الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجيلالي ليابس سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

تداخل الأجناس في أدب ما بعد الكولونيالية

قراءة في التشكيل الجمالي عند محمد ديب

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

تخصص: نظرية الأدب والمناهج النقدية المعاصرة

رئيس المشروع: أ/د عمارة بوجمعة

إعداد الطالب: أحمد دحماني

إشراف الدكتور: الأحمر الحاج

أعضاء لجنة المناقشة

أ/د عمارة بوجمعة	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
د/الأحمر الحاج	أستاذ محاضر	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
أ/د سعيد عكاشة	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
د/فرعون بخالد	أستاذ محاضر	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا

السنة الجامعية :2014-2015

- إلى أبي وأمي فضاء شاسع و عالم لا تكاد تغطيه الألفاظ و لا رسومات الكتابة الأدبية **(الدار الكبيرة)** La grande maison

- حاضرة في يومي ظل تحرسني : عواطفي ترافقني، في الظهيرة وعند المساء

لا أنساك أبدا **(الشجرة ذات القيل)** L'arbre à dire

-شعلة من الأمل تنير سمائي جوليا **(رقصة الملك)** La danse du roi

-كنت أحس كثيرا بالدين لها في غرف العزلة و في صخب البلدان وضوضاء المدن **(من ذا الذي يذكر البحر)** Qui se souvient de la mer

لكم جميعا أهدي ثمرة هذا الجهد المتواضع جدا على ايقاعات محمد ديب.

أحمد

بعد توفيق من الله في إنجاز هذا الجهد المتواضع وإنهائه لابد من أن أقف وقفة شكر وامتنان إلى أستاذي المشرف الدكتور الأحمر الحاج الذي أنار طريقي بتوجيهاته الرشيدة وآرائه السديدة، ووفر لي جهدا كبيرا فجزاه الله عني خير الجزاء ووفقه لما يرضاه، وابلغه غايته ومبتغاه.

ولا يفوتني أن أتقدم بوافر شكري إلى أستاذي الدكتور عمارة بوجمعة رئيس المشروع الذي كان له الفضل الكبير في إعطائنا فرصة البحث وجهوده النبيلة في إنجاح شعبة نظرية الأدب. وإحاطته إيانا بالرعاية والتوجيه طيلة مسارنا التكويني فأسال الله أن يوفقه لما هو خير.

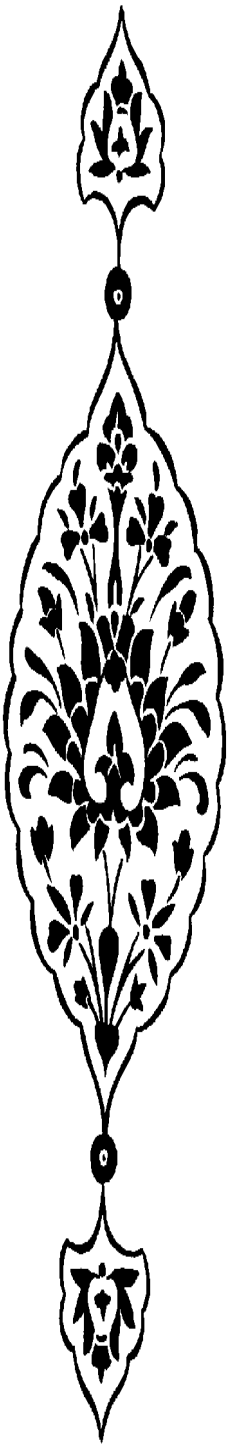
كما لا يفوتني أن أتقدم بجزيل شكري لكل أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة سيدي بلعباس. وكل من ساهموا في تكويننا خلال السنة النظرية وأخص بالذكر الأستاذ بلوحي محمد والأستاذ حبيب مونسي والأستاذة غربي شميسة والأستاذة حطري سمية، كما لا أنسى السادة أعضاء لجنة المناقشة على قبولهم لدعوة المشرف وتجشمهم أعباء قراءة البحث وتصويبه، فلكم جميعا كامل الشكر والامتنان.

ولم يكن لهذا البحث أن يرى النور لولا أناس عرفوا بخلقهم السامي والنبيل فأتقدم بشكري لعمال مكتبة قسم اللغة العربية بسيدي بلعباس والمكتبة المركزية، ودار الثقافة كاتب ياسين.

وكلمة شكر خاصة إلى الأخ الفاضل على والصديق النبيل عبد الوكيل لمساعدتهم في طبع هذه الرسالة وتصويبها وتفانيهم في عملهم بارك الله فيكما وجزاكما خير جزاء.

إلى كل الزملاء والأصدقاء ورفقاء الدفعة في شعبة نظرية الادب والمناهج النقدية المعاصرة خاصة نصر الدين ابن عطية وطارق تركي، وإلى كل من فاتني ذكره وكانت له يد بيضاء في انجاز هذا البحث أشكركم جميعا.

أحمد دحماني



المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

إن من أهم النظريات الأدبية والنقدية ذات الطابع الثقافي والسياسي الخطاب ما بعد الاستعماري أو النظرية مابعد الكولونيالية ؛ لكونها تربط الخطاب بالمشاكل السياسية الحقيقية في العالم. وبالتالي، تستعرض ثنائية الشرق والغرب في إطار صراع عسكري وحضاري، ثقافي وعلمي. كما تعمل هذه النظرية الأدبية النقدية على استكشاف مواطن الاختلاف بين الشرق والغرب، وتحديد أنماط التفكير والنظر إلى الشرق والغرب معا، وذلك من قبل كتاب ومبدعي مرحلة ما بعد البنيوية، ومثقفي ما بعد فترة الاحتلال الغربي الذين ينتمون غالبا إلى الشعوب المستعمرة، وأخص بالذكر شعوب أفريقيا وآسيا. ويعني هذا أن نظرية ما بعد الاستعمار تطرح مجموعة من القضايا الشائكة للدرس والمعالجة والتفكيك والتقويض، كجدلية الأنا والغير، وثنائية الشرق والغرب، وتجليات الخطاب الاستعماري، ودور الاستشراق في تزكية المركزية الغربية قوة وتفوقا، والإشارة إلى الصراع الفكري والثقافي المضاد للتمركز العقلي الغربي لغة وكتابة ومقصدية وقضية، ولئن رفض كُتَّاب ومثقفو النظرية الاستعمارية الاندماج في الحضارة الغربية، و راحوا يدافعون عن الهوية الوطنية و القومية وانتقدوا سياسة الإقصاء والتهميش والهيمنة المركزية، ورفضوا كذلك الاستلاب والتدجين، فقد دعوا في المقابل إلى ثقافة وطنية أصيلة، ونادوا بالهوية القومية الجامعة. ومن هؤلاء – مثلا- كتاب ومبدعو الحركة الزنجية الأفريقية الذين سخروا كل ما لديهم من آليات ثقافية وعلمية لمواجهة التغريب، فتشبثوا بهويتهم السوداء، ودافعوا عن كينونتهم الزنجية الأفريقية. وقد رأينا كذلك كتاب الفرانكفونية بالمغرب العربي يحاربون المستعمر بلغته، ويقوضون حضارته بالنقد والفضح والتعرية، مستخدمين في ذلك لغة فرنسية مختلطة باللغات الوطنية تهجينا وأسلبة وسخرية.

ويثير الموضوع نقاشا حول العلاقات القائمة بين أنماط الكتابة ما بعد الكولونيالية وحول العوامل المؤثرة في لغتها وفي أساليب نصوصها، ويوضح كيف تشكل هذه النصوص نقدا راديكاليا للفرضيات التي تقوم عليها رؤى المركزية الأوروبية في اللغة والأدب، وفي هذا السياق يمكننا الإشارة إلى الدراسة الشهيرة التي أنجزها إدوارد سعيد

تحت عنوان (الاستشراق) و(الثقافة والإمبريالية) والتي فضحت التحيزات والتشوهات والافتراضات المسبقة التي عملت على خلق تمثيل متوهم للشرق في الوعي الثقافي الغربي، بدرجات انزياح كبيرة عن الحقائق الاجتماعية والسياسية والثقافية لواقع هذا الشرق فعلياً.

لقد وقع اختيارنا في هذه الدراسة على شخصية بارزة في حقل الادب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية في محاولة لتصنيف كتاباته ضمن نظرية ما بعد الكولونيالية، فهو يعد أحد أبرز الروائيين والشعراء الجزائريين المعاصرين، وقد كتب جميع مؤلفاته باللغة الفرنسية، فأثار بذلك مسألة هوية وانتماء هذا الأدب. هل هو أدب عربي، لأن موضوعاته عربية ويعالجها المؤلف من منطلق وطني عربي، أم أنه أدب فرنسي، لأنه مكتوب باللغة الفرنسية، وبأسلوب تجديدي متميز، جعل الشاعر الفرنسي لوي أراغون يمدح شعرية لغة ديب، ودفع الأكاديمية الفرنسية إلى منحه جائزة الفرنكوفونية في عام 1982، ومما أدى كذلك إلى حصوله على جائزة الشاعر مالارميه في عام 1998.

كان في الحادية عشرة من عمره عندما توفي والده الذي امتهن النجارة، فاضطر محمد اليافع للبحث عن عمل، وتنقل بين عدة مهن، فعمل نساجاً على النول ومحاسباً ومراسلاً صحفياً. وفي الجزائر العاصمة انتظم في سلك التدريس وبُعث إلى قرية على الحدود الجزائرية المغربية، حيث علّم أبناء البدو، مما أدى إلى إعفائه من التجنيد. وقد هيأت له ممارسة هذه الأعمال أن تعرف على الفئات الشعبية وأساليب معيشتها وتفكيرها ونضالها من أجل القوت والحرية. كما احتك بالمناضلين الجزائريين المطالبين باستقلال الجزائر عن فرنسا، وأخذ يكتب في الصحافة المحلية الصادرة باللغة الفرنسية حول قضايا وطنه، لاسيما في صحيفة (ألجِه رِبوبليكان) Alger Républicain، مما لفت إليه أنظار السلطات الاستعمارية، التي بدأت تضيّق عليه الخناق. وكان ديب حينذاك قد كرَّس جل وقته واهتمامه للأدب، ولكنه، نتيجة لسياسة الفَرْنَسة، لم يمتلك ناصية اللغة العربية الفصحى قراءةً وكتابةً، فقد كانت لغة المستعمر الفرنسية نافذته الوحيدة للاطلاع على الأدب العالمي عامة والفرنسي

خاصة. فعندما نشر قصيدته الأولى «فيغا Vega» عام (1947) بدا واضحاً تأثره بالثقافة الفرنسية، وتمكنه في الوقت ذاته من أدواته التعبيرية كشاعر ذي خصوصية. ومع أنه قد نشر في سنوات المنفى في فرنسا ستة دواوين شعرية لفتت أنظار الأدباء والنقاد، إلا أن إنتاجه الروائي الذي تجاوز العشرين رواية، كان أكثر انتشاراً وتأثيراً، وأطوع للترجمة من شعره الذي بقي محصوراً في دائرة هواة الشعر، نظراً لتزايد انغلاقه على نفسه، وصولاً إلى حالة من الهرمسية Hermétisme الإبهام الصعبة المتجلية في كيميائية لغةٍ تقوم بدورها على التراسل ما بين المفردات والإيقاعات والأصداء. كما أن النزعة الإروسية الشبقية Érotisme التي تسِم بعض شعره قد أججت لغته في المواجهة بين الجسد والكتابة في القصيدة نفسها. وبسبب من كثافة شعره وفرادته اللغوية غدت قصائده صعبة وعصية على الترجمة. ومن أشهر دواوينه (الظل الحارس)gardienne Ombre عام (1961) و(شجرة الكلام) (1989) منذ عام 1945 أخذ ديب يعيش متنقلاً بين الجزائر وباريس، وفي عام 1951 تزوج من سيدة فرنسية وعاد إلى حياته النضالية في الجزائر إلى أن نفته السلطات نهائياً في عام 1959 بسبب تصاعد تأثيره في حركة التحرير. وكان منذ عام 1952 قد بدأ بنشر أجزاء (ثلاثية الجزائر) الملحمية، فصدر الجزء الأول (الدار الكبيرة) La grande maison عام (1952)، والثاني (الحريق) L'Incendie عام (1954)، والثالث (النول Le métier à tisser)عام (1954) التي ترجمها سامي الدروبي بأسلوب مبدع، وصدرت طبعتها الأولى في القاهرة (1970)، تلتها طبعات أخرى في بيروت ودمشق. وبهذه الثلاثية جعل ديب من الكتابة بالفرنسية كتابة وطنية، وباتت فيها صورة الوطن الجزائر كبيرة وواضحة، وهي تخرج من حرب إلى حرب أشد ضراوة، جعلت شخصيات الرواية تؤسس قناعاتها النضالية، ليس فقط انطلاقاً من خيارات ظرفية، ولكن من صلب التجربة الإنسانية التي لا حدود لقوتها. ونتيجة لتحولات الثورة الجزائرية بعد الاستقلال وما آلت إليه، محققة مقولة «الثورة تفترس أبناءها» قرر محمد ديب البقاء في المنفى الذي لم يعد حالة ثقافية، بل حالة وجدانية ومأساة، لم تعمل كتاباته اللاحقة إلا على تأكيدها. ففي روايته (هابيل)

Abel عام (1977) لا يقتل الأخ أخاه، حسبما ورد في الحكاية القديمة، لكنه يدفع به نحو مغاور المنفى والعزلة والموت، لئلا تلتصق الجريمة بأحد. وفي النسق نفسه تسير رواية (من يذكر البحر؟) Qui se souvient de la mer عام (1962) و(مسيرة على الضفة الموحشة) (1964) و(معلم الصيد) le Maître de chasse عام (1973) وغيرها من الروايات التي رسمت الخيبة وأعطتها هوية الانكسار والمنفى.

وفي عقد الثمانينات انسحب محمد ديب باتجاه الشمال، نحو اسكندنافيا، بحثاً عن أرض محايدة، إذ لم تعد الرواية النضالية والسياسية هاجسه، وحل محلها انشغاله بهموم الذات بمختلف جروحها وانكساراتها، وكتب هناك ثلاثية جديدة سماها النقاد «ثلاثية الشمال»، وهي تضم «شرفات أورْسول Terrasses d'Orsol عام (1985) و«إغفاءة حواء» (1989) و«ثلوج من مرمر» (1990)، وأتبعها برواية «فقر بلا هوادة» (1991). وفي أعمال هذه المرحلة برزت حساسية ديب الصوفية وأخذت أسئلته الوجودية تهتم بأدبية وفنية الكتابة، بعيداً عن الهم السياسي.

ومع مطلع التسعينات عاد ديب إلى باريس وعاد إلى الانشغال بأسئلة الديمقراطية في وطنه الجزائر، واستمر في الكتابة، فأصدر «المولود الموريسكي» و«الليلة الموحشة» و«إن شاء الشيطان» و«سيمورغ» وفي معظم هذه النصوص ينتفي الشكل الروائي، أو يكاد، ولا يبقى منه سوى بعض الملامح داخل مزيج من الأشكال يتداخل فيها الشعر والنقد والمسرح والقصة، بأسلوب يعيد النظر في المكونات الثقافية للرواية ويفككها بدءاً من الأنا وانتهاء بمقولة انتحار أوديب وصعوده متلاشياً. كان محمد ديب بدوره يتلاشى في هذه الكتابات عائداً إلى تربة منحته المنفى وفرصة التأليف.

يعد محمد ديب إلى جانب مولود فرعون ومولود معمَّري ومالك حداد وكاتب ياسين من مؤسسي الحركة الأدبية الفرنكوفونية في الجزائر، وقد يكون مع كاتب ياسين في طليعة هذا الجيل الذي استطاع أن يتحدى الاستعمار الفرنسي عبر لغته نفسها، وأن يكتب أدباً جديداً، فرنسي اللغة، جزائري الروح والهموم. وهو يقول بهذا الصدد: (يُهيأ إلينا أن ثمة عقداً يربطنا بشعبنا، ويمكننا أن نسمي أنفسنا (كتّابَه العامّين). نحو

هـذا الشـعب نلتفـت أولاً، ثم نلتفـت نحـو العـالم، لنشـهد علـى هـذه الخصوصـية، ولكـن أيضـاً، لنشـير كـم أن هـذه الخصوصـية تنـدرج فيمـا هـو كـوني). مـات محمـد ديـب في صـمت كبـير، كمـا عـاش في شمـوخ كبـير، ودُفـن في إحـدى ضـواحي بـاريس بوجـود حفنـة مـن الأصـدقاء المقـربين، حسـب وصـيته، ودونمـا ضـجة رسميـة مزيفـة. وتُرجمـت معظـم رواياته إلى اللغات الأوربية وبعض اللغات الشرقية.

ولـئن زخـرت المدوّنـة النقديّـة العربيـة الحديثـة بدراسـات متنوّعـة تسـتكنه طبيعـة الـنصّ الإبـداعي الجديـد والآليـات الفاعلـة فيـه، فـإنّ بعـض تلـك الدراسـات تبـدو أقـرب إلى الانبهـار بـالظواهر الجديـدة والإشـادة بطرافتهـا وأهميتهـا إلى حـدّ يغيـب معـه مـا رافـق تلـك الظـواهر في بعـض النصـوص الأدبيـة مـن وجـوه سـالبة تعصـف بـالنصّ الإبـداعي مـن حيث خصوصياته.

يمكننـا الاسـتدلال علـى ذلـك بمـا يسـمّى تـداخل الأنـواع الأدبيّـة. وهـي ظـاهرة تـدلّ في خضـمّ المصـطلحات والمفـاهيم المرادفـة لهـا، علـى مداخلـة النّصـوص للـنّص وتفاعلهـا معـه بـل وتأثيرهـا فيـه خاصّـة علـى مسـتوى المعجـم والأسـلوب والتـّركيب والدّلالة.

لقـد كـان الخطـاب السّـردي الرّوائـي مـن بـين أكثـر أنمـاط الكتابـة تمثـيلا لظـاهرة التـّداخل بـين النـّصوص وأنواعهـا. وذلـك لمـا يميـز الروايـة مـن قابليـة كـبرى للانفتـاح علـى الأجنـاس المتعـدّدة واسـتيعاب طرقهـا في التـّعبير والتـّشكيل. وخاضـت الروايـة مـن أثـر ذلـك تحـوّلا كبـيرا علـى مسـتوى الشـّكل والمحتـوى مـن أبـرز مظـاهره أنّ الخطـاب التخييلـي السّـردي عـدل عـن تشـخيص الواقـع إلى تشـخيص النصـوص علـى اخـتلاف أنماطهـا ولغاتهـا ومرجعياتهـا. فـإذا الرّوايـة مـن ذلـك نـصّ هجـين منـزاح تمامـا عمّـا ضـبط لـه مـن محـدّدات تكوينيـة وشـكلية. وإذا بـالجنس الأدبي يُغيّـبُ مـع كـلّ كتابـة جديـدة تعمـل في نطـاق المداخلـة بـين النـّصوص علـى ألا تحقـّق الرّوايـة مـن حيـث صـفائها النـّوعي تراكمـا وصـياغة مألوفـة. تمثـل هـذه الانشـغالات مرتكـزا أساسـيا لمـا تحويـه هـذه الدراسـة المتواضـعة مـن مضـامين فأتـت موسـومة ب: **تـداخل الاجنـاس في أدب مـا بعـد الكولونياليـة –**

قـــراءة في التشـــكيل الجمـــالي عنـــد محمـــد ديـــب. في محاولـــة منـــا للإجابـــة عـــن بعـــض التســـاؤلات الـــتي تمثـــل إشـــكالية البحـــث انطلاقـــا مـــن نظريـــة مـــا بعـــد الكولونياليـــة فمـــا هـــو مفهـــوم هـــذه النظريـــة؟ ومـــا هـــي أهـــم مرتكزاتهـــا وقضـــاياها الفنيـــة والنقديـــة والمنهجيـــة؟ ومـــن هـــم أهـــم روادهـــا الفعليـــين؟ ومـــا قيمـــة هـــذه النظريـــة تصـــورا وتطبيقـــا عنـــد كتـــاب و مبـــدعي العـــالم الثالـــث خاصـــة عنـــد محمـــد ديـــب و مـــا مـــدي فاعليـــة الخطـــاب الديبـــي في إرســـاء قواعـــد هـــذه النظريـــة تصـــورا و تطبيقـــا ؟و كيـــف يمكـــن تصـــنيف كتاباتـــه الإبداعيـــة خاصـــة الروائيـــة في ظـــل التـــداخل الاجناســـي خاصـــة و هـــو أحـــد أبـــرز الكتـــاب الجزائـــريين الفرانكوفـــونيين الـــذين تجـــاوزوا قيـــد الجـــنس الادبي و كتابـــة جـــنس هجـــين مـــن خـــلال بعـــض الاعمـــال الأدبيـــة متمثلـــة خاصـــة في روايـــة لايـــزا و ســـيمورغ و نمـــاذج أخـــرى للكاتـــب محمـــد ديب.

ومـــن هنـــا تـــأتي أهميـــة ودوافـــع اختيـــار هـــذا الموضـــوع وهـــو للبحـــث عـــن مكانـــة الأدب الجزائـــري المكتـــوب باللغـــة الفرنســـية في عـــالم مـــا بعـــد الكولونياليـــة، فالتخصـــص في دراســـات مـــا بعـــد الكولونياليـــة حتمـــا سيســـاعدنا علـــى امـــتلاك الأدوات المعرفيـــة والتحليليـــة اللازمـــة لتفكيـــك الخطـــاب الثقـــافي الغـــربي وتنـــاول الثقافـــات المحليـــة ذات الخصوصـــية الجزائريـــة في طبيعـــة تركيبتهـــا الاجتماعيـــة والتاريخيـــة. ودراســـة وتحليـــل الخطـــاب الجمـــالي الأدبي عنـــد محمـــد ديب الذي ظلم في حقل الدراسات الأدبية العربية.

والروايـــة مـــا بعـــد الكولونياليـــة هـــي تمثيـــل أولاً لطـــرف مـــا كـــان بإمكانـــه أن يمثـــل نفســـه تحـــت وطـــأة الهيمنـــة الكولونياليـــة، وهـــي تفكيـــك ثانيـــاً للمعـــادلات، وعلاقـــات القـــوة، وأشـــكال التمثيـــل القديمـــة ومســـوغاتها. ، فإنهـــا تتخلـــى عـــن لغـــة الانفعـــال الحـــادة والصـــارمة الـــتي وسمـــت الروايـــة ذات الطـــابع الثـــوروي، للغـــة أخـــرى أكثـــر هـــدوءاً وعقلانيـــة، وصـــانعة لرؤيـــة ناميـــة إلى العـــالم. وهـــذه الرؤيـــة تنكـــر الفكـــرة الـــتي تـــوزع العـــالم ميكانيكيـــاً إلى ثنائيـــات متقابلـــة، وتقـــول بـــالمطلق، وتتـــوهم امـــتلاك الحقيقـــة.. إنهـــا تتحـــدث عـــن صـــراعات في مســـتويات عديـــدة متداخلـــة ومركبـــة، لـــن تخـــرج منهـــا الأطـــراف المتصـــارعة في مـــا بعـــد كمـــا

كانت.. إن أول ما سيجري تفنيده هو أسطورة النقاء.. نقاء العرق والهوية الثقافية لصالح فكرة الهجنة، والوحدة الإنسانية للعالم.

تعددت المدارس التي وقّعت انتماءها إلى الدراسات الكولونيالية ومابعد الكولونيالية، كما تداخلت مع هذا الحقل النقدي عدة مناهج وعلوم، ويرجع ذلك إلى نزعة مابعد حداثية تكفر بالمرجعية الأحادية والمركزية النظرية والأرثوذوكسية العلمية. لهذا نجد كبار منظري هذا الاتجاه يغترفون من التحليل النفسي وفلسفة التاريخ والأنثروبولوجيا وتاريخ الأفكار والأدب والفلكلور. عندما راح نقاد كبار في حقل الدراسات مابعد الكولونيالية من أمثال إدوارد سعيد وغياتري سبيفاك وهومي بابا يشتغلون على نصوص أدبية أو تاريخية، انطلاقا من نظرة نقدية وتفكيكية، كان فرانز فانون يمثل لهم مرجعية ومرتكزا خطيرا في بلورة مفاهيم تقارب ظاهرة المقارنات من زاوية تفتت المركزية الغربية. فالرهان الكبير تجلى في محاولة التفكير في مقاربة تتجاوز مقولات الآخر وتبعث روحا جديدا في النقد يمثل المغيّب والمسكوت عنه والمحبوس والتابع.

لم يكن فرانز فانون بعيدا عن الحيثيات التي خلفتها تجارب مابعد الاستعمار بصفة عامة؛ على الرغم من أن الرجل سرقه الموت قبل أن يلحق باستقلال معظم البلدان المستعمرة بما فيها الجزائر إلا أنه كان يؤمن إيمانا جازما بأن الاستقلال لا يمثل سوى مرحلة واحدة في سيرورة التحرر؛ لأن التحدي الأكبر يكمن في كيفية الحفاظ على هذا الاستقلال وكيفية مجاراة الشكل الجديد للاستعمار الذي سيطلق عليه فيما بعد مصطلح الاستعمار الجديد (استعمار التبعية الثقافية والاقتصادية والاستغلال الرأسمالي لرسم ولتكريس جغرافية الجوع مكان جغرافية الاستعمار التقليدي.

فإذا عدنا إلى كتب فانون فرانز خاصة كتاب (بشرة سوداء أقنعة بيضاء) وكتاب (المعذبون في الأرض) وإلى السياق الثقافي الذي كان سائدا في زمنه للاحظنا بأن البراديغم الغالب على تفكيره هو التحرر فماذا عن محمد ديب في كتاباته الادبية؟

وكان لزاما على البحث أن يتبع المنهج الملائم بناءا على ما حددته من علامات في العنوان فوجدت أفضل منهج أقارب به هذا العنوان هو المنهج الوصفي لأنه يسمح لي بتتبع الظاهرة الكتابية عند محمد ديب ورصد الموقف النقدي لها عبر مسارات تاريخية وزمنية إضافة إلى آليات إجرائية أخرى نعثر عليها في العديد من المناهج.

بعد تحديد منهج البحث وآلياته الإجرائية اقتضت خطة البحث أن تكون الدراسة مقسمة إلى ثلاثة فصول ومدخل وقد حاولنا –في حدود استطاعتنا-أن نجعل من الفصول كلها دراسة تطبيقية على نماذج متنوعة من ابداعات محمد ديب، تناولنا في المدخل الإطار النظري والمرجعية الفلسفية لخطاب (**المابعد**)من حيث المفهوم والمجالات التي مستها فلسفة المابعد وأهم منظري هذا الخطاب وأعمالهم الرائدة في ذلك.

وفي الفصل الأول الموسوم بخطاب المابعد في أدب محمد ديب تناولنا جانبا تطبيقيا من مقولات هذه النظرية أبرزها الهوية والانا والاخر في رواية الحريق لمحمد ديب. أما الفصل الثاني فأتى بعنوان التداخل الاجناسي في أدب محمد ديب وبعد الإطار النظري لقضية الاجناس الأدبية وتداخلها اخترنا رواية لايزا لما تضمه الرواية من تمرد على الاجناس الأخرى وقابليتها لاحتواء الخصائص الأجناسية المتعددة لقد كان الخطاب السّردي الرّوائي من بين أكثر أنماط الكتابة تمثيلا لظاهرة التّداخل بين النّصوص وأنواعها. وذلك لما يسم الرواية من قابلية كبرى للانفتاح على الأجناس المتعدّدة واستيعاب طرقها في التّعبير والتّشكيل. وخاضت الرواية من أثر ذلك تحوّلا كبيرا على مستوى الشّكل والمحتوى من أبرز مظاهره أنّ الخطاب التخييلي السّردي عدل عن تشخيص الواقع إلى تشخيص النصوص على اختلاف أنماطها ولغاتها ومرجعياتها. ليأتي الفصل الثالث يتناول بالتحليل و الدراسة لهذين النموذجين لايزا و سيمورغ من خلال رصد و قراءة بعض الخصائص الجمالية كغلبة الحوار على السرد ،و اختفاء السارد من مسرح الحدث و مركزين على المقولات الجمالية الكبرى و تجلياتها في أعمال محمد ديب هذه المقولات متمثلة في الجميل و الجليل و القبيح و التراجيدي،إضافة إلى ذلك نحاول الإشارة إلى قضية التناص ذلك أن التّناص كما

توحي صيغة نحته من كلمتي (inter) "داخل" و(textuel) "نصّي" عبارة عن صلة بين نصّ معاصر ونصّ آخر سابق تنتُج عنها ضروب من التفاعل الصّريحة والضمنيّة. وهذه الضروب من التفاعل، تنكشف بدورها عبر جملة من الظواهر والعلاقات المختلفة من حيث خصوصيّاتها وفعلها في النصّ مادة وشكلا، وهو ما يلخّصه وصف جنيت التّناص بكونه "الحضور الفعلي لنصّ داخل نصّ آخر"، لتنتهي الدراسة بخاتمة لاهم النتائج التي خلصت إليها.

و لقد استفاد البحث بمجموعة من الدراسات كان لها الفضل في إثرائه لعل أهمها مرتبط بنظرية ما بعد الكولونيالية على غرار مصنفات إدوارد سعيد الاستشراق ،الثقافة و الامبريالية و تيري إغليتون و بيل آشكروفت ،و كتب علم الجمال عند كروتشه و هيغل و غيرها ،كما استفادت الدراسة من كتب الاجناس الأدبية و التداخل الاجناسي و هي مذكورة في ثنايا هذا البحث إضافة إلى الدراسات و المصنفات الاكاديمية على غرار مصنفات مونسي حبيب و محمد بلوحي في نظرية التلقي أما فيما يتعلق بدراسات حول محمد ديب فهي تكاد تكون نادرة في حقل الادب العربي فكانت من بين أهم الصعوبات التي أعاقت سير البحث .و قد دفعني البحث إلى مراجعة كتابات مختلفة باللغة الأجنبية على غرار أعمال محمد ديب و التي كلها بالفرنسية و أعمال شارل بون المتخصص في الادب المغاربي المكتوب باللغة الفرنسية بجامعة ليون 2، و جون ديجو و كريستيان عاشور ساهمت في إثراء البحث ،كما كان للوسائط و المواقع الالكترونية المختلفة دورها الفعال في تذليل صعوبات البحث ،خاصة عائق الترجمة

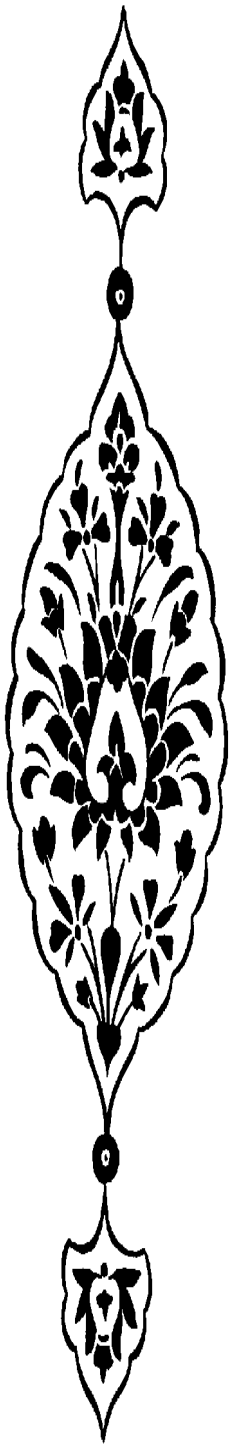
و قد زاد اهتمامي بالموضوع عندما بدأت البحث عن الدراسات الموازية لأدب محمد ديب في قسم اللغة العربية فوجتها منعدمة نهائيا و كذا نظرية ما بعد الكولونيالية و انطلاقا من هذه النقطة رأيت بكل تواضع أن موضوع البحث في الخطاب الديبي مازال محتفظا بعذريته ،لهذا مجال البحث فيه مفتوحا ينتظر مقاربات و قراءات أخرى أكثر عمقا و جدية من رسالتي المتواضعة. و من الدراسات المشابهة في قضية تداخل الاجناس وجدت تداخل الاجناس الأدبية في الرواية الجزائرية أنموذج سرادق الحلم و

الفجيعة لعز الدين جلاوجي للطالبة مفتاح نبيلة أشراف الأستاذ عمارة بوجمعة ضمن مشروع ماستر الرواية المغاربية .

و لا يسعني في الأخير إلا أن أتقدم بجزيل شكري و عظيم امتناني لكلية الآداب و اللغات بجامعة سيدي بلعباس ممثلة في أساتذة المعهد و على رأسهم السيد العميد ،و كذا رئيس المشروع الأستاذ الدكتور عمارة بوجمعة الذي أتاح لنا فرصة البحث ،كما أتقدم بجزيل الشكر الأستاذ الدكتور محمد بلوحي و الأستاذ الناقد مونسي حبيب و الأستاذ السعيد عكاشة و الأستاذة حطري و الأستاذة غربي شميسة لتأطيرهم للسنة النظرية و على نصائحهم و توجيهاتهم العلمية القيمة فلهم مني كل معاني الشكر و التقدير. كما أن البحث مدين بكل فكرة ناضجة للأستاذ الدكتور الأحمر الحاج المشرف على هذه الرسالة فله مني جزيل الشكر وعظيم الامتنان على نصائحه أولا وتوجيهاته وعلى أخلاقه العلمية العالية، و على الثقة التي منحها لي فأرجو أن أكون في مستوى تحمل هذا العبء الثقيل. وفي الختام أسأل الله عز وجل أن يجعل هذا العمل المتواضع خالصا لوجهه الكريم وأن ييسر لنا سبل العلم إنه ولي ذلك والقادر عليه.

أحمد دحماني سيدي بلعباس01 فبراير 2015.

المدخل:



تقديم:

إن المتأمل في مصطلح (ما بعد) سيتوقف من دون شك متسائلا عن مدلول "ما بعد" والسؤال المطروح بشأنها هل ال"ما بعد" مؤشر تاريخي أم نظري؟ كما يتساءل تيري إيغليتون[1] بمعنى هل يرجع ذلك إلى مسألة تاريخية أم مسألة ثقافية؟ هل يشير ال"مابعد" بداية إلى قطيعة ودعوة إلى التجاوز أم إلى استمرارية ودعوة إلى التواصل؟ ثم هل هي قطيعة التمسك إذن اللفظ القديم؟ وإن كان التجديد هو كلية أم جزئية؟ في كلتا الحالتين لماذا الغرض فلماذا لا يكون ابتداء المصطلح ذاته؟ أليس من الأجدر أن يكون الحديث صورة منطقية عن (ما قبل) مثلما هو متداول في "ما بعد"؟ أو على الأقل مثلما اقترح بعضهم تقسيم الحداثة إلى حداثة أولية وأخرى متأخرة[2] عوض الحديث عن ما بعد الحداثة.

وإذا كانت ما بعد الحداثة ليست مرحلة متأخرة أو متقدمة للحداثة، فإنها مع ذلك لا تنفصل عن الحداثة وإنما تنشأ "في نفس الحداثة التي تسعى إلى تعويض دعائمها"[3]، يرى جيمسين أن مفهوم ما بعد الحداثة:"ليس مجرد كلمة تصنف أسلوبا خاصا، فهو مفهوم زمني وظيفته الربط بين ظهور خصائص شكلية جديدة في الثقافة وبين ظهور نمط جديد في

---

[1] –ينظر أوهام ما بعد الحداثة تيري إيغليتون تر: منى سلام أكاديمية الفنون (د.ت) (دط)
(the illusions of postmodernisme) terry eag leton

[2] – هذا رأي لويس ديبري dupre louis في مقال له بعنوان ما بعد حداثة أم حداثة متأخرة
(postmodernité or modernité tardive)

[3] – فريدريك جميس (ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي) ص256.ضمن الحداثة و ما بعد الحداثة، تقديم بيتر بروكر ،تر: عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي أبوظبي ،ط1، 1995

الحياة الاجتماعية، ونظام اقتصادي جديد"[4]. من خلال هذا التصور يكون معنى (ما بعد) منحصرا في إحدى الدلالتين الزمان والأسلوب.

قد لا يكون لهذه البادئة "ما بعد" كل هذا الزخم إذا أخذنا في الحسبان جميع الكلمات التي يضاف إليها "ما بعد" ليعطي لها مدلول آخر يستمد ويقرأ من رحم دلالة اللفظ المراد من دون بادئة "ما بعد". إن إضافة ما عد مثلا لمصطلحات معينة بدا وكأنه موضة لوصف الاتجاهات الحديثة جدا أو المذاهب والمناهج التي تحث عن التحيين ما بعد (posthistoire)واصطلاح الواجهة ومن هنا كثير استخدام عبارات ما بعد: ما بعد (post-bourgeois) ما بعد الصناعي (postindustriel)التاريخ ما عد (post-marxisme) ما بعد الرأسمالية (post-capitalisme)البورجوازي ما بعد (postmodernité) ما بعد البنيوية (poststructuralisme)الماركسية post-الحداثة ولم تسلم موجة المابعد من التصورات والاتجاهات الفلسفية: ما بعد الفلسفة التحليلية.analytique philosophie

وربما كانت الإضافة في استعمال بادئة "ما بعد" لبعض الاتجاهات والحركات الفلسفية دليلا وإشارة إلى التململ والانزعاج من استخدام مفرط اتخذ شكل الموضة لمصطلح ما بعد الحداثة الشيء الذي أفقده كل معنى أصيل ومحدد وباتت الاستعاضة بادئة "ما بعد" مضاف إليها المصطلح المرغوب مثلما جسده (روتي ريتشارد) حينما استبدل تعبير

---

[4] -نفسه، ص256.

(post-nietzschéen) بما بعد النيتشويين (postmodernes)ما بعد الحداثيين على الرغم من كونه منتسبا للفريق ما عد الحداثي وهو في هذا شبيه أمبرتو إيكو (Umberto Ecco) الذي يمقت تسمية ما بعد الحداثة على الرغم من اعتبار أعماله ما بعد حداثية بامتياز.

إن بادئة "ما بعد" ليست مجرد كلمة تضاف إلى أخرى موجودة بقدر ما هي لفظة محورية تتحدد من خلالها الكلمة اللاحقة، وسواء كتبت بارتباط معها أو بانفصال عنها ، ومثلما (post) أو بحرف صغير (Post)وسواء كتبتت في اللغات الأجنبية بحرف كبير ليست فقط إنذارات انتهازية تشتم ريح العصر، بل يجب postيقول (هابرماس):"ما بعد أخذها بجدية والنظر إليها على أنها مقياس زلزال عقل الزمن"[5]

أو post modernité**أ–ما بعد الحداثة:** عندما بدأ مصطلح ما بعد الحداثة في الانتشار والذيوع بدءا من استخداماته الأولى في post modernisme[6]

---

[5]– Jutgen Habermas, la pensée post métaphysique ; essais philosophique, traduit de l'allemand par rainer rochlitz, paris, Armand colin 1993, p10. نقلا عن الحداثة و ما بعدها في فلسفة ريتشارد روتي،أطروحة دكتوراه فلسفة لمحمد جديدي جامعة منتوري قسنطينة2006،ص126

[6] – كما هو الشأن في مصطلح الحداثة modernité أو modernisme وأشكال ترجمتها إلى العربية الحداثة أو الحداثية، العصرية أو العصرانية فغالبا ما يحدث نفس الشيء مع post modernité و post modernisme نجد لفظ ما بعد الحداثة يدل على الكلمتين معا وقد أشار تيري إيغليتون إلى أن ما بعد الحداثة post modernité يشير إلى مرحلة تاريخية مخصوصة ما عد الحداثية post modernisme فيشير بصورة

الثلاثينيات في القرن العشرين لم تكن معاينة ودلالاته محددة وواضحة فضلا عن تعدد القراءات المقدمة من قل المفكرين والمثقفين الذين بادروا في استعماله في مجالات عديدة في التاريخ والحضارة إلى الفلسفة وعلم الاجتماع مرورا بالفنون والهندسة والنقد الأدبي، غير أنه لكتابه المعنون J.F.LYOTARDومنذ أن نشر المفكر الفرنسي جون فرانسوا ليوطار والذي أصح منذ ذلك La condition post moderneالشرط ما بعد الحداثي. الوقت مرجعا ونموذجا في الكتابات ما بعد حداثية، على مستوى آخر يقترن معنى الحداثة بكتاب ليوطار السالف ذكره سنة 1979، فقد أقر سقوط النظريات الكبرى التي تحاول تقديم تفسير شمولي للمجتمع وتتخذ شكل أنساق فكرية مختلفة ومنظورات من أبرز نماذجها، الإيديولوجيات الكبرى، كما أقر بنهاية فكرة الحتمية سواء في العلوم الطبيعية أو في التاريخ الإنساني، فليست هناك حتمية في التطور التاريخي من مرحلة إلى أخرى، بل إن هذا التاريخ يظل منفتحا على احتمالات عديدة[7].

لقد شهد كتاب ليوطار انتقادات عنيفة من طرف منظري الحداثة وعلى رأسهم هابرماس هذا الأخير الذي صنف في مؤلفه "الخطاب الفلسفي للحداثة" تيار ما بعد الحداثة إلى صنفين وهما: الاتجاه المحافظ الجديد والاتجاه الفوضوي، معتبرا أنه مهما كان

عامة إلى شكل من أشكال الثقافة المعاصرة مع أنه يصرح بعدم مراعاته لهذا التمييز في استخدامه للمصطلحين. ينظر تيري إيغليتون، أوهام ما بعد الحداثة ص07.

[7] - Jean-François Lyotard, la condition post moderne نقلا عن عز الدين الخطابي: أسئلة الحداثة ورهاناتها، منشورات الاختلاف ط1، 2009/1430، ص29.

horizonالاختلاف بين هاتين الصيغتين فإنهما معا قد انشقتا عن الأفق المقولي الذي شكلته الحداثة نفسها، لذلك فإن الأمر لا يعدو كونه نقدا ذاتيا catégorial تقوم به هذه الأخيرة، مما يؤكد على حيويتها واستمراريتها.

وقد عرف مفهوم ما بعد الحداثة أول الأمر في الولايات المتحدة الأمريكية وتم استخدامه من طرف السوسيولوجيين والنقاد. وفي هذا الإطار ظهر المؤلف الرائد للمفكر المصري الأصل –الأمريكي الجنسية- إيهاب حسن وعنوانه "التحول ما بعد الحداثي، مقالات في نظرية وثقافة ما بعد الحداثة"[8]

فقد وضع هذا المفكر تخوما محددة بين الحداثة وما بعد الحداثة، وذلك عبر إبراز مجموعة من التقابلات بين الخصائص المميزة لكل طرف فالحداثة مثلا قامت على التمركز العقلي والإبداع والحضور والهرمية والعمق والكليانية والتصميم والأصل أو السبب والميتافيزيقا، في حين قامت ما بعد الحداثة على التشتت واللاابداع والغياب والفوضى والسطح والتفكك والصدفة والاختلاف والمفارقة.[9]

ب–ما بعد البنيوية: انبثقت كتيار فلسفي مثله بالخصوص ميشال فوكو، جاك دريدا، جيل دولوز، جان فرانسوا ليوطار، أو بعبارة أخرى الذين اصطلح عليهم بـ"جيل

---

[8] – ihab hassan, the post modern turn نقلا عن عز الدين الخطابي أسئلة الحداثة ورهاناتها، ص30.

[9] – ينظر عز الدين الخطابي نفسه، ص30-31.

الاختلاف"[10] فهؤلاء الفلاسفة استندوا إلى الميراث الفلسفي النيتشوي المتشكك في القيم المتوازنة وفي المعايير التي انبثقت مع المجتمعات الأوروبية الحديثة كما استندوا إلى مناهج حديثة في تحليلهم للمجتمع الغربي ومنها على الخصوص المنهج البنيوي والمنهج التفكيكي، يضاف إلى هذه الأدوات المنهجية، التطورات الحاصلة في العلوم الإنسانية ومنها الأنتروولوجيا والتحليل النفسي والدراسات اللغوية والتي استغلها هؤلاء المثقفون في قراءاتهم الخاصة التي أبرزت توجهات تتشابه إلى حد كبير في بعض ملامحها مع ما بعد الحداثة، فعبارة ما بعد البنيوية وإن دلت على حقبة تالية للبنيوية تعلن فيها عن موتها فإنها بالمقابل تشير إلى توجهات ما بعد حداثية.

بالتناوب وبنفس معنى structuralisme post وقد يستخدم المصطلح أحيانا) ما بعد 1987 harland، ويقسم ريتشر هارلاند (déconstructionالتفكيكية الفرنسية وهم جاك دريدا، tel quelالبنيوية إلى ثلاث فئات، تضم الأولى مجموعة مجلة وكتابات رولان بارن الأخيرة، وتضم الثانية جيل ديلوز kristiva julia وجوليا كريستيفا) وكتبات ميشال فوكو guattari felix وفيليكس جاتاري (gilles deleuze) ولا يزال baudrillard jeanالأخيرة وتضم الثالثة فردا واحدا هو جان بودريار (

[10] – ينظر تفصيلا أكثر: جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي شترواس إلى دريدا، تر: محمد عصفور سلسلة عالم المعرفة، الكويت، فبراير 1996.

إذا كان من البنيويين أومن أنصار ما بعد lacanالجدل محتدما حول جاك لاكان البنيوية.[11]

إن لنظرية ما بعد الحداثة إيجابيات وسلبيات كباقي الظواهر والنظريات الثقافية وباقي المناهج الأدبية، ومن إيجابيات (ما بعد الحداثة) أنها حركة تحررية تهدف إلى تحرير الإنسان من عالم الأوهام والأساطير وتخليصه من هيمنة الميثولوجيا البيضاء.

كما تعمل فلسفات ما بعد الحداثة على تقويض المقولات المركزية للفكر الغربي، وإعادة النظر في يقينياتها الثابتة، وذلك عن طريق التقويض والتشكيك والتشتيت والتشريح والهدم.

والهدف من ذلك هو بناء قيم جديدة، كما حاربت من جهة أخرى ثقافة النخبة والمركز، فاهتمت بالهامش والثقافة الشعبية.[12]

كما آمنت نظرية ما بعد الحداثة بالتعددية والاختلاف وتعدد الهويات، وأعادت الاعتبار للسياق والإحالة والمؤلف والمتلقي كما هو حال الهيرمينوطيقا وجمالية التلقي، واهتمت كذلك بالتناص، وعملت على إلغاء التحيزات الهرمية والطبقية، واحتفت

---

[11] – محمد عناني المصطلحات الأدبية لحديثة دراسة ومعجم انجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط3، سنة 2003، ص75.

[12] –ينظر، جميل حمداوي نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة شبكة الألوكة، ص28.

بالضحك والسخرية والقبح، والمفارقة والغرابة، واستسلمت للغة التشظي والتفكك واللانظام.[13]

بيد أن من أهم سلبياتها –ما بعد الحداثة– اعتمادها على فكرة التقويض والهدم والفوضى، فمن الصعب تطبيق تصورات "ما بعد الحداثة" واقعيا لغرابتها وشذوذها، وبذلك استهلكت قدراتها الإستراتيجية الفعالة في إبراز التحيزات المجحفة دون أن يكون لها موقف أخلاقي أو سياسي أو اجتماعي.

ومن عيوبها الخطيرة كذلك أنها تجعل من الإنسان كائنا عبثيا فوضويا لا قيمة له في هذا الكون المغيب، يعيش حياة الغرابة والشذوذ والسخرية والمفارقة، ويتفكك أنطولوجيا في هذا العالم الضائع بدوره تشظيا وضآلة وانهيارا وتشتيتا.

أهم نظريات ما بعد الحداثة:

ثمة مجموعة من النظريات الأدبية والنقدية والثقافية التي رافقت مرحلة ما بعد الحداثة، وذلك ما بين سنوات السبعين والتسعين من القرن العشرين، وفي هذا الصدد يمكن الإشارة إلى التأويلية، ونظرية التلقي، والنظرية التفكيكية، والنظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، ونظرية النقد الثقافي، والنظرية الجنسية، والنظرية التاريخانية الجديدة، والنظرية العرقية، والنظرية النسوية، والنظرية الجمالية الجديدة، ونظرية ما بعد الاستعمار، ونظرية

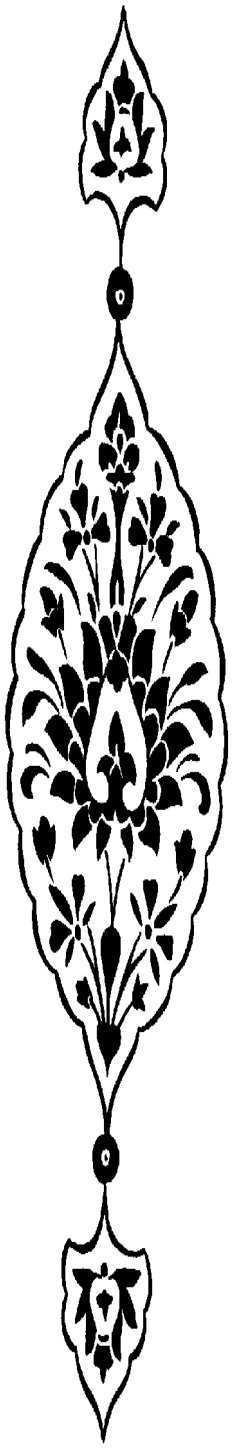
---

[13] – ينظر سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي المركز الثقافي العربي بيروت لبنان، ط2، 2000، ص183.

الخطاب (ميشل فوكو) ،وفي هذه التخوم المعرفية نحاول تسليط الضوء على إحدى أبرز هذه النظريات والإيديولوجيات الجديدة هي النظرية ما بعد الاستعمارية أو ما بعد الكولونيالية، ونسلط الضوء بدورنا على الروائي والأديب محمد ديب الذي نشأ في ظل هذه الإيديولوجية وما سبقها من مرحلة كولونيالية، من أجل استنباط مدى تأثر الروائي والأديب بهذه النظرية وتجلياتها في خطابه الأدبي.

الفصل الأول:

أدب ما بعد الكولونيالية



تحديد منهجي واصطلاحي للنظرية:

من أهم théorie post colonial تعد نظرية ما بعد الاستعمار النظريات الأدبية والنقدية التي رافقت نظرية ما بعد الحداثة. بدأت دراسات ما بعد الاستعمار منذ فترة طويلة، وقد ترعرعت على أساس من انهيار الإمبراطوريات الأوروبية العظمى في أربعينيات القرن العشرين وخمسينياته وستينياته.

أما نظرية ما بعد الاستعمار، أو الخطاب ما بعد الكولونيالي فلم تعرف طريقها إلى الوجود في مجال النظرية السياسية إلا في أواخر السبعينيات من القرن 1978 للأكاديمي (orientalisme)الماضي، ويعد كتاب الاستشراق الفلسطيني الأمريكي والمفكر الحداثي ما بعد الكولونيالي إدوارد سعيد Edward w.Said[14] ، أحد الأعمال التأسيسية الأولى في هذا المجال، لم يكتسب هذا الخطاب معناه الذي نعرفه الآن، ولم يصبح تسمية لنظرية في الدراسات الثقافية والنقد الأدبي إلا خلال الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين. ونظرية ما بعد الاستعمار هي في الحقيقة قراءة للفكر الغربي ففي تعامله

[14] – إدوارد سعيد (1935-2003) كان ناقدا وأديبا وأكاديميا من جامعة كولومبيا الأمريكية، فلسطيني الأصل، ولد في مدينة القدس وتوفي في نيويورك، ينظر ترجمته في مجلة فصول مجلة النقد الأدبي،الهيئة المصرية العامة للكتاب عدد 34،ملف خاص بإدوارد سعيد.

مع الشرق، بتعبير آخر تحلل هذه النظرية الخطاب الاستعماري في جميع مكوناته الذهنية والمنهجية والمقصدية تفكيكا، بغية استكشاف الأنساق الثقافية المؤسساتية المضمرة التي تتحكم في هذا الخطاب المركزي[15].

لقد شكلت هذه التجربة الاستعمارية التي لم تزل آثارها بزوال الاستعمار المباشر وتحقيق الاستقلال، الخلفية أو الأساس الذي ترتكز إليه مصطلحات (الأدب ما بعد الكولونيالي) (النقد ما بعد الكولونيالي) (النظرية الكولونيالية) و(الخطاب ما بعد الكولونيالي)، يمكن أن يدخل ضمن فضاءات النقد الثقافي المقارن، وهو نظرية الخطاب الاستعماري، والخطاب ما بعد الاستعماري، وكذلك دراسة الاستعمار، وأثر الاستعمار على المجتمعات المستعمرة، "لقد أجري الكثير من البحوث النظرية، التي تنطلق أساسا من عمل إدوارد سعيد، الذي حاول أن يصهر الخطاب عند فوكو وفرانز فانون"[16].

وعلى هذا الأساس فإن كل أدب برز من التجربة الاستعمارية، وراح يؤكد ذاته من خلال وضعه في المقدمة والاختلاف مع القوة الإمبرالية هو أدب ما بعد الكولونيالي، إذ تبدو آداب البلدان الإفريقية، وآداب البلدان الأسيوية والأمريكية

---

[15] – غايتري سبيفاك: منظرة هندية لخطاب ما بعد الاستعمار دان شمناد جامعة كيرلا الهند، كلية الآداب، مجلة ثقافة الهند المجلد 65، العدد 1، 2014، ص37.

[16] – بيل أشكروفت وآخرون: الإمبراطورية ترد بالكتابة، آداب ما بعد الاستعمار النظرية والتطبيق، تر: خيري دومة، دار أزمنة، عمان، الأردن، 2005، ص28.

اللاتينية وكذلك آداب أستراليا وكندا ونيوزلندا وما يكتبه السود والمهاجرون على أنها آداب ما بعد الكولونيالية.

إن لنظرية ما بعد الاستعمار رواد من المفكرين والنقاد، سواء أكانوا باحثين ينتمون إلى الغرب أم ينتمون إلى العالم الثالث، وفي مقدمة هؤلاء الثالوت Gayatri Spivac(1942/...) البارز:ادوارد سعيد،و غاياتري سبيفاك وفرانز فانون (Franz fanon)[18] وهومي بابا Homi.k.bhab[17].

يمكن تقسيم مراحل تطور الآداب ما بعد الكولونيالية إلى ثلاث مراحل متميزة ومتداخلة[19] فقد كانت المرحلة الأولى هي مرحلة الكتابة أيام الاستعمار وبلغة القوة الاستعمارية، ولا يمكن لهذه الكتابات أن تمثل الثقافة الوطنية على الرغم أنها وصفت تلك البلدان المستعمرة وصفا دقيقا، أي أنها كانت منحازة للمركز ولم يكن إدعاؤها للموضوعية سوى غطاء يخفي الخطاب الاستعماري الذي ولدت فيه، وتتمثل أهم المصادر في هذه المرحلة كتابات المستوطنين والرحالة، والسياح والموظفين الاستعماريين وغيرهم.

---

[17] – هومي بابا k.bhabha Homi، 1949، أكاديمي هندي وأستاذ الأدب الأمريكي والبريطاني في جامعة هار فارد يرأس مركز الدراسات الإنسانية هناك.

[18] – فرانز فانون:ستأتي ترجمته لاحقا.

[19] – ينظر حفناوي بعلي مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، ط1، 1428، 2007، ص68.

أمـــا المرحلـــة الثانيـــة فهـــي المرحلـــة الـــتي كتـــب فيهـــا الســـكان الأصـــليون بلغـــة المســـتعمر وبأدواتـــه ومنهجيتـــه. ولكـــن هـــذه الكتابـــات لم تســـتطع أن تجابـــه عنفـــوان الإمبراليـــة علـــى الـــرغم مـــن أنهـــا حاولـــت أن تكشـــف ثـــراء الثقافـــة المحليـــة وتاريخهـــا الأصـــيل. وعنايتهـــا بموضـــوعات مـــؤثرة مثـــل الظلـــم والوحشـــية ووجـــود تـــراث ثقـــافي غـــني أقـــدم مـــن تـــراث أوروبـــا، لكـــن هـــذه النصـــوص كانـــت محاصـــرة وتحـــت ضـــغط القـــوى الاســـتعمارية، مثلمـــا كانـــت مؤسســـة الأدب في المســـتعمرات تحـــت الســـيطرة الاســـتعمارية، الـــتي هـــي وحـــدها مـــن يجيـــز الشـــكل المقبـــول ويســـمح بنشـــر الأعمـــال وتوزيعها.

وتمثـــل المرحلـــة الثالثـــة مرحلـــة تطـــور الآداب المســـتقلة الـــتي وضـــعت حـــدا لهـــذه القـــوة القامعـــة، وكيفـــت اللغـــة والكتابـــة لاســـتخدامات جديـــدة ومميـــزة وهـــو الأمـــر الـــذي يشـــكل أكثـــر مـــن أي أمـــر آخـــر الســـمة المميـــزة لظهـــور الآداب مـــا بعـــد الكولونياليـــة الحديثـــة، فمـــن الســـمات المميـــزة الكـــبرى لهـــذه الآداب عنايتهـــا بالمكـــان والانزيـــاح، حيث تبرز أزمة الهوية الخاصة بما بعد الكولونيالية بروزا صارخا[20].

كمـــا أننـــا نجـــد الكتابـــات المهـــاجرة حاولـــت خلخلـــة ثقافـــة المركـــز عـــبر طرحهـــا لمجموعـــة مـــن التســـاؤلات المثـــيرة وعـــبر محاولتهـــا نـــزع صـــفة النقـــاء الثقـــافي الـــذي فرضـــته الهيمنـــة الاســـتعمارية فحـــدث تقـــاطع بـــين تصـــورين أو مشـــروعين أو ثقـــافيتين كـــل

[20] – حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص69.

ذلك أدى إلى ميلاد فضاء جديد يسمى بفضاء الهجنة حيث تتعايش أو تتصارع ثقافة المركز وثقافة المهاجر، وهذه الهجينة هي اللون الثقافي الجديد، وليس الهدف هو إقصاء ثقافة المركز لتحل محلها الذاكرة التاريخية المهمشة، بل تفكيك تلك المركزية وإضافة تلك الذاكرة التاريخية المهمشة.

وقد تناول بيل أشكروفت والآخرون من مؤلفهم المشترك:"الإمبراطورية ترد بالكتابة، آداب ما بعد الاستعمار، النظرية والتطبيق" الآداب التي أنتجتها وتنتجها الدول في مرحلة ما بعد تحررها من الاستعمار، هذه الآداب التي تعرف بـ"الأدب ما بعد الاستعمار" أو"أدب ما بعد الكولونيالية" وتوصف طبيعة هذه الآداب بأنها ذات طبيعة هجينة، أو ذات بنية هجينة، ويقصد بذلك أنها مزيج من الأدب الأصلي للشعب وأدب الدولة. ولا تزال آداب بعض هذه الشعوب في معظمها إفرازات وتأثيرات المرحلة الاستعمارية مثل الشعوب الأسيوية والإفريقية والهندية، وتنتج أدبا بلغة المستعمر: الأنكليزية، الفرنسية، الإسبانية[21].

أما الخصائص الأساسية للنص ما بعد الكولونيالي يقول مؤلفوا الكتاب:

إنه نص هجين في أفضل الأحوال، أي أنه يتضمن علاقة جدلية بين المنظومات الثقافية للدولة المستعمرة وبين المنظومات الثقافية للدولة المستعمرة (بفتح الميم)

[21] – بيل أشكروفت وآخرون: الإمبراطورية ترد بالكتابة، ص6،7.

حيث أن لغة الاستعمار لم تعد نقية هي الأخرى بعد أن دخلتها وداخلتها شعوب وثقافات وطنية مختلفة[22].

وهكذا نستطيع أن نقول بكل ثقة ودون منازع أن إدوارد سعيد هو أول من أسس هذا الحقل المعرفي (كتابة ما بعد الاستعمار) وإن كان المثير الأول لها هو فرانز فانون بأعماله التي سنذكرها لاحقا.

نجد لدى إدوارد سعيد في مقالاته التي اختارها في كتابه (العالم والنص والناقد) تأكيدا على الروابط التي تجمع النصوص بالوقائع الوجودية للحياة البشرية والسياسية والمجتمعات والأحداث[23]. وسبب ذلك كان الأدب بالنسبة إليه مهماً في عالمنا الحاضر، لأنه يحمل كل ما هو جمالي وتاريخي ومجتمعي، ولذلك ينبغي للنظرية النقدية أن تصنع كل هذا في اعتبارها أثناء تعاملها مع النصوص.

ومن هذا المنطلق وجدنا (إدوارد سعيد) يفرق بين مفهومي النسب والانتساب فالنسب هو كل ما يصف مكونات النص، فهو تحليل داخلي لجمالياته ولأنساقه وتكوينه. أما الانتساب فهو ما يمنح النص مجال حركته، أي مجموعة النصوص المحيطة ه، ومكانة المؤلف، واللحظة التاريخية التي يتم فيها

---

[22] – نفسه: ص48.

[23] – إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد: ترجمة عبد الكريم محفوظ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص8-9.

استعادة النص مرورا بآليات النشر والتوزيع والتلقي، وبهذا يكون الانتساب هو إعادة خلق العلاقات بين النصوص والعالم، لإخراج النص من عزلته التي تدفعه إليها النزاعات الأكاديمية ذات المنظور التخصصي الضيق[24].

إن أكثر المنتمين إلى الخطاب الاستعماري والنظرية ما بعد الاستعمارية هم من غير الأوربيين، فهم يمثلون وضعية المهاجر المهمش المنفي صاحب القلم والصوت، وهم إلى ذلك يمثلون المستعمر ولا يمثلونه، يحملون جينه الوراثي ويكتبون باسمه، يعملون على تفكيك خطا المستعمر، ولكنهم يتوجهون بخطابهم إليه، كما نجدهم يلجأون إلى تفكيك بعض المفاهيم ومحاولة تطوير مفاهيم بديلة مثلما أخضع إدوارد hybridité كالوطن والقومية والتعددية والتوافقية والهجينة سعيد[25] للدراسة فكرة المنفى والوضعية البينية والهامشية التي يعيشها.

فرانز فانون:(1925–1961)

لا يمكن بأي حال من الأحوال الحديث عن نظرية ما بعد الاستعمار دون التوقف أمام المبشر الأول لهذه النظرية (فرانز فانون) بأعماله التي عززها إدوارد سعيد في كتاه الإستشراق، وهي الأعمال التي استخدم فيها نظرية التحليل

---

[24] – سعيد إدوارد: نفسه، ص30.

[25] –سعيد إدوارد: الثقافة والإمبرالية، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1997 من مقدمة الكتاب.

النفسي، مطورا إياها لإبراز عواقب الاستعمار السيكولوجية والاجتماعية، وذلك بتركيزه على خطورة خاصية السواد باعتبارها عرقية، وأهميتها بالنسبة للمشروع الاستعماري القائم على القمع والتشويه، كذلك قابلية المستعمر الأسود للاقتناع بارتداء قناع أبيض[26]. فالاستعمار حين يعلي من شأن الجنس الأبيض على الشعوب غير البيضاء يخلق إحساسا بالاغتراب في هوية هذه الشعوب، ضمن ظروف يتم فيها اعتبار تاريخ المستعمر الأبيض وثقافة ولغته وتقاليده ومعتقداته كونية ومتفوقة بالنسبة لثقافة المستعمر، مما يخلق إحساسا قويا بالدونية داخل ذات المستعمر، ويقوده إلى تبني لغة المستعمر وثقافته وتقاليده في محاولة لمواجهة هذا الشعور بالدونية.

فانون الذي ولد بجزر المارتينيك، ونشأ في فرنسا وانتقل إلى الجزائر حيث قام بمساندة المقاومة الجزائرية، ومنح الجنسية الجزائرية، يعد منظرا كبيرا للثورة في العالم الثالث، كتب جان بول سارتر قبل ما يزيد عن الأربعين عاما في مقدمته لترجمته الفرنسية(معذبو الأرض) مناشدا "لتكن لديكم شجاعة قراءة كتاب فرانز فانون لسبب رئيسي وهام، ألا وهو أنه سيجعلكم تشعرون بالخجل، ولأن الشعور بالعار إحساس ثوري"[27].

---

[26] - Black skin, white Masks, Fanon, Franz. بشرة سوداء وقناع أبيض

[27] - حفتاوي بعلي: مصدر سابق، ص96.

غـير أنـه تم تجاهـل أو إسـاءة فهـم هـذا الكتـاب مـن قبـل دول (العـالم الأول) قـد تنبـأ بـردة فعـل الغـرب هـذه عنـدما J.P.Sartre وعلـى الأرجـح أن سـارتر كتـب مقدمتـه المتأججـة لكتـاب فـانون:"إن فـانون لا يطمـح في أن يحـاور أوروبـا الغـرب، أن يخجلهـا مـن نفسـها، أن يعـري كـذبها، إنـه يعلـم أن الاسـتعمار لا يمكـن اقتلاعـه بالإقنـاع، وأن التحـرر مـن الاسـتعمار لا يكـون إلا بـالعنف، إن فـانون يـائس إلى أن تثـوب أوروبـا إلى رشـدها إنـه يفضـح الاسـتعمار الجديـد، مـا بعـد الاستعمار[28].

"كيـف يمكـن مـداواة المسـتعمَر مـن تبعيتـه...؟" ذلـك هـو السـؤال الوجـودي الـذي كـان يـؤرق فرانـز فـانون في تحليلاتـه المستفيضـة لحالـة الإنسـان الجزائـري في فـترة خضـوعه للشـرط الاسـتعماري، والـذي لم يكـن درسـا نـادرا في القـدرة المعرفيـة علـى إخضـاع الفكـر الكولونيـالي إلى وجهـة النظـر الـتي يحملهـا المسـتعمر (المـارتينكي، الجزائـري) عـن مسـتعمره الفرنسـي فحسـب ولكـن كـان كـذلك رؤيـة مواجهـة للتصـور الكـاموي في آنيـة انشـغاله المخيـف الـذات الغربيـة طيلـة كـل المعـارك الفكريـة الـتي خاضها في أوروبا (تحررية) مقابل (الجزأرة) Algerianisme[29].

---

[28] – فـانز فـانون: معـذبو الأرض، les damnes de la terre ترجمـة سـامي الـدروبي وجمـال الأناسي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1979، ص5.

[29] – عبـد القـادر رابحـي: كـامو... فـانون معكوسـا عـن الخيـار الكـاموي وغربـة المثقـف الجزائـري، مجلـة القدس العربي، العدد 7375 آذار مارس 1434/2013، مجلد 24، ص10.

لقد كان لممارسة التحليل النفسي في الجزائر خلال الأشهر الأولى من حرب التحرير الجزائرية حينما كان يشتغل طبيبا في مستشفى البليدة، وانكب على تحقيق المثل الأعلى الذي نادى به في كتابه "بشرة بيضاء وأقنعة سوداء" ألا وهو التحرر السيكولوجي لدى الفرد، وتدمير العقدة النفسية الوجودية الناجمة عن الاستعمار، لكن هذه المحاولة باءت بالفشل فقد استقال من منصبه كمحلل نفسي، طرد من الجزائر وانتقل إلى تونس، وكان كل ذلك من الحوادث التي ساعدت فانون على أن يكون مناضلا في جبهة التحرير الوطني، فهو لم يعد يساند كفاح التحرير الوطني، بل أصح مشاركا فيه.

يقف على رأس أعمال فانون كتابه الشهير "معذبو الأرض" الذي كتبه وهو على فراش الموت يصارع مرض ابيضاض الدم وصدر عام 1961 وارتبط اسمه بالثورة الجزائرية إلى الأبد وله كتاب (سوسيولوجيا الثورة)[30] الذي غُير عنوانه بعد الترجمة في حين أن اسمه الأصلي "خمس سنوات على الثورة الجزائرية"[31].

---

[30] – فرانز فانون: سوسيولوجية ثورة، ترجمة ذوقان قروط، دار الطليعة، بيروت، 1970.

[31] – ثائر دوري: أشاح فانون، كنعان مجلة فكرية ثقافية إلكترونية، السنة السابقة، العدد 1086، 7آذار مارس 2007 www.kanaanonline.org

وهكذا أعيدت طباعة أعمال فرانز فانون واكتسبت أفكاره حياة جديدة بعدما ظن الكثيرون أنها قد انتهت انتهاء العالم الذي تحدث عنه، عالم الاستعمار العسكري المباشر، لتعود كتاباته معاصرة وكأنها تكتب اليوم.

إن البراديغم الغالب على تفكير فانون هو التحرر خاصة كتاب (بشرة سوداء وأقنعة بيضاء، وكتاب المعذبون في الأرض) إذ تأثر ببعض وجهات نظر جون بول سارتر وأفكار إيمي سيزار والفيلسوف الظواهري ميرلوبنتي والمحلل النفساني لاكان، لكن هذا الاستثمار الفانوني لم يكن بمنأى عن بعض التحريفات التي يصعب نوعا ما أن يتقبلها النص الفانوني في الخطاب ما بعد الكولونيالي، مثلما فعل هومي بهابها في دراسته لفرانز فانون عندما ألبسه قبعة دريدا والتفكيكيين، إن مسايرة هومي بابا في قراءته لفانون ستوصلنا إلى إفراغ فانون من مبدأ المقاومة، ويعد هذا الإفراغ الثوري بمثابة نسف جذري للمشروع الفانوني. فحينما يقر فانون بتلاشي ثنائية المستعمر والمستعمَر في سياق الانشطار الذي يخلقه السياق الاستعماري لا يعني هذا بتاتا نفي هذه الثنائية بقدر ما يعني محاولة تطويرها للوصول إلى جدلية هيغيلية ذات تركيب منطقي يؤمن بالمقولة التاريخية، لقد ذكر فانون في مقاطع كثيرة من كتبه جدلية السيد والعبد التي فلسفها هيغل في كتابه (فينو مينولوجيا الروح) لا يمكن الاتكاء عليها في سياق كولونيالي لأن المستعمر لا يمكنه الانعتاق من عقدة المستعمر إلا حينما يكون

التحـــرر نـــابع مـــن طبيعتـــه النفســـية. إن تناســـي هـــومي بابـــا هـــذا الجانـــب أوصـــل بنزعتـــه التفكيكيـــة فرانـــز فـــانون إلى منطـــق خـــال تمامـــا مـــن المقاومـــة لأن تفكيـــك ثنائيـــة (المســـتعمر، المســـتعمَر) ســـيجرُّ البحـــث لا محالـــة إلى نفـــي ظـــاهرة الاســـتعمار مـــن الأساس.

إن قـــــراءة هـــــومي بابـــــا لفـــــانون فيهـــــا خلـــــط بـــــين براديغمـــــات (مـــــن طبيعـــــة مختلفـــــة، فقـــــراءة (بـــــراديغم التحـــــرر) لفـــــانون مـــــع paradigmes((بـــراديغم العـــدم والســـيولة) لجـــاك دريـــدا ســـيحول الفانونيـــة إلى مجـــرد لعبـــة لغويـــة حـــرة ويفـــرغ هـــذا العمـــل مـــن مغـــزاه وبعـــده الثـــوري. إن فـــانون يعتقـــد أن مشـــروعه لابـــد أن يـــثمن لأن فيـــه مبـــدأ نفـــي الهويـــة الاســـتعمارية (الانشـــطار) الـــذي بفصـــله يمكـــن إعـــادة توزيع الأدوار التاريخية وكتابة فصل جديد يقوم على الندّية وليس على الفوقية.

تجليات أدب ما بعد الكولونيالية عند محمد ديب:

المقاومة بالكلمة قد تكون أضعف الإيمان أو أقواه، وإذا كان السيد خرافة تشكلت في ذهن المسود، فإن التحرير الحقيق للأرض والتقويض الحقيقي للاستعمار يأتي عندما يتحول المروى عنه إلى راو، تنطلق مبادرة المقاومة والتحرير والتوثيق من الأرض موضع النزاع، فيتوازى بذلك تحرير الأرض والكلمة على حد سواء ويصح من كتب دراسة كأنه حرر وطنا[32].

ثلاثية محمد ديب ريشة الرسام الصادق في الدم والعرق والعذاب والجنون والحكمة والتمرد والمرض والتناقض والثورة، وقد أورد النقاد الثلاثية بعدة تسميات Louisفهي إلياذة الجزائر كما سماها الشاعر الفرنسي لويس أراغون . ومذكرات الشعب الجزائري. فاستحق محمد ديب لقب بلزاك الجزائر Aragon بفضل مجهوداته الإبداعية الجادة التي لم تخرج في يوم من الأيام عن طموحات الشعب الجزائري[33].

ولد محمد ديب بمدينة تلمسان في اليوم الواحد والعشرين من شهر تموز (يوليو) 1920، زاول تعليمه بمسقط رأسه ثم في وجدة بالمغرب اشتغل في مجال

---

[32] – بيل أشكروفت، جاريت ريفيت وهيلين تيفين: دراسات ما بعد الكولونيالية المفاهيم الرئيسية، تر: أحمد الروبي المركز القومي للترجمة إشراف جابر عصفور القاهرة، ط1، 2010، ص13-14.

[33] – الأعرج واسيني: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص73.

التعلـــيم، ثم عمـــل مـــع جيـــوش الحلفـــاء كمحاســـب، ثم كمـــترجم مـــن الإنجليزيـــة إلى الفرنســـية، عمـــل في مهـــن شـــتى فكـــان عـــاملا في مصـــنع الســـجاد، ثم محاســـبا في محـــل تجاري، ثم معلما، فصحفيا، فكاتبا، وقد ترجمت آثاره إلى لغات عدة.

زار مدينـــة البليـــدة وقضـــى حـــوالي شـــهر في ســـيدي مـــدني أيـــن تعـــرف علـــى مجموعـــة مـــن الآدبـــاء الفرنســـيين والجزائـــريين (مدرســـة الجزائـــر العاصـــمة) مـــنهم ألبـــير كـــامو، مولـــود فرعـــون، وجـــان ســـيناك، وفي ســـنة 1950 عمـــل صـــحافيا في جريـــدة (الجزائـــر الجمهوريـــة) إلى جانـــب كاتـــب ياســـين. وفي الفـــترة مـــا بـــين 1952 و1958 نشـــر ثلاثيـــة الشـــهيرة، الـــدار الكبـــيرة 1952 الـــتي كانـــت أول نبـــوءة بمخـــاض الثـــورة التحريريـــة، وفي ســـنة 1954 وفي نهايـــة أوت صـــدرت روايـــة الحريـــق وهـــي الجـــزء الثـــاني مـــن الثلاثيـــة ثم النـــول وبـــذلك أنهـــى محمـــد ديـــب أجـــزاء ثلاثيـــة (الـــدار الكبـــيرة، الحريـــق، النـــول) وكانـــت روايـــة الحريـــق فتـــيلا حقيقيـــا ســـرعان مـــا اشـــتعل معلنـــا وشـــوك نهايـــة الاستعمار الفرنسي.

وفي ســـنة 1955 صـــدرت أول مجموعـــة قصصـــية لـــه "في المقهـــى" وهـــي مجموعـــة قصصـــية تـــدخل في نفـــس الإطـــار أي الثـــورة المســـلحة مـــع روايـــة (صـــيف إفريقـــي 1958)، "الثـــورة الآن في تـــأرجح مســـتمر" ضـــمن مجموعـــة القصصـــية

السابقة الذكر والتي قد تكون أول قصة جزائرية تؤرخ للحرب السرية ضد الاستعمار على رأي جيلالي خلاص[34].

في سنة 1961 صدور أول مجموعة شعرية لمحمد ديب وفي السنة ذاتها يصدر روايته الشهيرة (من ذا الذي يذكر البحر) فكان تحولا ملموسا في مساره الأدبي لأنه لأول مرة يكتب رواية شبيهة بروايات علم الخيال، 1966 صدور عمل إبداعي (الجري على الضفة الوحشية) إنها الرواية السادسة للكاتب وفي نفس السنة صدور مجموعته القصصية (الطلسم)، 1968 ينشر محمد ديب روايته السابعة (رقصة الملك) وفي سنة 1970 صدور روايته الثامنة (الحرب في بلاد البرابرة)، وبعدها المجموعة الشعرية (كتاب الصيغ) وفي سنة 1973 ينشر روايته التاسعة (معلم الصيد).

وفي سنة 1974 محمد ديب يدعى كأستاذ شرفي بجامعة كالفورنيا وفي سنة 1975 يسافر إلى فنلندا للمشاركة في ملتقى أدبي وفي نفس السنة يصدر مجموعته الشعرية الثالثة (العشق كله)، وفي سنة 1977 صدور روايته العاشرة

---

[34] – ترجمة محمد ديب: أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي: نشأته، تطوره قضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية د.ط 2007، ص31.

ثلاثية محمد ديب النول، الحريق، الدار الكبيرة ترجمة سامي الدروبي، دار الوحدة، بيروت لبنان (دط) 1985.مهني حمدوش، لايزا (رواية) Laezza سلسلة فسيفساء سيديا(sedia) الجزائر (د.ط) 2011.

(هايـــل) وفي ســـنة 1979 صـــدور المجموعـــة الشـــعرية الرابعـــة (نـــار جميلـــة)، وفي ســـنة 1980 ينشـــر أول عمـــل مســـرحي لـــه (ألـــف صـــيحة لمـــومس)، بعـــد الاســـتقلال فضـــل البقـــاء في فرنســـا ثم رحـــل إلى (فنلنـــدا) وأقـــام بهـــا عـــدة ســـنوات، ومـــن وحيهـــا كتـــب ثلاثيتـــه أو رباعيتـــه المســـماة ثلاثيـــة الشـــمال (ســـطوح أورســـول) (غفـــوة حـــواء) (ثلـــوج المرمر) (الأميرة الموريسكية).

كمـــا قـــام بعـــدة رحـــلات إلى الولايـــات المتحـــدة الأمريكيـــة، وقـــدم محاضـــرات عـــن الأدب الجزائـــري المكتـــوب باللغـــة الفرنســـية بجامعـــة كاليفورنيـــا ولـــوس أنجلـــس. أصـــدر محمـــد ديـــب أكثـــر مـــن 56 روايـــة كانـــت آخرهـــا شـــجرة القـــول (l'arbre a) الـــتي صـــدرت ســـنة 1998 عـــن منشـــورات (ألبـــان ميشـــال) بببـــاريس، ومـــا يقـــارب عشـــرة أعمـــال أخـــرى في الأنـــواع الأدبيـــة الثلاثـــة الشـــعر والقصـــة والمســـرحية[35]، وفي 02 مـــايو 2003 تـــوفي عمـــلاق الأدب الجزائـــري المكتـــوب بالفرنســـية بســـان كلو (فرنسا) وقد بلغ من العمر 83 سنة تاركا وراءه سيلا من الأسئلة. dire

الحريق محمد ديب:

إذا اعتبرانـــا أن الأدب الجزائـــري المكتـــوب بالفرنســـية لـــيس مـــن الأدب الفرنســـي في شـــيء، بـــل هـــو أدب عـــربي كـــان مضـــطرا إلى اســـتعارة اللســـان الفرنســـي

[35] – أحمد منور: مصدر سابق.

لظروف يعلمها الفرنسيون قبل غيرهم. فإن موضوع حديثنا عن الثلاثية لمحمد ديب وبين خطاب ما بعد الاستعمار والعلاقة بينهما هي علاقة بديهية وواضحة إلى هذا أشار محمد ديب في حديثه عن ثلاثيته:"بل قولوا أدبا قوميا يظهر الآن في المغرب عامة وفي الجزائر خاصة، غير أن هذا الأمر له دلالات بليغة وهو أن هذا الأدب يكتب اللغة الفرنسية في بلاد ذات تراث إسلامي لا تزال تحاول ولو في كثير من العناء أن تقدم إنتاجا أدبيا باللغة العربية"[36]، ولئن اكتست الرواية الفرنسية في الجزائر هذه الأسبقية التاريخية في الظهور قبل أن تظهر الرواية باللغة العربية فقد كان لها أثر جمالي وفني أكسبها القوة التواصلية مع الآداب الغربية كما اكتسبت قيمة إعلامية ودعائية عالية

موضوعية الثورة والمقاومة:

إن بصمة محمد ديب واضحة في أدب المقاومة وهو ما يعكسه عنوان الرواية الحريق (l'incendie) معاداة الاستعمار والأساليب الهمجية التي كان يسلكها والتنبؤ بميلاد الثورة، كما يمكن اعتبارها أدبا وطنيا متميزا يندرج ضمن خطا ما بعد الكولونيالية لأنه تمكن من تحقيق القطيعة مع أدب (مدرسة الجزائر) التي كانت تضم أقلام فرنسيين عاشوا في المستعمرة على غرار ألبير كامو.

---

[36] – سامي الدروبي: مقدمة ثلاثية محمد ديب، ص5.

ولـئن كانـت روايـة الحريـق قـد كتبـت قبـل الثـورة فإننـا نـرى أطيـاف الثـورة تتحـرك فيهـا وفتيلهـا يكـاد يلتهـب معلنـا نشـوب الحريـق "آمـل أن تقـدروا جملـة الوقـائع المثـيرة الـتي رسمتهـا وأن تسـتمتعوا بهـذه اللوحـة كمـا يسـتمتع بهـا الشـعب الجزائـري الـذي قـرر ذات يـوم أن يفجـر مفرقعـات، مـن قبيـل الحماسـة إنهـا عـادة في بلادنا: أن نفجر مفرقعات في المباهج..."[37].

المكان:

إلى أريـاف "بـني بـوبلان" وطبيعـة الريـف الصـعبة خـارج تلمسـان بإحـدى القـرى حيـث عـالم الفلاحـين الـذين سـلبت أراضـيهم في ظـل هـذه الظـروف يقـررون شـن الإضـراب نشـب اللهيـب وحرقـت أكـواخ المـزارعين وعمـر شـاهد علـى هـذه الأحـداث وهنـا يظهـر محمـد ديـب الـوعي الـذي بـدأ يسـري لـدى الأهـالي وهـو تمهيـد الثـورة الكـبرى وقـد جـرت أحـداثها بـين سـنة 1939-1940. هـذا الحـديث يسـوقنا أو يضـعنا في إطـار نظريـة مـا بعـد الكولونياليـة مـن ناحيـة مفهومهـا المركـزي الكاشـف عـن تمفصـلات الثقافـة والقهـر الاسـتعماري في إطـار مـن السـعي إلى فـك الاستعمارdécolonisation. عن الدول المستعمَرة

[37] – ساسي الدروبي: مقدمة ثلاثية ، ص8.

الهوية العلاقة بالآخر:

إن أدب ما بعد الكولونيالية لا يتعامل مع الهوية جوهرا ثابتا أو ماهية مكتملة سابقة على وجود الإنسان، بل حقيقة متبذلة، ومصنوعة بأدوات ومواد خام الواقع والتاريخ، إن مفارقة الهوية التي مصدرها الانتماء المتعدد إلى الأمكنة والأعراف والثقافات، والمترشحة عن تجربة ذات أوجه متنوعة تتسلل إلى نسخ العمل الأدبي المعروف بأدب ما بعد الكولونيالية فنكون إزاء بعثرة بدلا من تماسك كاذب وانفتاح على ممكنات الحياة بدلا من العزلة، وهذا ما ينعكس على الشكل والأسلوب أيضا فنشهد تصويرا باردا، حادا حياديا بلا مديح أو رثاء أو أحكام فضفاضة[38] فالهوية في كتابة ما بعد الكولونيالية هي بشكل عام مناقشة للعملية التي يتم بها كتابة الهوية عن طريق ما يسمى تحريف اللغة بما لها من قوة، وتحريف الكتابة بما تحتويه من دلالة على السلطة "وبالتالي نكون أمام لحظة حيوية لنزع الطابع الاستعماري عن اللغة والكتابة الأجنبية"[39].

فهم الأنا والآخر: يتجسد فهم الأنا في رواية الحريق من خلال شخصيات الرواية وتفاعلها في إطار وعي وفهم واضح من جهة الكاتب وهو الأنا الفردي من حيث انتمائه لهذه المجموعة ومشاركته لها في مصير واحد وطموح

---

[38] – تيري إيغليتون: أوهام ما بعد الحداثة: ترجمة ثائر ديب، دار الحوار اللاذقية 2000.

[39] – بيل أشروفت: الإمبراطورية ترد بالكتابة، ص26.

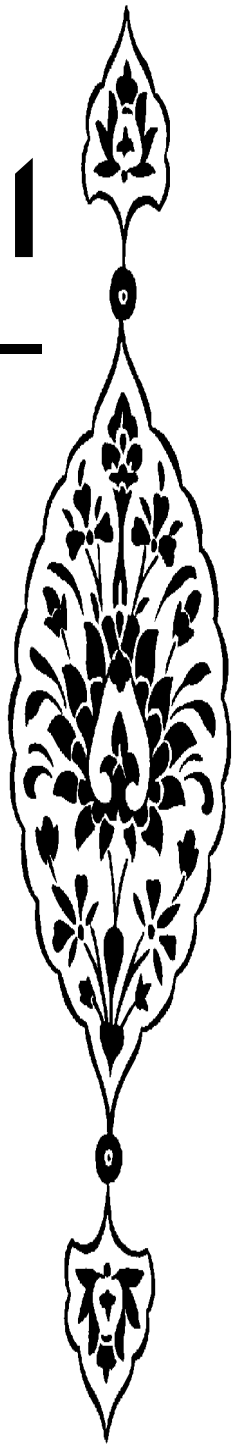
واحد. أما الشق الثاني من الأنا فهو الأنا الجمعي متمثلا في مجموع شخصياته منذ أن قدم إليهم (محمد سرّاج) المناضل الثائر الآتي من المدينة (تلمسان) حيث دعاهم إلى القيام بإضراب فانتهى به الأمر إلى القبض عليه وسجنه وتعذيبه من طرف الاستعمار، كان المستعمر يسأل الأهالي (الأنا الجمعي) من هو المحرض على هذا الإضراب فكانت إجابتهم بأنه البؤس والشقاء، ورغم الوعود والإغراءات لم يوقف الأهالي حركتهم المعادية للاستغلال[40]. والأنا الجمعي يمكن أن تتوسع دائرته ويتعدى حدوده ليشمل الوطن بأكمله فهو يتحدث بلسان وطنه وما منطقة تلمسان إلا جزء من هذا الوطن، أو حتى جزء من المستعمرات العالم الثالث. "إن الفلاحين الذين يحققون هذه الثورة لا ترفدهم عاطفة متأججة فحسب، وإنما هم يعتمدون على نضج وفهم أن الفلاحين الذين يقومون بالثورة إن كانوا أناسا بسطاء طيبين ،تهون عندهم أرواحهم في سبيل حريتهم، فإن في بساطتهم وعيا، بل إن بساطتهم هذه هي الوعي في أسمى مدارجه"[41].

وفي مقام فهم الأنا نجد فهم الآخر ونقصد به الغرب الأمبريالي أو فهم المستعمر (بكسر الميم).

[40] – ينظر سامي الدروبي الحريق.

[41] – نفسه ص8.

الفصل الثاني



تداخل الأجناس

تقديم:

لقد باتت ظاهرة التداخل الأجناس الأدبية تمثل إشكالا بالنسبة لمصنفي الأدب حيث أصبح تمييز كل جنس أدبي عن غيره أمرا عسيرا لتداخلها وتوالدها من بعضها البعض ،الأمر الذي سبب خلطا هائلا أصبحت تعاني منه بعض المقاربات للأجناس الأدبية ، حيث تسود زئبقية مصطلحاتها وانفتاح النصوص على بعضها البعض "فليس ثمة أسوار منيعة أو آليات تعمل داخل الشكل الفني تحول دون تداخل الأشكال الفنية أو تمازجها ولكن كانت الرواية كما يرى بعض منظريها في احتمال نشأتها ومسار تطورها أهم أشكال الإبداع قدرة على التوصيف والاستفادة من الأجناس الأدبية التي سبقتها الأسطورة ،الملحمة ،الحكاية... فهي الوريث الشرعي للأجناس السابقة وهي "الجنس الأكثر تحررا لأنه جنس غير مكتمل ولا حدود له ولا ضفاف ،أمواجه ممتدة دون شواطئ فهو جنس ما ينفك يجهز على الأجناس التقليدية ليجعلها في خدمته،فقد تخطت الرواية قوانينها وأدواتها لتستعير من الأجناس الأدبية الأخرى،تقنياتها وأدواتها."[42]

ويعتبر محمد ديب من الأقلام الرائدة في جنس الرواية انطلاقا من ثلاثيته الشهيرة إلى كتاباته المهجرية بغض النظر عن اللغة التي كان يكتب بها وكيف صنف على أنه بالزاك الجزائر لواقعية أدبه لكن إذا تساءلنا عن خصائص السرد هل تساير جنس الرواية ؟نحاول في هذا الفصل أن نرصد الأنواع الأدبية التي تداخلت في الخطاب السردي الديبي من السيرة

---

[42] – مرتاض عد المالك،في نظرية الرواية ،سلسلة عالم المعرفة عدد 240،ديسمبر 1998،ص 11

والشعر وأدب الرحلات وأدب البحر وأدب الحرب والأدب الصوفي والأدب المقارن والخطابة وملامح من الأدب الاجتماعي.

قضية الأجناس الأدبية وتداخل الأنواع:

لا تقتصر إشكالية التداخل على حشد أنواع أدبية في فضاء أدبي مركب،وإنما تمتد الإشكالية إلى تشظي النوع الواحد إلى أنوع متجانسة متناغمة في جيناتها في كتاب واحد نحو تشظي القصة القصيرة إلى قصة قصيرة جدا وأقصوصة وتشظي الشعر إلى القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر وقصيدة التوقيعة في ديوان واحد.مما يضع إشكالية التداخل في مسارين،مسار خارجي يشمل تداخل أنواع أدبية مختلفة ،ومسار داخلي يشمل أنواع أدبية متجانسة.

لا نكاد نجد في الأبحاث الأدبية حديثا عن الجنس الأدبي إلا في صيغة الجمع فكأنه لا وجود للجنس إلا بسائر الأجناس ومن ثم يتعين علينا أن ننظر في الأجناس الأدبية باعتبارها منظومة متكاملة تقوم بين وحداتها روابط مخصوصة وهذا ما جعل دارسي الأدب في الغرب ينكبون على تصنيف مسألة الأجناس تصنيفا يكون –ما أمكن– جامعا مانعا.

ولعل أول التصنيفات ما اعتبر أن بعض الأجناس سامية مثل الملحمة والمأساة وحظيت لذلك باهتمام أكبر وبقوانين أكثر دقة مما حظيت به أجناس أخرى اعتبرت منحطة كالتمثيلية الهزلية والرواية،ولئن كان هذا التصنيف سار فيه أصحابه على هدي التصور

الإغريقي فإنه حصر الأدب في كونه صورة من المجتمع فانصرف الباحثون إلى البحث عن تصنيف أخر يكون أكثر تفصيلا ،فرأى بعضهم أن الأجناس الأدبية يمكن أن تصنف إلى مراتبية ذات طوابق ثلاثة.[43]

أول هذه الطوابق وأعلاها يحوي التصنيفات الكبرى التي تجعل الأجناس الأدبية كلها مندرجة في جنسين "شعر ونثر" أو ثلاثة أجناس(غنائي،ملحمي درامي)غير أن هذه الأقسام الكبرى لا يجوز لنا أن نطبق عليها اسم الأجناس وإنما هي أنواع ،أو espéesأصناف أو classesمراتب catégories

أما الطابق الثاني فيضم الأجناس، وهي تتمثل في الأقسام التي يضمها كل نوع من الأنواع الثلاثة السابقة ففي الصنف الدرامي نجد أجناس:المأساة(tragédie)والفاجعة(comédie)والملهاة(drame) وفي الصنف الملحمي نجد أجناس:الملحمة والرواية والأقصوصة،وفي الصنف الغنائي نجد أجناس التسبيح(hymne)والنشيد(ode)والمرثية(élégie[44])

أما الطابق الثالث وهو الطابق السفلي في هذه المراتبية فيضم الأقسام المندرجة ضمن الأجناس،وهذه الأجناس الفرعية(sous-genres.)

---

[43] -ينظر محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي دراسة في السردية العربية منشورات كلية الآداب منوبة تونس 1،1998،ص 25

[44] -مصدر سابق ص 22

النـوع اسـم يعـرف بـه ،ولكـن عمليـة التسـمية يعتريهـا أحيانـا بعـض الـتردد، إذا قـرأت المقامـة الفاسـية لأبي سـعيد الـوهراني فإنـك سـتجدها مخالفـة لمقامـات الهمـداني والحريري،ومـع ذلـك فإنـه وردكلمـة مقامـة في العنـوان سـيحثك علـى البحـث علـى تعليـل لهـا وعلـى الخصـائص البنيويـة الـتي دفعـت أبـا سـعيد إلى اللجـوء إليها...خصـائص نـوع لا تـبرز إلا بتعارضـها مـع خصائص أنواع أخرى.[45]

مـن الواضـح أن نظريـة الأجنـاس ترتكـز إلى الأصـناف الثلاثـة ملحمـي درامي،غنـائي وهـي أصـناف تعـزى إلى أرسـطو،لكنها مسـألة خلافيـة تناولهـا بالتـدقيق والتمحـيص جـيرار جونـات وأثبـت أن نسـبتها إلى أرسـطو خطـأ محـض وأن التقسـيم الثلاثـي عمليـة قريبـة العهـد.من عصـرنا ومثل النظام الأرسطي للأجناس ضمن جدول كالتالي:[46]

الموضوع/الصيغة	مسرحية	سردية
سام	مأساة	ملحمة
منحط	ملهاة	محاكاة ساخرة

إننـا نتحـدث عـن الجـنس الأدبي وكأنـه أمـر بـين المعـالم واضـح الحـدود، والحـال أنـه علـى النقـيض مـن ذلـك تمامـا، حـتى قـال عنـه أحـد البـاحثين :"يتعـين علينـا دائمـا رسـم حـدوده"إن الجـنس الأدبي مفهـوم مجـرد يتبـوأ منزلـة مخصوصـة بـين الـنص والأدب ،إنـه مرتبـة وسـطى نسـتطيع مـن

[45] – عبـد الفتـاح كيليطـو: الأدب والغرابـة دراسـة بنيويـة في الأدب العـربي، سلسـلة المعرفـة الأدبيـة،دار تـو بقـال، الـدار البيضاء المغرب ط3،2006،ص 26

[46] – جيرار جونات :theorie des genres ص 100 نقلا عن محمد القاضي ص 22.

خلالها أن نربط الصلة بين عدد من النصوص التي تتوفر فيها سمات واحدة، ولكن هذه المرتبة الوسطى تنازعها وحدات مختلفة ومن هنا يدخل الجنس سباقا مع مجموعة كاملة من العبارات الأخرى.من قبيل الصنف الأساسي catégorie fondamentale عند ويليك ووارن.[47]

والشكل الجمالي forme والصيغة الانشائية type والنمط(mode poétique) عند جونات والشكل الطبيعي forme naturelle ، عند جيرار جونات وغيرها من المصطلحات esthétique عند تودوروف،والجنس الجامع archi genre المتعددة والتي تدل على القلق الناشئ عن مفهوم الجنس.

ويذكر رشيد يحياوي في بداية كتابه عن نظرية الأنواع الأدبية،أن كلمة genre كلمة الجنس فرنسية انتقلت إلى الإنجليزية،رغم وجود كلمة أخرى هي التي لها نفس المعنى،وقد Kind مصطلح فرنسي genre ورد في المعجم الإنجليزي للمصطلحات الأدبية التعريف التالي ل: type،نمط Kind يدل على نوع ،أو طبقة أدبية، ويضيف بأن الأنواع الكلاسيكية يضاف إليها satire المعروفة كانت هي الملحمة،التراجيديا، الغنائي، الكوميديا، الساتيرية حاليا:الرواية والقصة القصيرة.[48]

---

[47] – رينيه وليك:نظرية الأدب

[48] – رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرف، الدار البيضاء،ط2،1994،ص6

لقد كشف تاريخ الأنواع الأدبية عن تعقيد واضطراب بالغين في المفهوم والمصطلح،فهي تارة أنواع،وتارة أجناس،وتارة صيغ،ونماذج،وأصناف وأشكال،وأنماط...ولأن هذه المصطلحات لا يمكن أن تكون كلها مرادفات لمفهوم واحد فإن هذا التعدد والاختلاف قد تسبب فعلا في تشويش المفهوم كما المصطلح.

فحسب "رينيه وليك"و"أوستن وارين"مثلا النوع الأدبي هو مؤسسة كما أن الكنيسة أو الجامعة أو الدولة مؤسسة.[49] هذا الكلام يحيلنا إلى طرح السؤال الأكثر أهمية وجوهرية في هذا الموضوع والذي طرحه جون ماري شيفر في كتابه: ما الجنس الأدبي؟

لقد استقطب هذا السؤال أجوبة متنوعة جدا فمن جهة:"الجنس قد يكون إما معيارا،أو جوهرا مثاليا؟،أو منوال قلوة أو مجرد مصطلح تبويبي لا تناسبه أي إنتاجية نصية خاصة.[50]

---

[49] – رينيه وليك وأوستن وارين نظرية الأدب ص 237

[50] – جون ماري شيفر: ما الجنس الأدبي ترجمة غسان السيد،اتحاد الكتاب العرب،دمشق(د.ط)1997،ص

نظرية الأجناس في النقد الغربي:

بدأ تاريخ نظرية الأجناس الأدبية في النقد الغربي قبل كتاب أرسطو المشهور فن الشعر بقليل،مع محاورات أستاذه أفلاطون الذي أشار إلى الموضوع قرونا قبل الميلاد،ومنذ ذلك الحين ظهر مهتمون كثيرون بهذه القضية،خاصة في مرحلة النقد الحديث والمعاصر حيث حظي الموضوع باهتمام كبير،حتى أنه لا تكاد تخلوا دراسة نقدية من وقفة فيه أو إشارة إليه.ولئن كانت من أقدم مشكلات الشعرية قضية الأجناس تعريفها عددها،علاقتها بعضها ولم ينته النقاش حولها،واحتدم هذا النقاش اليوم أكثر من ذي قبل،فسنحاول في هذا الفصل الإشارة إلى أهم محطاتها وأبرز المساهمين فيها من النقاد والدارسين ومنهم:

1- أرسطو (384.م/322ق.م)

كان أفلاطون أستاذا لأرسطو وكان أول من انتبه للقضية وأدرجها ضمن محاوراته،حيث تناول فيها الأنواع الأدبية الشائعة في عصره لكن الذي أعطى للموضوع أبعاده النظرية هو أرسطو الذي يعد أبو الشعرية وأبو الأجناس الأدبية باعتبار طروحاته الأكثر شيوعا وتأثيرا وهو أول من وضع أسس نظرية الأنواع الأدبية وذلك من خلال كتابه فن الشعر ورغم أنه لم يغط في شعرية كل الأنواع الأدبية المعروفة في عصره، واقتصر فقط على الملحمة والمسرحية بشقها التراجيدي.

ومع أن الأنواع التي تناولها أرسطو قد اندثرت مع الزمن،وحلت محلها أنواع جديدة،غاية في التنوع والاختلاف ،غير أن نظرية الأجناس الأدبية كما يراها ميخائيل باختين:" لم تستطع إلى يومنا هذا أن تضيف أي شيء جوهري كما أنجزه أرسطو فنظريته ظلت الأساس الثابت لنظرية الأجناس.[51]

2-فرناند برونتير(1849-1906)

في أواخر القرن التاسع عشر تطبيق نظرية unetiere ferdinandحاول برونتير التطور على الأجناس الأدبية متأثرا بنظرية داروين وذلك في كتابه "تطور الأنواع في تاريخ الأدب إذ حاول نقل قوانين تطور العضويات إلى مجال الدرس الفني والأدبي عامة، وإلى مجال الأنواع الأدبية بشكل خاص.

يرى برونتير أن الأدب شبيه بالنوع البيولوجي، ينشأ ويتطور وينقرض ولكنه لا يفنى تماما،بل تتواصل عناصر منه في النوع أو الأنواع التي تطورت عنه.حيث تخضع الأنواع الأدبية في نشأتها وتطورها وانقراضها لقانون يسير الأنواع العضوية أيضا وهو قانون بقاء الأصلح والانتخاب الطبيعي"وانتهى برونتير إلى أن "النوع الأدبي كالنوع البيولوجي،ينشأ ويتطور

[51] – أرسطو: فن الشعر ترجمة إبراهيم حمادة مكتبة الأنجلو المصرية (د.ط)(د.ت) وينظر هوراس:في الشعر ترجمة لويس عوض،الهيئة المصرية للكتاب ،1988 ط3

وينقرض لكن المنقرض من الأنواع الأدبية كما المنقرض من الأنواع والكائنات الحية،لا يفنى تماما. وإنما تتواصل عناصر منه في النوع أو الأنواع التي تطورت عنه.[52]

وكما لم تكن نظرية التطور مقنعة عند داروين، فهي كذلك عند برونتير فقد رفضت وانتقدت بشدة ،وباءت بالفشل ،وأصبح الآن:"من المتفق عليه أن برونتير ألحق الأذى بعلم الأنواع عن طريق نظريته البيولوجية الزائفة في التطور.[53]

3-بنديتو كروتشه (1866-1952)

في بداية القرن الثامن عشر ثار بعض النقاد على نظرية أرسطو الأجناسية ودعوا إلى تجاوزها بعدما تربعت على الساحة النقدية لقرون طويلة،وكان عالم الجمال الإيطالي "كروتشه"من أوائلهم إذ ثار على مفاهيم أرسطو وأرائه في كتابه"علم الجمال"ودعي إلى تجاوز تقسيم الأنواع الأدبية إلى قصة ومسرحية وقصيدة وسوى ذلك والاكتفاء باعتبارها أدب وفن وهو ما يختصره قوله:"أن تقولوا هذه ملحمة وهذه غنائية،أو هذه دراما وهذه غنائية ،فتلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه ،إن الفن هو الغنائية أبدا،وقولوا أن شئتم هو ملحة العاطفة ودرامتها"[54]

---

[52] – عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب ،دار العود،بيروت،ط..،1983،ص 127 وما بعدها.

[53] – رينيه وليك وأوستن وارين:نظرية الأدب ص 249

[54] – رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ،ص 26

أدبي متمرد على كل الحدود، وهكذا أعلن كروتشه"موت الأجناس وبشر بعصر جديد لأثر متحرر من كل قيد أجناسي."[55]منطلقا في ذلك من بعض المبادئ الأساسية التي تصورها،كمبدأ وحدة العمل الفني،وتطابق الشكل والمضمون فيه بقوة،فهو يرفض فكرة استقلالية أحدهما عن الأخر، ويؤكد"امتناع الأثر. الفني على التجزئة"[56] لأن التقسيم يقتله.وتساءل عن جدوى كل التقسيمات التي تكف الضرر به:"أي معنى لتقسيم الآثار الفنية إلى شخصي وموضوعي،وغنائي وأسطوري ،وعاطفي وتصوري،مادام يستحيل في التحليل الجمالي،أن نفصل الناحية الشخصية عن الموضوعية،والغناء عن الأسطورة، وصورة العاطفة عن صورة الأشياء."[57]

والأثر الأدبي عند كروتشه مستقل عن أي قانون لأنه يصدر مباشرة عن الحدس بشكل عفوي وتلقائي.[58]

فنظرية الأجناس عند كروتشه"ضالة"وأساليبه في الحكم والنقد مغلوطة .ففي حين يتصور النقاد أن قوانين الأجناس ثابتة.يأتي الفنانون بأعمال تتجاوزها،مما يسفههم ويضطرهم لتوسيع مفهومهم للجنس،فطالما"هزئ الفنانون بقوانين الأجناس هذه وإن تظاهروا بقبولها باللفظ أو بزائف الطاعة،فكل أثر فني حق كان تجاوزا لقوانين جنس ما سفّه آراء النقاد واضطرهم إلى توسيع ميدان هذا الجنس،إلى أن يضيق مرة أخرى بولادة آثار فنية جديدة،تستتبع فضيحة جديدة وتسفيها جديدا،وتوسيعات جديدة."[59]

4-موريس بلانشو:(1907-2003)

---

[55] - عبد العزيز شبيل : نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب،دار محمد علي الحامي صفاقس تونس ط1 سبيتمر 2001،ص 07

[56] - بنديتو كروتشه: علم الجمال ص 29،توثيق

[57] - نفسه ص 50

[58] - ينظر تفصيلا أكثر كروتشه : علم الجمال .

[59] - كروتشه: علم الجمال،ص 50-51

ذهب الناقد والروائي الفرنسي(بلانشو)أبعد مما ذهب إليه (كروتشه)،فالأدب عنده لا يقبل التفرقة بين الأنواع،ويرمي إلى تحطيم الحدود.[60]بينها عن قصد إذ هو يشك في وجود الأجناس الأدبية أصلا،يدعو لتجاوزها واختراقها ليتحقق بذلك مبدؤه الذي انطلق منه ودافع عنه،وهو تلاشي الأدب وتفرد الأثر. دعوة بلانشو لم تكن لنفي الأنواع فقط وإنما التخلي حتى عن الأدب، فالأدب عنده يجب أن يسير حرا نحو غايته،وألا يخضع لسلطة النقد أو الكتابة أو أي قانون آخر بما في ذلك قانون الأنواع الأدبية،"فجوهرة الأدب هو الهروب من كل تحديد جوهري، من كل تأكيد يجعله ثابتا وواقعيا."[61]

وبذلك يسير الأدب نحو غايته الأساسية،وهي التلاشي،ويبقي من الأدب إذا تلاشى واندثر:"الأثر المتفرد برأي بلانشو."[62]

هذه الدعوة للتخلي عن الأنواع وتجاوزها وإن كانت متحمسة وجريئة إلا أنها تصطدم بالواقع الأدبي الذي يقدم دائما أنواعا بقدر ما يخترقها، فلا يمكن إنكار أن أي أثر كان متفردا ومخترقا لنوعه سيجد نفسه ضمن خانة نوع آخر، لأن الأنواع الأدبية لها دائما هويتها التي يجب أن توسم وتعرف بها.[63]

5-جيرار جونات:(1930)

من أهم الباحثين الذين كرسوا جهدهم في موضوع الأجناس الأدبية وقد أصبحت مقولاته النقدية في هذا المجال واردة في أغلب البحوث والدراسات التي تتناول هذه القضية.

---

[60] – عبد الفتاح كيليطو : الأدب والغرابة ،ص 19.

[61] – رشيد يحياوي: مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية ،ص 30

[62] – نفسه ص 29،وما بعدها

[63] – فيروز رشام: شعرية الأجناس الأدبية في أدب نزار قباني،رسالة دكتوراه تخصص قضايا لأدب والدراسات النقدية إشراف أ/د علي ملاحي كلية الآداب جامعة الجزائر2 السنة الجامعية 2011/2010،لجنة المناقشة د.عبد اه بن حلي، د.ربيعة جلطي وأخرون.

قـــدم جينيـــت جـــيرار دراســـته المشـــهورة عـــن الأجنـــاس والمعنونـــة ب :INTRODUTION à L'ARCHITEXTE الشعرية "سلسلة ضمن ،وهي منشورة أيضا ضمن كتاب"نظرية الأجناس SEILLE:عام 1979 عن دار سوي مع مجموعة من النقاد والباحثين في هذا Théorie des genres الأدبية" لكن شبيل لم يدرج في ترجمته للكتاب الموضوع،وهو الكتاب الذي ترجمه عبد العزيز شبيل، الفصل الخاص بدراسة جينيت وقام بترجمتها في كتاب مستقل بعنوان "مدخل إلى النص الجامع "وهي نفس الدراسة التي سبق أن ترجمها عبد الرحمن أيوب بعنوان"مدخل لجامع النص"وهما ترجمتين مختلفتين إلى حد بعيد في اللغة والمصطلحات ،والعنوانان المختلفان أول إشارة لذلك.[64]

أعلن جرار جنيت تبنيه لما يسميه ب:"التعالي النصي"متجاوزا بذلك النص بمفهومه التقليدي:"لحد الآن لا يعنيني النص إلا من حيث تعاليه النصي معرفة كل ما يضعه في علاقة ظاهرة أو خفيفة مع نصوص أخرى أسمى ذلك التعالي النصي المعنى المحدد l'intertextualité وأدرج ضمنه التناص transtextualité والكلاسيكي منذ جوليا كريستيفا،بمعنى الحضور الحرفي [...] للنص ضمن أخر [...] والنصية الجامعة ARcHITEXTE لنسمّ ذلك مثلما هو بديهي النص الجامع أو ببساطة النسيج الجامع ARCHITEXTUALITé ARCHITEXTure [65]

ليس من الهين على القارئ البسيط وحتى على الباحث المتمرس أحيانا أن يفرق بدقة بين هذه المصطلحات ويستوعب بلا خطأ علاقتها بعضها البعض، والفرق الفاصل بين الواحد والأخر خاصة أمام مشكلة تعدد المصطلح في الترجمة العربية،وهذا لم يخف على جينيت إذ

---

[64] – فيروز رشام: شعرية الأجناس الأدبية في أدب نزار قباني ص 55

[65]Gerard genette ,chapitre:introduction a l'architexte,dand le livre de Gerard genette et autres ,theorie des genres,P158.

قدم شرحا لمصطلحه الجديد هذا بقوله:"لنسم إذن النصية الجامعة علاقة النص بنصه ARCHITEXTUALITé الجامع ARCHITEXTE[66]

إذن حاضر في ARCHITEXTEويضيف عن هذا النص الجامع :"النص الجامع" كل مكان،فوق،تحت،وحول النص الذي لا ينسج خيوطه إلا بتعليقه،هنا وهناك،على هذه الشبكة من النسيج الجامع."[67] وبذلك يكون مفهوم النص الجامع أوسع وأكبر من مفهوم النص والتناص معا، وهكذا يكون جينيت قد قدم تصورا مختلفا لشبكة الأجناس عما كانت عليه تقليديا.

وعن ذلك التصور التقليدي لشبكة الأجناس،يشك جينيت أن يكون أرسطو أو أفلاطون صاحباه.فقد أشار في بحثه إلى "خطأ شائع أو وهم إرجاعي"-كما يسميه-يتلخص في إرجاع أصول الثلاثية الشهيرة (الشك الغنائي-الشكل الملحمي-الشكل الدرامي)إلى أرسطو،بل إلى أفلاطون،وهو وهم عميق الجذور في وعي النقاد الغربيين،لذلك يتواصل إلى اليوم الاعتقاد بأن ذلك الثلاثية الشهيرة تعود إلى أرسطو،بينما هي في الحقيقة تقسيم يعود إلى الرومانسية."[68] بحسبه إذا،يكون التقسيم الثلاثي للأجناس،تقسيما تصوره النقاد الغربيون القدامى ونسبوه خطأ إلى أفلاطون وأرسطو.

والواقع أن الأجناس مقولات أدبية-وبالأصح جمالية صرف-بينما الصيغ مقولات نابعة من اللسانيات.[69]

إذا اعتبرنا التقسيم القديم تقسيما خاطئا،فهذا يعني أنه يجب أن تراجع نظرية الأجناس كاملة منذ بدايتها ،وذلك سيلغي حتما كل ما أنجزته منذ أفلاطون إلى اليوم.أما فكرة

---

[66] - مصدر سابق،ibid P 158

[67] - ibid P 158

[68] - عبد العزيز شبيل : نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص 35

[69] - عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدية في التراث النثري، ص 41

"جامع النص"التي اقترحها جينيت فلا تبدو قادرة على أن تكون حلا بديلا لأنها أكثر تعقيدا من نظرية الأجناس السابقة.

6- الشكلانيون الروس(1915-1930)

ألزمت جماعة الشكلانيون الروس نفسها بوصف تاريخ الأجناس الأدبية بغض النظر عن وظيفتها في التاريخ الاجتماعي،كما غضت عن قضايا التقبل والتأثير باعتبارها تدخل في إطار الدراسات الاجتماعية والنفسية.وإن كان لا مفر من ذلك،لأن الأدب ينتجه دائما مجتمع وتاريخ وفرد،وكل محاولة لعزله من مصدره سيخل به.

وفي وصفهم للأنواع،يبرز "رومان ياكبسون (1896-1982) بمقولاته الشهيرة،خاصة منها "النسق""والمهيمنة" فبرأيه يتألف النوع الأدبي من أنساق ضمنها أنساق مهيمنة، هي عنصر لساني يسيطر على الأثر :"إن المهيمنة تكسب la dominanteوالمهيمنة الأثر نوعية،فالخصيصة النوعية للغة الشعرية هي بداهة،خطاطتها العروضية؟،أي شكلها كـ"شعر"[70]

وعليه تكون المهيمنة السمة الأكثر برزوا في النص وتمثيلا له،أيا كانت هذه السمة،وبذلك قد تظهر في ملفات الكاتب الواحد، أو في مدرسة ما، أو حقبة معينة،إذ "من الممكن بحث وجود مهيمنة ليس فقط في الأثر الأدبي لفنان مفرد،ولا في الأصل الشعري canon أو في مجموع أصول مدرسة شعرية،ولكن أيضا في فن حقبة معينة،باعتبارها كلا واحدا."[71]

وتكمن الأصالة في طرح ياكوبسون أنه يجمع بين تصور المهنية بنظرية وظائف اللغة،حيث يمكن تطبيقها على الوظائف الست للغة.[72]

---

[70] - تزيفيطان تودوروف : نظرية المنهج الشكلي:نصوص الشكلانيين الروس،تر ابراهيم الخطيب،مؤسسة الأبحاث العربية،بيروت،والشركة المغربية للناشرين المتحدين ،الرباط ط1، 1982،ص 81

[71] - نفسه ،ص 82

1-voir dominique come les genres littéraires , hahette paris 1992 p118

7-رولان بارت(1915-1980م)

شكك بارت-كما كثير من النقاد الذين سبقوه- في وجود الأجناس،ودعا لتجاوزها،متخليا حتى عن مصطلح أدب، مفضلا استخدام مصطلح الكتابة والنص.[73]حيث أراد إدماج مفهوم الأدب ضمن هذين الأخيرين،وقد قدم فهمه الخاص للأدب بقوله:"لست أعني بالأدب جملة أعمال،ولا قطاعا من التبادل والتعليم،وإنما الخدش الذي تخلفه أثار ممارسة هي ممارسة الكتابة،وأقصد أساسا النص،وأعني نسيج الدلائل والعلامات التي تشكل العمل الأدبي.[74]

هذا الفهم الخاص للأدب هو الذي قاد بارت إلى مبدأ الكتابة واستقلالية الأثر الذي اعتمد عليه أساسا في طرح مقولاته النقدية،فيحدد مفهوم النص كمقابل لمفهوم الأثر الأدبي "الذي بلى وتشوه"[75]

والنص عنده امتداد واختراق مجاله (الخطاب) بحيث ينتقل بين أثار أدبية،عن طريق ما يسمى "التناص"

والكاتب عنده هو محاك أو ناسخ لأنه ينسخ الكتابات السابقة،وعليه فإن الأدب استنساخ أما النص،برأيه،فإنه"يتألف من كتابات متعددة،تنحدر من ثقافات عديدة،تدخل في حوار مع بعضها البعض،وتتحاكى وتتعارض بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد،وليست هذه النقطة هي المؤلف-كما دأبنا على القول-وإنما هي القارئ."

وهكذا نقل بارت محور الاهتمام في الأدب من المؤلف إلى القارئ،رافعا شعار موت المؤلف.[76]باعتبار النص مرتبط بالقارئ"فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة

---

[73] - ينظر:رولان بارث ،درس السيمولوجيا، تر عبد السلام بنعبد العالمي،دار توبقال،الدار البيضاء ،ط3، 1993 ص 34،حيث يقول صراحة"أفضل أن أتحدث عن الكتابة أو عن النصوص عوض الأدب

[74] - نفسه: ص 14

[75] - رولان بارث: درس السيميولوجيا،ص 49

[76] - نفسه: ص 87

القراءة"[77]هذا من جهة ومن جهة أخرى جمع بين مفهومه للنص أيضا نفيا للأنواع:"مجرد أن نخوض ممارسة الكتابة،فإننا سرعان ما نكون خارج الأدب بالمعنى البرجوازي للكلمة،هذا ما أدعوه نصا،وأعني ممارسة تهدف إلى خلخلة الأجناس الأدبية:في النص لا تتعرف على شكل رواية أو شكل الشعر أو شكل المحاولة النقدية.[78]

ورغم أن فكرة نفي الأنواع تبدو مغرية من المنظور الإبداعي،إلا أنها ما تزال عاتمة من المنظور النقدي أفلا تكون هناك مشكلة تصنيفية عويصة إذا كانت كل النصوص التي تنتج نافية لأنواع؟كيف سنسميها؟وعلى أي أساس نرتبها في مكتباتنا؟ثم ألا تمثل باقي الخطابات اللغوية الخارجية عن نطاق الأدب نصوصا أيضا؟هذه بعض الإشكالات التي سيطرحها نفي الأنواع لا محالة.

9 –هانس روبرت ياوس(1921–1997)

انطلق ياوس في استقرائه للأدب من حيث لم يكن للمناهج والنظريات الأدبية والنقدية السابقة اهتمام،وهو التركيز على"الأثر الذي ينتجه العمل الأدبي والمعنى الذي يعطيه الجمهور له،أي "تلقيه"[79]

فتقاليد النوع الأدبي–حسب ما يراها ياوس–تتشكل عند المتلقي عبر تلقيه عدة أعمال سابقة،فيصبح لديه أفق انتظار معين له،وذلك ما يساعد القارئ على التعرف على

---

[77] – رولان بارت : نقد وحقيقة، تر منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري،حلب،ط1، 1994،ص 25

[78] – رولان بارث : درس السيميولوجيا ، ص 48

[79] – هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي:من أجل تأويل جديد للنص الأدبي،تر رشيد بنحدو،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،ط1، 2004،ص 39

النص،إلا أنه مع مرور الوقت سيصبح مملا بالنسبة إليه،آنذاك سيكون (الأثر) للعمل الذي يخترق أفق توقعه من جديد.

وعليه فإن"الأجناس الناجحة في أدب عصر ما تفقد تدريجيا نجاعتها بسبب إعادة إنتاجها باستمرار،فتتي محلها أجناس جديدة،نابعة في الغالب من طبقة شعبية"[80]

من خلال تقاليد l'orizon d'une attente وهكذا يكتسب القارئ أفق انتظار الأعمال المعروفة قبلا، وهي إحدى الأفكار الأساسية في نظرية التلقي عند ياوس وبالنسبة إليه ثمة شيء أكيد،وهو أن "كل أثر يفترض أفق انتظار ،بمعنى مجموعة من القواعد السابقة للوجود لتوجيه فهم القارئ (الجمهور) وتمكينه من تلقي تقديري"[81]

علاقة وطيدة تجمع إذن بين الأجناس الأدبية وأفق التوقع،فالنوع الذي يُقبل عليه الجمهور أكثر،هو النوع الذي يخترق أفق توقعه،في عملية يشارك فيها القارئ كما الكاتب،وهي الفكرة التي يلخصها قول تودوروف بأن الأجناس توجد "كمؤسسة تعمل ك "أفاق انتظار"لدى القراء ،و"نماذج كتابة" لدى الكتاب.[82]

1- Hans robert jauss, chapitre : littérature médiévale et théorie des genres, dans le livre de Gérard genette et autres : théorie des genres p66

2-ibid p42

3-todoov : la notion de littérature et autres essais, p34

[81] – ينظر:حسن ناظم: مفاهيم الشعرية ص 39

لقد طرح ياوس –حسب حسن ناظم – إشكالية لم تحب عنها الشعرية ولا المنهج الشكلي في دراستهما للنصوص الأدبية،بسبب إبعادهما لأي تفكير تأويلي،وإهمالهما للقيمة الجمالية للنصوص الأدبية بحجة الموضوعية العلمية.[83]

ولعل هذا هو أهم إنجاز لنظرية ياوس التي كشفت عن سر من أسرار التلقي الناجح لعمل ما والذي يمكن للكتاب استغلاله لتحقيق تلقي أفضل دائما.

وما دام تعرف القارئ أو المتلقي على قواعد الجنس،يتم من خلال الأعمال السباقة،فإن الاستمرار في إنتاج نصوص أدبية بنفس العناصر القديمة سيفقدها شيئا من قيمتها الجمالية،لأنها تصبح معروفة لديه فيمل منها ،وهذا يعني أن شبكة الأجناس بحاجة لاختراق مستمر ضمانا لاستقبال جيد،وعليه فإن الدعوة التي أطلقها البعض لتجاوز قوانين الأجناس واقتراحها لا تصبح فقط شرعية،إنما ضرورية حتى.

تزفيتان تودوروف(1939م)– 10

يعد الباحث والناقد التشيكي الأصل والفرنسي الجنسية تودوروف من أبرز المهتمين بقضية الأجناس الأدبية،وله في هذا الموضوع عدة إسهامات نظرية وتطبيقية.فنظريا ناقش مفهوم الجنس والأدب،وأصل الأجناس،وتطورها،وعلاقتها بعضها البعض،وتطبيقيا له دراسات

تحليليـــة كثيرة،خاصـــة في مجـــال النثر(القصـــة القصـــيرة والروايـــة)مثل دراســـته ل:الروايـــة البولسية،والأدب الخيالي."

اشـتغل تـوردوروف علـى العمـل الأدبي في حـد ذاتـه قبـل أن يخـوض في الجـنس الأدبي،وانتهـى إلى تميـز ثلاثـة جوانـب أساسـية فيـه،تجمعها شـبكة مـن العلاقـات المتبادلـة والمعقـدة،وهي :الجانـب اللفظي،الجانـب التركيـبي ،والجانـب الـدلالي.[84] وبرأيـه فـإن هـذه العناصـر لا توجـد في العمل منفصلة،إنما تتعلق يبعضها البعض بشكل لا يقبل الفصل.

نظرية الأجناس في النقد العربي:

إن قضـية الأجنـاس في النقـد العـربي كمـا يـرى عبـد العزيـز شـبيل لم تسـتأثر بعنايـة النقـاد العـرب المحـدثين.[85]فقـد أشـارت العديـد مـن الدراسـات والأبحـاث إلى تقصـير النقـاد العـرب في جانـب دراسـة الأجنـاس التراثيـة العربيـة.إذ قـال عـادل الفريجـات في بحثـه الأجنـاس الأدبيـة تخـوم أم لا تخوم:"ولـو عـدنا إلى تـاريخ الأدب العـربي القـديم وواقـع النقـد في الـتراث ناضـرين إلى حـدى شموليتـه لمسـألة الكشـف عـن الأجنـاس الأدبيـة ونقـدمها والتنظـير لها،لوجـدنا فيهـا تقصـيرا كبـيرا ففـي القـديم قصّـرت نظريـة الأنـواع الأدبيـة عـن جعـل المقامـة جنسـا أدبيـا خالصـا لـه أصـوله وحـدوده ونقـده إلى أن جـاء ناقـد معاصـر هـو عبـد المالـك مرتـاض فـألف كتابـا سمـاه "فـن

---

[84] – ينظر :تورودوروف وأخرون ،القصة،،الرواية،المؤلف،ص 52

[85] – ينظر عبد العزيز شبيل :نظرية الأجناس الأدبية في التراث البشري ،جدلية الحضور والغياب ، ص59

المقامات في الأدب العربي" انتهى فيه إلى أن المقامة هي جنس أدبي قائم بذاته،فسد بكتابه ثغرة وجدت في تاريخ النقد العربي تتصل بمسألة الأجناسية"[86]

والنقاد العرب حديثا بدأوا الاهتمام بدراسة فن السرد العربي القديم خاصة جهود سعيد يقطين،ومحمد مفتاح،وعبد الفتاح كيليطو وغيرهم،مثلما نجد طائفة أخرى اهتمت بقضية الأجناس الأدبية مثل محمد غنيمي هلال عندما خصص الفصل الثاني من كتابه "الأدب المقارن"لدراسة الأجناس الأدبية وضمّنه رأي كل من كروتشه وأرسطو[87].كما اقتصر أيضا على دراسة الأجناس النثرية في الأدب العربي التي لها صلة بالقصة مثل:ألف ليلة وليلة والمقامات ورسالة التوابع والزوابع ورسالة الغفران وقصة حي بن يقضان.[88]

أما كتابه"النقد الأدبي الحديث" فقد وضح في الفصل الثاني من بابه الثاني نظرة النقاد العرب إلى الأجناس الأدبية،وذكر أجناس الأدب الشعرية عند العرب من مدح وغزل،وتناول أيضا الخطابة أهم الأجناس النثرية عندهم.[89]

---

[86] – الفريجات عادل:الأجناس الأدبية تخوم أم لا تخوم،علامات في النقد ،ص250،نقلا عن وفاء يوسف ابراهيم زبادي الأجناس الأدبية في كتاب أحمد فارس الشدياق دراسة أدبية نقدية جامعة النجاح الوطنية،2009،ص 57

[87] – هلال محمد غنيمي: الأدب المقارن،ص 136-143

[88] – نفسه،ص 220-242

[89] – هلال محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث،ص 169-205

2-ينظر عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دار الفكر ط2،1958

أما عز الدين إسماعيل في كتابه "الأدب وفنونه"فقد تحدث في بابه الثاني عن الشعر والفن القصصي والفن المسرحي والترجمة الذاتية والمقالة والخاطرة.[90] أما محمد مندور فقد فصل الحديث في الجنس المسرحي بأنماطه المختلفة من مأساة وملهاة،وكوميديا دامعة،ودراما حديثة.[91] كما أورد أيضا بشكل مختزل أجناس الخطابة والمقالة والنقد.

فنظرية الأجناس الأدبية لا يمكن أن تبحث بمعزل عن الواقع الحضاري والثقافي لأن الأدب بجنسيه يرتبط بعلاقة جدلية مع الواقع بكل معطياته،لذلك كان النوع الأدبي وليد تطور يمثل في تواصل صدور أعمال متميزة تخرق قانون نوع مقرر فتثير الجدل بين قديم وجديد ما يؤدي إلى توسيع حدود النوع ،ومن ثم كان هذا التغير نوعي يؤدي إلى ظهور نوع جيد يقرر ثم تتوسع حدوده ...ويتغير في حركة لا تنقطع ولا تنتهي.[92]

وقد أورد رشيد يحياوي مجموعة من التصنيفات للأنواع الأدبية في كتابه "مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية بناءا على المقياس،أو الوسيلة المتبعة أو الهدف الذي يرمي إليه النوع الأدبي أو المنهج المتبع إذ يكون سكونيا يهدف إلى نمذجة الأنواع.أو منهجا تحوليا يهدف إلى ملاحظة النوع أثناء رحلة التغير التي يسير فيها بدءا من لحظة تشكله مع الأخذ بعين الاعتبار الطفرات التي تقع له.[93]

---

[3] – ينظر محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة ط5 أغسطس 2006

4– زراقط عبد المجيد: الأنواع الأدبية بين تداخل الأنواع وتميز النوع نقلا عن وفاء يوسف مرجع سابق،ص 47

5 – ينظر رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ،ص 67-85

التداخل الأجناسي في رواية لايزا:

ويعد تداخل الأجناس الأدبية أمرا قديما على المستويين الإبداعي والنقدي،ولا تقتصر إشكالية التداخل على حشد أجناس أدبية في فضاء أدبي مركب،وإنما تمتد إلى تشظي الجنس الواحد إلى أجناس متجانسة متناغمة في جيناتها في كتاب واحد نحو تشظي القصة القصيرة إلى قصة قصيرة،وقصة قصيرة جدا وأقصوصة ما يضع إشكالية التداخل في مسارين:مسار خارجي يشمل تداخل أجناس أدبية مختلفة ومسار داخلي يشمل تداخل أجناس أدبية متجانسة فبعض الأجناس تتقارب كثيرا كالخطابة والرسالة لاشتراكهما في السمات الأسلوبية.

وقد جاء التداخل نتيجة تطور الأجناس الأدبية كالشعر الذي تطور إلى أجناس أخرى ثم قصيدة الشعر الحر وقصيدة النثر،كما تنوع النثر إلى الخطابة التي تطورت إلى المقالة والمسرحية والرواية والقصة وهذه الأجناس لم يكن يعرفها الأدب العربي،ولكنها كانت تطورا لبعض الأجناس، يقول تودوروف في هذا المجال:من أين تأتي الأجناس فالجنس الجديد عنده هو دائما تحويل لجنس أو عدة أجناس أدبية قديمة عن طريق القلب أو الزخرفة أو التوليف.[94]

[94] – ابراهيم شكري بركات:تداخل الأنواع الأدبية في المقال النقدي نقلا عن وفاء يوسف ،ص 49

أمـا قضـية التـداخل الأجناسـي في روايـة محمـد ديـب الأخيرة"لايـزا" فنجـدها أو نكـاد نجـدها ظـاهرة الملامـح ولـئن كانـت مصـنفة كروايـة لكـن فصـولها تـنم أو تعـبر بصـدق ووضـوح عـن مسـألة التداخل.وتعـد الروايـة أكثـر الأجنـاس الأدبيـة الحديثـة قابلـة لامتصـاص الأجنـاس الأدبيـة الأخـرى بسـبب مسـاحة الحريـة المتـوافرة في تقنيـة السـرد، وتفاعـل عناصـر البنـاء الفـني فيهـا مـع الخصائص الفنية للأنواع الأدبية الأخرى .

تشتمل رواية "لايزا" (laézza)[95] على أربعة فصول مترتبة كما يلي:

1/ laézzaلايزا

2/EL Condor pasa الكندورباس

3/ Autoportrait لوحة ذاتية

4/RENCONTRESلقاءات

5/POST FACEكلمة ختام

وفي كلمـة الختـام الـتي وضـعها صـديق الروائـي محمـد ديـب كلـيردي لانـوا يحـدثنا عـن لايـزا بقولـه يـومين قبـل وفاتـه كلمـني ديـب في الهـاتف ليحـدثني عـن "لايـزا" المؤلـف الـذي انتهـى مـن كتابتـه:

[95] – mohamed dib laézza editon albin mcihel 2006 كما تم الاعتماد على النسخة المترجمة لمهني حمدوش سلسلة فسيفساء دار سيديا الجزائر 2011

Mais dont il ne pouvait enore ولم يكن يستطيع بعد أن يرفع الحيازة عنه se deposséder[96]

قال لي ضاحكا سوف تدهشك بطلتي البطلة عارضة أزياء ذات جسد مغروز بحلقات أذن و معاكسة للرجال ،فبطلة لايزا إذن امرأة غريبة أميرة من نوع جديد ذات الاسم المكتنف بالأسرار لايزا كان ابتدعها بنغمة ملاك شرقي كان يبدو له من الأهمية بمكان أن يجمعها Autoportrait[97] بالجزء المعنون لوحة ذاتية

وقد بين عز الدين المناصرة أن مبدأ التجانس بين الأنواع الأدبية أمر لا مفر منه وهو أمر مرغوب فيه من أجل تقوية الجنس العالم.

فالأدب المعاصر يؤمن بقيمة الحركة والتحول ولا يؤمن بالثبات والسكون فالأجناس تمثل عند محمد ديب مجموعة من الإختراعات الفنية الجمالية طوعها لأدبه وزاد فيها تارة حتى لم يعد هناك حدود فاصلة واضحة بين الأجناس الأدبية فمن بطلته لايزا يبحر بنا مع ثقافته المزدوجة ومع لغز وجودنا في الحياة ثم إلى طفولته في تلمسان"عاش متضايقا من الجزائر بماضيها وحاضرها ومستقبلها وتمثيلها إلى أن توفى بسبب حصره في هويته ومعاناته من عدم الاعتبار المتصل بهذه الهوية وكأن كونك جزائريا ومغاربيا ينقصك ويجبرك على عدم التحدث عن أي شيء أخر عدا ذلك.

---

[96] -نفسه ص 203

[97] - iid

Du fait d'être réduit à son identité de souffrir du manque de considération affecté à cette identité comme si être algérien maghrébin, vous minorait tout en vous obligeant à ne parler que de ca[98]

إن التحولات والتغيرات التي تحدث داخل جنس الشعر والنثر ترتبط عادة بهبوط نوع ما وصعود أخر حسب ما تقتضيه حركة الإنسان في الزمان والمكان فالمجتمع يجتهد في خلق أشكال جيدة كلما تطور تكون منسجمة مع ميوله ومحمد ديب طفل مبحر في الجاز.[99] يتعذر اعتراض سفينته وطنه اللغة إذ كان يقول إن الرحيل في اللغة بحث في الذات ،والرحيل هذا هو الذي يؤسسنا.

La traversée d'une langue est une recherche de soi, disait-il et c'est ce voyage qui nous fonde.[100]

أما الأنواع الأدبية التي تموت فتصبح غذاءا أو سمادا للأخرى الجديدة .[101]فالجنس الأدبي متطور متحول بما يحصل في أسلوبه من تغيير تحت تأثير السياق الخارجي التاريخي،والاجتماعي والثقافي والإيديولوجي مع الأخذ بعين الاعتبار الاستقلال النسبي

---

[98] Dib laézza 196

[99] – مبحر في الجاز، نسبة إلى كتاب محمد ديب الطفل الجاز .enfant jazz

[100] Dib laézza 196

[101] – يحياوي رشيد: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ، ص 99

للبنيـة الثقافيـة وجـدليتها مـع الواقع،وجـدليتها الداخليـة،فالنوع قـد يحـتفظ بتراتـب بنياتـه حـتى رغم تغير السياق الخارجي.[102]

اختراق الجنس(لوحة ذاتية)

يعـود بنـا محمـد ديـب في روايتـه إلى الحـديث عـن تجربتـه الكتابيـة ضـمن إطـار أجناسـي يمكـن أن يصنف كسيرة ذاتية قائلا:

مـن اللحظـة الـتي نشـرت فيهـا كتـبي، لم تعـد هـذه الأخـيرة ملكـا لي بـل ملكـا للقـراء ،والنقـاد والطلبـة ولكـن كمقابـل لهـذه الحريـة سيتصـرف الجمهـور علـى سـجيته وبحريـة كاملـة علـى أن يـتم احـترام حـريتي،وأن لا يظـن أحـد أن مـن حقـه إزعـاجي مـتى يريـد بحجـة أنـه يريـد مناقشـتي بخصـوص المسـائل المطروحـة في كتـبي إذا كانـت كتـبي تهـم أيـا كـان فهـي لـه،ليفعل بهـا مـا يشـاء ليتصرف بها كما يشاء لكن بعيدا عني.[103]

فمرونـة حـدود الجـنس الأدبي تـدفع إلى التسـاؤل عـن المسـاحة المتاحـة للاخـتراق فقـد يصـل الاخـتراق حـدا يـؤدي إلى تحـول الـنص عـن جنسـه مثـل قولـه في نفـس الفصـل:برزت كتابـات على الويب هي متعلقة باللغة الإنجليزية إلا أنها رأت النور في فنلندا وكمثال على ذلك :

-2U عوض to you

---

[102] - نفسه ،ص100

[103] - لايزا: 107

-AML عوض all my love

-IC عوض i see

أو إلى امتداد النص نحو جنس أخر فتكون النتيجة اجتماع جنسين في نص واحد وفي مشهد ينقلنا إلى تلمسان أثناء طفولته.[104]

في تلمسان وفي نهاية كل موسم دراسي وبعد تدريبات صوتية كنا نقوم بها مع زملائنا كان معلمونا ومعلماتنا يأخذوننا إلى ساحة المدينة المتجاورتين، واللتين تشكلان مساحة واحدة في النهاية كنا نجتمع هناك بالآلاف ذكورا وإناثا.وبمجرد تلقي الإشارة التي يعطيها لنا قائد الجووق وهو جاثم على كشك للموسيقى ننطلق كلنا بصوت واحد وننشد على لحن نشيد الفرح .

المجد لك،المجد لك أيتها المدرسة اللائكية العزيزة

إن التداخل بين النصوص والفقرات يرجع إلى مبدأ التوافق بين القاعدة والخرق فبقدر ما يكون الخرق متاحا يقدر ما يجب احترام الإطار العام للقاعدة لأن الخروج بالكلية عن القاعدة يلغي مبدأ الخرق ومبدأ القاعدة معا.[105]

---

[104] – لايزا،ص 170

[105] – القصراوص مها حسن نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي ص 52،نقلا عن

كمـا أن التـداخل بـين الأجنـاس الأدبيـة يعـين الجـنس الأدبي علـى التطـور والتجديـد أمـا إذا بلـغ التداخل حد الإقحام والتكلف والتصنع فهو منبوذ مرفوض.[106]

أمـا أشـكال تـداخل الأجنـاس الأدبيـة فهـي ثلاثـة أقسـام الأول تفرضـه طبيعـة الأدب ولا يكـون مقصـودا مـن منـتج الـنص لأنـه محكـوم بالآليـات الداخليـة للعائلـة النصـية الأدبيـة فنجـد عناصـر نوعيـة دخيلـة علـى النـوع المهـيمن الـذي تنتمـي إليـه ففـي القصـة القصـيرة ثمـة حضور.لعناصـر مسرحية،كما أن في الرواية حضورا مسرحيا وشعريا.

لا أريد أن أزرع فيك الحزن

أحببتك دون كلمات ولا أمل

دعوت الله أن يحبك أخر كما أحببتك أنا

أنا أحببتك بحنان جم

Je ne veux pas vous rendre triste

Je vous ai aimée sons mots ni espoir

Fasse dieu qu'un autre vous aime ainsi

Parfois timide parfois jaloux

---

[106] – نفسه.

Je vous ai si tendrement aimée

الـذي يميـز الشـكل هـو المحافظـة علـى الخصوصـية النوعيـة للـنص واحتوائـه علـى عنصـر نـوعي مهيمن "بنية مهيمنة"فالنص القصصي نتعامل معه كقصة وإن استعان بعناصر مسرحية.

أمـا الشـكل الثـاني مـن التـداخل فإنـه يقـوم علـى القصـدية المسـبقة للمؤلف،والغايـة منهـا إضـفاء روح الجـدة علـى الـنص مـن خـلال الاسـتعانة بعناصـر نوعيـة مختلفـة تخرجـه عـن التنمـيط النـوعي وتكفـل لـه خصوصـيته في الجـنس الـذي ينتمـي إليـه كاسـتعانة الـروائيين وكتـاب القصـة بأشـكال مـن نوعيـة مـن الـتراث السـردي كالمقامـات وأدب الـرحلات وغيرهـا 108/8 "إضـافة نـص رواية لايزا"

أمـا الشـكل الأخـير مـن أشـكال التـداخل فيعـد انقلابـا علـى مبـدأ النـوع الأدبي ويمثـل حالـة مـن تمييـع النظـام وغايتـه الوصـول إلى نـص جديـد بـلا هويـة يـرفض التنويـع ويعـده ضـربا مـن القيـد وهـو في الغالـب الأعـم شـكل قصـدي.يتبين ممـا سـق أن الشـكل الأول والثـاني منسـجمان مـع الائـتلاف القـائم بـين القاعـدة والفرق،علـى حـين يقـع الشـكل الثالـث في إطـار مبـدأ القاعـدة والخـرق والـولاء فقـط لآليـة الخـرق الـتي لا تعـترف بالقاعـدة ولا بالنظـام وتبـدوا كأنهـا نتـاج ثقافـة وصـفية لا تـؤمن بالثوابـت لهـذا يمكـن القـول أن الأجنـاس الأدبيـة غـير ثابتـة في حركـة ذائبـة تتغـير في إعتباراتهـا الفنيـة مـن عنصـر إلى عنصـر ومـن مـذهب أدبي إلى مـذهب أدبي أخـر وفي هـذا

التغيير قد يفقد الجنس الأدبي طابعه الذي كان يعد جوهريا فيه قبل ذلك فالمسرحية في النقد الكلاسيكي كانت شعرا ثم صارت في العصر الحديث نثرا.[107]

بناءا على ما تقدم فإن فكرة التجنيس الأدبي ترتبط أشد الارتباط بمفهوم الإبداع من جهة وبمفهوم النقد من جهة ثانية وبمفهوم تاريخ الأدب من جهة ثالثة والواضح أن الخلط بين الأجناس الأدبية لم يحط أو يقلل من قيمة الكتابة الأدبية فقد أصبح المزج قانون طبيعيا في أي تحول أدبي إذ لا توجد أنواع ذات استقلال ذاتي.[108]

فإمكانية تداخل الأجناس قائمة ولكن في الحدود التي تتضمن المحافظة على هوية كل جنس.

وما كتابات محمد ديب إلا نموذج للرموز الأدبية الرائدة في العصر الحديث والذين حاولوا الإحاطة بالأجناس الأدبية القديمة والجديدة والعمل على ممارسة الكتابة لتلبية حس ذاتي وهو من الأدباء الذين كان دافعهم من وراء المزج بين الأجناس الأدبية الرغبة في التجديد و التجاوز في تحطيم الحدود المصطنعة بين الأجناس الأدبية، وجعل الأدبية تتغلغل في النصوص الإبداعية ،فأعماله الأدبية المبتكرة يصعب تصنيفها وجعلها تحت مضلة نوع محدد من الأنواع الأدبية المتكاثرة.

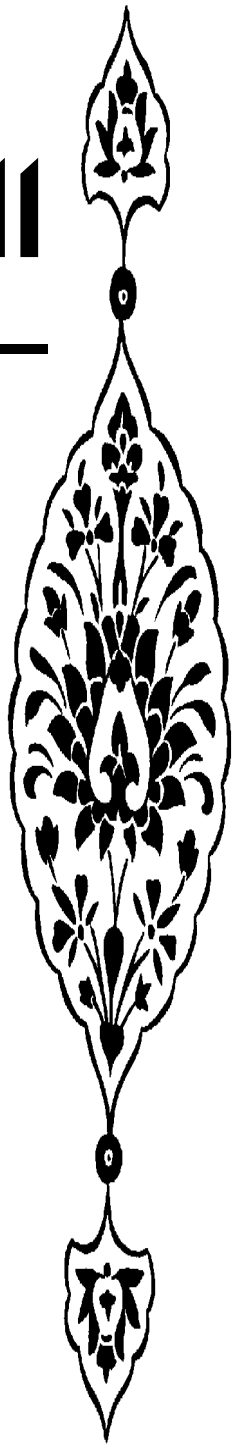
---

[107] – هلال محمد غنيمي: الأدب المقارن ، ص 138

[108] – رشيد يحياوي : مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ،ص 24

الفصل الثالث

التشكيل الجمالي



تمهيد:

إن للنفس البشرية نزوعاً فطرياً نحو الجمال، فهو ظاهرة طبيعية لدى كل إنسان، وقد حظيت ظاهرة الإحساس بالجمال منذ القديم بالاهتمام الكبير، وبذلت جهود مهمة في سبيل تحليلها ومحاولة فهمهما، وظهرت آراء وأفكار ونظريات فلسفية، وقد نشطت مؤخراً الدراسات التي تناولت الأدب عامة من منظور نقدي جمالي فالفن نتاج جمالي صادر عن الوعي الجمالي، إنه ممارسة جمالية انبعثت من رؤية الفنان لعالمه وطريقته في فهمه وتعامله معه .والنقد الجمالي يهتم بالفن بوصفه تملكاً جمالياً للواقع، ولا يقتصر مجاله على النقد الفني أو الشكل الفني، إنه ينهض بدراسة السمات التي يتميز بها الفن عامة على أنه شكل مجازي، ويهتم أيضاً بطبيعة العلاقة التي تجمع الفن والواقع والمثل العليا التي تتبناها المذاهب الفنية عامة، وهكذا فالنقد الجمالي أوسع من أن نحصره في مجال الشكل فقط .

على أية حال إن مفهوم النقد الجمالي في نقدنا العربي لم يتبلور بعد، أضف إلى ذلك أن أكثر الأبحاث والدراسات النقدية التي أطلقت على نفسها اسم دراسة نقدية جمالية لم تستطع أن تنهض بتحديد مفهوم واضح لذلك، وكانت في حقيقتها تحوم حول المصطلح ومفهومات علم الجمال الذي ظل زمناً طويلاً حكراً على الفلسفة، ولم يفد منه نقادنا العرب في دراساتهم النقدية الأدبية كما ينبغي، أضف إلى ذلك أنه ثمة قصور على صعيد الدراسات النقدية الجمالية التطبيقية فيما يخص نتاجنا الشعري قديمه وحديثه و الأدبي كذلك، إذْ نرى ضحالة في الإفادة من علم الجمال في دراساتنا التطبيقية، وهذا ما جعلنا نسعى في محاولة تهدف إلى بلورة الاتجاه الجمالي في دراساتنا النقدية العربية المعاصرة، ولذلك فقد وقع اختيارنا على بعض أعمال محمد ديب الإبداعية خاصة روايته الأخيرة لايزا ،لتحديد ملامح الاتجاه الجمالي فيها و محاولة تطبيق بعض مقولات علم الجمال كما حددها منظرو هذا العلم.لكن قبل ذلك لا بد من تمهيد نظري نوضح فيه الجما ل مفهومه و موضوعه و قضاياه الرئيسية الكبرى عند الفلاسفة و النقاد،ثم نتحدث عن المقولات الجمالية و تجلياتها في أدب محمد ديب و التي تشكل حجر الأساس في البناء الجمالي.

1-علم الجمال مفهومه و موضوعه:

إن الإحساس بالجمال عند الإنسان مسألة أزلية ارتبطت بانبثاق الوعي لديه، وتطورت بتطوره .وبارتقاء الإنسان أصبح الجمال موضوعاً للدرس والتأمل وعلماً من العلوم له أعلامه، ومذاهبه، ومشكلاته .إذ يعدُّ علم الجمال وليداً للعلوم الفلسفية .فالعلوم كما حددها التفكير الفلسفي . إما أن تكون وصفية توصلنا إلى معارف علمية تقريرية عن الواقع كعلم الفيزياء والاقتصاد وغيرها، وإما أن تكون معيارية تضع القواعد والمقاييس للسلوك الإنساني ولما ينبغي أن يكون عليه، وتتضمن علم المنطق، وعلم الأخلاق، وعلم الجمال أو الإستطيقا.وكلمة الإستطيقا Aesthetic كلمة يونانية الأصل، تعني الإحساس أو الإدراك الحسي، أو علم المعرفة الحسية .

ويعد الناقد الألماني ألكسندر باومجارتن Baumgartn .G.A 1714(1762 أول من استخدم هذا المصطلح في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، أي إنّه أول من جعله ميداناً مستقلاً للبحث، وأول المصنّفين والمنسقين لمعنى هذه الكلمة تطبيقاً على الفنون الجميلة[109].

إن علم الجمال علم متجدد ومتطور، علم قائم بذاته، اتّسع مداه وكتب فيه الكثيرون، حتى أضحت آفاق الدرس الجمالي متطورة على الأصعدة جميعها، وتتغلغل في شتى العلوم مما يعني أن الحقول المعرفية التي نما فيها هذا المصطلح وترعرع في ظلّها كثيرة من أبرزها :الفلسفة، والنقد الفني والأدبي، وعلم النفس، وغير ذلك .كلٌّ يعالجه من وجهة نظر مختلفة، وينظر إليه وفق ثقافته، ومنهجه، ومذهبه .فالواقعي يرى الجمال في الشيء ذاته، والمثالي يراه في الذهن الذي يتأمله، أما أصحاب مذهب اللذة فهم يقولون إن كلّ ما هو لذيذ جميل بالضرورة، وآخرون يربطون الجمال بالخير والفضيلة .هذا التباين والاختلاف بين العلماء والمنظرين أدى إلى خلق مشكلات كبرى في علم الجمال، وأثار حوله الكثير من التساؤلات والجدل، وجعله مفهوماً غامضاً، وجعلنا نقف أمامه حائرين تائهين .

وهنا نتساءل :ما الجمال؟ وما علمه؟ وأين تقف حدوده؟ هل نستطيع أن نقصره على الفن

---

[109]- عيد، كمال، فلسفة الأدب والفن ، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، د.ط، 1978، ص25.

أو أن الجمـال موجود في الطبيعـة فقط؟ وأين يكمن الجمـال هـل هو موجود في الـذات أو أنـه يقع خارجاً عنها؟ ما علاقة الجمال بالقيم؟ وما علاقة الجمال بالمنفعة واللذة؟ ومـــا اللّـــذة الجمالية؟ وكيف نميزها من غيرها من اللّذات؟ هذه القضـايا والإشـكاليات جميعها سـنتناولها في هذا الفصـل، وسنحاول أن نجيب عـن بعضها لنرسم بذلك حدود الجمال، ونحدد ماهيته، ونتتبع علاقته وارتباطاته بالقيم الأخرى.

الجمال بين الواقع و الفن:

تعد قضيتا الجمال الطبيعي والجمال الفني من القضايا التي شغلت علماء الجمال ومنظريه فثمة من ينفي الجمال عن الواقع أو الطبيعة، ويقصره على الفن أو بالعكس .ولما كانت التجربة الجمالية شعوراً بالقيم، فهي تصدر عن جمال الطبيعة كما قد تصدر عن الجمال الفني .وانطلاقاً من هذه النقطة اختلف علماء الجمال في تحديد موطن الجمال، وتساءلوا :ما الموضوع الأساس لعلم الجمال، هل هو جمال الفن، أو جمال الطبيعة؟! وهل الجمال كامن في الطبيعة والكائنات التي خلقها الله عز وجلّ، وعلى ذلك يكون الإنسان أرقاها وأقربها إلى الكمال، أم أن الجمال يصدر عن الإنسان، عما يصنعه ويبدعه من فنون الموسيقا، والرسم، والنحت ،والتصوير ،والأدب ....إلخ؟

ذهب بعض منظري علم الجمال الأوائل وفي مقدمتهم بومجارتن . الأب الروحي لعلم الجمال . إلى نفي الجمال عن الطبيعة، وتابعه في ذلك الكثير من الفلاسفة والنقاد وعلماء الجمال، إذ رأوا أن الجمال الفني أسمى منه في الطبيعة، ولذلك قصروا حدود علم الجمال على الفن، وأخرجوا الجمال الطبيعي من دائرة الدرس الجمالي مستبعدين بذلك الأبحاث جميعها التي تتناول الجمال في غير الفن، –فالاستطيقا– عندهم هي علم الجميل الذي يتصل بالتعبير عن الجمال في الفن فقط .

إن علماء الجمال الذين قصروا بحثهم على دراسة الجميل في الفن قد أخرجوا الجمال لطبيعي من دائرة الدرس الجمالي؛ لأنهم رأوا أن الجمال في الطبيعة فيه الكثير من العيوب والنّواقص التي تقضي على جماله، وتجعل الجمال الفني أسمى منه بكثير لذلك فقد رأى هيجل أن يعلي من قيمة الجمال الفنّي على حساب الجمال الطبيعي في نظرته الفلسفية إلى الفن معتقداً أن للرائع في الواقع الموضوعي عيوباً تقضي

على جماله، ولهذا يضطر خيالنا إلى أن يعيد صياغة الرائع الموجود في الواقع الموضوعي ليجعله رائعاً حقاً بعد أن يخلصه من العيوب المقترنة حتماً بوجوده الفعلي[110].

إن هؤلاء الذين قصروا مضمار الجمال على الجمال الفنّي، واستبعدوا جمال الطبيعة لعجزه ونقصه، رأوا أن الطبيعة لا تحتفي دوماً بما هو جميل، بل وجدوا اجتماع الجميل وغير الجميل في الطبيعة جنباً إلى جنب، ورأوا كذلك أنّه حتى ذلك الجميل الموجود في الطبيعة يكون قصير العمر، وهو نتاج غير خالد، قابل للفناء، وسرعان ما يعتريه التحول والذبول والأفول .فنتاج الطبيعة نتاج قابل للفناء، وإن يكن محبواً بالحياة، ولهذا السبب كان الرائع في الطبيعة حياً، إلا أنه لوجوده ضمن علاقات لا متناهية في تنوعها يتعرض للصدام وللتلف من الجوانب كلها؛ ذلك لأن الطبيعة تُعنى بمجموعة الموضوعات وليس بموضوع واحد؛ لأن ما يهمها هو البقاء، وليس الجمال بالذات .

وإذا كان الأمر هكذا فلا حاجة للطّبيعة أن تحافظ على هذا القليل من الجمال الذي تُنتجه بالمصادفة جميلاً، فالحياة تنزع إلى الأمام من دون أن تهتم بهلاك الصورة، أو أنّها لا تحفظ الصورة إلاّ مشوهة.والطبيعة تناضل من أجل الحياة والوجود من أجل الحفاظ على منتوجاتها وإكثارها من دون الاهتمام بجمالها أو بقبحها، إن الشّكل المعد منذ الأصل كي يكون رائعاً قد يصاب بعطب ما في أحد أجزائه، فتتأثر أجزاؤه الأخرى .وما دامت الطبيعة بحاجة إلى قوى لترميم الجزء المصاب، فإنها تنتزعها من الأجزاء الأخرى مما يؤدي بالضرورة إلى إلحاق الضرر بتطورها فيصبح الكائن غير ما يجب أن يكون، بل كما يقدر أن يكون[111].

وبذلك تكون سرعة الزوال والأفول مصير كلّ جميل ورائع في الطبيعة، فالفترة الزمنية لهذا الجميل فيها فترة قصيرة جداً .إذاً يمكننا أن نقول" :إن الإنسان الرائع يكون رائعاً للحظة واحدة فقط، إن الفترة الزمنية التي يمكن للجسم الإنساني أن يسمى رائعاً خلالها قصيرة جداً[112]"، ولا يتوقف الأمر على كون جمال الطبيعة أو جمال الواقع فيه الكثير من العيوب والنّقص الذي يقضي على جماله، وأن مصدر الفن

---

[110] – تشير نيشفسكي، علاقات الفن الجمالية بالواقع، ترجمة :يوسف حلاّق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط3، 1983، ص 57.

[111]– مصدر سابق ص59

[112]– نفسه: ص 59.

هو نزوع الإنسان إلى تخليص الرائع من العيوب التي تحول دون أن يكون الرائع على مستوى وجوده الفعلي في الطبيعة مبعث رضا كامل للإنسان، وأن الجمال الذي يحدثه الفن خالٍ من العيوب، وهو الذي يرمم أو يخلّص الطبيعة من النّقص الذي يعتريها، فالجمال الطبيعي بحاجة إلى وجود الصناعة، وإلى الجمال الفنّي لكي يصل إلى كماله .يضاف إلى ذلك كلّه أن الطبيعة قد يجتمع فيها الجميل وغير الجميل، وربما يصور الفن ما هو قبيح في الطبيعة، فجمال الطبيعة شيء جميل أما الجمال الفنّي فهو تمثيل جميل لشيء ما ليس بالضرورة أن يكون جميلاً، ليصبح به جميلاً، فرسم الوجه الجميل شيء، ورسم الوجه جميلاً شيء آخر

إن جمال الطبيعة قد يكون مادةً للفن، ولكنه ليس هو الذي يجعل العمل الفنّي جميلاً .لأن الفن لا ينحصر في التعبير عن الأشياء الجميلة فقط، بل إنه يعيد صياغة القبح صياغة جميلة .فالجمال أو القبح في العمل الفنّي ليس هو الجمال المتمثل في الطبيعة أو قبحها، وقد كان ابن رشد يقول: (و الدليل أن الإنسان يسرُّ بالتشبيه بالطبع ويفرح، هو أنّا نلتذّ ونسر بمحاكاة الأشياء التي لا نلتذ بإحساسها، وبخاصة إذا كانت المحاكاة شديدة الاستقصاء)[113]

فالعمل الفنّي إذاً يتمتع بقيمة جمالية منفصلة عن جمال الشيء أو قبحه، لأن الجمال في العمل الفني ليس هو الجمال المتمثل في الطّبيعة أو قبحها؛ إنما هو شيء أُضيف إلى هذه الطبيعة من جمال أو قبح . وعلى ذلك يكون التصرف فيما يراه المبدع من حوله من جمال أو قبح في الطبيعة "ليس فقط من حق الفنان، بل من واجبه لكي يسمى فناناً[114].

ويذهب شارل لالو إلى أن علم الجمال هو فلسفة الفن، فهو يستبعد بذلك جمال الطبيعة عن دائرة الدرس الجمالي .فعلم الجمال لا يتّخذ الجمال الطبيعي موضوعاً له إلاّ عندما يكون هذا الجمال قد حكم عليه من خلال فن من الفنون؛ أي عندما يكون هذا الجمال قد تُرجم إلى لغة أو إلى عمال أبدعتها عقلية الفنان وإحساسه، وشكّلها فن وتقنية .يقول الدكتور شوقي ضيف في كتابه البحث

---

[113]– ألفت كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت . لبنان، ط 1، 1983، ص 130.

[114]– غريب، روز، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني بيروت . لبنان، ط2، 1983، ص 15.

الأدبي: (و الجمال حقاً موجود في الطبيعة، ولكن ليس هذا ما يهم أصحاب الفلسفة الجمالية، فهو موجود فيها سواء حوله الفنان إلى أعماله أم لم يحوله، إنما يهتمون به حين ينتقل إلى عمل الفنان، أو بعبارة أدق حين يخلع عليه هو الجمال الذاتي الذي يسكبه عليه من نفسه[115].

فجمال الطبيعة من دون أن تتناوله يد الفنان لا يعد شيئاً، لأن جمال الطبيعة يتأتّى مما يخلعه عليها الفن من جمال، فالطبيعة على حد تعبير لالو هي مرآة الفن، وليس العكس صحيحاً؛ أي إن " الفن يكسبها في أعيننا جمالاً . وجمال الفن هو الذي ينعكس عليها، وهي من دون الفن لا جميلة ولا قبيحة[116].

إذاً فالموضوع الحقيقي المباشر لعلم الجمال هو دراسة الجمال في العمل الفنّي، وليس في الطّبيعة، فكما أن المنطق تأمل فلسفي لقواعد الحق، والأخلاق تأمل فلسفي للسلوك الفردي والاجتماعي . كذلك نجد أن علم الجمال هو فلسفة للفن، فجمال الفن وحده هو مدار البحث في علم الجمال، وخارج إطار الفن لا وجود للبحث أو للدراسة الجمالية، يقول شارل لالو: "وفي الحقيقة ليس للطبيعة قيمة جمالية إلاّ عندما ينظر إليها من خلال فن من الفنون"[117]. لأن" جمال الطبيعة لا يكتسب صفة الجمال إلاّ من خلال عين الفنان المدربة، والفن هو وسيلة الإنسان للتعبير عن الجمال، ومن الأقوال المأثورة، بأن فلسفة الجمال لم تنشأ إلاّ بعد أن اكتمل التصور الواضح للخيال الفنّي".

ويعد هيغل أيضاً من أكبر الفلاسفة الذين ذهبوا في هذا الاتجاه، وعارضوا الجمال الطبيعي لنقصه، وجعلوا الجمال الفني أسمى وأرقى منه، فالجمال عنده هو الفكرة، ولكن هذه الفكرة ليست ذات طابع تجريدي، إنّها الفكرة التي تعبر عن الوحدة بين الذات والموضوع، بين الجسد والروح، بين المتناهي واللامتناهي؛ أي بعبارة أخرى الجمال هو التظاهر الحسي للفكرة، أو هو الفكرة حين تُدرك في إطار حسي، وهذا الجمال لا يتحقق إلا في الجمال الفني لأنه ينبع من الروح أو الإنسان، بينما الجمال

---

[115]- ضيف، شوقي، البحث الأدبي (طبيعته -مناهجه -أصوله -مصادره)، دار المعارف، مصر، ط2، 1976ص 118.

[116]- غريب، روز، النقد الجمالي، ص 15.

[117]- لالو، شارل: مبادئ علم الجمال، ترجمة :خليل شطا، دار دمشق، دمشق، د.ط، 1982، ص 6.

الطبيعي هو أول صورة من صور الجمال لأنه الصورة الحسية الأولى التي تتجلى فيها الفكرة، يقول هيغل: "فالجمال الفني هو الواقع الوحيد المطابق لفكرة الجمال، بينما الجمال الطبيعي هو أول تعبير عن الجمال غير أنّه جمال ناقص[118]

إن هيغل يؤسس تمييزه بين الجمال الفني والجمال الطبيعي على التمييز بين الإنسان وبين الطبيعة والحيوان على اعتبار أن الإنسان هو أرقى الموجودات لأنه يمثل الوحدة الجوهرية بين الجسم والروح .وإذا كانت الطبيعة جميلة، فهناك درجات لهذا الجمال مرتبة بحسب اقترابها من الكائن الحي أي الإنسان .ويقف هيغل طويلاً أمام الجمال الطبيعي وسماته وخصائصه ودرجاته، فينتقل من جمال الطبيعة الجامدة إلى النباتية إلى الحيوانية بحثاً عن فكرة الجمال وعن تحققها العيني، ويصل إلى نتيجة مؤداها أن " الجمال بالمعنى الحقيقي لا يوجد إلا في الإنسان، لأن الجمال تعبير عن الصورة العقلية، والصورة العقلية لا توجد إلاّ في عقل الإنسان، أما الجمال في المناظر الطبيعية فلا يعد جمالاً بالمعنى الحقيقي، لأن المنظر الطبيعي جماد خال من العقل، وكذلك الجمال في الحيوان الأعجم إنّما هو مرتبة دنيا من الجمال، ولا يتجلى إلاّ في حركاته ووحدة أعضائه في أداء وظائفها.

يرى علماء الجمال أصحاب هذا الاتجاه أن جمال الفن أشد تأثيراً في النّفس من جمال الطبيعة، لأن الجمال الفني مؤلّف، مختار، واعٍ، متقن، متعلّق بالصنعة، وقيمته لا تتصل بالنّافع كما هو الشأن في الجمال الطبيعي، فجمال الفن يمتاز بميله إلى الإبداع والطّرافة والانحراف عن الأصل .من هنا كان رأي أصحاب هذا الاتجاه أن وصفنا للطبيعة بأنها جميلة يعود إلى الطريقة التي ننظر فيها إلى أشياء الطبيعة، فالجمال ليس كامناً في الموضوع الطبيعي ذاته، وإنّما نسقطه من عندنا . فالدلالات والمعاني التي نسقطها على المشاهد الطبيعية من مثل سكون اللّيل، وجمال القمر...إلخ لا تنتمي إلى المشاهد ذاتها، بل هي حالات نفسية، وانفعالات نابعة من ذواتنا، وإعجابنا بهذه المناظر يرجع إلى تصورنا الخاص عنها وإلى حالتنا النفسية.

لماذا كنّا نتكلم على جمال الفن أكثر مما نتكلم على جمال الطبيعة، ولكنّه لا يثبت أن الفن أعظم قيمة من الوجهة الإستطيقية من الطبيعة .وحتى القول إن الطبيعة غير مرضية من الوجهة الجمالية

---

[118]- هيغل: فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1981، ص 87.

بقدر ما يكون العمل الفني وذلك نظراً لوجود الإطار الذي يحدد العمل الفني، وينظّم موضوعه ويحدده لا يصدق تماماً، لأنه كثيراً ما يكون للطبيعة قيمة إستطيقية عظيمة الأهمية لكونها تفتقر إلى هذا الإطار أو التنظيم الشكلي، فالمناظر الطبيعية الضخمة التي نصفها بالجلال نادراً ما تتمكن الأعمال الفنية من الوصول إلى مستوى هذا الجلال، أضف إلى ذلك أن كثيراً من الأعمال الفنية تبدو ضئيلة القيمة نظراً إلى عيوب في تنظيمها، ولو أننا قارناها بالطبيعة لحكمنا بالجمال لصالح الطبيعة حصراً .إذاً (عند وضع القيمة الجمالية للفن في مقابل القيمة الجمالية للطبيعة من حيث وجود إطار أو عدم وجوده أو من أية ناحية أخرى، أقول إن من الواجب إيضاح نوع القيمة الجمالية الذي يدور حوله البحث؛ ذلك لأن الطبيعة قد تكون قاصرة في أنواع معينة من القيم ولكنّها متفوقة في أنواع أخرى)[119]

وبناء على ما سبق نقول إن الحكم على كون الفن أرفع جمالياً من الطبيعة أو العكس لا يصدق دائماً، ففي بعض الحالات يكون الفن أرفع وأعظم قيمة من الطبيعة، وفي حالات أخرى يكون العكس صحيحاً، فالفن والطبيعة نستطيع أن ندركهما معاً إدراكاً جمالياً .لذلك يرى جيروم ستولنيتز أن الاعتقاد الجازم في هذه المسألة قد يكون خطراً بوجه خاص إذا أدى إلى فقدان للقيم في تجربتنا، أي إذا اعتقدنا أن أحد الطرفين الفن أو الطبيعة ليست له إلا قيمة ضئيلة أو لا قيمة له على الإطلاق بالنسبة إلى الآخر فنتجاهله بناء على ذلك، فالواقع أن من الممكن أن نجد رضاء في الاثنين معاً.

أما فيما يتعلق بهذه القضية في نقدنا العربي الحديث والمعاصر، فقد رأى الباحث حسين الصديق أن ثقافتنا العربية الإسلامية لمست هذه القضية، إذ تحدث فلاسفتنا والمنظرون الجماليون العرب عن الجمال الفني والطبيعي وعلاقة بعضها ببعض، وذهبوا إلى أن الموضوع الجميل لا يمكن تحديده إلاّ بمعرفة مصدره، وهو أمر لازم وضروري من أجل معرفة طبيعته ووظيفته .

ويمكننا أن نحدد مصدرين للموجودات جميعها :الأول إلهي وهو ما يسمى بالجمال الطبيعي، ويشمل مفردات الطبيعة والكون والإنسان الذي يعد بدوره ذروة هذا الجمال . والثاني :هو الجمال الفني، وهو كل ما يصدر عن الإنسان على مستوى الجسد والنفس أو

---

[119]– ستولنيتز، جيروم: النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة :فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981، ص 67.

العرض والجوهر، فكل ما يصدر عنه من حركات، وأفعال، وأقوال، هو من الجمال الفني لأنّه ناتج عن أثر العقل في مادة طبيعية هي الجسد الإنساني .ويؤكد الباحث حسين الصديق وجود العلاقة التي تجمعهما فيقول : (ولما كان الجمال الفني من مصدر إنساني، والإنسان بحد ذاته هو من الجمال الطبيعي ذي المصدر الإلهي فإن العلاقة بين الجمالين الفني والطبيعي أكيدة، وحلقة الوصل فيها الإنسان)[120] فالإنسان هو مصدر الحكم الجمالي، ومتأمل الجمال الطبيعي، ومبدع الجمال الفني، فهو صلة الوصل بين الجمالين .

إن الجمال الطبيعي متسامٍ صاعد لأنّه يستمد جماله من جمال صانعه، فالله جميل يحب الجمال، ومادام الإنسان هو من الجمال الطبيعي فهو وفق ما تقدم جميل في أصل النشأة، ولا يصدر عنه إلا الجميل، أما إذا ابتعد عن تلك النشأة ونسي مكانته بين المخلوقات ووظيفته التي خُلق من أجلها، ابتعد عن الجمال وبدأ القبح يصدر عنه بحسب نسبة ابتعاده عن تلك الوظيفة .إن منظرينا الجماليين يرون أن طبيعة الشيء هي التي تحدد وظيفته، والوظيفة تحدد الطبيعة، فلكلّ شيء جماله الخاص به المتناسب مع وظيفته، وجمال ذلك الشيء أو قبحه يقاسان بحسب نسبة قربه من تحقيق الوظيفة وبعده عنها.

أما الدكتورة روز غريب فقد ميزت في كتابها النقد الجمالي بين نوعي الجمال، ورأت أن جمال الفن أتمُّ من جمال الطبيعة لأسباب عدة، ووضحت ذلك بقولها :أما الفرق بين نوعي الجمال فهو أن جمال الفن أتمُّ من جمال الطبيعة؛ لأن الفن يتنخب ويؤلّف وجماله واعٍ متأثّر بالصنعة بعكس الطبيعة اللاواعية، وقيمة الفن ذاتية . لنفسه . بينما لجمالِ الطبيعة قيمة عملية نفعية.والجمال في الطبيعة يقوم عادة على اكتمال الأجزاء، وصحة التّكوين، والجميل فيها هو المخلوق السوي الخالي من الشذوذ .أما الفن فيمتاز بميله إلى الإبداع، والطّرافة، والإغراب، والانحراف عن الأصل .بينما الطبيعة تنفر من الشذوذ حتى في الجمال الطبيعي، وجمال الفن يمتاز بالإيحاء أو القوة على إثارة الفكرة والعاطفة والخيال بصورةٍ

---

[120]– الصديق، حسين، سعد الدين كليب: مدخل إلى الفكر الجمالي عند العرب المسلمين، منشورات جامعة حلب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، د.ط، 2006، ص 103.

لا تتوصل إليها الطبيعة، وذلك لما يتضمنه من عنصرٍ إنساني، وعمقٍ، وتعقيد، وإيحاءٍ، وسائر ما نسميه باللّغة الخفية التي بدونها لا يقوم فن[121].

الجمال و علاقته بالقيم الأخرى:

لقد اعتاد الباحثون في الدراسات الفلسفية إدخال علم الجمال ضمن بحوثهم المعيارية، فالتفكير الفلسفي .كما نعلم. صنّف العلوم إلى علوم وصفيةٍ ومعيارية، والوصفية تدرس الظواهر الطبيعية والوقائع وتوصلنا إلى قوانين وأحكامٍ تقريريةٍ، أما المعيارية فهي التي تتجاوز الوقائع الجزئية إلى البحث فيما ينبغي عليه أن يكون، وتدرس القيم الإنسانية وتصدر أحكاماً قيمية، وتصوغ القواعد والمعايير، ولذلك تسمى بعلوم القيم .

واستطاعت الفلسفات القديمة أن تصل إلى قناعةٍ بأن القيم الثلاث (الحقّ، الخير، الجمالُ) هي القيم الكبرى في الوجود، وتحت مظلة هذه القيم الثلاث الكبرى تندرج القيم الإنسانية جميعها فروعاً لها .وهذه القيم تدخل في نطاق البحث الأكسيولوجي[122] الفلسفي أي بوصفها غايات في ذاتها ولذاتها، ولكل قيمةٍ من هذه القيم علم خاص بها، فقيمة الخير تنبثق من التفرقة بين ما هو رذيلة وشر، وبين ما هو فضيلة وخير، ويقوم بها مفكر موهوب يتميز بدقة التحليل ونفاذ البصيرة ليتمكن من وضع الأسس التي تبنى على وجودها الفضيلة وعلى غيابها الرذيلة، فإذا تحقق لذلك المفكر ما أراده عددنا ما كتبه فلسفة الأخلاق .وبناء على ذلك تكون مهمةُ علم الأخلاق أن يضع مبادئ للعمل والسلوك الإنسانيين، أما إذا كانت التفرقة بين الخطأ والصواب إذ يقوم بها مفكر دقيق أوتي سعة الأفق وأصالة الدقة فنحن بذلك أمام علم المنطق، وهو فرع من الفلسفة يبحث فيما يجب عليه أن يكون الفكر السليم وعن طريقه نصل فلسفياً إلى قيمة الحق، أما علم الجمال فهو يبحث فيما يجب عليه أن يكون الشيء الجميل، ويحدد لنا معاييره ومقاييسه وقيمته الجمال .

---

[121]– ينظر في ذلك :غريب، روز، النّقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص 35.

[122]– أكسيولوجي: تعني مبحث القيم إذْ يتناول بالدراسة القيم المطلقة الحق، الخير، الجمال بوصفها غايات في ذاتها لا بوصفها وسائل لتحقيق غايات.

إذاً الحقّ والخير والجمال هي القيم الثلاث في الفلسفات القديمة التي ترعرعت في ظلّ التجربة والتاريخ والأحداث، واهتم بها الباحثون والفلاسفة، واتجهوا إلى البحث في العلاقة التي تربط هذه القيم بعضها ببعض، فوقعوا في مسألة الخلط بينها، ووحدوا بين الجمال والحق والخير، وعالجوا التجربة الجمالية معالجة قيمية، ولكنها لم تكن خالصة لقيمة الجمال وحدها.

الجمال و علاقته بالحق:

أما عن علاقة الجمال بالحق فقد اتجه بعض الدارسين والنقاد إلى التوحيد بينهما،إذ رأوا أن الجمال في حقيقته هو تألق الحق والحقيقة، وذهبوا إلى أبعد من ذلك حين عدوا الإحساس بالحق والجمال واحداً، فكلاهما يصدر عن رضا داخلي يحدثه الانسجام في الأشياء التي نتأملها ونفكر بها .والفن الصحيح هو الذي يهيئ اللقاء الكامل بين الجمال والحق، فالجمال حقيقة في هذا الكون والحق هو ذروة الجمال، ومن هنا يلتقيان في القمة التي تلتقي عندها حقائق الوجود كلها .وسيكون الفن بذلك بمنزلة إسهامٍ في الحقيقة العامة التي على الفنان أن يعبر عن وحدتها بانسجام الخصائص، وليس هناك فن حقيقي إلا ما كان جميلاً وحقيقياً، وإن هدف الفن الجميل هو التعبير عن الحق والحقيقة والواقع[123].

فالجميل الذي نلتذ به، ويحدث فينا المتعة والسرور هو ما كان مبنياً على الحقيقة، فلا جميل إلا الحقّ، وكل جمالٍ حق، والحق هو صلةٌ بين الجمال والخير، وقد كان ديدرو يقول" :الحقّ، والخير، والجمالُ بينهما وشائج وثيقة، أضف إلى الأولين بعض الصفات النادرة الوضاءة فيصير الحق جميلاً والخير جميلاً، وقيمة الشعر هي في أن يصور موضوعات ذات أهمية عظيمة كموضوعات الآباء، والأمهات، والأزواج، والزوجات، والأطفال، ويعرف ديدرو الذوق بأنه قوةٌ مكتسبة بالتجارب المتكررة، بها يتيسر فهم الحق أو الخير في حالة يصير بها كلاهما جميلاً، بحيث ينتج به التأثير السريع القوي[124].

---

[123]- ينظر في ذلك :زهدي، بشير، علم الجمال والنقد فلسفة الجمال، ص136

[124]- هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار العودة –دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط، 1973، ص298.

إن ديدرو هنا يذهب إلى أن قيمة العمل الفني تقدر بالنظر إلى أهمية الموضوع الذي يتناوله المبدع، ويؤكد وجود علاقة وثيقة بين الحق، والخير، والجمال، فبفضل الذوق الرفيع يتحول كل من الحق، والخير إلى شيء جميل.

ب–الجمال و علاقته بالخير و المنفعة و الأخلاق:

لقد ربطت الفلسفة التقليدية القديمة بين الخير والجمال، فجعلت القيمة الأخلاقية شكلاً من أشكال الجمالية، وجعلت علم الأخلاق فرعاً من فروع علم الجمال، فكان كسينوفان قديماً صاحب أول نظرية أخلاقية تعليمية في الفنون، إذ رأى أن معيار الجمال المنفعة والأخلاق، والإنسان الجميلُ هو صاحب الخلق الرفيع، ونحن نحكم على الشيء بأنه جميلٌ لأنه نافع، أي إن كل نافع جميل بالنسبة إلى المنفعة المرجوة منه، وتابعه في ذلك سقراط فوحد بين الخيرية والنفع والجمال، وتحدث عن وظيفة الفن الأخلاقية، فالجميل عنده هو الذي يخدم مصلحة الإنسان بالخير، وهو المفيد والنافع له دائماً، والفن الجميل هو الذي يكرس لخدمة الأخلاق؛ لأن الجمال عنده يجب ألا يؤدي إلى اللذة الحسية فقط، وأي لذةٍ فنيةٍ تفصل بين الجمال وقيم الحق والخير ليست سوى تدهورٍ فني وانحلالٍ خلقي[125].

لقد ربط معظم فلاسفة الإغريق واليونان بين الخير والجمال، واستخدموا أحياناً لفظاً واحداً للتعبير عنهما، وعدوا الحق والخير أسمى مراتب الجمال، كما عدوا الفن الجميل هو الفن الذي يرتقي بالنفس الإنسانية إلى مثال الخير، وذلك عن طريق تعليم الفضائل النبيلة، لأن غاية الفن عندهم ليست اللذة وحدها، وإنما التهذيب والتقويم وبلوغ مثال الخير[126] .وأبرز أعلام هذا الاتجاه أفلاطون وتولستوي، فقد كان أفلاطون يميل إلى التوحيد بين القيمة الجمالية والأخلاقية، وفهم الجمال أخلاقياً بمعنى أنه الخير، إذ ليس الجمال هو الصورة الحسية التي تحدث في النفس لذة حسية جمالية، وإنما الجمال الحقيقي

---

[125]– خليل، لؤي علي: الجمال في المرحلة الذهبية للفلسفة اليونانية، مجلة المعرفة، السنة 3، العدد366، ، آذار، 1994، ص 30.

[126]– ينظر في ذلك :محمود، أحمد، مفهوم الجمال في فلسفة أفلاطون، المعرفة، السنة الثلاثون، العدد337 ، تشرين الأول، 1991، ص 40.

هو جمال الحق أو جمال الخير أما عن وظيفة الفن فقد تنبه أفلاطون إلى الجانب الاجتماعي الأخلاقي الذي يقوم به هذا النشاط الإنساني، وأدرك أن الفن إنتاج يقوم بوظيفة مهمة في حياة الجماعة؛ ولذلك يعد أول نصيرٍ لفن واقعي موجهٍ توجيهاً اجتماعياً.

يذهب تولستوي في كتابه ما الفن؟ إذْ يرى أن ما للفن من تأثير على الحياة يجعله غير مستقل عن مجال الدين والأخلاق، وهو يؤكد ضرورة الفن، وأهميته في نقل السمات الأخلاقية، ويعرف الفن بأنه ليس مجرد متعةٍ أو لذةٍ، إنّه قوةٌ فعالةٌ يمكنها أن ترتقي بالإنسان إلى أعلى المراتب أو تهبط به إلى أدنى المستويات، وهو إحدى ثمرات الإنتاج الاجتماعي، ووسيلة من وسائل الاتصال بين أفراد المجتمع، ويتوجه إلى الجمهور ويخاطبهم لينقل إليهم جملة المشاعر والأحاسيس التي يحس بها المبدع، وأخيراً هو نشاط لا يمكنه أن يكون معزولاً عن النشاطات الأخرى، تنعكس فيه الأفكار والملامح السياسية والأخلاقية للمجتمع، يقول في تعريفه للفن :الفن هو نشاط إنساني ينقل بعض الناس من خلاله أحاسيسهم إلى بعضهم الآخر، وهو . أي الفن . ليس خدمة للجمال أو إظهاراً للأفكار وما شابه ذلك[127] .

وأخلاقية الفن لا تتأتى من كونه رسالة وعظٍ وإرشادٍ، بل تتأتى من كماله في التعبير أي من كماله الداخلي، وليس من هدفٍ أخلاقي يفرض عليه من الخارج يقول أوسكار وايلد (الفنُّ يجد كماله الخاص في الداخل، وليس في الخارج عن ذاته ولذلك سيكون تحويل هدفه ووظيفته إلى خدمة أغراضٍ نفعية، وبث الوصايا والتعاليم الأخلاقية انتقاصاً من قيمته، وإفساداً له، لأن" جودة الشعر لا تعتمد بشكلٍ من الأشكال على ما يتضمنه من دروسٍ أخلاقيةٍ[128].

وقد تناول تراثُنا النقدي العربي هذه القضية، وتأرجحت مواقف نقادنا بين مؤيدٍ ومعارضٍ، ويعد الأصمعي أول من أثار هذه القضية عندما رأى أن الشعر إذا دخل في الخير ضعفَ ولان، وتابعه آخرون في رأيه هذا، إذ ذهبوا إلى ضرورة الفصل بين الفن والأخلاق، وتعجبوا ممن عاب على امرئ

1- ينظر في ذلك :تولستوي، ليف، ما هو الفن؟ ترجمة :محمد عبدو النجاري، دار الحصاد، دمشق، ط 1، 1991، ص177.

[128]- جاريت، أ.ف، فلسفة الجمال، ترجمة :عبد الحميد يونس، رمزي يسي، عثمان نوية، دار الفكر العربي،د.ط، د.ت، ص76.

القيس: قوله :

فمثلك حبلى قد طرقَتُ ومرضعاً فألهيتُها عن ذي تمائم مغيلِ

إذا ما بكى من خلفها انحرفتْ له بشق وشقٌّ عندنا لم يحوّل[129]

إن فُحشَ المعنى هنا في ذاته لا يذهب بجودة الشعر تماماً .وفي خضم الموجة النقدية التي وجهت إلى المتنبي آنذاك بسبب قوله أشعاراً تدل على فساد المذهب في الديانة يقف القاضي الجرجاني موقفاً حاسماً في هذه القضية، فقد رأى أن على الناقد ألا يعيب الشاعر ويقلل من قيمة شعره بسبب أبياتٍ له تدلُّ على ضعف العقيدة، كقول المتنبي مثلاً :

يترشّفْن من فمي رشَفات هنّ فيه أحلى من التّوحيد[130]

فلو كانت الديانة عاراً على الشعر لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من دواوين الشعر. وهنا لابد من الفصل بين الشعر والدين على المستوى الإبداعي، وبين الدين والنقد أيضاً على المستوى النقدي، فلا بد أن يتخلص الناقد من المؤثرات التي لا علاقة لها بالنقد الفني.في حين نرى آخرين خالفوا هذا الرأي وذهبوا إلى أنه لا بد من أن يكون للدين والأخلاق تدخل في المقياس الأدبي والحكم عليه، فإذا كانت الديانة ليست عاراً على الشعر والشعراء فإن للإسلام حقّه من الإجلال الذي لا يسوغ الإخلال به قولاً، أو فعلاً، أو نظماً.

المبحث الثاني:

المقولات الجمالية و تجلياتها في أدب محمد ديب:

تعد المقولات الجمالية –القيم الجمالية–القيم الأساسية التي تشكّل حجر الأساس في البناء الجمالي، وقد تناول الشعراء المقولات الجمالية، وصاغوا نموذجها الجمالي أو المثل الأعلى لها في أشعارهم على مر العصور، وقد ميز الفلاسفة وعلماء الجمال بين نوعين من القيم الجمالية، القيم الإيجابية :وتتعلق

---

[129]– الشنقيطي أحمد بن الأمين: شرح المعلقات العشر و أخبار شعرائها دار الكتاب العربي بيروت لبنان،دط، 1426،2005 ،ص 27.

[130]– المتنبي، ديوان أبو الطيب المتنبي، شرحه :أبو البقاء العكبري، ضبطه وصححه :مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شبلي، دار المعرفة، بيروت، د.ط، 1978، ج2، ص315.

بالجميل والسامي والفخم والجليل والنبيل والرفيع، والقيم السلبية :الناجمة عن القبيح والمؤلم والتافه والكوميدي والهائل والمخيف[131].

وكما هو واضح فقد تعددت المقولات واختلفت مسمياتها، وتفاوتت أعدادها، فهناك من يجعلها تسع مقولات[132]، وهناك من يرى أنّها أربع مقولات جمالية وهي في حقيقتها على الرغم من اختلافها وتعددها تنهض من أسس جمالية واحدة، ولذلك ارتأينا وبعد الاطلاع على بعض من الدراسات والأبحاث النقدية الجمالية وآراء نقادنا العرب النقدية أن نختصرها وفق تجلياتها ونجعلها في خمس مقولات وهي :الجميل، والجليل، والتراجيدي، والكوميدي، والقبيح .

ولا بد من الإشارة إلى أن هناك تداخلاً كبيراً بين هذه المقولات كما سيظهر ، إذْ تنطوي بعض القيم على بعضها الآخر، فالجليل ينطوي على البطولي، والتراجيدي ينطوي على مفهوم المعذب، وسنلحظ تداخلاً فيما بينها .ولا بد أخيراً من لتنويه إلى أن النماذج المختارة كثيرة ومتنوعة، ولكنّنا اخترنا أبرز هذه التجليات وأوضحها لأن الغاية هي توضيح المقولة، ومحاولة كشف تجلياتها في أذهان نقادنا العرب ودراساتهم الجمالية.

1-**مقولة الجميل**: تعدُّ مقولة الجميل من أوسع المقولات الجمالية المطروحة في علم الجمال، وذلك نظراً لتداخل مفهوم الجميل مع سائر المفهومات الجمالية الأخرى، كما تعد من أقدم المفهومات التي عالجها الفلاسفة ابتداء من الفلسفة اليونانية ومروراً بالفلسفة الغربية وانتهاء بالفلسفة المادية، وقد حاول الفلاسفة على اختلاف مشاربهم وثقافاتهم تلمس هوية الجميل المثالية والواقعية اختلفوا في تحديد مفهوم الجميل وتعريفه، كلٌّ منهم رأى الجمال من وجهة نظره الخاصة، فنظرية المحاكاة الأرسطية على سبيل المثال اعتمدت الجمال الطبيعي المجسد في الظواهر والأشياء والكون من جهة، ومفهوم التناسب الذي يتركب من نظام الأشياء الكثيرة في ذلك كله من جهة ثانية[133] ، لذلك جاء فهمها للجميل على أنه يظهر في التناسب والتناظر والتوافق والتوازن

---

[131] – ينظرفي ذلك :كروتشه، بندتو، علم الجمال، ص 116.

[132]– لالو، شارل: علم الجمال، ص64.

[133]– ينظر :كروتشه، بندتو، علم الجمال، ص 136 .وينظر أيضاً :إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 34.

والدقة وغيرها كما رأينا سابقاً .ومنهم من فهم الجميل على أنه المفيد القادر على أداء مهمات معيشة معينة، أو قال :إن الجميل(هو التعبير الناجح، أما القبيح فهو ما كان غير جمالي أو غير تعبيري)[134]. وكذلك وقع الاختلاف في فهم الجميل لدى العرب القدماء والمحدثين من النقاد والبلاغيين؛ فمنهم من جعل الجمال متعلقاً بالشكل بعيداً عن المفهوم الأخلاقي، إذْ وجده في سياق نظم الكلام وفي الألفاظ والتراكيب من جهة الوضوح، والدقة، والتناسب، والإيقاع، والتوافق، والتوازن، وصحة التقسيم، والبهاء، والزينة باعتبار مواضع عناصر الجمال في موضعها المناسب اللائق بها في الأشياء والظواهر، وجمال الشكل وحده هو الذي يمثل عندهم الوظيفة والهدف .

ولعلّ قيمة التناسب والتناظر في نظام الجملة من أبرز خصائص جمالية المضمون؛ لأن التناسب يستند إلى التلاؤم والتناسب بين الألفاظ والمعاني بعد أن تحقق بين اللفظ وأخيه، وهذا التناسب بين اللفظة ومعناها يقع في صلب الجمالية، ويقود في النهاية إلى تحقيق وظائفَ وأهدافٍ عديدة كبرى وإلاّ فقد الكلام قيمتَه المرجوة .فالنص الجمالي في الحقيقة يؤكد جماليته ويعززها عن طريق الصورة والدلالة معاً؛ أي في المبنى والمعنى لأنّه بغية دلالية شاملة تعمل على تأكيد قيمتها بوظائفها وأهدافها العديدة والمتنوعة التي تعززها الذات المبدعة في إنتاجها وبذلك تحلق النفس في ذرا اللذة والمتعة والفائدة معاً ولذلك يكون الجمال الكامن في المضمون أكثر دقة وإثارة من الجمال الكامن في الشكل، ولكن كلما ارتقى الإنسان في إدراك الجمال المتمثل في الشكل والمضمون معاً ازداد اقتراباً من مرتبة الجليل في الحسن الذي يشتمل الإنسان والظواهر والفن؛ أي كلما ازداد قرباً من درجة الإتقان ازداد قرباً من مرتبة الجليل[135]. والجليل _كما سنرى لاحقاً _ هو ما يتصف بأنه خارق للعادة، ولكن استيعابنا للجميل يختلف عن استيعابنا للجليل والمأساوي وغيره، فاستيعاب الجميل يخلق في الظواهر لذة جمالية عظيمة، وهو يرتبط بالدرجة الأولى "بأشمل تقويم جمالي إيجابي نقوم به الظاهرة، أو نقوم به الموضوع.

---

[134]- كروتشة، بندتو، علم الجمال، ص114، وينظر 122-123.

[135]- ينظر في ذلك :جمعة، حسين، التجربة الجمالية قراءة في النشأة والمفاهيم، بحث مقدم إلى مؤتمر الدراسات الأدبية واللغوية الجمالية في كلية الآداب، جامعة البعث، 2004م، ص 8

فحينما أقول مثلاً :هذا الرجل ثوري أكون قد قومته سياسياً، وحين أقول :هذا كريم وطيب عندئذٍ أقومه أخلاقياً وهكذا...، أما حينما أقول :هذا جميل نكون قد قومناه أشمل تقويم ممكن" .أما استيعاب الجليل فيتم من خلال موقف الحماسة للظاهرة والإعجاب بها.

و يتم استيعاب التراجيدي من خلال التعاطف والإشفاق على الظاهرة التي تواجه الموت، في حين أن استيعاب الكوميدي يتم من خلال موقفٍ نقدي عاطفي تجاه الظاهرة[136]. إن للجميل وجهين رئيسين لا يتم إلا بتكاملهما وتفاعلهما معاً .وجه حسي مرتبط بخارج الشيء ومظهره، وهو يتعلق بكل ما تقع عليه الحواس .وبخاصة حاسة البصر، ووجه باطني روحي لا يرى إلا عبر السلوك واستطالاته المختلفة[137].

إ ن مقولة الجميل من أوسع المقولات التي جسدها الأدب عامة و الشعر خاصة عبر مسيرته، وقد حظيت بقدر عظيم جداً من الدراسة والتحليل في دراساتنا النقدية العربية . تليها الدراسات التي اهتمت بالجليل والقبيح والتراجيدي، على حين قلّ الاهتمام نوعاً ما بالكوميدي وكذلك لم تَرد إلا إشاراتٌ جماليةٌ عامة ودراساتٌ قليلة حول مفهوم المعذب[138]. أما عن تجليات الجمال في الشعر العربي مثلا كما تناولتها الدراسات النقدية فهي من أوسع المقولات التي شغلت حيزاً واسعاً فيها، إذْ إن النفس بطبيعتها وفطرتها تواقة إلى الجمال، تتعطش إلى تملّكه، ولذلك فقد عكس الوعي الشعري كثيراً من النماذج الجميلة. من أبرز تجليات الجمال في الشعر الجاهلي تركزت في وصف المرأة والفارس والحصان، وربما كان السبب في ذلك أنها تشكل الأركان الأساسية في حياة الجاهلي وتبعث في نفسه الراحة والاطمئنان.

لقد شغل حقل الجميل في المرأة حيزاً واسعاً في مورثنا الشعري، ورأى بعض النقاد في دراساتهم النقدية الجمالية أن إدراك العربي للجمال اقتصر على صورة المرأة أو المثل الأعلى لصورتها الحسية،

---

[136]– المرعي، فؤاد: الجمال والجلال، ص32.

[137]– العساف، عبد الله خلف: بحوث جمالية في الشعر الجاهلي، المملكة العربية السعودية، الرئاسة العامة لرعاية الشباب . نادي المنطقة الشرقية الأدبي، الدمام، د.ط، 1422هـ، ص 61.

[138]– نظر: العساف، عبد الله خلف، بحوث جمالية في الشعر الجاهلي، ص58

مستدلين على حسية إدراك الجمال وماديته بما قدمه الشعراء من وصف لجسد المرأة ومحاسنها ومفاتنها وصفاً دقيقاً، ويعزو الدكتور شكري فيصل في كتابه (تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام) سبب ذلك إلى أن المرأة هي جماع مظاهر الجمال وصوره، فالبدوي لا يشهد غيرها في حياته الرتيبة، وهي تكاد تكون لذلك محور اهتماماته النفسية و وثباته العاطفية، فجمالها هو الصورة المثلى للجمال، هناك إلى جانب مفهوم الجمال عند الجاهليين، طبيعتهم الخاصة التي مكنّتهم من أن يتذوقوا هذا الجمال وأن يقبلوا عليه[139]. فحضور حقل الجميل في المرأة في الأدب العربي القديم كبير جدا . لقد وصفوا جمال الوجه وبياضه، وسواد الشعر، وجمال العيون، والخصر الرقيق، ورائحة الفم العطرة، والمشية المتأنية وغير ذلك، إلا أن هذا لا يعني القول بحسية إدراك الجمال. يقول الباحث هلال الجهاد: إن" الوعي الشعري يبدي اهتماماً فريداً ببدن المرأة ويتعقب جزئياته وتفاصيله بالتشكيل والإظهار، ولعلّ هذا الاهتمام يمثّل الظاهرة الأكثر شيوعاً في الشعر العربي لكني أعتقد أن هناك تقصيراً في فهم وتأويل هذه الظاهرة فرضته فكرة الغزل بكلّ ما تنطوي عليه من سطحية ومباشرة، والحكم المسبق الذي يتناوله الدارسون – من مستشرقين وعرب على السواء بحسية العربي وماديته وضيق أفقه ... إلخ.

إن فكرة أن يكون الشعر غزلاً بالمعنى الحرفي للكلمة وهو التودد للمرأة لغاية جنسية فكرة عامية مبتذلة تحجب القيمة الجمالية والوجودية لموضوعة المرأة وعلاقة الوعي الشعري الحقيقية بها[140]

إن بطلة محمد ديب في روايته لايزا هي عارضة أزياء ذات جسد مغروز بحلقات أذن جسد عليها فكرة الجمال و مقولته فكانت لايزا امراة غربية فكرة الجمال تبدأ من العنوان قبل ذكر تفاصيل جسدها إنها أميرة من نوع جديد ذات الاسم المكتنف بالأسرار:

---

[139]- ينظر في ذلك: فيصل، شكري ، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ، ص178-179.

2- الجهاد، هلال: جماليات الشعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 2007، ص282-283. [140].

(الكتفان عاريان ،يظهران من فستان الحرير ،الأسود المستقيم .....يغطي جسمها الأهيف و يضرب وتديها بحواشيه الشعثاء فتاة رائعة تدور حول نفسها ،رافعة مرفقيها وسط فتيات عديدات و فتيان بنفس العدد)[141]

أما في موضوع اختلاف وجهات النظر حول مقولة الجميل وحسية إدراك الجمال، يذهب الباحث وهب أحمد رومية إلى أن (الحديث عن الموت يقترن بالحديث عن المرأة في سياق واحد، فكأن الشعور بالفناء يوقظ في النفس الرغبة في المقاومة المتمثلة في استمرار النّسل، وبذلك تكون المرأة في سياق الموت . حبيبةً كانت أو غير حبيبة . تعبيراً عن الحنين المضمر إلى الاستمرار والخلود[142] .

(لا يزا أنا أموت في ذلك ، أنا أموت في ذلك)[143]

يذكر الباحث عبد القادر فيدوح أن العربي في عصر ما قبل الإسلام كان يدرك عالمه الحسي في مخيلته المرتسمة من الظواهر الطبيعية، وبما أن الفن خبرةٌ إنسانيةٌ ومبدأ من مبادئ قيم الحياة وانسجامها الداخلي وتوافقها الجمالي، فإن ذلك يكون من خلال إنعاش الإدراك الحسي بتذوقنا للمؤثرات والظواهر الجمالية في هذه الحياة التي تظهر للفنان على أنها أسمى من تصورها الظاهري ذلك لأنها ترتبط بعاطفته النبيلة وعقله المميز لقيمة الشعور بالجمال. فقد اتخذت ظاهرة الجمال في الفكر العربي مغزى تجريبياً في استنتاجهم للأذواق الحسية، وهي النظرة السائدة في تقويم المنظور العربي القديم لمعنى الجمال، وقدمها يتدرج بهم إلى عصر ما قبل الإسلام إذ كانوا يربطون النظرة الحسية بوصف الطبيعة والمرأة، غير أن وصف المرأة كان له الحظّ الأوفر من الإعجاب، ولا غرابة في أن يكون تعبيرهم نابعاً من إحساسهم في تحقيق التكامل بين معطى النفس وملامح الطبيعة وفقاً لما تفرضه الصور الحسية من نقل المشاعر الداخلية، وما شابه ذلك من المظاهر

---

[141]- لايزا: ص11

[142]. رومية، وهب أحد: شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، العدد 207، مارس، آذار، 1996م، ص295.

[143]- لايزا: ص 36

الخارجية، وفي صورها الشكلية الظاهرة، ولعل إدراكهم للعالم الخارجي الملموس في نتاجهم الفني يجعلنا نتأكد من تأثير الصورة الخارجية في عالم الفنان الداخلي[144].

الجمال في السيمورغ:

ليست مصادفة إذاً ان يختار ديب كلمة "سيمورغ" عنواناً لنصوص كتابه الأخير. فنحن نعلم أن "السيمورغ" هو طائر أسطوري وتحتل صورته الشديدة الرمزية، إضافة الى تسميته ذات الأصل الفارسي على الأرجح، مكانة بارزة في أدبيات الفلاسفة العرفانيين والإشراقيين والمتصوفة مثل ابن سينا وفريد الدين العطار صاحب "منطق الطير" وجلال الدين الرومي والسهروردي المقتول وغيرهم.

وكان أهل العرفان هولاء الخائضون في اختبار السيرورات الروحية والمسالك الوجودية المتخيلة لملاقاة الأصل الشريف للنفس الإنسانية وتشوقها الى اكتشاف وطنها ومسكنها الأولين وعودتها إليهما، كانوا قد جعلوا من "السيمورغ" رمزاً للنفس العارفة والعاقلة المتخففة من أثقال وأقفاص نوازع الدنيا وأهوائها، ليس في المعنى الأخلاقي المباشر كما يحسب البعض، بل في المعنى الوجودي للكلمة، أو الوجداني اذا شئنا البقاء قريبين من مصطلحات ومناخات أهل العرفان والحقيقة.

ويمكننا الجزم بأن محمد ديب كان يعرف كل هذا، وبأن انتقاءه للعنوان والاسم هذين لم يكن من قبيل القفشة الأدبية، بل هو سعى من خلاله الى تحديد الشواغل الوجودية، تلك التي استحوذت على معظم كتاباته منذ الخمسينات، وان كانت هذه الشواغل عرفت تطورات وتنويعات تراسلت مع اتساع أفقه الثقافي منذ استقراره في فرنسا عام 1959 قانعاً بالإقامة القلقة بين بلدين ولغتين وثقافتين تتسم العلاقة بينهما بشحنة استثنائية من ازدواج وتجاذب المشاعر: الجزائر وفرنسا.

لا داعي للقول إذاً ان نصوص كتاب "سيمورغ" أشبه بتحليقات أدبية وفكرية، أو ان ديب نفسه أراد لها أن تكون تحليقات أخيرة تسعى الى الاحاطة عن علو وارتفاع بكبرى المسائل المعاصرة، مثل الهجرة والهوية والعولمة والعنصرية والعلاقات المضطربة بين الشعوب والبلدان والثقافات التي تعتريها، على ما يبدو، رضّات وصدمات تسمح بالاعتقاد بوجود أزمة تعصف بعالمنا المعاصر.

---

144 – فيدوح، عبد القادر: الجمالية في الفكر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1999م، ص26.

وقد لا يكون محض اتفاق أن يستهل ديب كتابه بنص يحمل عنوان العمل، أي "سيمورغ"، ويختمه بنص يعود فيه عودة نقدية الى حكاية "أوديب" المأسوية الاغريقية التي تحتل المكانة الكبيرة والمعروفة في المخيلة الثقافية الغربية. ليس مستبعداً أن الكاتب الجزائري أراد بهذه الطريقة أن يرمز الى وضعية وقوام كتابته بالذات، أي وضعية التنقل والارتحال بين مرجعيتين ثقافيتين عريضتين، واحدة تضرب بجذورها في الشرق وتعبيراته، والثانية في الغرب الأوروبي والأميركي.

وفي عمليات الحل والترحال ترتسم مساحة للكتابة الابداعية تكاد تكون برزخاً لما يختبره المرتحلون على الدوام، المسحورون بالصحراء والمتشبثون في الوقت ذاته برهافة وفنون الأساليب المدينية وآفاقها. في كل الأحوال، لا يلقي محمد ديب سلاح ملكته النقدية، ولا يتردد في إعادة النظر، بطريقته شبه الشعرية والحكمية المعهودة، في عدد من وجوه هذه الثقافة أو تلك. فهو حين يعود الى مأساة أوديب الإغريقية، يجيز لنفسه أن يستخرج منها دلالات خاصة بتجربته وتجربة أمثاله من الأدباء الغرباء التائهين بنبل وشهامة، كما يشدد على أن صورة أوديب الشائعة قد تكون ثمرة استيلاء وقولبة أوربيتين على الأسطورة الأوديبية وعلى الإرث الإغريقي نفسه، كما فعلت أوروبا بالضبط مع المسيحية ذات الأصل الشرقي.

بين هاتين المرجعيتين الكبيرتين للإبداع وللمخيلة الثقافية، يضع محمد ديب نصوصه التي يتناول بعضها طرائق التعبير عند الأطفال، وبعض وجوه الحياة اليومية للمهاجرين وأبنائهم، كما يخصص مقاطع طويلة تتألف من فقرات شديدة الاختصار والتلميح لاجئاً الى أسلوب الأمثولة الحكمية المتقضبة الافوريزم، ويطلق عليها اسم "الأحراج الصغيرة للمعنى."

هذه الأحراج الصغيرة للكتابة تشكل ثلث الكتاب تقريباً ويتناول الكاتب الراحل فيها الكثير من الأمور التي تشغله، بما في ذلك تعليقاته على أعمال فنية تحظى باهتمامه، وهي تتوزع بين الموسيقى والأدب والفن التشكيلي، إضافة الى ظواهر أخرى تتصل بحوادث أيامنا مثل 11 أيلول سبتمبر والأصولية. ويرى، من جهة ثانية، ان العولمة تولّد الاعتقاد بقدوم عصر الحرية المرتجى، من دون قيود وحواجز، حرية الحركة والرأي والاختيار بين أساليب الحياة. "كل هذا ليس سوى وهم". فإجراءات التشدد والحد من الهجرة ومراقبة الحدود تزداد، كما يمكن القول إن سياق العولمة يسمح بانبعاث المكبوت في مجتمعات كثيرة، أي الروح المحلية، تلك التي تجرى مكافحتها على الدوام ثم تعود مجدداً. ويرى في موضع آخر،

في ما يخص الحركات الأصولية وازدهارها، ان ايمان الأصوليين، انما هو طريقة تعبير لأناسٍ فقدوا الإيمان الحقيقي. وهذا الإيمان اليائس هو علامة، من بين علامات أخرى، على الأزمة التي يعيشها العالم المعاصر.

وضمن تعليقاته النقدية الكثيرة والمختصرة، يتناول محمد ديب غير مرة طريقة تعاطي بعض النقاد الفرنسيين مع الكتاب الجزائريين أو المتحدرين من أصول جزائرية، خصوصاً سلوك أمثال هؤلاء الفرنسيين الذين يدفعهم التبجح وقلة الثقافة الى اعتبار الكتاب الجزائريين بالفرنسية محظوظين، ويطالبونهم بالتالي بأن يعبروا عن امتنانهم وعن شعورهم بدينهم الرمزي الثقيل حيال اللغة والبلد الفرنسيين.

قد يجد قارئ "سيمورغ" شيئاً من التكرار، والإطالة في بعض الأحيان، غير ان المناخ العام لكتابة محمد ديب يظل يشدنا الى ثقافة التساؤل وعدم الإذعان الى التنميطات والأحكام الجاهزة، بغض النظر عن الحقل والمستوى اللذين تندرج فيهما وتشتغل عليهما الأحكام المسبقة والتناولات التبسيطية.

أما عن صور الجمال في الشعر الحديث، فقد رأى النقاد أن الجميل قد تجسد لنا في الشعر الحديث في نماذج عدة، إلا أن أبرزها تلك التي تتحدث عن حب الوطن والحنين إليه وفي القيم الثورية التي تنهض بأبنائه، وربما كان السبب في ذلك يعود إلى أن النقاد رأوا أن مفهوم الجميل تمثل في ظل الوضع المتردي المعيش في الوطن العربي من خلال المحتل المفقود وكثيراً ما كان الشعراء يصورون أرضهم الطاهرة على أنها جزء منهم خالطت روحهم واندمجت بأنفسهم. وقد كان شفيق جبري يقول : بأنه كلما أراد أن يبوح عن عشقه للمرأة ويصفها ويتغزل بها سكت عن ذلك وانصرف إلى عشق الوطن فقال في ذلك: فما كنت غريباً عن هذا الحب، ولا كان هذا الحب غريباً عنه. لقد حاولت مرة أن أُفصح عنه في قصيدتي (نوح العندليب) على نحو ما تقدمت الإشارة إليه، فانقلب الإفصاح في خاتمة القصيدة إلى شعور وطني كادت عاطفة الحب تُفرق فيه

إن مفهوم الجميل في دراساتنا النقدية الجمالية عن الوطن بوصفه نموذجاً جميلاً كان(مبنياً على مفهوم الحرية الاجتماعية، فالحرية هي جوهر الجمال في ذلك الشعر، وفي المقابل فالقبح هو كل ما يستلب تلك الحرية سواء ما كان منه سياسياً أم أخلاقياً، وحتى ما كان فنياً على صعيد الشكل، ولا ننسى هنا أن الشعر الحديث جملةً هو ثورة شكلية في أحد مستوياته، ثورة أعطت الشاعر حريةً واسعةً في إبداعه

الفني)[145] فالمثل الأعلى الجمالي في شعرنا الحديث ينسجم مع (المثل الأعلى السياسي . والاجتماعي بعامة . لحركة التحرر العربية بوصفها حركة ثورية. ولهذا فالجميل في الشعر الحديث ينهض من وعي ثوري للعالم بعامة)[146] فصور الجمال المتجلية في نموذج الوطن كما رآها النقاد لا يمكن فهمها بعيداً عن مفهوم الحرية والوعي الثوري.

فكل ما سبق ذكره من مظاهر الجمال موجود فعلا في الإنتاج الادبي لمحمد ديب فجمال الوعي الثوري و التحرري مجسد في ثلاثية ديب المشهورة . لم يكن الوطن بالنسبة إلى الأديب مجرد طبيعة أو بقعة جغرافية فقط،بل إنه كان بالنسبة إليه يمثل وجوده الاجتماعي والفردي، ولذلك كان تعلق الكاتب بوطنه يمثل تعلقه بوجوده الاجتماعي، فتراب الوطن غالٍ، وأرضه طاهرة مقدسة.

لقد رأى الباحثون الجماليون أن الوطن الذي طرحه شعرنا العربي الحديث بوصفه أحد تجليات الجمال يختلف عما طرحته الكلاسيكية العربية الجديدة أو الرومنتيكية العربية؛ أي إن مقياس الجمال في نموذج الجميل /الوطن يتبدى من وجهة نظر الأخير من خلال وحدة الشعب، وبمقدار ما يكفل الحرية الفردية والعدالة الاجتماعية في إطار التفاوت الاجتماعي فضلاً عن الطبيعة الجميلة الغناء فوحدة الشعب في الوطن المتحرر من الاستعمار الأجنبي هي الشرط الموجب للجمال والجلال في الوطن[147].

إن جمالية النموذج . الوطن قد تجلت في دراساتنا النقدية من خلال وعي الذات الشعرية للوطن على أنّه جملة من العلاقات الاجتماعية التي تحتضن الوجود الاجتماعي أو الكينونة الاجتماعية لهذه الذات، إذْ يستحيل الفصل بينهما فقد أصبحا شيئاً واحداً أو جسداً واحداً حتى أنه قلما نجد وصفاً لطبيعة الوطن بمعزل عن الوجود الاجتماعي وما يعتمل في النفس من حزنٍ وآسى، ونقتبس من هذه الدراسات شاهداً على ذلك ما يقوله عبد العزيز المقالح:

---

[145]- كليب، سعد الدين: القيم الجمالية في الشعر العربي الحديث، ص57.

[146]- نفسه :ص 57.

[147]- كليب، سعد الدين: القيم الجمالية في الشعر العربي الحديث، ص59.

في لساني: يمن

في ضميري: يمن

تحت جلدي تعيش اليمن

خلف جفني تنام وتصحو اليمن

صرتُ لا أعراف الفرقَ ما بيننا

أينا يا بلادي يكون اليمن؟[148]

وواضح ما في النص من توحدٍ تامٍ ومطلقٍ بين الذات الشعرية ونموذج الجميل الوطن.

مقولة الجميل تجلياتها في الريف:

أما النموذج الثاني الذي رأته دراساتنا الجمالية أحد تجليات مقولة الجميل فهو الريف إذ ارتسمت ملامحه من وجهة نظر نقدية للشعر الحديث على أنّه صورة من صور الجمال ومظهر من مظاهر تجلياته في أدبنا العربي ،وقد اتخذ قيمة جمالية مناقضة لقيمة المدينة، بعبارة أخرى إن الشعراء أظهروا قبح المدينة في مقابل جمال الريف، إذْ كان الريف يمثل بالنسبة إلى شعرائنا الجمال . ويرى الباحث عبد الحميد جيدة أن موضوع المدينة "لا يمثل نزعة قبول وإعجاب بها بل يعكس سلبياتها ويشحن صور الشعراء كراهية لها. وفي رأينا أن الأسباب تعود أولاً إلى الثقافة الغربية في مطلع القرن الثامن عشر التي نادت بالعودة إلى القرية حيث البراءة وترك المدينة الصناعية التي حولت الإنسان إلى آلة، وقتلت لديه الروح الإنسانية ، وتجلت هذه الدعوة لدى الشعراء الرومانسيين الذين أثروا فيما بعد في كل شعراء الدنيا. ثانياً.. إن الشعراء الذين نفروا من المدينة ولدوا في القرية وترعرعوا في ربوعها وارتسمت معالمها في ذاكرة طفولتهم ولما ذهبوا إلى المدينة ورأوا فيها ما يخالف طبيعة القرية وعاداتها وتقاليدها، استيقظ في داخلهم الحنان إلى مرابع الطفولة، فهربوا من المدينة التي سحقت أرواحهم إلى القرية الهادئة الآمنة المطمئنة.

---

[148] – المقالح،عبد العزيز: ديوان عبد العزيز المقالح،دار العودة،بيروت، ،ط2، 1980م،ص605.

أما بالنسبة إلى مقياس جمال الريف وقيمه الجمالية فقد رأى الباحثون الجماليون أنه ثمة اختلاف واضح في بنية الجمال الريفي الذي يطرحه الشاعر العربي الرومانتيكي والشاعر الحديث، فالمقياس الجمالي عند الشاعر الرومانتيكي كان يقوم على طبيعة الريف وحسب أي إنه شكل خالٍ من المضمون الاجتماعي، إذْ كان يملأ ذلك الشكل بالمضمون الذي يرغب فيه، فالريف يعني الحرية الفردية والتخلص من شوائب الجماعة[149]

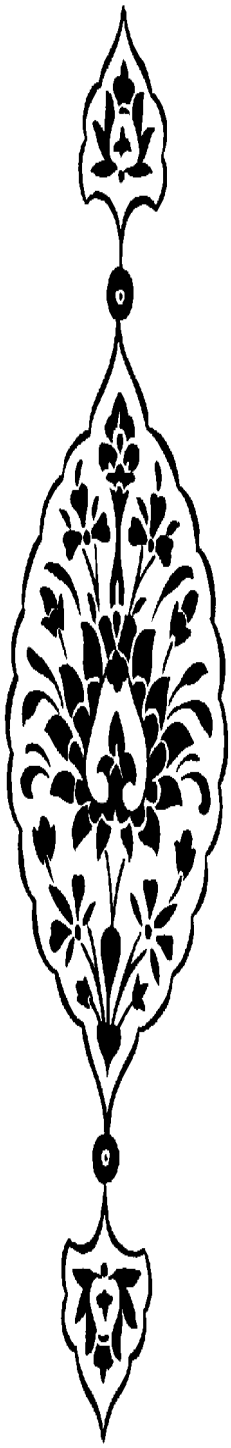
إن أهم سمات الجمال المتجسدة في الريف هي ارتباطه بالطفولة، يقول بدر شاكر السياب في وصفه لبلدته جيكور :

نافورةٌ من ظلالٍ من أزاهيرِ
ومن عصافيرِ
جيكور، جيكور، يا حقلاً من النور
يا جدولاً من فراشات نُطاردها
في الليل، في عالمِ الأحلام والقمرِ
ينشرن أجنحةً أندى من المطرِ
في أول الصّيف
يا باب الأساطيرِ
يا باب ميلادنا الموصولَ بالرحم[150]

[149]- كليب، سعد الدين: القيم الجمالية في الشعر العربي الحديث، ص105.

[150] - السياب، بدر شاكر: ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، د.ط، 1971، ص186.

الخاتمة



بعد هذه الرحلة التي عشـــناها مع محمد ديب في كتاباته الإبداعية المتنوعة ، لا يســـعنا إلا أن نسجل بعض النتائج التي تم الوصول إليها من خلال هذا البحث فكان من المناسب إثباتها هنا :

1. لقد كان الخطاب السّـردي الرّوائي من بين أكثر أنماط الكتابة تمثيلا لظاهرة التّـــداخل بين النّـصوص وأنواعها. وذلك لما يسم الرواية من قابلية كبرى للانفتاح على الأجناس المتعدّدة واستيعاب طرقها في التّعبير والتّشكيل.

2. تداخل الأنواع هو أن تلتقي في نطاق النصّ الواحد نصـوص مختلفة في أصـنافها فتنتج عن تداخلها وتفاعلها في ما بينها تعدّدية ملفوظية ونصـيّة ونوعيّة. والتداخل بين الأنواع متّصـل بشـبكة اصـطلاحية ومفاهيمية متّسعة لا يمنع ترادفها تباين مفاهيمها. نذكر من تلك الشبكة : التّـــناص- التناصـيّة- النصـوصـيّة - البينصّـية أو إنتاج دلالة نصّـين- التّداخل النصّـي- المعارضـة- المعارضـة الساخرة- المثاقفة- التّفاعل النصّي- التّرابط النصّي- الحواريّة - التضافر النصّي.

3. حظيت الدراسـات الكولونيالية ومابعد الكولونيالية في أواخر القرن العشـرين وبدايات القرن الحالي باهتمام متزايد في الحقول الفلسـفية والدراسـات الأدبية المقارنة. ويرجع سـبب ذلك إلى عودة الطابع الالتزامي في الأدب وبروز نزعة مابعد حداثية ترمي إلى تجاوز المقاربات المحايثة التي تعتمد مفهوم النسق المغلق.

4- يعد محمد ديب إلى جانب مولود فرعون ومولود معمَّري ومالك حداد وكاتب ياسين من مؤسسي الحركة الأدبية الفرنكوفونية في الجزائر، وقد يكون مع كاتب ياسـين في طليعة هذا الجيل الذي اسـتطاع أن يتحدى الاستعمار الفرنسي عبر لغته نفسها، وأن يكتب أدباً جديداً، فرنسي اللغة، جزائري الروح والهموم.

5- إن نظرية ما بعد الحداثة هي حركة تحررية تهدف إلى تحرير الإنسـان من عالم الأوهام والأسـاطير وتخليصه من الهيمنة ،كما آمنت نظرية ما بعد الحداثة بالتعددية والاختلاف وتعدد الهويات، وأعادت الاعتبار للسـياق والإحالة والمؤلف والمتلقي كما هو حال الهيرمينوطيقا وجمالية التلقي، واهتمت كذلك بالتناص، وعملت على إلغاء التحيزات الهرمية والطبقية، واحتفت بالضـــحك والســـخرية والقبح، والمفارقة والغرابة، واستسلمت للغة التشظي والتفكك واللانظام

لكنهـا اعتمـدت علـى فكـرة علـى فكـرة التقـويض والهـدم والفوضـى، فمـن الصـعب تطبيـق تصـورات "مـا بعـد الحداثـة" واقعيـا لغرابتهـا وشـذوذها، وبـذلك اسـتهلكت قـدراتها الإسـتراتيجية الفعالـة في إبـراز التحيـزات المجحفـة دون أن يكـون لهـا موقـف أخلاقـي أو سياسـي أو اجتمـاعي.ومن عيوبهـا الخطـيرة كـذلك أنهـا تجعـل مـن الإنسـان كائنـا عبثيـا فوضـويا لا قيمـة لـه في هـذا الكـون المغيـب، يعـيش حيـاة الغرابـة والشـذوذ والسـخرية والمفارقـة، ويتفكـك أنطولوجيا في هذا العالم الضائع بدوره تشظيا وضآلة وانهيارا وتشتيتا.

6- كثيرا ما يتناول محمد ديب في كتاباته الكثير من الأمور التي تشـغله، بما في ذلك تعليقاته على أعمال فنية تحظى باهتمامه، وهي تتوزع بين الموسـيقى والأدب والفن التشـكيلي، إضـافة الى ظواهر أخرى تتصل بحوادث أيامنا و أحاديث في السياسة و غيرها.
وضـمن تعليقاته النقدية الكثيرة والمختصـرة، يتناول محمد ديب غير مرة طريقة تعاطي بعض النقاد الفرنسـيين مع الكتاب الجزائريين أو المنحدرين من أصـول جزائرية، خصـوصـاً سـلوك أمثال هؤلاء الفرنسـيين الذين يدفعهم التبجح وقلة الثقافة الى اعتبار الكتاب الجزائريين بالفرنسـية محظوظين، ويطالبونهم بالتالي بأن يعبروا عن امتنانهم وعن شـعورهم بدينهم الرمزي الثقيل حيال اللغة والبلد الفرنسيين.
7- مظاهر الجمال موجود فعلا في الإنتاج الادبي لمحمد ديب و ما أكثرها فجمال الوعي الثوري و التحرري و جمال الريف يقابله مقولة القبيح و هو سـلب الحرية و الحديث يطول لو تطرقنا لكل مقولات الجمال و توظيفها عند محمد ديب لذلك أقترح موضوع للدراسة متمثلا في تخصيص دراسة منفردة بذاتها في موضوعية الجمال و الكتابة الجمالية عند محمد.
8- تعدُّ مقولة الجميل من أوسع المقولات الجمالية المطروحة في علم الجمال، وذلـك نظـراً لتداخل مفهوم الجميل مع سـائر المفهومات الجمالية الأخرى، كما تعد من أقدم المفهومات التي عالجها الفلاسـفة ابتداء من الفلسـفة اليونانية ومروراً بالفلسـفة الغربية وانتهاء بالفلسـفة المادية، وقد حاول

الفلاسفة على اختلاف مشاربهم وثقافاتهم تلمس هوية الجميل المثاليـــة والواقعية اختلفوا في تحديد مفهوم الجميل وتعريفه، كلٌّ منهم رأى الجمال من وجهة نظره الخاصة.

9- إن علم الجمال علم متجدد ومتطور، علم قائم بذاته، اتّســـع مداه وكتب فيه الكثيرون، حتى أضـــحت آفاق الدرس الجمالي متطورة على الأصـــعدة جميعها، وتتغلغل في شـــتى العلوم مما يعني أن الحقول المعرفية التي نما فيها هذا المصطلح وترعرع في ظلّهـــا كثيـــرة مـــن أبرزها :الفلسفة، والنقد الفني والأدبي، وعلم النفس، وغير ذلك .كلٌّ يعالجه مـــــن وجهـــــة نظر مختلفة، وينظر إليه وفق ثقافته، ومنهجه، ومذهبه .فالواقعي يرى الجمال في الشـــيء ذاته، والمثالي يراه في الذهن الذي يتأمله، أما أصـــحاب مذهب اللذة فهم يقولون إن كلّ ما هو لذيذ جميل بالضـــرورة، وآخرون يربطون الجمال بـالخير والفـضيلة .هـذا التبـاين والاختلاف بين العلماء والمنظرين أدى إلى خلق مشكلات كبرى في علم الجمال، وأثار حوله الكثير من التساؤلات والجدل، وجعله مفهوماً غامضاً.

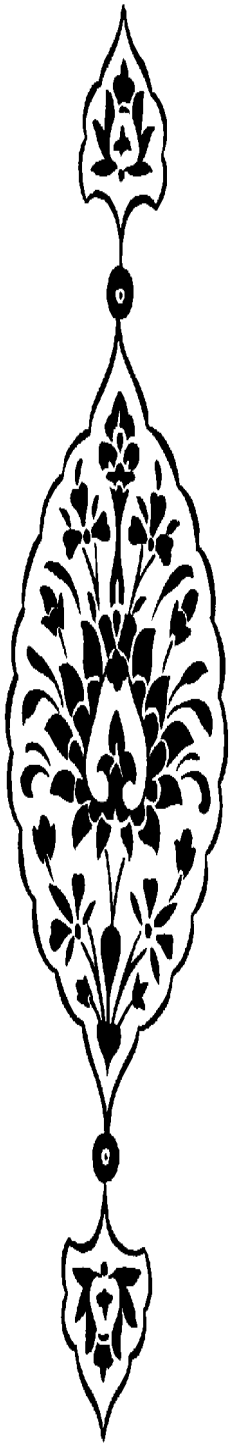
10- إن الكتابة الأدبية عند محمد ديب هي أعمال أدبية مبتكرة يصـــعب تصـــنيفها وجعلها تحت مضـلة نوع محدد من الأنواع الأدبية المتكاثرة . تحتاج فعلا إلى الدراسـة و الاهتمام خاصـة عند طلبة قسـم اللغة العربية فالدراسـات التي اهتمت بهذه القمة في الكتابة الإبداعية منعدمة لذلك أقترح العودة إلى الموروث الادبي لمحمد ديب فهو مادة خام لا تزال تحافظ على عذريتها و حقل خصـب للدراسـة النقدية و الجمالية.

في الختام هذه كتابات محمد ديب وهبها للجمهور ليتمتع بها و يتصـــرف فيها على حد قوله: من اللحظة التي نشـــرت فيها كتبي، لم تعد هذه الأخيرة ملكا لي بل ملكا للقراء ،والنقاد والطلبة ولكن كمقابل لهذه الحرية سـيتصـرف الجمهور على سـجيته وبحرية كاملة على أن يتم احترام حريتي، وأن لا يظن أحد أن من حقه إزعاجي متى يريد بحجة أنه يريد مناقشـتي بخصـوص المسـائل المطروحة في كتبي إذا كانت كتبي تهم أيا كان فهي له، ليفعل بها ما يشاء ليتصرف بها كما يشاء لكن بعيدا عني

هذا ما تم جمعه واقتناؤه من فصـــول الرســـالة كنتائج وتوصـــيات وحيث أن البحث يبتدئ حين ينتهي غيرك فالبحث لم يســـتوف الإشـــكالية حقها من الدراســـة بل هو محتاج إلى مزيد من الجهد ليكتمل العمل ويظهر في صورة لائقة والمجال مفتوح لذلك **والله الموفق.**

تمّت

قائمة المصادر و المراجع



قائمة المصادر والمراجع:

-**أشكروفت بيل و آخرون**: دراسات ما بعد الكولونيالية المفاهيم الرئيسية، ترجمة أحمد الروبي أيمن حلمي عاطف عثمان ، المركز القومي للترجمة إشراف جابر عصفور القاهرة ط1، 2010.

-**إغليتون تيري**: أوهام مابعد الحداثة، ترجمة منى سلام، مركز اللغات و الترجمة أكاديمية الفنون 1994.

-**إغليتون تيري**: نظرية الادب ترجمة ثائر ديب منشورات وزارة الثقافة دمشق سوريا 1995 (دط).

-**البحراوي السيد**: الأنواع النثرية في الادب العربي المعاصر،الملتقى الثقافي الحضرمي (دت)(دط)

-**البقاعي شفيق**: الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس (في الادب المقارن) مؤسسة عز الدين بيروت لبنان ط1/1405-1985.

-**البقاعي محمد خير**: دراسات في النص و التناصية، مركز الانماء الحضاري حلب سورية، ط1، 1998.

-**بلحسن عمار**: الأدب و الأيديولوجيا ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1984.

-**بن عودة بختي**: ظاهرة الكتابة في النقد الجديد، مقاربة تأويلية الخطيبي أنموذجا ، دار الأديب للنشر و التوزيع وهران و مديرية الثقافة لولاية معسكر 2005.

-**البهنسي عفيف**: الفكر الجمالي عند التوحيدي، المجلس الأعلى للثقافة مصر 1999.

- **جاكسون ليونار**: بؤس البنيوية ترجمة ثائر ديب دار الفرقد سورية دمشق ط2، 2008.

- **حجار طاهر**: الأدب والأنواع الأدبية طلاس للدراسات والترجمة دمشق ط1 1985

- **خمري حسين**: فضاء المتخيل مقاربات في الرواية منشورات الاختلاف، الجزائرط1، 1500-2002.

- **رمان سلدن**: النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور دار قباء القاهرة 1998 (دط).

-**الخطابي عز الدين**: أسئلة الحداثة و رهاناتها في المجتمع و السياسة و التربية، الدار العربية للعلوم ناشرون لبنان، منشورات الاختلاف الجزائر ، ط1، 2009/1430.

-**الخطيبي عبد الكبير**: الاسم العربي الجريح، ترجمة محمد بنيس، منشورات الجمل بغداد، ط1، 2009

-**الرويلي ميجان و سعد البازعي**: دليل الناقد الادبي، المركز الثقاف العربي الدار البيضاء المغرب، ط3، 2002.

-**السيد إبراهيم**: نظرية الرواية دار قباء للنشر القاهرة 1998، (دط).

-**الشيباني عبد القادر فهيم**: معالم السيميائيات العامة أسسها و مفاهيمها، سيدي بلعباس الجزائر،ط1، 2008

-**العشماوي محمد زكي**: دراسات في النقد الادبي المعاصر، دار الشروق، بيروت ط1، 1994/1414.

-**الغذامي عبد الله** : تشريح النص، مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب،ط2، 2006.

-**الغذامي عبد الله**: النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الدار البيضاء ، المملكة المغربية ،ط3، 2005

-**القاضي محمد** : الخبر في الأدب العربي دراسة في السردية العربية منشورات كلية الآداب منوبة 1998

-**المرغي فؤاد** : المدخل إلى الآداب الاوربية منشورات جامعة حلب ط2، 1981.

-**أوستن وارن رينيه وليك**: نظرية الأدب تعريب عادل سلامة دار المريخ المملكة العربية السعودية 1992/1412

-**بارت رولان و آخرون**:شعرية المسرود،ترجمة عدنان محمود محمد،الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة دمشق 2010.

-**بارت رولان و جيرار جينيت**:من البنيوية إلى الشعرية،ترجمة غسان السيد،دار نينوى سوريا دمشق،ط1، 2001.

-**بارت رولان**: لذة النص،ترجمة منذر العياشي، مركز الانماء الحضاري،حلب سوريا، ط1، 1992.

-**بارت رولان**:الكتابة في درجة الصفر،ترجمة محمد نديم خشفة،مركز الانماء الحضاري ،ط1، 2002.

-**باشلار غاستون**:جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر بيروت لبنان،ط2، 1984/1404.

-**برنس جيرالد**:المصطلح السردي،ترجمة عابد خزندار،المشروع القومي للترجمة ،المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، مصر ط1، 2003

-**بروكر بيتر**:الحداثة و ما بعد الحداثة،ترجمة عبد الوهاب علوب مراجعة جابر عصفور،منشورات المجمع الثقافي الامارات العربية المتحدة،أبو ظبي،ط1، 1995.

-**بعلي حفناوي**:مدخل إلى نظرية النقد الثقافي المقارن،الدار العربية للعلوم ناشرون و منشورات الاختلاف،ط1، 2007/1428.

-**بلوحي محمد**:آليات الخطاب النقدي العربي الحديث،في مقاربة الشعر الجاهلي بحث في تجليات القراءة السياقية،منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق 2004.

-**بنكراد سعيد**: السيميائيات السردية مدخل نظري،منشورات الزمن المغرب 2001.

-**بوعزة محمد** :استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية،منشورات الاختلاف،الجزائر،دار الأمان الرباط،المغرب ط1، 1432-2011.

-**تودوروف تزفيتان**:الاجناس الأدبية ترجمة جواد الرامي

-**تودوروف تزفيطان**:الشعرية،ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة،دار توبقال الدار البيضاء المغرب،ط2، 1990.

-**تودوروف كوهين و آخرون**:القصة الرواية المؤلف دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة ترجمة خيري دومة مراجعة سيد البحراوي دار شرقيات القاهرة ط1997،1.

-**ثائر دوري** :أشباح فانون،كنعان النشرة الالكترونية العدد1086،آذار مارس 2007.
http://www.kanaanonline.org/articles/01086.pdf

-**ثـائر دوري**:الوجـوه المتعـددة للمثقـف الكولونيـالي في روايـة موسـم الهجـرة إلى الشـمال النشـرة الالكترونيـة كنعان،السـنة الثانيـة العـدد 766،ينـاير2006.
http://www.kanaanonline.org/articles/00766.pdf

-**جنيـت جـيرار و آخـرون**:نظريـة السـرد مـن وجهـة النظـر إلى التبئـير ترجمـة نـاجي مصطفى،منشـورات الحوار الاكاديمي و الجامعي،المغرب 1989.

-**جينيـت جـيرار**: عتبـات مـن الـنص إلى المنـاص، ترجمـة عبـد الحـق بلعابـد ،تقـديم سـعيد يقطين،الـدار العربية للعلوم ناشرون،و منشورات الاختلاف الجزائر ،ط1، 2008/1429.

-**حمـداوي جميـل**:نظريـات النقـد الادبي في مرحلـة مـا بعـد الحداثة،منشـورات شـبكة الالوكـة دت، **-www.alukah.net**

-**ديـب محمـد** :النـول الحريـق الـدار الكبيرة،ترجمـة سـامي الـدروبي،دار الوحـدة للطباعـة و النشـر بـيروت لبنان، 1985

-**ديب محمد** :رواية الحريق،ترجمة سامي الدروبي ،دار الهلال،نوفمبر 1970.

-**ديـب محمـد**:الليلـة المتوحشـة قصـص، تـرجم إبـراهيم سعيدي،سلسـلة فسيفسـاء سـيديا الجزائـر 2011.

-**ديب محمد**:لايزا رواية،ترجمة مهني حمدوش،سلسلة فسيفساء ، سيديا الجزائر2011.

-**رابحـي عبـد القـادر**: كـامو فـانون معكوسـا عـن الخيـار الكـاموي و غربـة المثقـف الجزائـري، مجلـة القـدس العربي، السنة الرابعة و العشرون، آذار مارس 2013.ص10.

-**رشيد قريبع**: الرواية الجزائرية و تداخل الأنواع منشورات جامعة منتوري قسنطينة.

- **رشيد يحياوي**: في أنواعية الشعر الدار العربية للعلوم ناشرون ط1 ، 1435-2014

-**روبـر مارتـان**: مـدخل لفهـم اللسـانيات، ترجمـة عبـد القـادر المهـيري، المنظمـة العربيـة للترجمـة بـيروت،ط1، سبتمبر 2007.

-**ريكـور بـول** : صـراع التـأويلات دراسـات هرمينوطيقيـة، ترجمـة منـذر العياشـي، دار الكتـاب الجديـد بيروت لبنان،ط1، يناير2005.

-**ريكـــور بـــول**: الزمـــان و الســـرد الحبكـــة و الســـرد التـــاريخي، ترجمـــة ســـعيد الغـــانمي و فـــلاح رحـــيم، دار الكتاب الجديد بيروت لبنان، ط1، يناير 2006.

-**ريكـــور بـــول**: نظريـــة التأويـــل الخطـــاب و فـــائض المعنى،ترجمـــة ســـعيد الغـــانمي،المركز الثقـــافي العـــربي الـــدار البيضاء المغرب،ط2، 2006.

-**زيتـــوني لطيـــف**: معجـــم مصـــطلحات نقـــد الروايـــة، عـــربي انجليـــزي فرنســـي ،مكتبـــة لبنـــان ناشـــرون بـــيروت لبنان،ط1، 2002.

-**زيمـــا بيـــير**: التفكيكيـــة دراســـة نقديـــة، تعريـــب أســـامة الحـــاج، المؤسســـة الجامعيـــة للدراســـات و النشـــر، بـــيروت لبنان،ط1، 1417-1996.

-**سارتر جون بول**: ما الادب ترجمة محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر القاهرة،(دت-دط)

-**ســـتروك جـــون**: البنيويـــة و مـــا بعـــدها مـــن لفـــيس شـــتراوس إلى دريـــدا ترجمـــة محمـــد عصـــفور سلســـلة عـــالم المعرفة الكويت 206، فبراير 1996.

-**ســـعيد ادوارد**: العـــالم و الـــنص و الناقـــد ،ترجمـــة عبـــد الكـــريم محفـــوظ، منشـــورات اتحـــاد كتـــاب العـــرب دمشق 2000.

-**ســـعيد إدوارد**: تعقيبـــات علـــى الاستشـــراق، ترجمـــة و تحريـــر صـــبحي جديـــدي، دار الفـــارس عمـــان الأردن،ط1، 1996.

-**ســـعيد إدوارد**: الثقافـــة و الامبرياليـــة، ترجمـــة كمـــال أبـــو ديـــب، دار الآداب بـــيروت لبنـــان، الطبعـــة الرابعـــة 1997.

-**ســـعيد إدوارد**: الاستشـــراق، ترجمـــة كمـــال أبـــو ديـــب، مؤسســـة الأبحـــاث العربيـــة، بـــيروت لبنـــان، الطبعـــة الرابعة،1995.

-**سليمان نبيل**: أسرار التخييل الروائي، منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق 2005.

-**سمـــير روحـــي الفيصـــل**: الروايـــة العربيـــة البنـــاء و الرؤيـــا مقاربـــات نقديـــة ، منشـــورات اتحـــاد كتـــاب العـــرب دمشق 2003 (دط)

-**سويدان سامي**: في دلالية القص و شعرية السرد، دار الآداب بيروت، ط1، 1991.

-**شارود باتريك، دومينيك مانغو**: معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبد القادر المهيري وحمادي صمود،منشورات دار سيناترا المركز الوطني للترجمة، تونس 2008

-**شبيل عبد العزيز**: نظرية الاجناس الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور و الغياب، دار محمد على الحامي سفاكس تونس ط1سبتمبر 2001.

-**شمناد**: غاياتري سبيفاك منظرة هندية لخطاب ما بعد الاستعمار، ثقافة الهند مجلة فصلية المجلد 65،العدد الأول نيودلهي2014

-**شيفر جون ماري**: ما الجنس الادبي ترجمة غسان السيد منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق (دت).

-**صالح الطيب**: موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة بيروت ،ط14، 1987.

-**صمود حمادي**: في نظرية الادب عند العرب النادي الادبي الثقافي جدة ط1411،1990/1.

-**عامر مخلوف**: الرواية و التحولات في الجزائر دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق.

-**عبد الله إبراهيم**: المحاورات السردية، منشورات الاختلاف الجزائر، دار الأمان الرباط، ط1، 2011.

-**عبد الواحد محمود عباس**: قراءة النص و جماليات التلقي، دراسة مقارنة دار الفكر العربي ،القاهرة ،ط1، 1996/1417.

-**عثمان موافي**: في نظرية الادب من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي الحديث ج2،دار المعرفة الجامعية الإسكندرية سنة 2000 (دط).

-**عز الدين إسماعيل** : الادب و فنونه دراسة و نقد درا الفكر العربي القاهرة 2004 ط9

-**عقاق قادة**: مأزق السيميائية: قراءة في الحصيلة النقدية لجهازها المفهومي و الاجرائي، مجلة سمات جامعة البحرين، مجلد 2 عدد2،ماي 2014

-**علوش سعيد**: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني بيروت ،شوسبريس الدار البيضاء المغرب،ط1، 1985/1405.

-**عليمات يوسف** : جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا، دار الفارس للنشر الأردن،ط1، 2004.

-**عمر عبد الهادي عتيق**: تداخل الأنواع في رواية عكا و الملوك للروائي أحمد رفيق عوض كلية الآداب جامعة اليرموك جويلية 2008 مؤتمر النقد الثاني عشر.

-**غولدمان لوسيان**: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ترجمة بدر الدين مرودكي، دار الحوار للنشر اللاذقية سوريا ط1، 1994.

-**فريجات عادل**: مرايا الرواية دراسة تطبيقية في الفن الروائي، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق 2000.

-**فضل صلاح**: بلاغة الخطاب و علم النص، سلسلة عالم المعرفة الكويت ،أغسطس 1996.

-**كريزويل إديث**: عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح ، الكويت ط1، 1993.

-**كورتيس جوزيف**: مدخل إلى السيميائيات السردية و الخطابية ،ترجمة جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت و منشورات الاختلاف الجزائر،ط1، 2007/1428.

-**كوهين جون**: النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش دار غريب القاهرة ط4،2000.

-**كيليطو عبد الفتاح**: الادب و الغرابة دراسة بنيوية في الادب العربي، دار توبقال المغرب،ط3، 2006.

-**كيليطو عبد الفتاح**: الحكاية و التأويل دراسات في السرد العربي، دار توبقال الدار البيضاء المغرب،ط1، 1988.

-**كيليطو عبد الفتاح**: الكتابة و التناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير بيروت، الطبعة الأولى 1985.

-**لحمداني حميد**: بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء،ط1، آب 1991.

-**لحمداني حميد**: النقد الروائي و الأيديولوجي من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي ، بيروت و الدار البيضاء،ط1، آب 1990.

-**مـارتن ولاس:** نظريـات السـرد الحديثـة، ترجمـة حيـاة جاسـم محمـد ، المجلـس الأعلـى للثقافـة الإسـكندرية 1998.(دط).

-**ماشـيري بيـار** : بم يفكـر الأدب: تطبيقـات في الفلسـفة الأدبيـة، ترجمـة جوزيـف شـريم، المنظمـة العربيـة للترجمة ،بيروت لبنان،ط1، يونيو 2009.

-**مـانغونو دومينيـك:** المصـطلحات المفـاتيح لتحليـل الخطـاب، ترجمـة محمـد يحيـاتن، الـدار العربيـة للعلـوم ناشرون و منشورات الاختلاف،ط1، 2008/1428.

- **محمد مندور**: الأدب و فنونه نهضة مصر ط5 أغسطس 2006

-**مرتـاض عبـد المالـك:** في نظريـة الروايـة بحـث في تقنيـات السـرد سلسـلة عـالم المعرفـة الكويـت 240/سبتمبر 1998

-**مـريم جـبر فريحـات:** الحـس الاغـترابي في أعمـال روائيـة لغسـان كنفـاني مجلـة جامعـة دمشـق المجلـد26، العدد الثالث الرابع2010.

-**مفتـاح محمـد** : الـنص مـن القـراءة إلى التنظير،شـركة النشـر و التوزيـع المـدارس الـدار البيضـاء المغـرب،ط1، 1421-2000.

-**مفتاح محمد** : التلقي و التأويل مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء،ط1، 1994.

-**منـور أحمـد:** الأدب الجزائـري باللسـان الفرنسـي، نشـأته تطـوره و قضـاياه، ديـوان المطبوعـات الجامعية،عاصمة الثقافة العربية الجزائر ،2009.

-**مونسـي حبيـب** : الواحـد المتعـدد الـنص الادبي بـين الترجمـة و التعريـب، دار الغـرب للنشـر وهـران الجزائـر دت-دط.

-**مونسـي حبيـب** : فلسـفة القـراءة و إشـكالية المعـنى: مـن المعياريـة النقديـة إلى الانفتـاح القرائـي المتعـدد، دار الغرب وهران، الجزائر (دت-دط).

-**مونسـي حبيـب:** القـراءة و الحداثـة مقاربـة الكـائن و الممكـن في القـراءة العربيـة منشـورات اتحـاد كتـاب العرب دمشق،2000.

-**ميرشنت مولوين:** الكوميديا و التراجيديا، ترجمة على أحمد محمود ،سلسلة عالم المعرفة الكويت.

-**ميشـــال بوتـــور** : بحـوث في الروايـة الجديـدة، ترجمـة فريـد أنطونيـوس، منشـورات عويـدات بـيروت باريس،ط3، 1986.

-**نـــاظم حســـن**: مفـاهيم الشـعرية دراسـة مقارنـة في الأصـول و المـنهج و المفـاهيم، المركـز الثقـافي العـربي بيروت،ط1، 1994.

-**نعمـــان عزيـــز**: جـدل الحداثـة و مـا بعـد الحداثـة في نـص سـيمورغ لمحمـد ديـب، منشـورات مخـبر تحليـل الخطاب تيزي وزو 2012.

- **نعمـــان عزيـــز**: الهويـة المنسـجمة و الهويـة المتشـظية في نـص سـيمورغ لمحمـد ديـب، الخطـاب دوريـة اكاديمية ،منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمري تيزي وزو، العدد الرابع، جانفي 2009.

- **نجـــم ســـهيل**: المـرآة و الخارطـة دراسـة في نظريـة الادب و النقـد الادبي دار نينـوى سـوريا دمشـق ،ط1،2001.

-**نـــوريس كريســـتوفر**: التفكيكيـة النظريـة و الممارسـة، ترجمـة صـبري محمـد حسـن، دار المـريخ المملكـة العربية السعودية،دت-دط.

-**هـــلال غنيمـــي محمـــد**: دور الادب المقـارن في توجيـه الدراسـات الأدبيـة المعاصـرة نهضـة مصـر للطباعـة و النشر دت-دط.

- **هاشم سامي**: المدارس و الأنواع الأدبية منشورات المكتبة العربية صيدا بيروت 1979 (دط)

-**وتـار محمـد ريـاض**: توظيـف الـتراث في الروايـة العربيـة المعاصـرة، منشـورات اتحـاد كتـاب العـرب دمشـق 2003.

-**ويليـــك رينيـــه**: مفـاهيم نقديـة، ترجمـة محمـد عصفور،سلسـلة عـالم المعرفـة الكويـت 110،فبرايـر شباط1987.

-**يقطين سعيد**: السرد العربي مفاهيم و تجليات رؤية للنشر و التوزيع القاهرة 2006 ط1.

-**يقطين سعيد**: الكلام و الخبر مقدمة للسرد العربي المركز الثقافي العربي 1997،ط1.

الدوريات و الرسائل الجامعية:

- **جديـــدي محمـــد** : الحداثـة و مـا بعـدها في فلسـفة ريتشـارد روتي أطروحـة دكتـوراه دولـة في الفلسـفة إشراف فتحي التريكي تونس ،جامعة منتوري قسنطينة 2006/2005.

-**بلخامســة كريمــة**: إشـكالية التلقـي في أعمـال كاتـب ياسـين، أطروحـة دكتـوراه الفـرع الادبي جامعـة مولـود معمري تيزي وزو ،إشراف آمنة بلعلى ،رئيس الجلسة مونسي حبيب.

-**رشـــام فـــيروز**: شـــعرية الاجنـــاس الأدبيـــة في ادب نـــزار قبـــاني رســـالة دكتـــوراه تخصـــص قضـــايا الادب و الدراسـات النقديـة جامعـة الجزائـر2 2010-2011 إشـراف ا/د علـى ملاحـي. عضـوية ربيعـة جلطـي و عبد الله بن حلى و أخرون.

المراجع الأجنبية:

-**Fanon Frantz** : peau noir masques blancs 1952, une collection développée en collaboration avec la bibliothèque Paul-Emile-boulet de l'université de Québec http// :bibliotheqie.uqac.ca

-**Fanon Frantz** : Les damnés de la terre 1961-2002, une collection développée en collaboration avec la bibliothèque Paul-Emile-boulet de l'université de Québec http// :bibliotheqie.uqac.ca

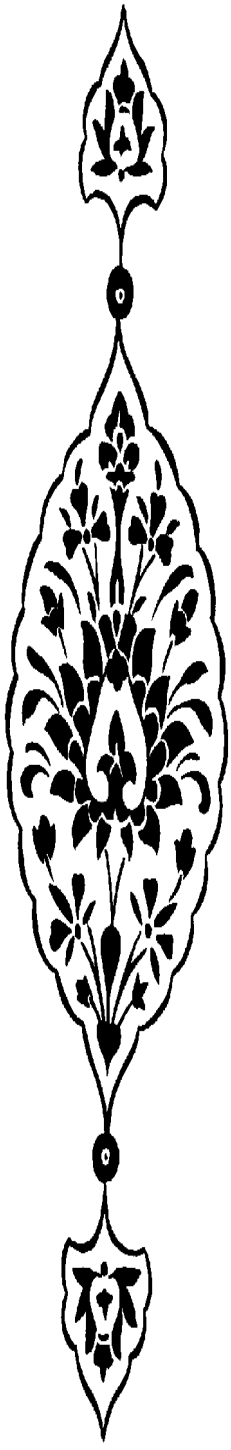
-**Ferenc Hadri** : discours idéologique et quête identitaire dans le romans algérienne de langue française de l'entre-deux-guerres ; thèse de doctorat sous la direction de Charles Bonne, 13 janvier 2003, université lumière Lyon2.

-**Bonn Charles** : le roman algérien de la langue française, vers une espace de communication littéraire décolonisé ? Paris l'Harmattan 1985.

-**Dib Mohamed** :laezza, Albin Michel 2006,edition dahleb algerie,2009.

-**Dib Mohamed** : un été africain ; édition du seuil paris, février 1998.

فهرست الموضوعات



- مقدمة:.....	أ
مدخل: مدلولات مصطلح ال مابعد في الفكر الفلسفي	
- تقديم:.....	17
-مابعد الحداثة	20
-ما بعد البنيوية	22
-أهم نظريات ما بعد الحداثة	25
الفصل الأول: الأدب ما بعد الكولونيالي	
-تحديد منهجي واصطلاحي للنظرية	27
- فرانز فانون:(1925-1961)	33
- تجليات أدب ما بعد الكولونيالية عند محمد ديب	39
-الحريق محمد ديب	42
- موضوعية الثورة والمقاومة	43
- المكان	44
- الهوية العلاقة بالآخر	45
- فهم الأنا والآخر	45
الفصل الثاني: التداخل الأجناسي في كتابات محمد ديب	
-تقديم	48
- قضية الأجناس الأدبية وتداخل الأنواع	49
- نظرية الأجناس في النقد الغربي	54
1- أرسطو (384.م/322ق.م)	49
2-فرناند برونتير(1849-1906)	55
3-بنديتو كروتشه (1866-1952)	56
4-موريس بلانشو:(1907-2003)	58
5-جيرار جونات:(1930)	59

6-الشكلانيون الروس(1915-1930)	61
7-رولان بارت(1915-1980م)	62
8-هانس روبرت ياوس(1921-1997)	64
9-تزفيتان تودوروف(1939م)	64
- نظرية الأجناس في النقد العربي	67
- التداخل الأجناسي في رواية لايزا	70
- اختراق الجنس(لوحة ذاتية)	74
الفصل الثالث: المقولات الجمالية و تجلياتها في أدب محمد ديب	
-تمهيد	81
-علم الجمال مفهومه و موضوعه	82
- الجمال بين الواقع و الفن	83
- الجمال و علاقته بالقيم الأخرى	90
-الجمال و علاقته بالحق.....	91
-الجمال و علاقته بالخير و المنفعة و الأخلاق	92
- المبحث الثاني: المقولات الجمالية و تجلياتها في أدب محمد ديب	94
- مقولة الجميل	95
- الجمال في السيمورغ	100
- مقولة الجميل تجلياتها في الريف	104
-الخاتمة.....	106
-قائمة المصادر و المراجع.....	111

ملخص:

إن قضية التداخل الأجناسي للأنواع الأدبية خاصة في الخطاب السّردي الرّوائي الذي يعد من بين أكثر أنماط الكتابة تمثيلا لظاهرة التّداخل بين النّصوص وأنواعها ،تسعى هذه الدراسة للتطرق إليها عند رائد من رواد الكتابة و الابداع محمد ديب في ظل نظرية ما بعد الاستعمار التي تطرح مجموعة من القضايا الشائكة للدرس والمعالجة والتفكيك والتقويض، كجدلية الأنا والغير، وثنائية الشرق والغرب، وتجليات الخطاب الاستعماري ورفض الاستلاب و الاستعمار، و الدعوة في المقابل إلى ثقافة وطنية أصيلة، والمناداة بالهوية القومية الجامعة ،محمد ديب من أبرز كتاب الفرانكفونية بالمغرب العربي الذين حاربوا المستعمر بلغته، مستخدمين في ذلك لغة فرنسية بروح وطنية فأثار بذلك مسألة هوية وانتماء هذا الأدب. هل هو أدب عربي، لأن موضوعاته عربية ويعالجها المؤلف من منطلق وطني عربي، أم أنه أدب فرنسي، لأنه مكتوب باللغة الفرنسية، وبأسلوب تجديدي متميز. يعتبر في طليعة هذا الجيل الذي استطاع أن يتحدى الاستعمار الفرنسي عبر لغته نفسها، وأن يكتب أدباً جديداً، فرنسي اللغة، جزائري الروح والهموم. تحاول الدراسة الوقوف على بعض النماذج الكتابة ودراستها جماليا من خلال اسقاط بعض المقولات الجمالية وتجلياتها في خطابه السردي مثل مقولة الجميل والجليل والتراجيدي وغيرها كما هي محددة في علم الاستيطيقا.

كلمات مفتاحية: تداخل الاجناس–ما بعد–الاستعماري–الجميل–علم الجمال–الخطاب–السرد