كلـــمة شـــكر

- الحمد والشكر لله تعالى الذي منّ علينا بنعمة الإسلام من فضله وتوفيقه

- كما أتقدم بجزيل الشكر إلى:

- أستاذي الفاضل عبد السلام مرسلي مني خالص الشكر والاحترام والتقدير في توجيهي وإرشادي لإنجاز هذا العمل المتواضع.

- إلى كافة أساتذتي الذين كان لهم الفضل الكبير بعد الله تعالى في وصولي إلى هذا المستوى

- إلى كل يد طيبة مدت لي يد العون والمساعدة.

الإهداء

-أهدي هذا العمل إلى:

- سندي، وأملي وربيع حياتي: أبي الغالي

- القلب الذي لا يمل العطاء جوهرة قلبي ونور عيوني: أمي الحبيبة

- أختي أسماء و سعاد.

- إلى كل من أحب.

إلى كل من يعرفني ويتمنى لي النجاح والتوفيق في مستقبلي.

مقدمة

شهدت الساحة النقدية الجزائرية حركة، تفرعت في مسالك عديدة بتعدد اختصاصاتها، وانتحت مناحي متباينة بتباين المادة الأدبية المشتغل عليها والمرجعية المستند إليها، مختلفة باختلاف عنايتها بالتنظير والتحليل .

فقد أولت الدراسات النقدية الجزائرية المعاصرة في العقود الأخيرة من القرن العشرين اهتماما بمجال اللغة والنقد الأدبي، حيث كانت بدايته بأسلوب كلاسيكي أكاديمي، الذي اتسم بالموضوعية والعلمية ونجد ممن حمل هذا اللواء: "أبو القاسم سعد الله، محمد مصايف، عبد الله ركيبي...وغيرهم"، إلى أن خلفهم جيل من النقاد تجاوزوا النزعة التقليدية التي أعطت جل اهتمامها للمؤلف وما يحيط به من ظروف اجتماعية، تاريخية ، سياسية ، وذلك رغبة منهم في التجديد والتغير ومواكبة روح العصر أمثال:" عبد المالك مرتاض، عبد الحميد بورايو، محمد ساري، رشيد بن مالك".

إن محاولة النقاد الجزائريين الطامحة إلى مواكبة صيرورة الأدب والأعمال الفنية عن كتب جعلتهم يتعاملون معه ضمن مستويين اثنين: مستوى الانبهار والتلقي العقيم ومستوى التفاعل الواعي الإيجابي وأمام تنوع المناهج المعتمد من طرف النقاد والباحثين نرى أن الحسم في مسألة اختيار المنهج المناسب لنقد أي أثر إبداعي يقتضي إلى ما يشتمل عليه هذا الأثر من خطاب، وذلك لضبط أهم مرتكزاته وهذه العودة من شأنها أن تساعد الناقد على التجديد النقدي الملائم الذي بإمكانه أن يفي بممارسة نقدية عملية مستوحاة أصلا من طبيعة العمل الأدبي المنقود.

فالمناهج النقدية مثل الأدب ترتكز بصورها على عدة خيرات وآليات مكتسبة، فما هي في الأصل إلا وسائل وأدوات تطورت واستخلصت لتساعد على سبر لأغوار النص الأدبي وليس لغاية في حد ذاتها.

وما النقد إلا قراءة متكاملة رأت النور بفضل الأدب وقوته الإيحائية باختلاف أجناسه الأدبية من شعر ومسرح وقصة ورواية، ولكي تتم العملية النقدية لا بد من وجود خطاب أدبي والذي لا يمكنه أن يشكل إبداعا حقيقيا ولا مشروعا إلا بوجود قارئ يبث فيه الحياة، والمعاني، والتأويلات وهو يحتاج كذلك إلى قطب ثان هو النقد لأن كل منهما يكون بكينونة الآخر، وهما معا يطوران روح الكتابة

الإبداعية ويعمقان الإحساس بروعة الجمال ويعمل على نهضة الروح والذوق وتألقهما باعتبارهم خطابين قائمين على التحاور من خلال اللغة من حيث هي أيضا وسيلة يعتمدها الناقد في تقصي بنية النص الأدبي.

ومنذ نشأت الرواية الجزائرية حاول العديد من الروائيين الجزائريين إثراء هذا الفن من خلال كتاباتهم المتعددة والمتنوعة، وهذا راجع إلى استيعابها الأسس الفنية التي يبين عليها العمل مما جعلها تلقي إقبالا كبيراً من طرف النقاد الذين تناولوها بالنقد والتحليل.

فالناقد مطالب بأن يكون صوت الأديب ليوصل قصيدته إلى المتلقي وفق نظرته، فالاهتمام الذي ارتبط بالتجربة الروائية كان لا بد له أن يجدي صدى مختلف عند الباحثين الذي عكفوا على مساءلة بنياتها ودلالاتها، وكانت في كل م تثير إشكاليات أخرى تبعا للمناهج المتبناة والمقاصد التي يورمها كل باحث في قراءته لهذه النصوص.

وقد اهتم النقاد بالخطاب واستنطاق النصوص وتحليل المواطن الأدبية في المدونة الجزائرية، فكان النقد الأدبي إحدى تجليات هذه القراءة، وهذا ما شجعنا على اختياره كموضوع للدراسة والبحث، فكان عنوان بحثنا، النقد الأدبي الجزائري المعاصر – مساراته وتحولاته، فتبادرت إلى أذهاننا الإشكالية التالية :

- ما هي التحولات التي شهدها الخطاب النقدي الجزائري المعاصر بعد الاستقلال؟

وقد انضوى تحتها جملة من الأسئلة التالية :

- ما هي المناهج التي طبقت في دراسته؟
- وما مدى استجابة هذه المناهج في النقد الجزائري المعاصر؟

وبغية الإجابة عن هذه الأسئلة اعتمدنا خطة بحث متكونة من مقدمة ومدخل وفصلين:
الفصل الأول: المعنون بـ "انفتاح النقد الأدبي المعاصر على المناهج السياقية" بينا فيه المنهج التاريخي في الخطاب النقدي الجزائري وقراءة نموذج تحليلي عند أبو القاسم سعد الله في مبحثه الأول، وأما المبحث الثاني المنهج الاجتماعي في الخطاب النقدي الجزائري وقراءة نموذج تحليلي عند محمد مصايف وجاء في

المبحث الثالث متضمنا المنهج النفسي في الخطاب النقدي الجزائري وقراءة نموذج تحليلي عند عبد القادر فيدوح.

أما الفصل الثاني: الموسوم بـ " انفتاح النقد الأدبي الجزائري المعاصر على المناهج النفسية"، حيث تناول المبحث الأول: المنهج البنيوي في الخطاب النقدي الجزائري وقراءة نموذج تحليلي عند عبد المالك مرتاض، أما المبحث الثاني: المنهج السيميائي في الخطاب النقدي الجزائري وقراءة نموذج تحليلي عند رشيد بن مالك.

وقد اعتمدنا النهج الوصفي بهدف إيضاح ملامح الخطاب النقدي الجزائري.

وخاتمة تطرقنا فيها إلى أهم النتائج والأهداف المدققة في دراستنا للنقد الأدبي الجزائري المعاصر، معتمدين في ذلك على أهم المراجع الملمة بالموضوع، ككتاب أبو القاسم سعد الله (محمد العيد آل خليفة، ودراسات في الأدب الجزائري الحديث)، ويوسف وغليسي (مناهج النقد الأدبي)، بالإضافة إلى كتب ومراجع أخرى، ومنشورات جامعية، ومعاجم.

وفي الأخير نتوجه بالشكر الجزيل للأستاذ "مرسلي عبد السلام" على قبوله الإشراف على هذا البحث والفضل يعود له في اقتراع هذا الموضوع ، ونسأل الله التوفيق والسداد.

بريكي فاطمة زهراء

بوقطب في 11/05/ 2017

مدخل

إن موضوع النقد الأدبي الجزائري من أهم الموضوعات التي أخذت حيزا مهما في الدراسات الأكاديمية الجزائرية، وأن الخطاب النقدي الجزائري يستحق الدراسة والتخصيص ضمن أطر الخطاب النقدي وحدوده المنهجية.

فمهمة النقد مزدوجة فهي من جهة تخدم الأدب ومن جهة أخرى تخدم القارئ الذي هو غاية الأديب والناقد معاً، وهذا يجعل مسؤولية الناقد ترتقي إلى مسؤولية الأديب، فكلاهما يؤثر في الثاني.

وإنّ النقد الجزائري مر بمراحل فهذه المراحل متداخلة إلى حد كبير، ولكن هناك سمات خاصة بكل مرحلة، نظراً لظروف الأدب ونظرة الأدباء ونظراً لواقع الثقافة القومية التي تعرضت لمؤثرات وعوامل عاقت الأدب والنقد على أن يتطور في اتجاه سليم.[1]

لقد تميّزت مرحلة ما قبل الاستقلال في الجزائر أن النّقد كان ضعيفاً والضحالة المصطلحية نتيجة ما سلطه الاستعمار على الجزائريين، وحصاره للثقافة من اضطهاده واستغلاله للإنسان، وسياسات التفقير والتجهيل للقضاء على هوية ونشر الفساد والضياع بين شباب الجزائر حيث يعتبر للاتصال بين الجزائر والغرب الأوروبي على إثر الاحتلال الفرنسي أداة تهديم وتدمير لمعظم البنيات الأساسية المعنوية والمادية بها، مما كان له آثاره السلبية مختلف وجوه الحياة فيها، وكان نصيب المناحي الفكرية والأدبية من ذلك بخاصة فضيعا[2]انعكس على حالة الأدب الجزائري، حيث انشغل بعض العلماء والأدباء بالجهاد ومقاومة المستعمر، وانقطع بعضهم عن الكتابة، واستشهد بعضهم، وهاجر البعض وانشغل البعض بهمومه ويومياته حتى عند أغلب الشعب الجزائري شبه أمي، لا يقرأ ولا يكتب ولا يكاد يفكر، ولقد استمرت هذه الحالة تتفاقم رغم محاولات بعض أبناء الجزائر ورجالها من المثقفين في العمل من أجل النهوض بالأدب الجزائري مثل الأمير عبد القادر في أوائل احتلال الجزائر منذ سنة (1832) وما بعدها، والأمير خالد في أعقاب الحرب العالمية الأولى، إلا أنها كانت محاولات فردية لم تلق الظروف المناسبة لتأسيسها واستمرارها والأجواء المناسبة للإبداع ، بالإضافة إلى جهود فردية

1- عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، د، ط، سنة 2009، ص:284.

2- محمد بن سمينة: في الأدب العربي الحديث بالجزائر، مطبعة الكاهنة، الجزائر، 2003، ص: 19.

أخرى لم تتعد التعليقات والرأي الشخصي، إلى أن ظهرت الحركة الإصلاحية، وبخاصة مع ظهور جريدة المتنفذ سنة 1925م، حيث أخذ الشعر الجزائري نفسا جديداً في مجال النثر، وأصاب على يد الحركة الإصلاحية تطوراً ملموساً، تتمثل في ظهور الشعر يختلف كثيراً عن شعرها قبل الحرب العالمية الأولى[1].

جاءت سنة 1931م حيث أسس التيار الإصلاحي (جمعية العلماء المسلمين) بزعامة "عبد الحميد ابن باديس" والتي ساهمت من خلال منابرها العلمية ومجلاتها ومدارسها، في بعث التّعليم الديني والتعليم العربي، مما أدى إلى دفع وتيرة الأدب والنقاد الجزائريين من خلال جهود الكثير من أبناء الجزائر وبخاصة الذين كانوا متشيعين بفكرها ومبادئها أمثال (البشير الإبراهيمي وجيله، ورضا حوحو وجيله)، مع أن هناك فرق بين رواد جمعية العلماء وبين أجيال ما بعد الحرب العالمية الثانية، إلا أن هذه الجهود على حد تعبير محمد ناصر كانت تمثل كلها التيار المحافظ التقليدي.[2]

إذن لقد كان النقد قبل الاستقلال بسيطا وضعيفا تماشيا مع ظروف تلك الفترة التي تميز أدبها بالبساطة والندرة، إلا أنه كانت هناك بعض مظاهر النقد البسيط من الآراء والتعليقات وردود الفعل الشخصية والذاتية إزاء قصيدة أو مقطوعة، أو بوادر القصة والمسرحية، وهو ما كان يظهر على صفحات جريدة البصائر التالية:(1947م – 1956م).

هذه الوضعية للنقد الأدبي الجزائري لا يكاد يختلف فيها معظم النقاد الجزائريين، حيث يعتبرها "عمر بن قينة" انتكاسة سياسية وثقافية وفكرية وأدبية وفترة انكماش ثقافي أشبه بالغيبوبة، شعر فيها الإنسان الجزائري بالغبن والانكسار المادي والمعنوي، وهو ما شمل الأدباء والكتاب الذين هم بطبيعتهم

1- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية،1925 – 1975، دار الغرب الإسلامي، ط2 لبنان،2006، ص:30.

2- ينظر: محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية،1925 – 1975، دار الغرب الإسلامي، ط2 لبنان، 2006، ص:30.

أكثر إحساس بالمعانات الوطنية بكل امتداداتها[1].ويصفه عبد الله ركيبي قائلا" فالنقد بالمفهوم المتداول اليوم كان منعدما أو على الأقل نادراً"(2)، ويؤكد ذلك سعد الله واصفا الإقرار بوجود النقد أدبي في فترة ما قبل الاستقلال بضرب من الخيال، فيقول: "كيف نتحدث عن النقد الأدبي في الجزائر، بينما تحت لا نعترف أو نكاد نصدق أن عندنا أدبا ناضجا شق طريق مع قافلة الأدب العربي المعاصر أو الأدب العلمي"[3]، ورغم هذه الوضعية للأدب والنّقد إلا أن سعد الله لم يهمل الإشارة إلى تلك الجهود و المحلولات النقدية متباينة المستوى التي كانت تتلاءم مع المستوى الفني لذلك الأدب.[4]

أما الناقد (عمار بن زايد) لم يبتعد أيضا عن رأي سعد الله وركيبي، إلا أنه خفف من حدة لهجة اتهامه للنقد والنقاد الجزائريين بالتقصير والضعف، وأرجع السّبب إلى كون الأّدب الجزائري نفسه ما يزال في طور النشوء، يعاني في مجمله من الضعف شكلا ومضمونا، ولا سيما على مستوى الكل الفني، كما يعاني من الافتقار على أجناس أدبية لم يعد إغفالها ممكنا، كالقصة القصيرة والرواية والمسرحية."[5]

إذن فهو يعتبر أن هذه الوضعية عادية وطبيعية للنقد والأدب إذا كل المجتمع كله بأفراده ومؤسساته الثقافية المتمثلة في (الكتاتيب والجرائد الحرة، والمدارس، والمساجد، والصحف) يرضخ تحت قوة استعمارية طاغية أرادت أن تذهب به إلى الزوال والاندثار، رغم بساطة الجهود النقدية التي كانت تقاوم محاولة رسم ملامح نقد أدبي جزائري، إلا أنها من ناحية أخرى، نستحق التقدير والاعتراف بأنها إرهاصات ضرورية لنهضة الأدبية لاحقة، وهو ما يعترف به، النقاد (عمار بن زايد) حين يقول: "

1- عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث تاريخا، وأنواعا، وقضايا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995 ص:41.

2- عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث (1830 – 1974)، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، د، ط 2009، ص:14.

3- أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، ط5، الجزائر، 2007، ص:79.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص:80.

5- عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د، ط، 1990، ص:124.

ونحن لا نشعر بالغرابة، ولا نتهم النقاد الجزائريين بالضعف أو التقصير بل نكبر جهودهم، لأنّهم كان لهم الفضل في اقتحام عالم النقد وإفساح المجال له في البيئة الأدبية الجزائرية"[1].

كما لم تخل الساحة الفنية رغم الظروف القاسية من بعض الأعمال النقدية المتميزة التي تعتبر دورا في تلك الفترة التي يصفها سعد الله (بالفراغ المخيف) في مقدمة كتابه دراسات في الأدب الجزائري، فيقول: "كل باحث في شؤون الأدب العربي يصدمه الفراغ المخيف الذي تعانيه المكتبة العربية بخصوص الحركة الفكرية في الجزائر"[2].

إذن رغم أن النقد الأدبي الجزائري قبل الاستقلال كان دوره محدوداً جداً ولا يقوم في معظمه على أسس نقدية منهجية أو أصول تعارف عليها النقاد، ولم يرق إلى النقد الأدبي في المشرق، إلا أنه كانت هناك جهود استطاعت أن تحتل مكانة مهمة مهما كانت متواضعة وتؤسس لما جاء بعدها من نقد قبل الاستقلال وبعده لما تميزت به من منهجية وعلمية وهي جهود أبي القاسم سعد الله النقدية، وجهود جيله من النقاد الجزائريين.

تميزت مرحلة ما بعد الاستقلال بظروف جديدة مشجعة للحركة الفكرية والأدبية والنقدية، حيث زال الاضطهاد والقيود التي كانت تعانيها المؤسسات التعليمية والعلمية والصحف والأدباء وبخاصة ما كان يعانيه التيار الوطني والإصلاحي، كما رجعت وفود الطلبة الجزائريين الذين كانوا يدرسون بالمشرق والمغرب، أو كانوا يدرسون في بلدان الغرب عامة، وانتشر تعليم اللغة العربية وظهرت بعض المجلات الثقافية، فهذه العوامل دفعت إلى ظهور نشاط أدبي ونقدي نما وتطور مع الزمن، وقد نشطه هؤلاء الكلية منهم (أبو القاسم سعد الله، وعبد الله ركيبي، وصالح خرفي، ومحمد مصايف، وأبو العيد دودو، وعبد الملك مرتاض)، وكرد فعل على السياسة الاستعمارية التي انتهجها الاستعمار للقضاء على الثّقافة الجزائرية والهوية العربية الإسلامية ومحو آثارها على مجتمع الأصعدة (المؤسسة العلمية، المؤلفات والمخطوطات) فقد توحد كل أدباء ونقاد في توجه إيديولوجي توري واحد وموضوعات تكاد تكون

1- المرجع السابق، ص:124.

2- أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص:06.

واحدة وغاية واحدة، هي إعادة رسم الملامح الوطنية والهوية العربية الإسلامية، فالتفوا حول الثقافة الوطنية واحتموا بالمرجعية التراثية والقومية، المقاومة كل أشكال الغزو برؤية تاريخية فأنتجوا أدبا توريا ذا غاية إيديولوجية وطنية وقومية أساساً.

تمحورت كتابات نقاد فترة ما بعد الاستقلال حول الكتابة عن التراث الجزائري في القرن الثامن عشر والتاسع عشر بخاصة، فعرفوا بأدباء الجزائر ومبدعيها الذين مثلوا الثقافة الجزائرية، لكن لم يجدوا من يتحدث عنهم أو يدرس أعمالهم آنذاك، مما جعل الساحة الفكرية الجزائرية يخيم عليها فراغ مخيف على حد تعبير سعد الله.

هذا الإهمال للأدب الجزائري قبل الاستقلال، هو ما دفع سعد الله إلى تلك الجرأة الفكرية والنقدية والمغامرة في الكتابة النقدية كأول تجربة في النقد الأدبي المنهجي الجزائري، فكان المؤسس عليها أو محاولات يستعين بها، حيث قال في مقدمة كتاب "دراسات في الأدب الجزائري الحديث" "والحق أن هذا الكتاب هو عبارة عن مجموعة المقالات والدراسات التي كنت قد نشرتها في الدوريات العربية حيث كنت بالقاهرة (1955م – 1960م) "[1] ،كما كان كتابه عن(محمد العيد آل خليفة) عشية الثورة (1961م) من جهوده المتميزة علميا ومنهجيا بالتعريف بالأدب الجزائري والاهتمام به.

ولقد اعتمد على دراسته للظاهرة النقدية الجزائرية على المناهج النقدية الحديثة الغربية إلى النقد الاجتماعي، والنقد التاريخي، والنقد الاجتماعي، والنقد النفسي.

إذن كانت الغاية التي توجه نقاد ما بعد الاستقلال واحدة هي تحقيق الاستقلال الثقافي بعد ما تحقق الاستقلال السياسي، وذلك من خلال جمع ما هو مشتت من تراث الجزائري في الصحف والمجلات والمخطوطات تصنيفه وتحقيق ما هو مخطوط ومحاولة اكتشاف ما بقي مجهولا فانتشرت العناية بكتب سير الأدباء ودراسة دواوين الشعر مثل دراسة أبو القاسم سعد الله لديوان (محمد العيد

1- أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص:07.

آل خليفة) سنة 1961م،كما انتشرت الدراسة التاريخية التي تجمع وتصنف وتؤرخ الأدب الجزائري المهمل طيلة فترة الاستعمار واستمرت إلى غاية الثمانينيات وحتى السبعينيات من القرن العشرين، حيث نجد بعض النّقاد لا يزال يجد في أدب الثورة في مرحلة ما قبل الاستقلال حقلا خصبا لدراسات نقدية مهمة، لكشف الموروث الثقافي في العميق تاريخيا والمختلف فنيا، فنجد عمر بن قينة كتب (شخصيات جزائرية) سنة (1980م)، كما كتب عبد الله ركيبي دراسته عن الشعر الجزائري ونشرها

سنة (1981م)، ودراسته محمد مصايف عن (الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام) سنة (1983م)، أما عبد المالك مرتاض فقد كتب (نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر (1925م – 1954م) ونشره سنة (1971م)، و(فنون النثر الأدبي في الجزائر) ونشرها سنة (1983م).

ونجد كتب صالح خرفي (شعر الجزائر الحديث)، سنة (1984م)، ودراسته محمد ناصر سنة (1985م) عن الشعر الجزائري، وموسوعة سعد الله الفكرية والتاريخية والثقافية الأدبية منذ عهد العثماني تحت عنوان (تاريخ الجزائر الثقافي) سنة (1989م).

أن معظم كتابات هؤلاء النقاد بعد الاستقلال أو على الأقل في التسعينيات والسبعينيات تميزت باعتناق الواقعية الاشتراكية، هذا التوجه الذي جمل آمال الشعوب وطموحاتها، وجد فيه

الجزائريون غير خيار للم شملهم وضم أصواتهم لبعضهم البعض إلى بعض من لأجل تحقيق أحلامهم، فبعد الاستقلال كان لبناء وطن تسوده العدالة الاجتماعية وكرامة الفرد الجزائري، فقد ظهر هذا التوجه نحو الواقعية الاشتراكية واضحا في أقلام الأدباء والنقاد، كما أنه كان توجه دولة بأكملها قيادة وشعبا في جميع المجالات، فقد " بدأ الأدباء والنقاد يتجهون إلى الواقع محاولين فهمه والتعبير عن رؤيتهم له، مستفيدين في ذلك من الواقعية الاشتراكية وفلسفتها الفنية والفكرية.[1]ومن هؤلاء نذكر عبد الله ركيبي، وسعد الله ، وعبد المالك مرتاض وصالح خرفي وواسيني الأعرج.

1- أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص:06.

كلّ هذه الجهود المبذولة بعد الاستقلال في النقد الجزائري الحديث لم يخطط لها النقاد، ولم يكن هدفها من البداية هو بناء مدرسة نقدية جزائرية لها خصوصياتها، بل خاض فيها النقاد بدافع وطني قومي توحد فيه جميع أبناء الجزائر المخلصين، من أجل إبراز الثقافة الجزائرية التي حاول طمسها الاستعمار بكل عنف، بالإضافة إلى أمل آخر ساعد على ذلك وإن كان بطريقة غير مباشرة، وهو ما وصفه سعد الله (بأقلمة الحركة الفكرية العربية من ظرف المثقفين المشارقة)، فيقول: "لعلّ مسؤولية هذا النقص تقع على كامل المثقف العربي نفسه، فطيلة النهضة العربية اعتاد هذا المثقف أن يحصر بحثه واهتمامه بجزء معين من الوطن العربي، وإهمال الأجزاء، مما تسبب عنه تمزيق الحركة الفكرية العربية وأقلمتها [1] .

إذن كان واجب المثقف الجزائري خلال ثمانينيات القرن الماضي على المناهج النّصية وكان ذلك منذ صدور كتاب "عبد المالك مرتاض" المرسوم بـ: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، فكان له السبق الانتقال هذا النقد إلى مرحلة جديدة يشكل النّص مضمارها والاجتهاد وإلا داخل هذا المضمار.

ومع وصول هذه الموجه النقدية وما حماته من أفكار ورؤى ومتنفسا نقديا من شأنه أن يجيب على العديد من الاستفسارات النقدية الملحة التي طرحتها الحداثة والتي عجزت عن تفسير تلك المناهج التقليدية وقصور هذه المناهج في كشف عن مكان النص وسير أغواره، ويقول مرتاض: "أن ترقى إلى النص الأدبي من أمره المعقد المعتاص شيئا ذا بال، فلنكن ما نشاء، ومن نشاء، في منهجنا، ولكن لا نكون فقط تقليديين ذلك ولو أننا تسامحنا مع أنفسنا وسقطنا في أوحال التقليدية الفجة نعب منها، فلن نصبح قادرين على بلوغ بعض ما نريد من أمر النص الأدبي الذي نعرض له بالتشريح"[2].

لقد كان مرتاض صريحا في رفضه لهذا المناهج التي عمّرت من حياته النقدية عقداً ونفيا من الزمن، ويعيد للنص مكانته التي أهملتها تلك المناهج، ويريح النّقاد من البحث عن المؤلف بقطعة

1- المرجع السابق ،ص:06.

2- عبد المالك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992 ص: 18 – 19.

العلاقة التي تربطه به، فلا مجال للبحث عن عقدة ولا علاقته بمجتمعه ولا حاجة له بظروفه ويحررهم من تلك الأحكام التي تسلّطوا بها على النص ظلما وجوارا.

لذا نرى" مرتاض " في ظل هذا التجاذب يبغي بين ذلك سبيلا، بعد أن اقتنع أن لا مناص لنا إلا التعامل معها عرفاها واعتراف لما أمدته بنا من مفاهيم جديدة وتعميق للرؤى وتوسيع في الاختصاص، وتجديداً للفكر إلى تراثنا الذي لا يقلّ في عمقه شأنا عنها، على إحداث مزاوجة بينهما شكلت سمة فارقة شاهدت عليه في كل أعماله "وانطلاق من معطيات الحداثة فإنه أنى لنا نراجع مناهجنا، كما نراجع أنفسن من أجل تطعيم رؤيتنا إلى النص الأدبي، كما نعامله حديثه، ولكن دون أن نفصمه عن الذوق العربي"[1]إن هذا الذوق العربي الذي سعى إلى المحافظة عليه في مواجهة مدّ هذه المناهج سيظل سراجا وهّاجا ينير أعماله ويصمم نقدنا من أجل أن يظل السبيل، ولقد شكل هذا القبول والرفض وما نتج عنهما من لأزمة ظاهرة نقدية، حتى كاد يصير منهجا، فقد ألقينا عديد النقاد قبل الإقبال على الكتابة يحددون موقفهم من هذا الصراع ولنافي في ناقدنا "بورايو" نموذجا لذلك: "لقد حرصا في معالجتنا المختلفة، على استعباد المفاهيم المنقولة بشكل حرفي عن الدراسات الغربية، كما عملنا على تجاوز التطبيقات الميكانيكية التي تعتمد على أدنى جهدتا صيلي وتمثيلي لهذه المفاهيم، وذلك درء للمزالق"[2]

وأن المناهج النصية اغتدى النّقد علما قائما بذاته، يعتمد على قواعد ونظريات صارمة بعيداً عن ذلك الأحكام الذاتية، فلم يعد النص وثيقة أو وصفة كما لأرادت له المناهج السياقية.

1- المرجع السابق ، ص:10.

2 – عبد الحميد بورايو: ملتقى السيميائية والنص الأدبي، جامعة عنابة، الجزائر، ص:83.

الفصل الأول:

انفتاح النقد الأدبي الجزائري المعاصر على المناهج السياقية في الجزائر

المبحث الأول: المنهج التاريخي في الخطاب النقدي الجزائري.

توطئة:

إن المنهج التّاريخي أول منهج نقدي في العصر الحديث، ويجسد التّطور السياسي الحاصل في الفكر الإنساني عموماً والغربي خصوصاً وانتقال هذا الفكر" من العصور الظلامية التي عاشتها أوروبا في ظل الفكر سيطرة الكنسية إلى العصر الحديث بفل تلك النهضة التي شهدتها"[1]. وهو المنهج الذي يصارفه إلى دراسة الأديب وأدبه أو الشاعر وشعره من خلال تقصي سيرته والمعرفة البيئة التي عاش فيها ومدى تأثيرها في نتاجه الأدبي أو الشعر. أي أن الأحداث التاريخية وشخصية الأديب وبيئته يمكن لها أن تكون هنا عوامل مساعدة على تحيلي النّص الأدبي وتفسيره، وتعد هذه المؤثرات الخارجية" التربة التي ينمو فوقها الأدب وينج فيها الأديب [2].

يلجأ الناقد إلى هذا المنهج في تفسير كثير من الظواهر الغامضة في الأثر الأدبي وتعليلها، فيخضع ما لا يجد له تفسيراً في حاضره إلى ما يراه مناسبا في ماضيه لأن هذا الأثر كان نتاج مؤثرات في عصره، دون الاهتمام كثيراً بالمستويات الدلالية الأخرى التي يكشف عنها ودراسة مدى تأثيره على القارئ أو تهميشه للقيم الجمالية والفنية والإيقاعية للنص [3].

المنهج التاريخي عند الغرب:

كان لتطور العلوم التجريبية في أوروبا في القرن التاسع عشر نتائج ثقافية، وكذلك كان تأثيره على النّقد الأدبي الذي سعى إلى اقتناص مناهج العلم والإفادة منها في تطوير مناهج الدراسة النّقدية[4].

1- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر (1997) ص: 28.

2- سعد ظلام: مناهج البحث الأدبي (دراسة تحليلية تطبيقية)، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ط 1996، ص: 22 – 23.

3- ينظر: مرشد الزبيدي: اتجاهات نقد الشعر المعاصر في العراق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1990 ص:27.

4- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندر، ط1، سنة 2006، ص:41.

والنقاد الذي حمل لواء الدعوة إلى المنهج التاريخي، فهو النقد الفرنسي " تين" (1828 – 1893) وأستاذ: (بوف) الذي يتفق معه في الرؤية العامة لكن "تين" كان أكثر انبهارا بقوانين العلوم الطبيعية وحتميتها، فكان "بوف" يرى الأدب أشبه ما يكون بالثمرة المتكونة من شجرتها (شخصية الأدب)، أما تلميذه "تين" فكان يؤمن بأن الإنسان ليس سوى إنسان من نوع أسمى، ينتج الأدب والأشعار والفلسفات بطريقة طبيعية تشبه تماماً إفراز دودة القز خيوط الحرير ليكون بذلك الناقد الأكثر حماسا والأشد رغبة في تأسيس علم وضعي للأدب [1]، لقد وجد (تين) أن الأديب فرد يعيش داخل إطار منظومة القوانين الطبيعية ويخضع لجبريتها، وينشئ أعماله وأثاره في داخلها، مما يجعله أثراً من أثارها، لقد قاد هذا الناقد البحث عن تلك القوانين الجبرية العامة التي تُظل الأديب وتخضعه لمشيئتها إلى أن يراها لا تخرج عن عوامل ثلاثة رئيسية هي: الجنس والبيئة والعصر، مرجعاً إليها الدور الحاسم والأثر الفاعل في تكوين الأدباء.

يقصد "تين" بالجنس العنصر أو سلالة المتمثلة في مجموعة الصفات التي يرثها الشخص من أمته لتمنح خواصها، فما يميز الأديب الجرماني غير ما يميز الأديب العربي على سبيل المثال، أما البيئة (المكان) فهي عنده مجموعة الخصائص والمميزات الإقليمية التي يحيا في ظلها الأديب وما تترك أثرها فيه، ويقصد بالعنصر (الزمان) ممثلا في واقع التيارات السياسية التي تسود مجتمع ما فيه حقبة زمنية والظروف الاقتصادية المرافقة لها والعلاقات الاجتماعية والعوامل الثقافية والدينية التي يحيا في ظلها وينشئ أدبه[2].

يرى "تين" أن الأديب مثل الطبيعة لا يعرف مجالا للقوانين الفردية، وأنا الأدباء يخضعون جميعا في كل أدب القوانين عامة، وأن أي محاولة لفهم هذا الأدب فهما صحيحاً لابد له من الرجوع إلى التّربة التي أنبتته والعوامل التي أعانت على نمائه وهي المتمثلة عنده في ثلاثيته[3].

1- صالح هويدي: " الفقه الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه "،منشورات جامعة السابع من أفريل، ليبيا، ط1، سنة 1926 ص: 74.

2- المرجع نفسه: ص: 74.

3- المرجع نفسه، ص: 74.

ونجد "فرديناند برونتيير"(1849 – 1906) الناقد والمفكر الفرنسي الشهير إلى تطبيق نظرية تطور الكائنات (لداروين) على الأدب والأدباء، فالأدباء كائنات حية يمكن إخضاعها لقانون التطور العضوي وتطبيق هذا القانون من ثم على الفنون الجميلة والأدب تطبيقاً يوضح كيفية نشأتها ونموها عبر العصور وتطورها ثم تلاشيها متأثرة بظروف محيطها من وسط وعصر [1].

ومما لاحظه " برونتيير" أن التطور في حقل الظواهر الأدبية كثيراً ما يؤدي إلى ظهور نوع جديد تتضح في بقايا نوع سابق على النحو الذي تتطور فيه الكائنات العضوية في نظرية داروين لقد حاول "فرديناند برونتيير" في كتابه "تطور أنواع الأدب" تناول في كل مجلد منها دراسة تطور فن من الفنون الأدبية كتطور الدراما وتطور فن القصة وتطور فن الخطابة وكذلك كيفية تطوره واستوائه إلى فن ناضج [2]

فالناقد "برونتيير" قد تعرض لدراسة الأدب وسعى بالاعتماد على مناهج في كتابه تاريخ طبيعي للأدب أو لفنونه من خلال تناسلها بعضها عن بعض، في دراسات تطبيقية في نقد الأدب والأدباء من وحي نظريات علم الأحياء وتطورات الدرس العلمي فيه [3].

المنهج التاريخي عند العرب:

إن النقد العربي الحديث نقد ساير اتجاه النقد التاريخي، كما تجلى عند الأدب الغربي على يد "تين" و" بوف"، فدعا نفر من النقاد إلى دراسة بعض مظاهر الأدب العربي ونصوصه على وفق تلك المناهج.[4]

1- ينظر: المرجع السابق، ص: 74.

2-المرجع نفسه،ص:74.

3- ينظر: صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، ص:74.

4- المرجع نفسه، ص: 74.

ومن النقاد العرب نجد "عباس محمود العقاد" الذي ظهر تأثره بالمنهج التاريخي مع أنه صاحب منهج نفسي عندما كان يتعرض للأحداث التاريخية، وأثرها في الشخصيات في كتابه "شعر (مصر) وبيئاتهم في الجيل الماضي".

إضافة إلى ذلك نجد "طه حسين"، حيث ظهرت آثار تأثره بالمنهج التاريخي في عدد من كتبه ودراساته وككتابه (مع المتنبي)، (ذكر أبي العلاء)(وحديث الأربعاء)،(وفي الأدب الجاهلي) على درجة متفاوتة من الإفادة والتل وفي كتابه (حديث الأربعاء)، مثلا تناول الناقد ظاهرة شعر الغزل، في دراسة البيئة الحجازية وبيئة البادية للكشف أثار الظروف السياسية والعوامل الاقتصادية في عصر بني أمية، فطه حسين تتبع المنهج التاريخي في النقد من خلال اهتمامه بدراسة شخصية الشاعر والكشف عن ملامح بيئته وظروفها وما كان لها من أثر في إنتاج الظاهرة الأدبية.[1]

وكذلك محمد منذور (1907 – 1965) الذي تمكن في عبور جسر التاريخ المباشر بين النقديين الفرنسي والعربي فهو أول من أرسى معالم (اللانسونية) في نقدنا العربي، حيث أصدر كتابه (النقد المنهجي عند العرب) وكذلك بترجمة لمقالة لانسون الشهيرة (منهج البحث في الأدب). وكان ذلك في سنة 1946، وكذلك "جورجي زيدان" في كتابه (تاريخ الآداب العربية)، حيث تناول فيه أثر العوامل السياسية والاجتماعية والعلمية، والاقتصادية في الأدب وقسم الأدب إلى عصور تبعا للعوامل السياسية [2].

المنهج التاريخي في النقد الجزائري:

إن الإنتاج الأدبي لأي أمة من الأمم، لا بد لها من التأريخ لحفظه، كما أن التأريخ للأدب ملازم لنقده، لأن النقد فن أدبي يرتقي، ويشتد به، فقد هيأت الظروف التي مرّت بها الجزائر البيئة المثالية لتبني نقادنا لهذا المنهج، واثبات وجود أدب جزائري مستقل بشخصيته.

1- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009، ص: 18.
2- المرجع نفسه، ص: 19.

– أما الفترة التي ظهرت فيها المنهج فيحددها "يوسف وغليسي" (يمكن القول بأن النقد التاريخي هو البوابة المنهجية الأولى التي فتح الخطاب النقدي الجزائري عينه عليها، ابتداء من مطلع الستينيات من هذا القرن).[1]

"وتحديداً كان ذلك مع كتاب الدكتور أبو القاسم سعد الله محمد العيد آل لخليفة رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث [2] ،ومن بين الذي صيتهم في هذا المجال نذكر:

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

– الناقد عبد الله ركيبي: من خلال مؤلفه (تطور النثر الجزائري)، والذي اعتمد فيه على المنهج التاريخي، وذلك في حديثه في الفصل الأول من الكتاب عن الأشكال الأدبية التقليدية، وكيف تطورت بعد أن طرأت عوامل جديدة أثرت في الأدب وفي الحياة بوجه عام، أما في الفصل الثاني فقد تعرض في وصوله إلى الأشكال الجديدة النثرية التي ظهرت وتطورت وساعدت في ذلك مؤثرات تعرض لها من خلال دراسته.[4]

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

1– يوسف وغليسي النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الأ لسنية إصدارات، رابطة ابداع الثقافية الجزائرية (2002)، ص:22.

2– صدر الكتاب بهذا العنوان سنة 1961 عن دار المعارف المصرية.

3– أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، بيروت، ط1، سنة 1966.

4– عبد الله ركيبي، النثر الجزائري، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، د/ط، سنة 2009.

الاجتماعية مروراً بأشعارهم وبالظروف التي كانت تحيط بهم، وعن العراقيل التي كانت تقف حاجزاً أمام إبداعهم الفني وتكبلهم عن الكتابة.[1]

- الدكتور عبد المالك مرتاض صاحب كتاب (نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر)، وهو بحث النقدي حاول الكاتب رصد الإرهاصات الأولى لنهضة الأدب في الجزائر، فاتخذ من المنهج التاريخي منهجاً لعرض أفكاره حتى وصل إلى غاية من الفكر أن نظرياته النقدية والتاريخية كانت تقوده إلى دراسة

التي تنهج أسلوب الأدب، كموقف يكشف عن ثقافة عالية وتذوق أدبي نقدي، فهذا الكتاب من دراسات التي وضعت أسس الأدب الجزائري، واختياره للمنهج التاريخي ساعده في وضع الأدب الجزائري موضع من تاريخ النهضة الفكرة والثقافية في الجزائر، ويبين لنا عوامل نشأة الأدب والمؤثرات التي أثرت في حركة تطور نموه ومسايرته للأدب العربي في المشرق.[2]

1صالح خرفي: "شعراء من الجزائر"، معهد بحوث الدراسات العربية، الجزائر، د/ ط، سنة 1929.

2- عبد المالك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر 1925 – 1954، ش، و، ن، ت، الجزائر، ط2، سنة 1983.

قراءة نموذج تحليلي في كتاب محمد آل خليفة رائد الشعر الجزائري الحديث لـ: أبو القاسم سعد الله:

يعد الدكتور أبو القاسم سعد الله أول النقاد الجزائريين المنهجيين في العصر الحديث حيث تمكن

جاء كتاب "محمد العيد آل خليفة، رائد الشعر الجزائري الحديث " في بداية الستينيات من القرن العشرين عندما كان سعد الله طالبا في القاهرة بكلية دار العلوم، وهو عبارة ماجستير أعدها سعد الله تحت إشراف الدكتور "عمر الدسوقي"، ويعتبر هذا العمل النقدي ملتقى لعدة بيانات، وهو أيضا أول دراسة متخصصة لشعر محمد العيد كديوان شعري، جاء الكتاب في طبعته الأولى سنة (1961م) بعنوان (محمد العيد آل خليفة – رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث)، وقد تضمن دراسة لشعر محمد العيد آل خليفة، فكان الناقد يتميز بجرأة نقدية كبيرة ليدرس إنتاج شاعرعرف بمكانته بين القراء والمتلقين وأفراد الشعب الجزائري الذي يعاني من بطش الاستعمار الفرنسي، وقد قسم سعد الله دراسته إلى ثلاثة أقسام كبرى:

القسم الأول تناول فيه " حياة الشاعر"

القسم الثاني تناول فيه "شعر الشاعر"

القسم الثالث " عروض ودروس في نماذج شعر محمد العيد"

يبين لناالناقد في القسم الأول من الكتاب النقد التاريخي في الجزائر، فقد جاء عبارة عن سرد تاريخي لحياة " محمد العيد" بتواريخها الدقيقة ووصف البيئة وثقافته ومواضيع شعره بتفصيل كبير، واستدعاء للشواهد الشعرية والتواريخ التي عمل سعد الله على إثباتها مما أضفى على الدراسة طابع الدقة والتمحيص، وكان ممثلا لنقد التاريخي في التجربة النقدية الجزائرية، حيث " إن انصياعه للنقد التاريخي واضح جداً منذ استعارته لنسخة الديوان من البشير الإبراهيمي "[1].

1- ابو القاسم سعد الله :شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة،ص:15.

ويؤكدذلك من خلال قوله:" عكفت مدة على دراستها وربطها بالأحداث والمناسبات التي قيلت فيها، وتتبعتُ تطور الشاعر خلال تجربته الشعرية الطويلة"[1]

ويرى الناقد في القسم الثاني وعنونه ب (بشعره)، ويعتبر أهم جزء في الدراسة باعتباره تطرق في للنصوص الشعرية في ذاتها ولحد ذاتها، ‘وقد احتوى هذا القسم على تسعة فصول، تبحث في تطور شعره أثناء مرحلتي هاتين من حياته وفي شعره الاجتماعي والسياسي والذاتي، ثم في المجاملات والحياة العربية وشؤون آسيا وإفريقيا في شعره وأخيراً خصائص شعره الفنية وأسلوبه ومعانيه وخياله ومنزلته بين الشعراء المعاصرين [2] ،ويبدو من خلال القول أن سعد الله درس النصوص دراسة فنية تختلف عن القسم الأول الذي كان تأريخا بامتياز، ويستمر الناقد في نثر الأبيات دون أن يضيف تحليلاً أو تعقيبا نقدياً، ويفصل الأحداث التاريخية والصراعات وبعض الحقائق المغمورة، والتي نجد أن الناقد برع في عرضها وتحليلها، باعتبار ميوله التاريخي الذي ظهر في أبحاث عملاقة في تاريخ الجزائر [3] .

ويبين لنا الناقد أن شعر محمد العيد الذي يصور تاريخ الجزائر، وواقع معاناة الشعب وكفاحه وكذا كفاح الأمم المستعمرة كلها، وهذا من مواصفات الناقد التاريخي الذي يعتبر " أن الأدب التاريخ يصوران أن الواقع، ولكن رؤية المؤرخ للواقع تختلف عن رؤية الأديب له، فالمؤرخ ينقل الواقع كما هو، أما الأديب فينقله من خلال مشاعره وأحاسيسه"[4]. ويترجم سعد الله هذا القول واصفا شعر محمد العيد آل خليفة، " صور الكفاح الجزائري على الاختلاف أشكاله"[5].

أعطى سعد الله في هذا القسم غير متجانس لشعر محمد العيد، رغم أنه يقول في بداية التصنيف "ويجدر بنا أن نقف على الموضوعات الكبرى التي تناولها في شعره، سواء أكانت جزائرية محلية أم عربية

1- أبو القاسم سعد الله شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة، ص:18.
2- أبو القاسم سعد الله شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة، ص:19.
3- المصدر نفسه،ص:19.
4- المصدر نفسه، ص:150.
5- المصدر نفسه، ص:130.

شاملة أم إنسانية أشمل وسواء أكانت اجتماعية أم سياسية أم ذاتية أم إخوانية"[1]، نجده قد طرح في هذا القول معيارين للتصنيف وليس معياراً واحداً، إذا احتكم في بداية القول إلى العامل الجغرافي (الجزائري عربي، إنساني) ثم عاد إلى معاير ثاني وهو معيار الموضوع (اجتماعي، سياسي، ذاتي، إخواني).

يبين لنا الناقد فينهاية الفصل الأول كقوله:" ويجب أن نختم هذا الفصل بكلمة عن شعره في هذه الفترة، فقد كان شعراً غنيا بالتجربة والحوادث والإشارات التاريخية والأدبية و الأسماء الحديثة كما أصبح يتميز بالجزالة والهدوء النفسي واتسع في أفق الشاعر"[2] .

وختم سعد الله الفصل الثاني عن الشعر الاجتماعي بقوله:" إن محمد العيد لم يكن ينظم الحوادث واليوميات والوفيات، ويترجم هذه الأحاسيس والانفعالات في شعر صادق نظيف، وإننا قد نقدناه في طريقة التعبير واختيار الأسلوب لكننا لن نستطيع أن ننقده في إحساسه الوطني وصدقه الشعوري وإيمانه بالشعب والقضايا التي يبشر بها"[3]، ويضيف الناقد إلى النص الشعري بالتفسير والتحليل والتأويل وسواء من ناحية الشكل أو المضمون.

وفي حديثه عن البساطة والتعقيد يقول سعد الله إن محمد العيد " يكره التعقيد والغموض سواء في نظام حياته أم صوغ تجاربه الشعرية"[4] .

أما القسم الثالث فقد ضمنه سعد الله نماذج ديوان محمد العيد والتي بلغت سبعين قصيدة[5] وقد مثل هذا الجهد فائدة كبيرة للقارئ والنقد الأدبي باعتبار ديوان محمد العيد لم يطبع آنداك، فقد قدم سعد الله خدمة واضحة للنقد والدارسين المهتمين بالشعر الجزائري، كما يعتبر هذا الفصل تكملة منهجية للدراسة التي أنجزها سعد الله لأن الديوان لم يكن قد طبع من قبل كما ذكرنا، وبالتالي

1- المصدر نالسابق، ص:136.

2- المصدرنفسه، ص:136.

3- المصدر نفسه، ص:146.

4- أبو القاسم سعد الله شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة، ص:213.

5- ينظر: المصدرنفسه، ص:244 – 245.

يستطيع القارئ أن يكون نظرة متكاملة عن الظاهرة الشعرية المدروسة، مما يجعله يربط بينها وبين ما قدمه سعد الله من آراء وشرح وتعليل.

المبحث الثاني: المنهج الاجتماعي في الخطاب النقد الجزائري

توطئة:

ظهر النّقد الاجتماعي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حيث بدأ من " الاعتقاد بالعلاقات الفن بالمجتمع هامة وحيوية، وبأن هذه العلاقات يمكن أن تعمل على تنظيم وتعميق استجابة المرء الجمالية للعقل الفني، وأن الفن لا يولد من فراغ، فهو ببساطة ليس عملا شخصينا، ولكنه عمل مؤلف قائم في زمان ومكان معين يستجيب لمجتمع هو فيه فرد هام" [1]، فالناقد الاجتماعي يهتم بتفهم بالبيئة الاجتماعية وتفهم مدى استجابة الفنان لها والمسلك الذي يسلكه، وهذا لأن الآثار الأدبية يمكنها أن تعكس الواقع بطريقة فنية وجمالية.

إن علاقة الأدب بالمجتمع تعتبر بداية النقد الاجتماعي وذلك من خلال تتبع" ادمون ولسون" Wilson)(1895-1972)لتيار النقد الاجتماعي، حيث أرجعه إلى "فيكو"(Vico) في القرن الثامن عشر، ودراسته عن ملاحم هوميروس التي تكشف عن الأوضاع الاجتماعية التي عاش فيه الشاعر اليوناني، إلا أن جاء الناقد الفرنسي "هيبولت تين"((Hippolyte taine)1828-1893)في القرن التاسع عشر في استنتاجه الشهير القائل بأن الأدب نتاج ثلاثة عوامل: العصر، والجنس، والبيئة إلا أن قدما "ماركس" و "انجلز" عاملاً أخر هو وسائل الإنتاج، حيث أمكن من تطوير فرع خاص من المدخل الاجتماعي هو النقد الماركسي[2].

يعتبر النقد الاجتماعي أن الأدب ظاهرة اجتماعية، وأن الأديب لا ينتج أدباً لنفسه ،وإنما لمجتمعه وأن مهمة الأديب إعطاء القارئ الحلول لمشكلات المجتمع باعتباره واقع ينمو ويتطور.

1- إبراهيم حمادة: مقالا في النقد الأدبي"، دار المعارف، القاهرة، مصر، د، ط، د، ت، ص:21.

2 - ينظر: المرجع نفسه: 21.

المنهج الاجتماعي عند الغرب:

يقوم النقد الاجتماعي المعاصر باعتبار أن "الأدب الحقيقي واقع في شكل نماذج الالتحام العضوي بين الفرد والنمو التّاريخي والاجتّماعي كما هو الحال عند "يلزك"، و"تولستوي"، والروائيين الروس الآخرين"[1] ويعتبر أن الفن للمجتمع باعتبار أن الأدب رسالة يرسل به الكاتب لمجتمعه، ويستخدم فيها الفن كوظيفة لإيصال هدف أو معنى محدد.

وتعتبر "مدام دي ستايل" ((Madame de Staël)1766-181)أول من دخل المبدأ القائل بأن الأدب تعبير عن المجتمع وهذا من خلال كتابها "الأدب وعلاقته بالأنظمة الاجتماعية" بالإضافة إلى عدد من الأدباء الذين مثلوا النزعة الغربية أمثال "يلزاك"، و"هيبوليت تين"، و"توماس مان"، و"أناتول فرانس"، "يونغ"، حيث تقوم على مجموعة من المبادئ ترفض الاعتراف بالخيال، والمجاز، والرمز، فهي لا تهتم بالعالم الأحلام والأساطير[2].

ويرى الناقد المجرى " جورج لوكاتش" ((GyörgyLukács)1885-1971)الذي دعا إلى تبني رؤية ثورية للعالم أي نزعة تغيرية انطلاقا من الأفكار الفلسفية التي جاء بها ماركس والتي تقول بأن الإنسان منتج أفكاره، فنجد "جورج لوكاتش" يقول: "إذا كان الأدب بالفعل شكلا خاصا لانعكاس الواقع الموضوعي، فمن المهم جداً له أن يستوعب هذا الواقع،كما هو بالفعل ولا يقتصر على التعبير كما يبدو مباشرة، وإذ يسعى الكاتب إلى استعباد الواقع وعرضه كما هو فعلا، أي إلى أن يكون واقعاً فعلا[3].

1- أنريك أندرسون امبرت: "مناهج النقد الأدبي"، ترجمة، الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، د/ ط، 1991، ص:122.

2- محمد مندور:" في الأدب والنقد"، نهضة مصر، القاهرة، د/ ط، 1988، ص:132.

3- جورج لوكاتش: " دراسات في الواقعية"، ترجمة، نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط3، ص:124.

لقد كان هدف الواقعية الاشتراكية التغيير و التعبير بما فيه خير للمجتمع والأفراد كما يرى "غوركي" ((Maxim Gorky)1868-1936)أن الواقعية تحمل أبعاد إنسانية، فهي تهتم بالمجتمع بحياة الفرد حيث كان "غوركي" " يؤمن بالاشتراكية الإنسانية التي تعمل من أجل الحياة، لا من أجل المجتمع وحده، والتي لا ينظر إلى المجتمع على أنه الكيان المادي المحسوس ومجموعة العلاقات الاقتصادية البحتة وقيم المادة الصماء، وإنما تنظر إلى المجتمع باعتباره فرديا وجماعة، جسداً وروحا تجعل من الأدب وظيفة من وظائف المجتمع كما تجعل منه وظيفة من وظائف الفرد"[1].

أي أن الأدب أصبح خادم للمجتمع في التعبير عنه لذا كان " التعامل مع الأدب إبداعاً ومادة وتلقيا، وعليه فإن الأديب يحاول في عمله الأدبي أن يجسد رؤية من المجتمع والعالم، وكذلك الناقد في تعامله مع العمل الأدبي يصدر عن رؤية من المجتمع والعالم"[2] منه فالأديب والناقد هما مرآة عاكسة للمجتمع، فهما من يترجم أحداث وقضايا المجتمع ومشاكل الجماعة، وينقلان الصورة الحقيقية عن الواقع لأن مهمة الأديب تصوير الواقع الاجتماعي، أما مهمة الناقد فتكمن في كشف حيثيات هذا التصوير.

المنهج الاجتماعي عند العرب:

إن المنهج الاجتماعي هو الذي يهتم بعلاقة الأدب بالواقع الاجتماعي والحضاري اهتماما بالغاً الذي يصدر عنه والذي يعتبره الأدب في رأي أصحاب هذا الاتجاه على أنه انعكاس للمجتمع وواقعه[3].

1- محمد زكي العشماوي:" دراسات في النقد الأدبي المعاصر"، دار الشروق، القاهرة، مصر، د، ط، 1994، ص:103.

2- شكري عزيز ماضي: "محاضرات في نظرية الأدب"، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1984، ص: 103.

3ينظر: صبري حافظ:" أفق الخطاب النقدي"، دار الشرقيات، القاهرة، ط1، 1996، ص:137.

أما عن نشأته "بدأت بذور هذا الاتجاه في النقد الأدبي الذي كتبه أعضاء المدرسة الحديثة في صحيفتهم "الفجر" عام 1925م، ثم استمرت في النمو والتطور بعد ذلك في أعمال مجموعة كبيرة من الكتاب مثل "العقاد" و"سلامة موسى" و"أحمد الشايب" وغيرهم"[1] .

فالناقد الاجتماعي يفسر لنا كيف أن الكتابة حدث ذو طبيعة اجتماعية بحيث تتحكم في كل ناقد المرجعيات الفلسفية التي فطر عليها.

وما دراسة الأدباء وفق تمايزاتهم الجسمية، والخلقية، والعقلية، وحياتهم الاجتماعية والعائلية والمادية، إلا تطبيقا للمنهج الاجتماعي النقدي، وهذا يدل على تأثيرات الجنس والبيئة والعصر على فكر الإنسان ونقده وأدبه[2].

فالإنسان ابن بيئته والوسط الذي يعيش فيه هو المكون الأساسي في تكوين شخصيته، وهذه البيئة تتغير من عصر إلى آخر، كما أن هذه العصور تختلف هي الأخرى عن بعضها وبالتالي يتطور تفكير الإنسان وأدبه.

فالأدب مرآة عاكسة للمجتمع فكلما كان هناك أدب متميّز كان هنّاك أيضا نقد متميز "فجمالية الأدب مستمدة من جماليات المجتمع، والنّاقد هو الّذي يحكم على حقائق هذه الجماليات"[3].

بالإضافة إلى مساعدة الأحداث التي " جاءت بعد الحرب العالمية الثانية في تكوين هذا المنهج وخاصة قضية التحرر الوطني، كما ازدهر المنهج الاجتماعي في معظم المنتديات، وفي العديد من المجلات الثقافية الجديدة خاصة "الرسالة الجديدة" و "العدد" و "الشهير" وكتب "محمد مندور"

1- المرجع نفسه، ص: 138.

2- ينظر: على الهنداوي:" مقدمتان لنظريتين النقد والشعر، شبكة جيفالنا،2007، ص:25 – 26.

3- المرجع نفسه، ص:26.

و"لويس عوض" والعديد من كتب التي تعمق مفهوم النقد الاجتماعي على الصعيدين النظري والتطبيقي"[1].

ف "لويس عوض" (1915-1990)يدعو إلى أدب اشتراكي، كما يشر "محمد مندور" بالاشتراكية وكتب العديد من المقالات الاجتماعية والسياسية مطالبا بإصلاحات شاملة في مجال الدراسات الأدبية.

كما كتب "محمد مندور" (1907-1965)عن النقد الإيديولوجي الذي يستند إلى ضربين من الفلسفة، الأولى فلسفة الاشتراكيين وهو يعنى المادية، والثاني فلسفة الوجوديين، ولقد اختار "محمد مندور" لنفسه الفلسفة الأولى مع أنه لم يرفض الثانية كما ظل محافظا على دعائم النقد الجمالي في النقد بانفتاح المجتمع المصري على ثورة يوليو 1952م أصبح "محمد مندور" ناقدا واقعي يحمل شعار "الأدب نقد حياة" وبهذا يكون قد اختار "محمد مندور" لنفسه أن يكون ناقداً واقعياً اشتراكياً[2].

وبهذا يكون " المنهج الاجتماعي أضاف بعداً جديداً ومهما حيث ربط الإنتاج الأدبي بالظروف الاجتماعية، وأوضح العلاقة الديالكتيكية بين الأديب والبيئة الفكرية والسياسية والاجتماعية"[3].

المنهج الاجتماعي في النقد الجزائري:

بسط هذا المنهج هيمنته على الساحة النقدية الجزائرية ردحا من الزمن، فالثورة الاشتراكية وما فرع من طبول حولها جعل كوكبة من الأقلام تتبنى هذا التوجه، وإيمان أصحاب هذا المنهج بأفكاره التي طرحها من جهة أخرى، ومن بين أبرز منظري هذا الاتّجاه محمد مصايف، مخلوف عامر، الأعرج واسيني[4].

1- صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي"، ص: 139.

2- ينظر: أحمد كمال زكي:" النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1981، ص:139.

3- عبد اللطيف شرارة وآخرون: في النقد الأدبي، مؤسسة ناصر للثقافة، ط1، 1981، ص:56.

4- يوسف وغليسي النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الأ لسنية، إصدارات، رابطة ابداع الثقافية الجزائرية (2002)، ص:42.

فقد سيطر النقد الاجتماعي أوسع نطاق في الأدب العربي، ولم تكن الجزائر بمنأى عن هيمنته هذا المنهج على الأدب الجزائري، فقد كان أثر الاستعمار وفترة التحولات التي عرفتها الجزائر بعد الاستقلال دور كبير في الكتابة والإبداع حيث استطاعت أن توقظ الأدب الجزائري بعد أن طرحت أمامه قضية المجتمع وتأثيره عليه.

الناقد محمد مصايف:

يعد "مصايف" (1924-1987) من أبرز النقاد الجزائريين الذين كان لهم رصيد نقد كبير خاصة ما تعلق بالمنهجين التاريخي والاجتماعي مع بعض الأعمال النقدية في المنهج النفسي، مما جعله يصنف ضمن نقاد (المنهج التكاملي)، يرى "مصايف" أن الأديب يجب أن يكون رسالة أمته، فيمس من خلال أعماله مشكلات مجتمعهم وحياتهم مباشراً، وهذا ما يعرف بالالتزام فهو مرتبط بقضايا المجتمع، كما هو الشأن بالنسبة للناقد كذلك "فعليه ألا يغفل الجانب الاجتماعي في أعمال الأدباء فيبين العلاقة التي تربط بين هذه الأعمال، وبين تطلعات المجتمع، ومدى التزام الأديب بقضايا المجتمع"[1].

فالأدب يحتضن الظاهرة الاجتماعية أو الظاهرة الإنسانية، "فليس الأدب دعوة ايديولوجية مجردة بل هو دعوة في قالب فني معين، وبقدر ما يفقد هذا القالب من قيمته الفنية، بقدر ما تفقد الدعوة الاجتماعية والإنسانية من عمقها[2].

فهذا "يوسف وغليسي" وهو يصف ظاهرة النقد الجزائري الحديث من منظور التقعيد لهذا النقد بقوله:" ظهرت موجة نقدية عارمة تدعو إلى التنشيط على البعد الاجتماعي للنص الأدبي وتقاربه، وبدأ الخطاب النقدي الجزائري ينفتح على خطابات إيديولوجية خارجية وأخرى دينية نقدية"[3] .

1-المرجع السابق، ص:41.

- محمد مصايف:" دراسات في الأدب والنقد"، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988، ص:25. 2

- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، المؤسسة الوطنية الجزائر، د/ ط، 32000 ص:41 – 42.

يقول محمد مصايف:" الناقد هو الذي يبين بجديته وموضوعيته كيف يكون الأدب الوطني الإنساني الخالد وكيف أن أي أدب مهما لفت إليه الأنظار، وآثار الأعصاب في وقت من الأوقات لا يمكنه أن يخلد إلا إذا توفر له شرطان أساسيان وهما الفن والتعبير عن المجتمع الذي ينتج فيه ويوجه إليه"[1].

يبين لنا أن الأديب الحق هو من يرنو إلى مجتمعه ويحس بأوجاعه فيغمد إليها، ويعيشها كما لو أنها تعنيه هو ويحدق فيها برؤيا الداخلية كأفكار ووقائع وهموم.

إن النقد الحق الذي مثلما يؤكد الجانب المذهبي والعقدي والإيديولوجي لا ينسى أبدا أن يتعامل مع نصوص يقرأ فيها الموقف ويستلذ بفنيتها وجمالها، على نمو ما جاء به محمد مصايف في قوله: " أن العمل الأدبي ليس موقفا عقائديا من الحياة فحسب، بل هو بالإضافة إلى ذلك فن يقوم على أساس لا يمكن إغفالها عن ممارسة النقد، ويكفي أن يجدوا موقف الأديب متمشيا مع ما ينظرون لأن ينسبوا له كل ضعيف في الجانب الفني [2].

1- محمد مصايف:" دراسات في الأدب والنقد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص:15.

2- المرجع السابق، ص:80.

قراءة نموذج تحليلي في كتاب: " الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام" لمحمد مصايف

ان كتاب محمد مصايف في " الرواية العربية الجزائرية بين الواقعة والالتزام" خير دليل على التزام محمد مصايف لقضايا مجتمعه، فهذه الرواية تعالج الثورة المسلحة، والآثار الاجتماعية والنفسية المترتبة لهذه الثورة، ليعرج بعدها على الحديث عن اتجاه هذه الروايات و يحاول محمد مصايف أن يزاوج بين الجانب الفني والواقعي، هكذا اقتصر حديثه وهو يتندى الاتجاه هذه الرواية على زاويتين:" زاوية الموقف الإيديولوجي، وزاوية الموقف الفني، والواقع أن الفصل بين الموقفين إنها نميل إليه من أجل إعطاء نظرة عامة من الرواية أكثر تفصيلا"[1].

وقد انتهى إلى أن الموقف الإيديولوجي للرواية العربية الجزائرية يختصر في موقف فني أساسينا موقف الواقعية الاشتراكية وموقف الواقعية النقدية، حيث يمثل الاتجاه الأول "الطاهر وطار"، ويمثل الاتجاه الأخر معظم الكتاب الآخرون.

فبدأ بالرواية الإيديولوجية التي مثل لها بروايتي "اللاز" و "الزلزال" للطاهر وطار، فاللاز التي يرى أنها " من الأعمال الأدبية الجزائرية الحديثة، التي لها مكان في هذه الحركة"[2]. وأن رواية اللاز، رواية ثورية إيديولوجية تدور في حيز زماني، يبتدئ من اندلا ع الثورة الجزائرية، وينتهي باستقلال الجزائر، لينتقل إلى الحديث عن اللاز لكل شذوذه والتحاقه بالثورة، وزيدان الذي سيحتل الواجهة في القسم الثاني من الرواية، وهو في كل هذا يريد أن يؤكد حسب رأيه على الإيديولوجية في العمل الأدبي:" فإذا كانت الإيديولوجية الشيوعية هي أهم ما كان يشغل بال المؤلف أثناء تأليفه لهذه الرواية، وهو ما لا نظن أن الطاهر وطار ينفيه أو يناقش فيه"[3].

1- محمد مصايف: "الرواية العربية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص:11.

2- المصدر نفسه، ص:25.

3- المصدر نفسه، ص:27.

وقد اكتفى محمد مصايف بتلخيص الرواية والشهادة للطاهر وطار بالشجاعة والصراحة الهادفة، إذ يقول: "إن الشجاعة وأية شجاعة أن يعالج المؤلف الأحداث بهذا الأسلوب الصريح الهادف الذي يضخم الأحداث بشكل مثير بغية الإفهام والإقناع"[1].

ليخلص في الخير إلى أن الطاهر وطار قد اتبع الواقعية، فلم يكن يميل إلى الرمزية إلا لماما، بل هذه الرمزية في الكثير من الأحيان تكون بسيطة، وقد سمح لنفسه أن يضع رواية اللاز في إطارها الإيديولوجي والفني بحيث تؤرخ لظهور الرواية الإيديولوجية:" هذه هي رواية اللاز في محتواها العام في اتجاهها الإيديولوجي والفني، وهي رواية تؤرخ لظهور الرواية الإيديولوجية السياسية في الأدب الجزائري الحديث"[2].

هو ذا محمد مصايف لا يكاد يخرج من واقعية الرواية إلا ليدخل توا إلى النّقد الواقعي الذي يحلل تفاصيل الرواية في جانبها الاجتماعي والسيّاسي المرتبط بالفترة السبعينية، ونجده مركزا في تحليله على البعدين الاجتماعي والوطني، ومدى انخراط الكتابة الرّواية الجزائرية خدمة لهذين البعدين، وإن كان قد أشار إلى لغة اللاز بأنها "لغة سليمة فصيحة إلى ما يعثر عليه من عبارات شعبية يحسن المؤلف استخدامها في المواقف المناسبة" [3].

ولا يكاد يختلف محمد مصايف في تحليله لرواية الزلزال للطاهر وطاهر إلا في جانب افتراقها واتساقها مع اللاز، فهي تختصر أحداث ثورة الفاتح نوفمبر بينما تهتم الزلزال بتصوير الآثار الاجتماعية الناجمة عم هذه الأحداث ويوصفها الكاتب بأنها " رواية اجتماعية إيديولوجية"[4].

يستهل محمد مصايف دراسة لرواية " نهاية الأمس" لعبد الحميد بن هدوقة لتبيان التشابه بين "ريح الجنوب"و "نهاية الأمس"حيث يرى أن نهاية الأمس" امتداد طبيعي وتطوير لبعض مواقف الكاتب

1- المصدر سابق، ص:29.
2- المصدر نفسه، ص:53.
3- المصدر نفسه، ص:53.
4- المصدر نفسه، ص:55.

الأساسية التي تبناها في "ريح الجنوب" مع بعض التحوير مستدلا على ذلك بورود الشخصيات ويعدد نفسه في الروايتين، والأكثر من ذلك تشبه الأسماء " والغريب في الأمر أن هذا الراعي وإن كان يحمل اسم "السعيد" إلى أب يدعى" رابح" وهو اسم الراعي السابق لا ابن القاضي في رواية "ريح الجنوب"[1]. فضلا عن ذلك أنهما تتناولان موضوعا واحدا لا يكاد يختلف إلا في بعض الجوانب، لخص الكاتب بعد ذلك " نهاية الأمس" التي قصرها على صراع بين نزعتين، واحدة تريد الإبقاء على الوضع كما هو من إقطاع واستغلال ونزعة أخرى ترفض ذلك تؤكد على الإصلاح في الريف الجزائري.

وفي إطار هذا الصراع، تدخل المدرسة والأرض كطرف هام في هذا الصراع، حيث يريد أصحاب النزعة الأولى جر التقدميين إلى ما يتعلق بالأرض والفلاح، بينما تصبو النزعة الثانية إلى الانحراف بهذا الصراع إلى المدرسة والتعليم والاهتمام بحاجات القرية الضرورية، ليتحول بعد ذلك إلى تسجيل بعض المأخذ على الروائية، ومن بينها شخصية البشير ذلك المعلم المثقف الذي يستخف بالشعوب ولأنها جاهلة "ينبغي أن تلقن ولا تستفتى"[2].

إلا أن مصايف يرى أن موقف هذه الشخصية أو الكاتب الذي ربما يعبّر عن موقفه على لسان شخوصه يكاد يقترب من مبادئ الديكتاتورية أو الفقه الإسلامي في احتقارها للجماعة، رائيا أن صدورمثل هذه المواقف إنما يتم عند ضيق أفق "البشير" "واعتقاده بإمكان تحقق الإصلاح بالرغم من جهل الجماعة وسلبيتها"[3].

أما المأخذ الثاني فيتصل بالملاحظة الأولى وهو ما يسميه " ظاهرة عدم الاستواء" ومؤداها ذلك التفاوت في المستويات التفكير من "البشير" الذي لا يكاد يخرج عن دائرة التفكير وأعمال النظر إلى "ابن الصخري" الذي يحاول إحباط مصير القرية، ما يجعل الصراع يكاد يكون فرديا.

1- المصدر السابق، ص:90.

2- المصدر نفسه، ص:118 – 119.

3- المصدر نفسه، ص:119.

إلى الملاحظة الثالثة ترتبط بأن "ابن هدوقة" يقترح قيام طبقة أجنبية عن الريف للقيام بالتغير اللازم والإصلاح المطلوب، حيث يؤاخذه عليه "محمد مصايف" مؤكدا على أن الإصلاح لا يمكن أن يتم إلى "بالمساهمة الواعية لمن يقرر لفائدتهم هذا الإصلاح "[1]، إضافة إلى قانون الصدفة في بناء المواقف والأحداث، وميل الكاتب إلى استعراض ذكريات واستطراد غير مجدي دون أن تفوته الإشارة إلى ذلك الوصف الدقيق المفضوح كان يكفيه التلويح بذلك لتبيان عمق المأساة.

وختم دراسة الرواية " نهاية الأمس" بالنسبة للرواية الجزائرية، وبالنسبة لما كتبه ابن هدوقة فهي لبنة مهمة في الصرح الفني الجزائري، كما أنها تغير عن تطور ملحوظ في مواقف الكاتب من القضايا الاجتماعية والوطنية، وحتى من الناحية الفنية.

وفي إطار الرواية الهادفة يتناول الكاتب رواية "الشمس تشرق على الجميع" لصاحبها "إسماعيل غموقات"، والتي تتميز برأي الكاتب مصايف عن الرواية الجزائرية في أكثر من جانب" فهي تختلف عن رواية "اللاز" و "ريح الجنوب"، و"نهاية الأمس"، في كونها تهتم بالحياة في المدينة لا بالحياة في الريف ولا بالثورة، وعن روايات " طيور في الظهيرة" و "نار ونور" و "الطموح"، في كونها تقدم حياة المواطن في المدينة بعيدان عن الاهتمامات التقليدية، ومتأثرة بالتيّارات الحضارية الغربية التي تصل هذا المواطن عن طريق الأفلام والآثار الأدبية الإباحية والمجلات المتخصصة"[2].

ليقدم الموضوع الذي تدور حوله هذه الرواية، وهو موضوع اجتماعي يعكس حياة المواطن الجزائري في المدينة، إضافة إلى بعض الموضوعات الجانبية المتشعبة التي تربط بالفقر، والثورات الزراعية، وموقف المواطنين منها، والمرأة وموقف الأولياء والناس منها، إضافة إلى رأي الكاتب في بعض التصرفات الأخلاقية للقائمين على الإدارة الجزائرية في بعض المؤسسات.

إذن فالموضوع المعالج كما يرى محمد مصايف اجتماعي أخلاقي في أن واحد، وقد قدم الكاتب الرواية باعتبار هذين الموضوعين المتكاملين، وكد أنه يجئ محمد مصايف عارضا لبعض الطفر الذي وقع

1- المصدر السابق، ص:120.

2- المصدر نفسه، ص:126.

فيه المؤلف من مثل بعض التحولات في المواقف، دون أن يمهد لها، كما تطرق للغة المؤلف المبنية على الإيجاز غير المخل، دون استطراد ممل، مع وضوح الرؤية، وقد استخدم في ذلك أسلوبين: أسلوب المونولوج، وأسلوب الحوار، كما لم يفته ،في الأخير أن يذكر بميزة تميز بها " غموقات" وهي اهتمامه بلغته اهتماما شديداً يتجلى في ابتعاده عن استخدام اللهجة العامية على لسان شخصيات الأمية، ليختم دراسته بأن هذه الرواية تعد فتحا مهما في أدبه الذي مزج فيه بين الصبغة ذات البعدين الأخلاقي والاجتماعي.

أما رواية "نار ونور" لعبد المالك مرتاض، فاستهلها بأن صاحبها ومن طبيعته الموسوعية التي جرت عليه الكثير من الأعداء، والقليل من الأصدقاء بدعوا أن زمن الموسوعية قد ولى وانتهى،" وأن الأديب الذي يريد أن يوفر مستوى أدبي لنتاجه، هو هذا الذي يتخصص لفن من قول لا يعدوه، وهوما لم يفعله الدكتور مرتاض، حيث هو يزاول الكتابة في الرواية والمسرحية والقصة القصيرة، ويدرس الآثار الأدبية، وينشر مقالات في الأدب الشعبي، واللغة العامة، والتعريب والثقافة العامة ويحاول الشعر"[1].

ويبين لنا الناقد أن رواية "نار و نور" التي يراها تجربة تعبر عن مرحلة نفسية وعاطفية عاشها الكاتب، والتي عالج فيها زمنيا فترة الثورة الجزائرية ومكانيا مدينة وهران، أما أبطالها فكثيرون ومتنوعون.

أما جانب الأسلوب واللّغة، فيرى محمد مصايف أنه يتميز عن باقي الكّتاب الجزائريين، ولتعبير عن أفكار معاصرة وإنْ مال كثير إلى الخطابية والإنشائية اللتين لا تليقان إلا بفن الخطابة إضافة إلى الاستطراد والتكرير والحشو.

ليختم هذا الدراسة بالتأكيد على أنها لم تتصل بالأحوال والأغوار النفسية إلا نادرا، مما ينأى بها أن تعطي على المآخذ التي سبق للناقد أن سجلها عليه، وإن كان محمد مصايف يشير إلى أن عبد المالك مرتاض يتملك الطاقات والأدوات الضرورية لتحسين فنه الروائي.

1- المصدر سابق، ص: 153.

وفي الفصل الخاص بالرواية الواقعية تناول محمد مصايف رواية " ريح الجنوب" لعبد الحميد هدوقة بالدرس والتحليل، حيث يرى، هذه الرواية قد تكون أول رواية جزائرية حديثة، واستيقاؤها شروط الفن الروائي يجعلها كذلك، بالإضافة إلى أنها تعالج موسوعات اجتماعيا يهم الجماهير الواسعة من الشعب الجزائري.

كل هذا يجعلها " تستأهل عناية أكبر وهو ما سنحوله في هذا الفصل"[1] برأي الباحث وقد جعل من المؤلف من الأوائل الذين التفتوا إلى الريف الجزائري، وبخاصته قرى الجنوب، حيث تكثر الرياح الهوجاء ويجنب الأرض، ويفقدون لقمة العيش دون أن يتملكهم اليأس من الأرض، مع إخلاصهم ووفائهم لها.

يختلف محمد مصايف مع كثير من النقاد، وبخاصة عبد الله ركيبي في أن الرواية لا تتناول الثورة المسلحة ولا آثارها، ولا لثورة الزراعية، ولا حتى الإصلاح الزراعي إلا عرضا، إذ يرى أنها تعبير عن مرحلة اجتماعية وحضارية، يمر بها المجتمع الجزائري في الريف، وهو المحور الذي يتمثل في هذه النفسية المحافظة التي حملها ابن القاضي من أول صفحة في الرواية إلى أخر صفحة منها، وهي نفسية الطبقة الإقطاعية التي عاشت الثورة الجزائرية دون أن تندمج فيها اندماجا كليا.

ولعل جمود القرية وصمتها الرهيب وميلها إلى القيل والقال، وتركها للعمل والاجتهاد ما عزز بقاء الإقطاعية التي يمثلها ابن القاضي أبو نفيسة، والذي كان سباقا إلى البذل والعطاء دون أن يكل أو يمل، مما بوأه لأن يكون شيخاً للقرية، وهذا لم يبرئه من مواقفه المخزية لثورة المسلحة.

أما شخصية نفيسة التي تمثل المرأة المثقفة فتغزو ما ألت إليه المرأة في الريف إلى جهل الرجل وخنوعها، قد وعت الأمر جيدا، إلا أن الظروف عاكستها في أن تتخذ أي موقف.

يتضح مما سبق برأي "محمد مصايف" أن موقف "مالك" لم يكن كافيا لمحاربة إقطاعية ابن القاضي، وأن موقف نفيسة لم يكن إلا انفعاليا، لم يصل إلى حد تحسين وضع المرأة في الريف الجزائري، وأن رابح الراعي لم يكن باستطاعته أن يكون له موقف شمولي، على الرغم من أنه ترك الرعي عند القاضي دفاعا

1- المصدر السابق، ص:179.

عن شرفه وكرامته، بسبب ضعف مستواه وفقر حاله، وهو الذي كان مغلقا لا يعرف شيئاً على حد تعبيره "أجهل حياتي وحياة الناس، عشت مع الغنم فصرت واحدة منها، ما الفرق بيني وبين أي كبش"(1).

أما شخصية المعلم الطاهر الذي كان يحمل لواء الإصلاح، والحفاظ على اللغة العربية والدين الإسلامي، فإن الدارس يؤاخذ ابن هدوقة من جهة أن أهل القرية لا يعرفون إلا العربية، بينما الدعوة إلى التعريب ربما الأحرى به أن يجد مكانا بالمدينة "فهل انساق المؤلف إلى هذا الحديث تأثراً بما كان يجري في المدن من خصومات من أجل التعريب"(2).

أما من الناحية الفنية فيؤكد محمد مصايف أن الكاتب اعتنى بلغته وأسلوبه، واعتناءه بمواقفه وأفكاره، وإن كان اعتناء بالأولين أكبر من اعتناءه بمواقفه ويعزو إلى ذلك ثقافة الكاتب الأصلية، وتمكنه من الفقه الإسلامي.

ليختم دراسته لهذه الرواية لوضعها في إطار اتجاه الواقعي الاشتراكي والتي يهدف من خلاله إلى وصغ المجتمع الريفي الجزائري، وما يحيط به من مشاكل تعرقل تطوره، وتحد من تحرره من نزعات إقطاعية وبرجوازية، علما أن الروائي ترك نهاية الرواية مفتوحة.

ما يمكن أن نستخلصه من قراءتنا لهذه الدراسة أن محمد مصايف قد ركز على جانب واحد رأى أنه هو المهيمن على رواية ريح الجنوب وهو النفسية الإقطاعية المتحجرة التي لم تندمج في الثورة ولم تستجيب لمتطلبات التغير، وإن كانت الرواية لم تدر حول هذا الموضوع إلا أنها أشارت ومن قريب إلى موضوعات أخرى لا تقل أهمية كرياح الاشتراكية والثورة الزراعية والثورة المسلحة والتعليم.

أما"طيور في الظهيرة" لمرزاق بقطاش فهي متأثرة " بالاتجاه الفرنسي العام في الرواية والقصة"(3)، حيث تحظى الجماعة بالاهتمام بما لها من تأثير على الحركة التاريخية دون اهتمام دور الفرد، وقد استند

1- المصدر السابق، ص:131.

2- محمد مصايف: الرواية الجزائرية العربية بين الواقعية والالتزام، ص: 203.

3- المصدر نالسابق، ص:210.

محمد مصايف على مقدمة الطاهر وطار للرواية التي يرى أنها "تمثل المدينة الكبيرة بما فيها من مشاكل وطموحات، وما تختلف به عن الريف، في أسلوب الحياة ومواجهة الأحداث"[1] ممثلة في طموحات الأطفال وشباب المدينة الذين أحسوا بنوع من التمزق تجاه سلبيات المدينة، بالقياس الريف في قضية الثورة، حيث أنهم اختاروا العيش في الغابة وبمحاذاتها، عن العيش في المدينة، لما ترمز إليه الغابة من الثوار، وإن كان محمد مصايف يؤكد على أن المدينة ليست هي موضوع الرواية بقدر ما هو أطفال بجانب الغابة يطمحون إلى أن يكون لهم دور في الثورة.

ويشير محمد مصايف إلى تلك المقدمة التي وضعها طاهر وطار للرواية، والتي مؤداها أن مرزاق بقطاش تخلص مما سماه "عقد البهرج اللفظي، وعقد اللف والدوران حول المعنى"[2]، قد رد تلك بأن معيشة الفنان للقضية لا يصنعه اللف والدوران والتي لن تكون عيبا "مادام القصد منها هو التعبير الصحيح والملائم عن القضية المعالجة"[3].

ويختم الناقد كتابه بمجموعة من النتائج المضية على طريق دراسة الرواية العربية الجزائرية، والذي يعتبر وثيقة هامة تناولت حركة النقد الأدب والكتابة الروائية الجزائرية من خلال الروايات التي تطرق إليها[4].

1- المصدر نفسه، ص: 211.

2- مرزاق بقطاش: طيور في الظهيرة، المقدمة، ص: 15،نقلا عن محمد مصايف

3- محمد مصايف: الرواية الجزائرية العربية بين الواقعية والالتزام، ص:235.

4- ينظر: محمد مصايف: المصدر نفسه، ص: 311 – 312.

المبحث الثالث: المنهج النفسي في الخطاب النقدي الجزائري

توطئة:

يعد النّقد الذي يستند على أسس نفسية من المعالجات المهمة في الدراسات النّقدية، فقد رأى بعض علماء التحليل النفسي أن العمل الفني صورة من صورة التعبير عن النفس التي تصور ما في أعماق الإنسان من رغبات ومكبوتات يخرجها إلى العلن في شكل إبداع أدبي وفني، وأبرز الذي قصدوا إلى إيجاد هذا المنهج فريق من نقاد الأدب أرادوا أن ينتفعوا بما كشفته الدراسات الفنية، وبخاصة في ميدان التحليل النّفسي، فاقتفوا آثار" فرويد" في دراسة (ليوناردو دافنشي) و"يونج" في دراسة لمسرحيته (فاوست) "لجيته"، و"أنرست جونز" في دراسة (هاملت) لشكسبير[1]، وغيرهم من علماء التحليل النفسي الذي اهتموا بعلاقة الأدب بعلم النفس.

المنهج النفسي عند الغرب:

يستمد المنهج النفسي آلياته النقدية من التحليل النفسي حيث نشر فرويد كتابه "تفسير الأحلام" سنة (1900) حيث قام بتفسير السلوك الإنساني يرده إلى اللاشعور، ففسر فرويد عدد من المظاهر لعل أهمها ما كتبه عن المشكلات غير الأدبية وبخاصة الأحلام، وتوازن القوى العقلية، وأعراض الأمراض العصبية، وهذه كلها مبادئ يمكن أن تستغل استغلالا مثمراً في الأدب [2]، وهي تمثل الرغبات المكبوتة في باطن اللاشعور.

يرى فرويد أن الفن تعويض عن الأشياء التي لم يستطيع الفنان تحقيقها في واقعه الاجتماعي حيث يذهب إلى أن "الأحلام تعبير عن الرغبات المكبوتة في عالم الشعور، فيودعها الإنسان في أعماق نفسه (وهي ما سماها فرويد عالم اللاشعور) وعندما يفقد الإنسان السيطرة على عقله وحواسه تظهر هذه

1- سيد قطب: النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط8، 2003، ص: 213.

2- ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: محمد يوسف نجم، إحسان عباس، دار الثقافة بيروت، لبنان، 1958 ص:261.

الرغبات المدفونة في عالم اللاشعور حرة طليقة في صور ورموز مختلفة"[1]، ويؤكد فرويد أن اللاشعور مخزوناته من الدوافع المكبوتة، فاللاشعور وظيفة تفلت من قيد الشعور باعتبارها تسجل رغبات مكبوتة لا يمكن التحكم فيها واسترجاعها إلا في حالات لاإرادية.

ويعتبر اللاشعور "العقل الباطن وهو مصدر عملية الإبداع الأدبي، فالأديب عصابي أو مريض نفسيا وهو يبدع أدبا وفنا كوسيلة من وسائل التسامي، لذلك فإن الأعمال الأدبية شواهد على مرض صاحبها، أنها تتضمن العقد والطباع والتأويلات الباطنية، فنتاج الأديب صورة لنفسه وتاريخ لحياته الباطنية"[2].

إن ربط بنية النص بلاشعور صاحبها تفترض وجود بنية نفسية تحتية نابعة في اللاوعي المبدع وتنعكس في إبداعه بصور شعورية ووجدانية، ومن انفعالات عاطفية ومن تصور وتخيل وتداعي للمعاني في النص الذي يكتبه هذا الأديب كما ينظر إليه على أنه شخص عصابي، وأدبه يتسامى بالرغبة المكبوتة في شكل رمزي ذو بعد اجتماعي ينتجه الفرد المبدع.

اهتم فرويد بالوعي الفردي للمبدع "فالعمل الفني يتم عند فنان في حالة واعية، يكون قويا من أعماق نفسه، وطوايا صدره، إذ هو تم في حالة لاشعورية"[3]، فالتحليل نفسي وتفسير علمي للأدب عبر ما نزيد تخزينه في الشعور واسترجاعه كلما اقتضت الحاجة وعبر ما خزنه الذهن تلقائيا في اللاشعور، تظهر جليا على سطح النص، ومن خلال كتابات المبدع، ويؤكد فرويد على ضرورة التفحص الدقيق والكامل للنص الأدبي لأجل معرفة ما كان يدور في أعماق المبدع ما دامت عملية الإبداع نفسها، عملية إشباع المبدع الحاجات النفسية العميقة والباطنية.

1- محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، ص: 138.
2- المرجع نفسه، ص: 138.
3- المرجع نفسه، ص: 139.

يعد "يونغ" أحد تلاميذ فرويد الذي اختلف عنه فيما بعد وأسس مفاهيمه الخاصة عن الحياة النفسية، فقد استطاع أن يقدم فوائد كبيرة للنقد الأدبي من خلال مفهومه (اللاشعور الجماعي) "فالطبيعة الجماعية التقريرية سيكولوجية يونغ هي

أعظم فائدة للنقد الأدبي، فما يهم التحليل الأدبي من مبادئه إلا مبدأ اللاوعي الجماعي، والنماذج العليا"[1].

ويرى يونغ أن الشخصية الإنسانية لا تعتمد على تجربتها الخاصة، بل تمتد لتشمل الجماعة لذا جاء بمبدأ (اللاوعي الجماعي) معتمداً على ما يعرف (بالنماذج العليا) وهي حسب تعريفه" صور ابتدائية لاشعورية أو رواسب نفسية لتجارب ابتدائية لاشعورية، لا تحصى وهي نماذج أساسية قديمة لتجربة إنسانية مركزية، والنماذج العليا تقع في جذور كل فن ذي ميزة عاطفية"[2]، وهذه النماذج تمثل الأبنية العميقة التي تحكم الإبداع الفني، والأدبي بصفة أساسية فهي تعبير مرتبط بتصورات الجماعة منذ القدم

ويرى يونغ أن هذه النماذج العليا " موجودة في كل حلقات سلسلة النقل، أو التعبير كتصورات في اللاوعي عند المبدع، و كموضوعات مترددة أو سلاسل من الصور، كتصورات في اللاوعي عند القارئ أو عند الجمهور، وهذا مبنى على فكرته عن (اللاشعور الجماعي)، الذي يختزن الماضي والذي ولد الأبطال الأسطوريين البدائيين ولا يزال يولد"[3] .

فهذه النماذج تجسد الحقائق الأولى لمعرفة الإنسان للعالم وبداية لكتابة تاريخ الأبطال والأسطوريين وهو ما نجده في الفن الروائي "وحين نتأمل الرواية النفسية في مجموعها نجدها تفسر نفسها بنفسها، لأن الروائي قام بتفسيره الذاتي، ومن ثم لم يبق العالم النفس إلا أن يوسعه، و أن الروايات الأكثر جاذبية لعالم

1- محمد عبد المنعم خفاجي: مدرس النقد الأدبي، مرجع سابق، ص:247.

2- المرجع نفسه، ص:25 – 46.

3- شكري عزيز ماضي: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث للطباعة والنشر قسنطينة، الجزائر،1984، ص:120.

النفس هي التي لا يفسر فيها المواقف دوافعه الشخصية"[1]، بل يجعل هذا من مهمة التحليل النفسي الذي يعمل على كشف هذه الدوافع وتفسيرها وهذا نتيجة العلاقة المتميزة بين التحليل النفسي والأدب.

استمد التحليل النفسي الكثير من مفاهيمه من الأدب وهذا ما اصطلح عليه بالنقد النفسي الذي اهتم بعملية الخلق والإبداع، وبالدراسة النفسية لأدباء وسيرهم وأحوالهم وبيئاتهم، أي اهتمامه بالجانبين التنظيري والتطبيقي لدراسة النفسية" إذ يضع الأسس والمفاهيم الضرورية التي تشكل مفاتيح القراءة النفسية ويتدخل في كشف الحقائق النفسية الكامنة خلف النصوص بتلمسها كل الخيوط التي يمكن أن تؤدي إلى الولوج إلى عالم المؤلف الباطني"[2].

ومن هذا القول نستخلص أنه يمكن تقسيم النقد الأدبي على طريقة التحليل النفسي إلى أربعة أنواع "فهو يولي عنايته للمؤلف، ولمحتويات الكتاب، وإلى تركيب الشكلي وإلى القارئ"[3]، إلا أن الاهتمام الكبير كان للمؤلف، أكثر من الأنواع الأخرى وهذا راجع لاهتمام الناقد بالسياق الخارجي والظروف التي تحيط بالمؤلف.

ومنه نجد المبدع يستمد أصول تجاربه الشعرية من عالم اللاشعور الفردي أو الغريزي عند فرويد أو الجماعي عند يونغ، وهذا هو التحليل النفسي الذي يعطي للقارئ الناقد المفاهيم الإجرائية الأولية التي تسمح باكتشاف نوايا المؤلف وما يوحي إليه من رموز في نصوص إبداعية.

1- أنريك أندرسون أمبرت، مناهج النقد الأدبي، ترب: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الأدب القاهرة، مصر، د/ ط، 1991، ص:134.

2- المرجع نفسه، ص:134.

3 – محمود عابد عطية: القيمة المعرفية في الخطاب النقدي "مقارنة ايستمولوجيا في نقد النقد الحديث عالم الكتب الحديث الأردن، ط1، ص:28.

المنهج النفسي عند العرب:

الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث جذوره تضرب في أعماق التراث، فالاتجاه ليس وليد صدفة العصر الحديث، فالمتتبع للأعمال القديمة يجدها متأثر بهذا الاتجاه وتعمل به [1].

"والذين ناقشوا الصلة بين علم النفس والأدب اعتمدوا على الملاحظات النفسية المتناثرة في ثنايا الكتب البلاغية والنقدية العربية القديمة، لتأكيد وجهة نظرهم، وقد أمدهم كتاب "الشعر والشعراء" لابن قتيبة وكتاب "أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني وغيرهم بزاد كثير"[2].

فالعلاقة الموجودة بين علم النفس والأدب كانت موجودة في طيات أمهات الكتب والذي حدث أن النقاد في العصر الحديث حاولوا " التأصل لاتجاه نفسي في النقد العربي الحديث من خلال التراث"[3].

وكان ذلك نتيجة تأثير النهضة الأدبية الحديثة فمنذ ذلك الوقت " بدأ التطور الحقيقي للنظر في تلك العلاقة وتحديد معالمها علميا، وقد ساعد على ذلك اتجاه تفكير الحديث نفسه أي الاتجاه العلمي في أوائل القرن العشرين ظل التفكير في قضايا الأدب تفكيراً انفعاليا أكثر منه عمليا، وإلى الدكتور "طه حسين" يعزى الفضل في لفت انتباه الدارسين إلى منهج علمي في دراسة الأدب"[4].

والفضل في ذلك يعود إلى روافد الثقافة العلمية الغربية الوافدة، وكانت بداية الجديد مع طه حسين، بالإضافة إلى الكتاب الرومانسيين وأصحاب الكلاسيكية الجديدة.

"فقد وجدوا لدى "فرويد" و "يونغ" و "أدلر" وغيرهم مجالا لاهتماماتهم النقدية، فأسس الرومانسيون الغرب وأصحاب الكلاسيكية الجديدة المنهج النفسي في النقد العربي، وكانت الانطلاقة

1- أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات، الجامعية، د/ ط، 1990 ص:77.

2- المرجع نفسه، ص: 78.

3- المرجع نفسه، ص: 77.

4عز الدين إسماعيل: التفسير للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981، ص:14.

مع جماعة الديوان بزعامة العقاد والمازني وشكري التي عكفت على دراسة الموروث الرومانتيكي الغربي مع نظيرتها "جماعة أبولو" و "الرابطة القلمية "[1]

عملت هذه الجماعات على إدخال الاتجاه النفسي إلى النقد العربي الحديث، وتعتبر الإسهامات الأولية في حقل المعارف النفسية التي قدمها "طه حسين" و "جماعة الديوان" هي مرحلة التطبيق المنهجي للملاحظات والنظرات النفسية، بهذا تكون قد بدأت " تتسع رقعة النقد الأدبي الذي يعتمد على المعارف النفسية عامة ومعارف مدرسة التحليل النفسي خاصة وامتدت إلى نقاد آخرين"[2].

المنهج النفسي في النقد الجزائري:

يعد المنهج النفسي من المناهج التي لم تحظى باهتمام واضح في نقدنا الجزائري بخاصة النقد العربي عامة، فقد أحدث ثورة من تناقضات شهدتها الساحة النقدية.

قد مارس جورج طرابيشي النقد النفساني في كثير من كتبه "أنثى ضد الأنوثة، الرجولة وإيديولوجيا، الرجولة في الأدب العربي، عقدة أودين في الرواية العربية ورمزية المرآة في الرواية العربية، الروائي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية"[3]، فاعتبر من أهم النقاد العرب اهتماما بهذا المنهج.

إلا أن "مصطفى سويف" اعتبر رائد لهذا المنهج في النقد العربي وهذا من خلال كتابه الأسس النقدية للإبداع الفني وهي رسالة ماجستير ناقشها سنة 1948 ونشرها 1951"[4]، كما كانت جهود بعض النقاد نذكر منهم: "عباس محمود العقاد، وعبد القادر المازني، محمد النويهي".

1- محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقارنة الشعر الجاهلي، اتحاد كتاب العرب دمشق، د/ ط، 2004، ص:76.

2- أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص:60.

3- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009، ص:25.

4- المرجع نفسه، ص23.

أما في الجزائر فقد عرف المصطلح " النقد التحلفسي"[1] وهو المصطلح الذي نحته الدكتور عبد المالك مرتاض غير أن ما يلاحظ على هذا المنهج أنه لم يلق من الاهتمام كالمنهجيين الذين سبقاه.

1- عبد المالك مرتاض: نظرية النقد، متابعة لأهم القضايا النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د/ ط، 2002، ص: 136.

قراءة نموذج تحليلي في كتاب: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي لـ عبد القادر فيدوح

مقدمة الكتاب:

بدأ الناقد كتابه أن ما يميز النقد الأدبي الحديث أنه يفيد في منهجه وفلسفته من الإطار المعرفي للعلوم الإنسانية، وإبراز الأهمية الأساسية القائمة على تحليل النص الأدبي، وكذلك تجسيد منهج التحليل النفسي الذي ينبني على فهم القراءة، وإن التعامل مع النص وفق منظور سيكولوجي وفق تحمل في ذاتها رؤية العالم الإنسان الخفي، واستدعاء تجليات اللاشعور الجمعي(1).

الباب الأول:

التفكير السيكولوجي لعملية الإبداع:

الفصل الأول: الملامح النقدية في النقد العربي القديم

ملكة النقد القديم:

تناول الناقد في هذا البحث أن النقد العربي القديم كان ينحو إلى أن يكون صورة وصفية بلاغية، ويلجأ إليها النقاد في تفسيراتهم النقدية التي أدت بهم إلى التفاوت الأدبي الخاضع لميزان الطبع، فملكة النقد العربي تعني بماهية الشعر وخصائص ومشاعر مميزة(2).

فالإرهاصات الأولي للدراسات النقدية الجادة، بدءاُ من ابن سلامة الجمعي(231هـ) الذي كان له فضل السبق في وضع البذور الأولى المعايير النقدية الأدبي في كتابه فحول الشعراء، وذلك في قوله:"وبالطائف شعراء، وليسوا بالكثير، وإنما كان يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء نحو حرب الأوس والخزرج، أو قوم يغيرون ويغار عليهم، والذي قلل شعر أنه لم يكن بينهم تأثره، ولم يحاربوا، وذلك الذي قلل شعر عمّان وأهل الطائف"(3).

1- ينظر: عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار الصفاء للنشر، عمان، ط1، 2010، ص: 09.

2- المصدر نفسه، ص: 21.

3محمد ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه/ محمد محمود شاكر، مطبعة المدني القاهرة، ص:01، 259،نقلا عن عبد القادر فيدوح.

أ) – عرض صحيفة بشر بن المعتمر:

يرى الناقد أن الجاحظ استطاع أن يكشف عن أشياء جديدة متميزة في دراسة النقدية، وعرضه لصحيفة زعيم المعتزلة "بشر بن المعتمر" (ب 201هـ) والتي أنجزها بشر لتقعيد أصول البلاغة العربية، وتعتبر أهم مرجع في تاريخ البلاغة، ومعالجتها لقضايا الإبداع في ذلك العصر، يقو الجاحظ:" خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إياك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهراً"(1) .

فالصحيفة تقعد لمنهج النقد البلاغي الأدبي الذي سلكه البلاغيون فيما بعد، ولها أثر ذوق بشر في غيره واضح المعالم وذوق فني في تحليل للنص الأدبي، ومن أهم ما تعرضت له هذه الصحيفة:

أ) – التهيؤ النفسي للتفكير:

يرى الناقد أن بشر يستهل علامة في الصحيفة برسم معالم النفس بتهيئة الجو الملائم لراحة البال، ورغبة في ارتياح النفس، وحفر المشاعر ولتهيؤ باختيار الوقت المناسب قد أعطى لبشر مصداقية التفطن والنباهة باستكشاف جوهر الإنسان في أثناء تغذية الفكر(2).

ب)– العناية باختيار وقت عملية الإبداع:

يرى الناقد أن العلاقة الوثيقة بين عمليات التفكير وعملية اختيار الوقت المناسب لاستدعاء الذاكرة ولتنظيم العملية الإبداعية، وإن عملية استدعاء الذاكرة تسهيل عملية تركيز الانتباه، وتنظيم الحالات الشهورية وتوجيهها(3).

ج) – الاستعداد الفطري:

يبين لنا الناقد أن النقاد القدامى ركزوا في تعريفهم للشعر على صورتي الطبع والتكلف بوصفهما عنصرين أساسيين للتميز بين الشعر الجيد من الشعر الرديء، وظاهرة الطبع بسطت سلطانها على الساحة

1- الجاحظ: البيان والتبيين، دار أحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1968، ص:94،نقلا عن عبد القادر فيدوح.
2- عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في النقد الشعر، دار الصفاء للنشر، عمان، ط1، 2010، ص:27.
3- المصدر نفسه، ص:29.

لنقدية، ومعنى الطبع والتكلف صورتهما الدلالية لتحديد مجال لغة الشعر بالكيفية التي تؤثر في النفوس.(1)

د) – الطاقة الشعورية:

يرى الناقد أن النشاطات النفسية في أثناء عملية التفكير ساعة نشاط المبدع، وفي حالة انقباضه وشدة الجهد الذي يرهق تفكيره فإن ذلك يؤدي إلى نوع من التصلب والجهود، والشعور بالضيق(2).

هـ)– عملية الإبداع عن طريق الاستخبار:

ويرى الناقد أن المبدعين القدامى نظروا إلى عملية الإبداع التي بنوا عليها تصورهم أنها تخضع لمقاييس اقتدار الطاقة الشعورية، حتى يكتسب الطبع خاصيته بإفراز عملية الإبداع دون مكايدة، والشاعر من أبدع وسيطر على ملكته بأنجع السبل(3).

و) – الصلة بين الانفعال النفسي والعمل الفني:

يبن لنا الناقد أن علاقة الانفعال بالعمل الفني تأكدت معالمها مند القدم لأن عملية الخلق الذهني تعتمد على القدرة الباطنية في أثاره القوى الانفعالية للذات، وأنها لا تخلو من نظرات تأملية نفسية لمحاولة استنكاه حقيقية النص، قصد الدخول إلى عمق كيان "مناهج البلغاء" لحازم القرطاجني

ز) – ميزات العواطف لدوافع الإبداع:

تناول فيه الناقد أن جهود النقاد القدامى يحاولون التدليل بعنصر الإثارة الانفعالية في العملية الأدبية كانت عاملا أساسيا لتطور الحركة الإبداعية ضمن علاقات خارجية، تتمثل في البيئة الطبيعية وأخرى داخلية تتعلق بذات المبدع، وقد عبّر عن ذلك ابن قتيبة بقوله: "وللشعر تارات يبعد فيها قريبة

1- ينظر: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح/ محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ص:129، نقلا عن عبد القادر فيدوح.

2- عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في النقد الشعر، دار الصفاء للنشر، عمان، ط1، 2010، ص:30.

3- المصدر نفسه، ص:35.

يستصعب فيها ريضه، ولايعرف لذلك سبب، إلى أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غم"(1) .

العقل الباطن في نظرية الإبداع:

يرى الناقد أن ظاهرة الإلهام في العملية الإبداعية ظاهرة قديمة، بدأ الاهتمام بها منذ فلاسفة اليونان القدامى، وبالأخص منهم أفلاطون الذي أرسى قواعد هذه النظرية، فيرتبط بذلك إبداعهم الشعري ارتباطا وثيقا بإرجاع مصدر الإلهام، فالسيكولوجيون فيرون أن قوى الإلهام لا تتجاوز داخلة الإنسان وسبر أغوار مكنوناته، ورد عملية الإلهام ومصادرها الخارجية إلى ذهنية المبدع التي تتملكها

قوى معقولة، ولقد ارتبطت عملية الخلق الفني بربات الشعر عند اليونان وشياطين الشعر ند العرب(2).

الفصل الثاني:

التحليل النفسي عند فرويد:

يبن لنا الناقد أن فرويد كان اهتمامه بمسألة اللاوعي حيث يتم التعرف على المعالم الأساسية التي توحد المبدع بصنيعه على المصدر الحقيقي للخلق الخلق الفني، عن طريق تفسيره الأحلام كما تبينه دراسة عن أوديب التي أبدت كثيرا من التأويلات فيما تثبته التجارب من أن "كل حلم سيبدو بد

التحليل للكامل تحقيقا لرغبة"(3)وذلك أن إدراك النتاج الفني عند فرويد تجسده مواصفات التحليل النفسي عبر استكناه الذات المبدعة بما يحيط بها من عمليات نفسية.

ويبن لنا الناقد مفهوم فرويد لعملية الإبداع التي ترتبط بين الأثر ومبدعه، وأن مفهوم الواقع عند فرويد قد يطل إلى اللاوعي، وهو قابل للتفسير بمنطق الواقع، واقترابه منه بفصل الأثر الإبداعي (4) .

1- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، ص:25،نقلا عن عبد القادر فيدوح.

2- المصدر نفسه، ص:50.

3- رولان دالبير: طريقة التحليل النفسي والعقيدة الفرويدية، ترجمة: حافظ الجمالي، م، ع، د، والنشر، ط2، 1984، ص:58، نقلا عن عبد القادر فيدوح.

4- عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في النقد الشعر، دار الصفاء للنشر، عمان، ط1، 2010، ص:66.

الشعور بالدونية عند آدلر:

يبين لنا الناقد أن اهتمام آدلر في دراساته النفسية بالفوارق الفردية التي تسعى إلى تحديد خصائص السيكولوجية الفردية من خلال السلوك الاجتماعي، وأن الفنان في نظر آدلر يخضع للنزوع اللاشعوري من حيث كونه قوة دافعة لرغباته الطموحة إلى مبدأ إرادة التفوق في محاولة إثبات الذات وتأكيد الوجود (1) .

الإسقاط عند يونج:

يرى الناقد أن يونج لنظريته في مفهوم اللاشعور الجمعي في تحريك غرائز الإنسان، المشحونة بالطابع الرمزي لهذا الموروث البدائي، فهو يجمع بين ثنائية تكوينية نفسية للفرد بوجوده مع من يعاشر، يتميز عنهم في كونه يمثل ظاهرة إبداعية لما يملكه من مقدرة فنية تؤهله لاستكشاف ما ترسب في أعماق البشرية من تراكمات نفسية انطوت بفعل مرور الزمن في ذاكرة النسيان (2) .

الحدس عند برغسون:

يبين لنا الناقد أن حدس برغسون يتمثل في صورة معبرة لواقع الفنان الذي يدركه الوجدان في تمثيله للعالم الباطني، فتشكل قدرة الفنان على الإبداع بفصل قوته الحدسية " ويمكن عندئذ أن نسمي الحدس الذي يهدي سلوكنا اليومي نوعاً من البصيرة أو عمليات الاستدلال السريعة المجملة اللاشعورية، ففي الحالة تكون البصيرة أو الحدس، ضرباً من الاستدلال العقلي لا ضربة له (3) .

فحدس برغسون فقد يسيطر على الفكر الإنساني، ويضفى على المبدع إدراكه من فيضة الداخلي في نشاطه الوجداني لعملية الخلق الفني.

1- المصدر نفسه، ص:68.

2- المصدر نفسه، ص:69.

3- جوزيف جاسترو: التفكير الشديد، ترجمة: نظمي لوقا، مطبعة السعادة، مصر، ط1، 1957،ص:111، نقلا عن عبد القادر فيدوح.

الفصل الثالث: الإبداع الشعري في النقد العربي "عند علماء النفس"

النظرة التكاملية في علم النفس العام:

يتناول الناقد نظرة الدكتور يوسف مراد حول طبيعة الإبداع في الدراسات الأولى التي حققت السبق التصوري في ميدان البحث العلمي، ويوضح لنا الدكتور يوسف مراد في تعريف للإبداع بأنه: "إيجاد شيء ولكن لأعلى مثال"(1)، ويتعرض لهذه الظاهرة أنها قدرة أو موهبة تنطبق على العلوم التجريبية وتنطبق على الفنون دون التعرض إلى صاحب الأثر، ويرى أن دافع المحاكاة في التعبير الفني

عند الدكتور يوسف مراد ليس هو الفصل، أن المبعث الوحيد لتفسير عملية الإبداع وفي نظرة أهم عامل في الإبداع هو الإلهام.

الاتجاه التجريبي:

يبين لنا الناقد أن نظرة الدكتور مصطفى سويف موضوع علاجه لظاهرة الإبداع مع بيان الصلة بين المنهج التجريبي ومضمون ة يرتكز على بحثه السيكولوجي لعلمية الإبداع باعتباره ظاهرة سلوكية يقصد بها " مجموع العوامل التي تؤثر في اتجاهها، وفي شدتها، سواء أكانت هذه العوامل مشعوراً بها أم غير مشعور بها".(2)، ويكشف لنا علاقته بمجتمعه الذي يعمل على استشارته بفعل نوع السلوك.

1)- الإطار المرجعي لعملية الإبداع:

يرى الناقد أن الدكتور مصطفى سويف يميز الإطار المرجعي كمفهوم يستخدم في علم النفس وبين الاستعمال الشائع لهذا الإطار، موضحا أن مفهومه في علم النفس " لا يساوي بالضبط المعنى الشائع لما اعتدنا أن نسية بالخلفية الثقافية للشاعر أو الأديب."[3]، فإبداع في نظره الذي يمثله فعل الإطار،

1- د. يوسف مراد: مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، ط5، 1966، ص:267، نقلا عن عبد القادر فيدوح.

2- د. يوسف مراد: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة)، دار المعارف، مصر، ط3، 1970، ص:117، نقلا عن عبد القادر فيدوح.

3- مقال في مجلة فصول، تحت عنوان النقد الأدبي ماذا يمكن أن يفيد من العلوم النفسية الحديثة، ص:28، نقلا عن عبد القادر فيدوح.

هو الفكرة الأساسية التي توضح لنا دلالة الإبداع، وكذلك العمل الفني دائما ذو صلة بالأعمال الفنية السابقة سواء أكان تعبيريا أم تشكليا.

ويتبع الدكتور مصطفى سويف مراحل في عملية الإبداع لدى الفنان:

أ) – الاستخبار:

يبتدئ الناقد بمفهوم الاستخبار بأنه مجموعة أسئلة معقدة التي تتحدث عن خطوات عملية الإبداع(1).

ج) – الاستبار:

يبين لنا الناقد أن الاستبار يرادفه المقارب له، وأن الاستبار شائع في اللغة العربية، ولقد أثبتت الدراسات النفسية أنه يعتمد على التقرير اللفظي(2).

د) – تحليل المسودات:

يرى الناقد أن التحليل المسودات يعرض مسودتين للشاعر عبد الرحمن الشرقاوي، وقصيدة واحدة لـ: محمود أمين العالم، وبتحليل جزئياتها من حيث مستواها الخارجي في كتابتها، ويبدو أن هذه الطريقة هي أظم نهج فائدة للدراسات الأدبية.(3)

1- عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في النقد الشعر، دار الصفاء للنشر، عمان، ط1، 2010، ص:95.

2- المصدر نفسه، ص:98.

3- المصدر السابق، ص:98.

هـ) – التجربة الخصبة:

يرى الناقد التعليل في تجاربنا التي اكتسبناها من العالم الخارجي في تفسير عملية الإبداع لدى الشاعر الذي تمر به مناسبات تعترضه في حياته اليومية ليقظ عرض متداعيا حدثا معينا من هذه الأحداث "التي تلهمه الشعر"(1)وأن التحليل وفق المنهج التجريبي.

و) – لقاء التجربتين:

إن هذه الظاهرة التقاء الماضي بالحاضر ببواعث ومناسبات تشكل وحدة ترابط بين تجربتين، مما يؤدي بالشاعر إلى فعل الإبداع الذي يكون مركزه عامل التشابه بين ما ارتسم في الذاكرة.(2)

ز) – الخصائص الفراسية:

يبين لنا الناقد أن هذه الخصائص من أبرز ما يكشف عنه الشاعر في إبداعه وتثبيت في الظاهر الإدراك الشيء والتأمل، فإدراك الشاعر يماثل إدراك الطفل أو البدائي، ويعتمد على تاريخ الشخصية.(3)

ح) – خطوات الإبداع:

يرى الناقد أن فكرة الإطار القائمة على التقاء آثار التجربتين لها إسهامات فعالة ضمن السياق العام لهذا الإطار الذي يحدد معالم التكوين الثقافي للشخصية، وتنظيم الإطار يعد شرطا أساسيا لتحديد العملية الإبداعية عموماً، فالتفكير الإبداعي في الشعر يتكون في وجود من مجموعة وثبات.(4)

1- د. يوسف مراد: الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة)، دار المعارف، مصر، ط3، 1970، ص:279، نقلا عن عبد القادر فيدوح.

2- عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في النقد الشعر العربي، دار الصفاء للنشر، عمان، ط1، 2010، ص:101.

3- المصدر نفسه، ص:102.

4- المصدرالسابق، ص:104.

مشهد الشاعر:

يبني مصطفى سويف مفهومه لتصور الأشياء وانتقالها من خصائص الوظيفة إلى خصائص فراسية مبنية على تحليل محركات الأشياء بحرية الشاعر المطلقة، وأنها قابلة للتعبير واكتساب دلالات جديدة.(1)

ص) – حواجز الإبداع وقيوده:

يرى الناقد أن عنصر فكرة الإطار بوصفها عاملاً منظما لديناميات الإبداع، حيث ركز فيها الباحث على لحظات الحرية عند الشاعر، ومشروطية التفكير تقتضي من الشاعر إعاقة استمراره في سبيل ما يصبو إليه، وبالتالي يكون إلغاء قيد التفكير لدى الشاعر عنصراً هاما لتحديد مضمار مساره الفني وفق ما يبتغيه داخل والإطار المرجعي(2) .

ع) – النهاية:

يتناول الناقد أن ما قدمه الدكتور مصطفى سويف في صدر حديثه عن ديناميات الإبداع للخلق الفني في حياته العلمية المبكرة، مرتكزاً على جهود بعض الباحثين ذوي التخصص العلمي على اختلاف أنواعه (3) .

الإبداع الشخصية:

يرى الناقد أن نظريات السيكولوجيين هي المسيطرة على رأي كثير من دارسينا في هذا المجال، ويتحدثون عن التكامل الاجتماعي ودوره في تسهيل عملية التفكير الإبداعي وما يقوم به المجتمع من دور أساسي بالنسبة لدوافع حركة الإبداع، وعوامله المساعدة للتنشئة الاجتماعية وما تبرز أهمية الإبداع كشرط الخلق مشروع الحضارة المتكاملة، لأن السياق الاجتماعي في إطار العام، وما يعكسه من قوى فعالة في حياة الفرد، "يمثل التربة التي يمكن أن تنبت فيها الأفكار المبدعة، وتتم فيها عملية الإبداع"(4)

1- المصدر نفسه، ص:106.

2- المصدر نفسه، ص:107.

3- المصدر السابق، ص:109.

4- د، عبد الحليم محمود السيد: الإبداع والشخصية، دار المعارف، 1971، ص:92، نقلا عن عبد القادر فيدوح.

ذات العلاقة بين القدرات الإبداعية في سياقها الاجتماعي والسمات المزاجية للشخصية.

- استنتاجات:

أولا: المجال الثقافي للفنان

أ) – اليقين المعرفي:

إن تحديد معالم اليقين المعرفي أو الثقافية المعرفية مبنية على خصائص كأساس المقومات تخزين الخبرات الثقافية والمعرفي منها ربط المعرفة التاريخية بالفهم الإدراكي للمبدع، الإلهام الواسع بالمعرفة التاريخية للحضارات، وأنها ضرورة الالتزام بموضوعية الكشف عن الموروث الثقافي، والشعور بالارتياح والطمأنينة تجاه الحصيلة المتزايدة من المعرفة السليمة لموروثنا الثقافي(1).

ب) – الوجدان المعرفي:

يرى الناقد أن علاقة الفنان بغيره من الناس وما يحيط به تحسين لعلاقة بين المعرفة ورابطها بالعاطفة، ويربط العلاقة بينهما من تجربة فعالة تؤثر في توسيع مدركات الفنان وتصوراته الذهنية، ويحاول ترجمتها فنية مجسداً فاعلية طاقتها النفسية(2).

ثانيا: الوعي الجمالي :

يبتدئ الناقد بمفهوم الوعي الجمالي بأنه ارتباط الفن عموماً بالشكل الذي لا يبدو من خلاله، ليكون الغرض الأساس في هذا الشأن هو إبداع هذه الأشكال المعبرة(3)، وإن تمثل المعنى التعبيري للفن على هذا النحو فصل تعبير الدال تعبير المدلول، و إلا ضاع المقصود وهو الخلق الفني المعبر عن المشاعر

1- المصدر السابق، ص:117.

2- المصدر نفسه، ص:120.

3- ينظر صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، المجموعة الكاملة، دار العودة بيروت، ط1، 1972، ص:03، نقلا عن عبد القادر فيدوح.

المدركات بشكل تعبيري محسوس، ذي دلالة فنية تعتمد أساسا على التجربة الجمالية، والدراسات السيكولوجية لنظرية الإبداع أن تقدم لنا الصورة الكافية، فيما يتصل بعلم النفس للمراحل

والظروف التي يمر بها المبدع في أثناء تعامله مع حركة الإبداع ضمن المواقف التي يحققها التكامل الاجتماعي(1).

ثالثا: الاستجابة الوجدانية

يرى الناقد أن الاستجابة الوجدانية لدى الفنان مرهونة بما يتأثر به في محيطه، وما يتم من توافق بين العناصر الذاتية الداخلية التي يشعر بها، والعواطف الوجدانية بعد استجابتها للمثيرات الخارجية تعمل على أن تبدع أعمق منابع الخلق الفني. (2)

الباب الثاني: الممارسة النفسية في النقد العربي الحديث

الفصل الأول:

وجهة نظر العقاد النفسية.

العقاد من بين مؤسسي الاتجاه النفسي وتطوره في نقد العربي الحديث، وأن المدرسة النفسية في نظره هي أقرب المدارس الأدبية فهما وإدراكاً لنشأة أي فن، وبيان تأثيره على صاحبه، ومعرفة الذات المبدعة من خلال الأثر الذي خلفته(3)

الثقافة الناقد السيكولوجي:

يبين لنا الناقد تفسير العقاد للأثر الأدبي على ضوء المعرفة النفسية لرجوع إلى سيرة صاحب هذا الأثر، بغية استكشاف توضح المعالم النفسية لذات الفنان، وللناقد السيكولوجي في محاولته تحقيق رؤية النفسية بالكشف عن تفسير الخلق الفني في ذات المبدع، وميوله إلى التحليل الذي يعتمد على أفكار

1- المصدر السابق ،ص:123.

2- المصدر نفسه، ص:125

3- المصدر نفسه ،ص:133.

الوعي واللاوعي، واهتمامه بأدوات التحليل النفسي في جل كتبه وأبحاثه التي يمنحها مكاناً بارزاً في الدراسات النفسية بين بفنية العلوم والمعارف(1) .

ابن الرومي وأبي النواس:

أولا: ابن الرومي حياته من شعره:

يبين لنا الناقد أن العقاد قاد الاتجاه النفسي لدراسة حياة الشاعر وأثره بفضل قراءته المتنوعة المستوحاة من أصالته التراثية، واستكشاف حقيقة الذات المبدعة ذات المنطلق الوجداني في تعاملها مع الطبيعة الفنية القائمة على إدراك الإحساس بجوانب الحياة المتعددة، وتندرج دراسة العقاد لابن الرومي في تحديد العلاقة بين الأعراض والإبداع الفني، وربط حياة الشاعر بما أنتجه من فعل إبداعي(2).

أ) – التشخيص البيولوجي لابن الرومي:

يرى الناقد أن العقاد أعطى تفسيراً مفصلاً عن طبيعة تكوين ابن الرومي النفسية والبيولوجية، أن اختلال الأعصاب لدى ابن الرومي تعد سببا رئيساً في دفع قدرته على إظهار عبقريته الفنية، ويسوغ وجدانه إلى التعبير الفني نتيجة لما عاناه من شذوذ وبواعث مضطربة أفقدته صلاته بالآخرين فضاقت به نفسه التي أصبحت غريبة في هذا المجتمع الجائر(3).

اهتمام العقاد بالنتاج الفني الذي يصور ذاتية صاحبه أمر بالغ الأهمية في دراساته الموفورة الحظ من الاهتمام بفكرة الغرائز اللاوعية، وأن كل شاعر أو فنان يسعى إلى تحقيق جمع التعارض بين عالمين متفاوتين غير متجانسين في الحياة اليومية بين إدراك الذات وإدراك العالم الخارجي مع شعور الفنان ضمن إطار متطلبات الطبيعة الفنية.(4)

1- المصدر السابق، ص:134.
2- المصدر نفسه، ص:135.
3- المصدر نفسه، ص:137.
4- المصدر نفسه، ص:138.

ب) – عبقرية ابن الرومي:

يبين لنا الناقد أن التحليل الذي طغى في عبقرية ابن الرومي التي أرجعها إلى العبقرية اليونانية(1)، التي ورثها عن أسلافه، وكذلك إذا لم يكن هنا تفاعل بين طبيعة الحياة وشعور الفنان، فإن انعكاس ذلك على الفعل الإبداعي يكون باهناً لا يتغلغل في تأثيره على النتاج الفني ومهمة الفنان يحاول ترجمة هذا التأثير في نفوس الآخرين، والمستوحاة من واقع الطبيعة التي تسهم في تنظيم السلوك فيما تعطيه قوة النشاط الملائمة لتخميناته تسهم في تنظيم السلوك، وللطبيعة شأن عظيم فيما تمد به الإحساس من صور يؤثر بعضها على بعض في حياة الفنان التي يمنحها عطفا ومناجاة(2).

ج) – رؤية الشاعر السوداوية:

جعل العقاد من شعر ابن الرومي معياراً لفهم طبيعة الحياة فعده من الشعراء الكبار الذين لهم المقدرة بتكوين رؤية فلسفية للحياة، ونظرة العقاد إلى دوافع التنظير في الحياة ابن الرومي إنما مصدرها وجهان أساسيان هما: مرض الخوف

واختلال الأعصاب، هما حدثان مرتبطان بالذات في تكوينهما نفسيرالبيولوجي(3).

ثانيا :أبو نواس الحس بن هانئ:

أ) – الأعراض النفسية في حياة أبي نواس:

تناول الناقد نظرية العقاد في اعتماد على منهج التحليل النفسي لاستكشاف مراحل نمو شخصية أبي نواس النموذجية، وتبيان مظاهر أزمة تجسيد الصراع الحضاري القائم في عصر الشاعروالعقدة النرجسية

1- العقاد: النقد السيكولوجي، مقال نشر في جريدة الأخبار (1961/04/5)، وأعيد نشره في يوميات، دار المعارف، ط2 ص:05، نقلا عن عبد القادر فيدوح.

2- عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في النقد الشعر العربي، دار الصفاء للنشر، عمان، ط1، 2010، ص:140.

3- المصدر نفسه، ص:143.

التي ينطلق منها العقاد لتفسير شخصية أبي نواس ترتكز أساسا على الشق الثاني من حياته التي تشتمل على جوانب حب الذات وانغماسها في الملذات والمحرمات(1).

ب) – السمات التركيبية وعلاقتها بالبيئة:

استنتاج العقاد من خلال أخباره ووصفه لحياة أبي نواس على أنها ذات علاقة بالبيئة الاجتماعية التي ترعرع فيها أبي نواس ويميل إلى طبيعة ويرضى أهواءه النرجسية في طويته(2)، يكون لعامل التنشئة الاجتماعية إسهام كبير في بناء شخصية الشاعر، وركز العقاد اهتمامه على دور الشعوري في حياة أبي نواس الماثل في التنشئة الاجتماعية، ومراحل نمو هذه الشخصية في جانبها اللاشعوري الذي كان سبب رئيساً في خلق هذه الشخصية التي احتوت على مجموعة من العقد النفسية (3).

ج) – تشخيص لوازم البناء النفسي:

يبين لنا الناقد اللوازم التي ارتآه العقاد من لوازم لتفسير شخصية أبي نواس، منها:

1)– اللازمة التلبيس والتشخيص:

عبارة عن توحيد الذات في شخص آخر برابطة الانفعالية، وهي تلك التي تنبع من اللاشعور وأنها تعتبر مكسباً هاماً لتفسير تشخيص الذات وعلاقتها بغيرها، وبخاصة في نشأة تكوينها(4).

2)– لازمة العرض:

يرى الناقد أن العقاد جعل من هذا المعيار سمه بارزة في شخصية أبي نواس المتهتكة الشاذة في تفكيرها وتصرفاتها مع قواعد المجتمع، ولإظهار حريته في تمرد على معايير المجتمع العام وتقاليدها الموروثة بميله إلى شذوذ الغريزة الجنسية، وأنواع المحرمات الأخرى، وولد فيه هذا الاغتراب عقدة الاستعلاء في

1-المصدر السابق، ص:150.
2- ينظر: المصدر نفسه، ص:152.
3- المصدر نفسه، ص:153.
4- المصدر نفسه، ص:156.

حب الظهور بنرجسية حيث أثبت ذاته ماديا، ظاهريا، وأفقد وجوده روحا، باطنيا، فغلبت عليه مادية الجسد في التباهي بها من ملذات الحياة(1) .

– الفصل الثاني: الرؤية الشمولية في اتجاه النويهي:

أولا: منهجية في دراسة ابن الرومي وشعره

أ) – تنوع معارف ثقافة الناقد:

يبتدئ الناقد بما تميز به كتاب: ثقافة الناقد الأدبي لـ : محمد النويهي الذي خصه الابن الرومي بما ينبغي للناقد أن يتزود به، بابداء الرغبة في الاقبال الرغبة على تنوع المعارف الإنسانية، واستكشاف مظاهر الكون الحقيقية المرتبطة بالإنسان من معارف الإنسانية المستمدة من التجارب العلمية (2) .

ب) – عبقرية ابن الرومي اليونانية:

دراسة النويهي حول عبقرية ابن الرومي الشعرية بالاستفادة إلى معارف إنسانية أخرى، من قوانين الوراثة البيولوجية وفوارق الاجناس بالاعتماد على ما جاء به العقاد والمازني بعبقرية ابن الرومي اليونانية "فأرجعها هذا إلى أصله يوناني"(3).

وأن مشكلة أصالة ابن الرومي العرقية أن تجعل لها هذا فاصلاً، شاعريته من تطرف كل ما يحك حولها تثبيت شخصيته العرقية التي ترعرعت في ظروف بيئته العربية ومجتمعه العربي، وربط الصلة بين تجارب الفنان للوصول إلى مستوى ناضج يربط العلاقة بينهما(4).

1- المصدر السابق، ص:158.

2- المصدر نفسه، ص:170.

3- د، محمد النويهي: ثقافة الناقد الأدبي، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط2، 1969، ص:174، نقلا عن عبد القادر فيدوح.

4-عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في النقد الشعر العربي، ص:172.

ظروف البيئة في حياة ابن الرومي:

يرى الناقد أن دراسة النويهي حول شخصية ابن الرومي دراسة بيولوجية وراثية من حيث أنه حاول لأن يوضح ما جاء به العقاد والمازني في دراستهما حول طبيعة أصل ابن الرومي، وما تعلق بالأنماط السلوكية في حياة ابن الرومي أم في عملية الأديب، ومركزاً في تحليله على العوامل الظرفية المؤثرة في حياة الشاعر(1).

د) – الأعراض النفسية ودورها في تحريك المشاعر:

إن الأوضاع والتوترات النفسية التي تكتنف حياة الفنان تساعد على تعزيز مقصده النظرية السيكولوجية لتحليل الفعل الإبداعي وربطه بصاحبه، وكذلك شعوره الناتج عن ضجره من هذا الكون، وعن وضعه الجسماني عائقاً في حياته الاجتماعية(2).

هـ) – إثبات الذات بالتعويض عن النفس:

يبين لنا الناقد أن إطلاق العنان للعالم الباطني الذي حقق محور اكتشاف لذاته من خلال فعله الإبداعي، الذي رأى فيه قهراً لتهويماته، وهو ما استكشفه النويهي أن إثبات الذات بالتعويض عن النفس وما يحس في نفسه من خواطر يهتف بها من أعماق المعتمة إلى عالمه الخارجي محاولة منه، والفنان سلاح الانفعال للتأثر لنفسه الموجودة في هذا العالم المهيب وما يدفعه إلى استشارة مشاعره من أجل إقامة علاقة بينه وبين المتلقي (3) .

1- المصدر السابق، ص:173.

2- المصدر نفسه، ص:174.

3- المصدر نفسه، ص182.

و) – النظرة السلوكية لتفسير ابن الرومي:

يبين لنا الناقد وجهة نظر محمد النويهي، هي دراسة تندرج في سياق خطوط التحليل القائم على نظريات السلوكية، ودراسة النويهي حول نفسيه ابن الرومي إلى وصلتنا في كتابه ثقافة الناقد الأدبي من إشعاع التحليل النفسي الذي اختر فيه نصائحه ويستحق منه السعي إلى تحقيقه (1).

ثانيا: نفسية أبي نواس:

يرى الناقد أن تعامل النويهي مع شخصية أبي نواس تعاملا تظهر على ملامحه معالم نظريات التحليل النفسي، واعتنائه باستكشاف الخصائص النفسانية التي مرّ بها الشاعر، ويكشف ظروف الموضوعية التي مرت بها نفسية أبي نواس وفق السبل التي رسمها، وسخرها في تعامله مع مضامين شاعرية أبي نواس، وظروف حياته اليومية التي ترددت بين الكوفة والبصرة في ظل الوضع الترف(2).

أولا: الأعراض الرئيسية وطرق إثبات الذات

أ) – قدسية الخمر:

يبين لنا الناقد أن النويهي يؤكد على أن حب الشاعر للخمر وصل إلى مستوى العبادة في ارتباطها بحياته الروحية المتآلفة مع عالم الداخلي، وقداسة الخمر وعبادتها عند الشعوب البدائية، في كثرة من الأجناس والجماعات البشرية، وحتى في بعض الديانات السماوية التي عدت نشوة الخمر من القداسة الإلهية في طقوس شربها، وانقياده للخمرة والارتماء في أحضانها أدى به إلى اعتبارها ذاتا مشخصة، وكانت علاقة بين الشاعر والخمرة تمثل بعداً جوهريا من أبعاد الحد الأسمى لملاذ الحياة بالنشوة الدائمة(3).

1- المصدر السابق، ص:185.

2- المصدر نفسه، ص:189.

3- المصدر نفسه، ص:192.

ب) – مرحلة التعويض النفسي بالأمومة:

يرى الناقد أن النويهي يريد أن يوصلنا بتفسيره لرابطة الأم على أن الشاعر ضمن الإطار لم يستطيع التخلص من عقدته الأوديبية، وهو ما دفعه إلى الارتماء

إلى أحضان المجوز والعربدة وألوان أخرى من الاستهتار بقيم الحياة، وأن شخصية أبي نواس المصابة بعقدة أوديب(1).

ج) مرحلة الشهوة الموافقة:

الشاعر يرى في الخمرة شعوره الجنسي نحوها حين تهيج فيه شهوة الموافقة، وشربها يرضيه جنسياً(2).

ثانيا: الأعراض النفسية والثانوية وطرق إثبات اللذات

يبين لنا الناقد أن ما جاء به النويهي مرتبط بالمواصفات والخصائص التي تحكم الشاعر عقدت أوديب، ومن المشاعر التي لم يستطيع الشاعر التخلص منها الولع الجنس المثلية بالإباحية عن الشذوذ الجنسي، والارتداد الذي مبدأه اللذة المرتبطة أساسا بالميول الجنسية المكبوتة، والشعور بالذنب والذي له صلة بالضمير الخلقي وتمجيد مجونه، وكذلك جنون الشاعر ظاهرة تتمثل في نتيجة الظروف التي أحيطت به مما أدت به إلى اضطراب عقلي (3) .

1- المصدر السابق، ص:194.

2- المصدر نفسه، ص:197.

3- المصدر نفسه، ص:200.

الفصل الثالث: الملامح الفكرية والشعورية في اتجاه المعداوي

يرى الناقد أن اهتمام بالمشاعر الذاتية مظهراً من كظاهر الشعر العربي الحديث من متطلبات الضمير الإنساني وما ينوه به من شقاء، نتيجة الصراع المحتوم في الذات بين العالم الداخلي والعالم الخارجي، والإطار التحول في القيمة الوصفية لدلالة النص إلى البنية المعرفية للقصيدة المعاصرة(1).

المدلول الاشاري للصورة النفسية:

يبين لنا الناقد محاولة المعداوي إثبات هذا الشعور الذي تلوذ فيه النفس لغربة عندما راح يقارن بين محمود طه والشاعر الإنجليزي بايرون الذي يلتقي معه في كثير من المواصفات ذات التعبير النفسي الوجودي، ولتحليل القصيدة بني المعداوي على ظواهر متميزة من موسيقى اللفظ وموسيقى الأداء النفسي لعالم النص وكذلك الملكة التخيلية (2).

الرمزية النفسية:

يرى الناقد القصيدة هي حال الشعراء يبحث في مدلول الرمزية النفسية المطبوعة، مبنيا فيها الفرق بين الرمزية اللفظية، فالرمزية النفسية المطبوعة هي تلك التي تلف الفكرة العامة والموضوع العام بوشاحها الرقيق الذي لا يحجب الضوء ولا يضيع من ورائه العالم وتوحي به من علاقات داخلية لمدلول ظاهرة الكلمة، والرمز عنده وصف الأشياء المادية فيما توحي به ظاهريا معاني الصور الشعرية(3).

1- المصدر السابق، ص:211.

2- المصدر نفسه ، ص: 221.

3- المصدر نفسه، ص:235.

الباب الثالث: التشكيل الفني للقصيدة القديمة

الفصل الأول: الدلالة النفسية الجمالية المكان في القصيدة القديمة:

نظرة القدامى للمكان:

يرى الناقد أن ارتباط التعبير عن المكان عن المقدمة الطللية في القصيدة القديمة يتخذ منه دلالات داخل إطار النفسي العام الذي يدركه الشاعر من خلال معايشته لهذا الواقع، وبغية استرجاع الماضي في صوره المتألقة بالذكريات كخبرة داخلية، وبوصفه مكان الأهل والأحبة حتى أصبح خاصة في نشاطه الفني يبدع من خلاله همومه ومآسيه التي علقت بذاكرته(1).

صورة المكان في ضوء النقد الأدبي الحديث:

يبين لنا الناقد أن دراسات النقاد للمقدمة الطللية تنقسم إلى مجموعة أقسام بحسب المنهج المتتبع في دراستها ويذكر ثلاثة أقسام منها:

أ) – المنحى الوجودي النفسي: وهو الذي يساعد على فهم الآثار الفنية في الكشف عن ذات المبدع ضمن أدائه الفني، وانتعاشها بمبادئ نقدية تستكشف عن تقويم التجربة الذاتية للمبدع(2) .

ب) – المنحى النفسي: وهو تفسير لدوافع اهتمام بالشعور بقيمة الزمان الذي صبغ وجدان الشاعر باللوعة والألم من خلال شعوره بالإحساس بالماضي(3).

ج) – المنحى الاجتماعي النفسي: يرى الناقد أن التفسير الاجتماعي النفسي لاستكشاف معالم صورة المكان في المقدمة الطللية، ولما وجدت فيه من صورة ذات قيمة دلالية وارتباطها بحياة العربي خلال فترة زمنية، وإن اللحظة الطللية في وظيفتها النفسية الاجتماعية هي برهة تتوافق فيها قوة

1- المصدر السابق، ص:243.

2 – المصدر نفسه، ص:248.

3- المصدر نفسه، ص:253.

الإحساس بأساليب السلوك التقليدية وتقوية الرقابة القاسية للأنا في توحيدها مع الطاقة الشعورية للذات الجمالية، وتعكس الواقع الاجتماعي(1) .

الفصل الثاني: الوحدة النفسية في القصيدة القديمة:

يبين لنا الناقد أن موضوع الوحدة في العمل الأدبي من الموضوعات التي تطرق إليها دارسو الأدب ويقصدون بها التحام النص الإبداعي، وارتباط أجزائه من حيث وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر ارتباطا عفوياً، وتناسق الأجزاء بعضها ببعض لتكون فكرة محددة، الوحدة التي دعا إليها أرسطو تضمن الوحدة العضوية في المسرحيات والملاحم(2) .

الوحدة العضوية في النقد القديم:

يرى الناقد أن الوحدة العضوية في النقد العربي القديم، يهتم بها النقاد بقدر ما كانوا يهتموا ببناء القصيدة الذي كان يقوم على وحدة البيت حيث يرتكز فيها الشاعر طاقة النفسية، وابن قتيبة كان يدعو إلى الاهتمام ببناء القصيدة الكلي ووافقه الجرجاني الآمدي اللذين اهتما بدورهما بوحدة القصيدة (3) .

بنية القصيدة في النقد القديم:

يبين لنا الناقد رأي ابن طباطبا وعنايته بالمبنى العام للشكل تحسباً لمظهر القصيدة من حيث العناية بجزالة اللفظ في الشعر وانتظامه وكذلك ضرورة الانسجام بين الأبيات وضرورة الاهتمام بالصياغة اللغوية وكذلك الاعتناء بالبني كالصياغة والوزن والقافية دون اهتمام بالمعاني(4) .

1- المصدر السابق، ص:264.

2- المصدر نفسه، ص:275.

3- المصدر نفسه، ص:277.

4- المصدر نفسه، ص:281.

تطور مفهوم الوحدة العضوية في النقد الأدبي الحديث:

يرى الناقد أن الدراسات النقدية مع محمود سامي البارودي الشاعر الذي أعاد القصيدة العربية إلى مجد قوتها ومؤسس اتجاه الأحياء والبعث في الثقافة الشعرية، وأن القصيدة العربية عرفت تطوراً، ومن بين خصائصها "أخذت تتحول إلى مقطوعة تدور حول فكرة واحدة أو موضوع محدد مما مهد لوحدة القصيدة"(1)، فالوحدة العضوية تمثل وحدة الموضوع ووحدة المشاعر.

الخيال والوحدة العضوية:

يرى الناقد أن وحدة العمل الفني التقت بوحدة الشعور في فكرنا النقدي من خلال تعرض النقاد الغربيين لهذا الظاهرة وهو قوة إدراك الشاعر للحياة التي تعكس موقفه النفسي الذي يعانيه في تأمله لمعنى الوجود بفضل قوتي التداعي والتحليل، فنقاد المعاصرين كانت لهم أحكام بشأن موضوع الوحدة في العمل الفني من مصادر فلسفية كانت معظمها غربية ولها معالم الوحدة النفسية من معانيها الوحدة الحيوية التي جاء بها النويهي لفرض وجود واثبات الذات في مواجهتها بحقائق الكون وتجارب الحياة من عاطفة الشاعر في وحدة القصيدة الحيوية المتعددة الأقسام(2). وكذلك وحدة الموضوع ووحدة المشاعر عرفت تمثل في تطور الموضوع وعلاقته مع مشاعر الذات المبدعة وعرضه في إطار وحدة شاملة تجمع بين الموضوع من انفعالات بحيث تكون مشاعر الذات المبدعة معبرة على دوام عن النوع الأقرب وما يحرك عواطفها، وكذلك وحدة الشعور الملون التي هي صورة شعرية رسمتها الذات المبدعة وما تعبر عن تجاربها الممتزجة بالعواطف ذات الإحساسات الحادة(3).

1- أدونيس علي أحمد سعيد: صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص:54، نقلا عن عبد القادر فيدوح.
2- المصدر نفسه، ص:285.
3-المصدر نفسه، ص:287.

الفصل الثالث: تشكيل الصورة في التراث العربي:

التجسيد الحسي للصورة:

يبين لنا الناقد أن اهتمام النقاد والبلاغيون بالتجسيد الحسي للصورة البيانية، المستمدة من نظرية القياس والتي تعتمد على التمثيل والتشبيه، والصورة التشخيصية في الشعر العربي القديم كانت أقوى من الصورة الذهنية(1) .

علاقة الصورة بالخيال:

يرى الناقد أن الصورة الفنية مرتبطة بحيز الملموس من المدركات الخارجية، ويندرج هذا المفهوم بطابعه النفسي ذي البعد الميتافيزيقي في علاقته بالتفكير والإحساس (2).

الاستجابة النفسية للصورة التخيلية:

يرى الناقد أن واقع التخيل في نظر الفلاسفة المسلمين مبني على الإثارة بما تحدثه في نفسية المتلقي، وما تقدمه الصورة المخيلة من آثار تطرب لها النفس وترتضيها، ويثير في النفس استقراراً تطمئن له، وهي وظيفة منسوبة أساسا إلى تداعي الوعي والاستجابة الوجدانية بين فاعلية الصورة الشعرية التي يشترك فيها المبدع مع المتلقي. (3)

إفادة النقاد المعاصرين من جهود القدامى:

يبين لنا الناقد اهتمام النقد الأدبي الحديث بجهود النقاد القدامى في الأساليب البلاغية التي كانت مدار حديثهم، من حيث المستوى المجازي للصورة البيانية، وكذلك تبين المعاصرين أن

1- ينظر: رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، 1979، ص:161، نقلا عن عبد القادر فيدوح.
2- عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص: 331.
3- المصدر نفسه، ص:339.

الدراسات البلاغية في وظيفتها الدلالية في العلاقة بين الظواهر البلاغية والمضمون الفكري للفلسفة الإسلامية ضروري جداً الاستكشاف معالم ارتباط النفس بالأساليب البلاغية، وكذلك أبرز مظاهر التوفيق بين في استكشاف معالم الدلالة اللغوية القديمة لكلمة الخيال التي تتجاوز القدرة على تلقي صورة المحسوسات إلى طيف أو صورة التي تتمثل لنا في النوم أو أحلام اليقظة(1).

الباب الرابع: الأبعاد النفسية لجمالية الصورة في القصيدة الحديثة:

الفصل الأول: الصورة في النقد الأدبي الحديث:

وظيفة الصورة في النقد الأدبي:

يبين لنا الناقد أن الصورة في التراث النقدي من العوامل الأساسية في صناعة الشعر فإنها في النقد المعاصر جوهر للقصيدة كلها، فدراسة الصورة في النقد الحديث هو مستوى الوظيفة التي تحققها الحالة النفسية، بوصفها قدرة على حفظ بقاء الماضي إلى ذاكرة نفسية، وتميزت الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث بالإيحاء المبدع للتصورات الخيالية، فالتخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات بين الأشياء والحقائق (2).

التداعي العاطفي:

يرى الناقد أن الصورة الشعرية توجد ما بين بريق النفس وبنية الواقع المتصور، لاستكشاف عالم الشعور القائم على الرؤية الجديدة للمدركات، وأن التداعي الوجداني في الصورة الشعرية طاقة إيحائية يوظفها الشاعر ليعيد بناء نفسه من الداخل يتفاعل يكون من شأنه إيقاظ المشاعر المشوبة بالحركة التجريبية اليومية (3) .

1- ينظر: د، جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، مصر، 1980، ص:15، نقلا عن عبد القادر فيدوح.

2- عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص:371.

3- المصدر نفسه، ص:377.

السياق الاستعاري:

يبين لنا الناقد أن الصورة الفنية على وجود المادي قيمة جمالية من خلال ربطها بالاستعارة التي يعتبرها النقد الأدبي الحديث مصدر المجاز الشعري، وأن الاستعارة في مفهوم النقد الأدبي الحديث مصدر المجاز الشعري وتعد أحد أركان الصورة الشعرية (1).

المجاز اللغوي للصورة:

يرى الناقد أن الصورة الشعرية مادتها لا تخرج عن نطاق الخصائص الموضوعية والذاتية على نحو ما تتضمنها مفارقات الوجود وربطها بحركة النفس، وتتميز الصورة الشعرية بالعنصر اللغوي فتكون العلاقة بين اللغة والصورة الشعرية هي علاقة تفاعل تعرف من خلالها حقيقة الشيء عبر الرموز المحسوسة التي تجلي الصورة وتغذيها، والأساس تكون اللغة المادة الأساس للصورة الشعرية تستمد فاعليتها من شمولية التأويل (2) .

ارتباط الصورة باللاوعي:

يبين لنا الناقد أن الصورة الشعرية باعتمادها على العلاقات الداخلية التي تثير في الشاعر استجابة لمقتضيات التجربة إنما تنقلت من حالات الحضور إلى حالات الغياب، وأن مسألة اللاوعي في الصورة الشعرية مرتبطة أساساً بالفكرة أو الصورة الخيالي وصفها الدكتور مصطفى ناصف بأنها "ثراء للفكر"(3) تعمل فيه القدرة الباطنية الخفية على ابراز المكنونات العميقة في جوهر الذات.

1- المصدر السابق، ص:379

2- المصدر نفسه، ص:383.

3- ينظر: د، نعيم الباقي: مقدمة للدراسات الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1983، ص:86، نقلا عن عبد القادر فيدوح.

الفصل الثاني: الرمز الأسطورة

السياق النفسي للرمز الأسطورة:

يرى الناقد إن ما يميز القصيدة المعاصرة اهتمامها بتوظيف الأسطورة وهي ظاهرة لفتت أنظار النقاد الذين ولوا إظهارها للأسطورة من خصائص تراثية يمكن ربطها بالذاكرة الاجتماعية.(1)

المنهج الأسطورة والرؤيا الشعرية:

يبين إن التجربة الشعورية في نظر النقد الأدبي الحديث تضاعف المعنى التخيلي وتحول القصيدة إلى مجموعة من الصور المركبة المعبرة عن رؤيا الشاعر الفكرية والوجدانية عبر الإيحاء الجمالي الذي يعطي القصيدة كلها في أبعاده الفكرية والجمالية، وعالم الرمز الأسطوري في القصيدة المعاصرة يقوم أساساً على التذكر والتداعيات المبنية على الأحلام والتخيلات (2).

الأداء اللغوي للرمز الأسطورة:

يرى الناقد أن الشاعر عالمه الداخلي بصور تركيبة مشحونة، وبلغة مجازية قادرة على استيعاب الخيال الشعري، ومسايرة الشعور السائدة لتصورات الذات ذلك أن ارتباط التعبير اللغوي بالجانب النفسي ضرورة تدعو إلى التوافق بين المادية اللغوية المحسوسة (3) .

حركة البداية:

إن نشوء التعامل مع الرمز الأسطوري في القصيدة المعاصرة بشكل وافر إلى مرحلة ما بعد الحرب العالميتين وهي مرحلة التي يمكن أن نعتبرها مميزة لفترة ظهور توظيف الأسطورة على أساس من التعامل الوجداني الانفعالي[4].

1- عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص:397.

2- المصدر نفسه، ص:400.

3- المصدر نفسه، ص:403.

4 - المصدر نفسه، ص: 407.

مكونات خطاب الرمز الأسطورة:

يبين لنا الناقد أن دلالة الصورة الشعرية في بنية التركيب الرمزي بكل ما يحمله من قيم إيحائية وطاقات تعبيرية، وذلك عن طريق اختيار الشاعر وظيفة الأداء النفسي للرمز الأسطوري بوصفه أداة فنية، يشكل من خلاله رؤيته الشعرية، وأن الصورة الشعرية لها مكونات تستقطب الأبعاد النفسية لرؤية الشعرية منها مكون النفسي الذي بعده النفسي لوظيفة الرمز الأسطوري في الصورة الأسطورية المستمدة من الواقع الخارجي (1) ،أما المكون الاجتماعي فيعالج الشاعر المعاصر موقف الإنسان عبر تجربته الذاتية من هذا المكون، وما يعانيه من ضيم واغتراب، وإن ما يهدف إليه الشاعر هو أن يمكن التجربة الإنسانية من استعمال دوافع تبريرية تخلصه من هذه الأعباء في تركيبها الاجتماعي، وكذلك المكون الحضاري الذي له ارتباط الرمز الأسطوري في مدلوله الإشاري بتطورات المكونات العقلية والنفسية للحضارة الإسلامية من الأمور الهامة في تاريخ مسيرة حركة الشعر العربي الحديث (2).

الفصل الثالث: الوظيفة النفسية للإيقاع

يرى الناقد أن الإبداع الموسيقى قائم على أساس النفسي الذي يوحد بين الإحساس والشكل في جميع صوره، النابع من تألف الأصوات وانسجام الحركة وفق مثيرات خاصة تخضع في الأساس لقواعد الحياة في واقع الحركات واتحاد أشكالها، فالشعر هو تعبير بالإيقاع عن عمق أسرار النفس وفق التجربة التي يخوضها الشاعر المرتبطة بالحدث الذي يلتحم مع هذه التجربة (3).

1- المصدر السابق، ص:414.

2- المصدر نفسه، ص:431.

3- المصدر نفسه، ص:446.

تطور المراحل الجمالية للإيقاع:

يبين لنا الناقد أن لقصيدة العربية منذ نشأتها تميزت بالنظام الإيقاعي الذي يعود في جذوره التاريخية إلى الأوزان الخليلية، ونظام الأوزان في الدراسات القديمة، يجده يعتمد على الاتجاه الجمالي في وحداته البنائية(1).

القوة الانفعالية للإيقاع:

يرى الناقد أن في مطلع هذا القرن تمرد الشعراء على الشكل الإيقاعي ضمن ما تستنتجه القواعد الجديدة لقانون التطور، وتخلص من قيود قواعد القصيدة التقليدية الجامدة، وأن الدراسات الحديثة تبين أن الإيقاع الموسيقى في القصيدة المعاصرة ظل تحت فترة متأخرة في تاريخ الحركة التجديد ينمو بخطى وئيدة، وأن القصيدة المعاصرة في بنائها الخارجي من حيث التشكيل الزماني خاضعة للتركيبة النفسية على حسب تكييف الأوضاع الداخلية للذات الشاعرة في تحديد نهايات السطر الشعري(2).

الدفقة الشعورية:

يتناول الناقد القافية في نظر الدراسات على أنها عنصر أساسي لبناء القصيدة من حيث كونها تميز نهاية البيت، وشأن القافية في الدراسات فقد تطور بحسب أذواق الشعراء المعاصرين، وسر جمال الدفقة الشعرية في صورة القافية يمكن في التناغم الذي يربط قوام التفاعل بين الواصفات الخارجية والحركات الداخلية (3).

ويختم الناقد أن النص الأدبي والأسلوب السيكولوجي لتوضيح معالم الاستدلال والاحساس، والتقويم تجارب الفنان، ويسلط الضوء على التحليل النفسي وما يتعلق بالأدب وبجوانب السلوك

السيكولوجي للسلوك الإنساني.

1- المصدر السابق، ص:451.

2- المصدر نفسه، ص:466.

3- المصدر نفسه، ص:474.

الفصل الثاني:

انفتاح النقد الأدبي الجزائري المعاصر على المناهج النسقية في الجزائر

المبحث الأول: المنهج البنيوي في الخطاب النقد الجزائر

توطئة:

ظهرت البنيوي كرد فعل على الأوضاع التي كان تسود أوروبا والتي سعت إلى الوصول إلى نظام متناسق يجعل العلوم موجودة في بنية واحدة "وهو وضع قام التشظي وتفرعها إلى تخصصات دقيقة ثم عزلها عن بعضها البعض فظهرت الأصوات التي تنادي بالنظام المتكامل والمتناسق يوحد ويربط العلوم بعضها ببعض ومن ثم يفسر العالم والوجود ويجعله مرة أخرى بيئة مناسبة للإنسان"[1].

ولعل أبرز اسم ارتبط بالبنيوية هو "جان بياجيه"، فقد بنى بنيويته على مقومات أساسية "تتسم البنيوية حسب جان بياجيه بثلاث مظاهر رئيسية، وهي التكاملية والتنظيم الذاتي والتحويلية"[2] فالتكاملية يقصد بها شمولية البنية كون النص وحدة متماسكة داخليا خاضعة لقوانين تميزها.

والبنيوية منهج فكري وأداة للتحليل تقوم على فكرة الكلية أو المجموع المنتظم اهتمت بجميع نواحي المعرفة الإنسانية وهي تعني في معناها الواسع " شكل الظواهر الكونية والموجودات المختلفة في بنية من الأجزاء والعناصر المترابطة بحكم نظام متكامل في العلاقات لأداء وظائفها الدلالية ويشمل هذا التحديد دراسة كل الظواهر الإنسانية من جهة معرفية كاللغة والإنسان والمجتمع"[3].

1- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2002، ص:13.

2- جان بياجه: البنيوية، ترب، عازفة منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس، فرنسا، ط1، 1885 ص:16.

3- دي سوسير: دروس في الألسنية العامة: ترد، محمد القرمادي ومحمد الشاوس ومحمد عجينة، الدرا العربية لكتاب، د/ ط، 1982، ص:28.

المنهج البنيوي عند الغرب:

نشأت البنيوية في فرنسا في منتصف الستينيات من القرن الماضي وساهم ترجمة "تودوروف" الأعمال الشكلانيين الروس، حيث أن هذه المدرسة ومنذ ظهورها تقوم بالبحث في تلك العلاقات الداخلية للنص الأدبي، واعتبر بالأدب نظام ألسنياذا وسائط إشارية للمواقع، وليس انعكاس للواقع[1].

يرى بعض النقاد أن البنيوية إنما نشأت حول نشاط "الشكلانيين الروس "حسب (جان ماري أوزياس) فإن الناقد يرجع ذلك إلى المجلة الفرنسية tel quel [2]،التي عالجت القضايا الأدبية الكبرى التي شرعت في معالجتها حركة الشكلانيين الروس، علما أنهم من أسسوا هذه المجلة بعد ما أقام مجموعة من كتابها فرنسا حيث وجدوا المناخ ملائم لأفكارهم، أن هذه الحركة قبلت بالرفض من طرف الروس أنفسهم حيث أن الشاعر "كيرمانوف" نادي في مؤتمر الأدباء السوفيات 1934[3].

لقد قدم دي سوسير عرضه لطبيعة اللغة الإنسانية والمناهج لدراستها ومن أبرز خصائصها الشمولية، تعتبر البنيوية النص وحدة كلية "لذا كان لزاما على الباحث البنيوي أن يبدأ بالملاحظة ثم يدرج المواضيع في البنى التي تسهل عليه إدراك علاقات الأجزاء وكيفية انتظامها فيها، أي أنه يسعى إلى الكشف عن تفاصيل انتظام الأجزاء انطلاقا من تحديد صوري للكل والذي بأخذ طبيعة عامة مغايرة لطبيعة الأجزاء المكونة له [4]، فالنص بنية واحدة متماسكة في علاقاتها مع بعضها البعض فلا يمكن فصل الجزء عن الكل.

إن محاضرات "دروس في اللسانيات العامة " لدوسوسير التي نشرها تلاميذه بعد وفاته هي أساس الفكر البنيوي والذي اعتبر" أن البنية نظام يعمل وفق مجموعة من القوانين بينما لا تملك العناصر

1- محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003 ص:21.

2- عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005، ص:192.

3- المرجع نفسه، ص: 192.

4- محمد مكاكي: التجربة النقدية الجزائرية المعاصرة، دار جليس الزمان عمان، الأدران، ط1، 2004، ص: 44.

اللغوية إلا مجموعة من السمات، ويمكنه أن يستمرو أن يغتني عن طريق لعبة تلك القوانين ذاتها دون مشاركة العناصر الخارجية وتميزه الكلية، والتحويل، والانتظام الذاتي"[1]، وبأعماله صارت البنيوية منهجا.

إن البنيوية تبحث في العلاقات بين الدوال في معزل عن مداولاتها وأن البنى الموجودة في النص "تتحدد عن طريق مجموعة من العلاقات فيما بين العناصر فلا عنصر ولا الكل بإمكانه أن يشكل البنية، إن الذي يشكل البنية هو العلاقات فحسب وما كل في النهاية إلا نتيجتها"[2] ويمتاز هذا النظام بالكلية وإن كانت دراسات السابقة لـ "دوسوسير" تنظر إلى اللغة في كليتها، وقد ساهم بعد ذلك مجموعة من النقاد ممن تأثروا بالأفكار السوسرية من أمثال غريماس، جاكيسون، ليفي شتراوس وفوكو، وغيرهم في معالم منهج نقدي بنيوي أساسا على مجموعة قواعد.

المنهج البنيوي عند العرب:

قبل الحديث عن إسهامات النقاد الجزائريين في البنيوية، لا بد لنا من أن نعرج على كيفية الاستقبال العرب لهذا المنهج الوافد من الغرب، فقد واجه النقد العربي الجديد فوضى مصطلحية كبيرة في تحديد مصطلح الأدبي structuralisme"بكم من المقابلات الاصطلاحية حيث قاربت العشرين مصطلحا 19 ترجمة بالتحديد نذكر منها (البنيوية، البنوية، البنائية،البنيوانية، البنيية، الهيكلية، الهيكلانية، التركيبية، الستروكتورالية، الوظيفة، المنهج الشكلي...)، وهو رقم يعكس حقيقة تلقي الخطاب النقدي العربي للمفاهيم الغربية الجديدة وأنه تلقي فردي مشتت تعوزه روح الانسجام والتناسق، قائم على جهل الجهود الفردية بعضها ببعض، فهو قائم على التعصب الفردي أو القبلية اللغوية"[3].

1- الطيب دبة: مبادئ اللسانيات البنيوية، دراسة تحليلية أبستمولوجيا، جمعية الأدب للأساتذة الباحثين سنة، 2001 ص:41.
2- المرجع نفسه، ص:42.
3- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، منشورات الاختلاف في الجزائر العاصمة، ط1، 2008، ص:130.

تتجلى أهمية هذه الدراسة البنيوية في كونها قدمت في وقت مبكر نسبيا في النقد الروائي البنيوي في استعراضها النظري للتطور، الذي شهدته الدراسات اللغوية من دي سوسير إلى الشكلانية الروسية وصولا إلى البنيوية فقد قدم النقد البنوي نفسه للقارئ العربي في دراسات احتفائية متنوعة الحقول وتكاثرت دراسات السرد الروائي الذي تصدى له جمع من النقاد الذين بروزا في ذلك العقد، وصارت أسماؤهم تقترن بالنقد الروائي والبنوية على حد سواء ومنهم سير القاسم"،"يمنى العيد"،"سعيد يقطين"، و"سمير روحي فيصل"، و"نجيب العوفي" [1].

المنهج البنيوي في النقد الجزائري:

يختلف النقاد في تحديد الدراسة التي تمثل البداية الفعلية للبنيوية في الجزائر، وإن اتفقوا في ريادة عبد المالك مرتاض إما بكتابة النص الأدبي من أين وإلى أين؟، أو كتابة الألغاز الشعبية الجزائرية والأمثال الشعبية الجزائرية التي تعود أقدمها إلى عام 1979 تاريخ تأليف الألغاز الشعبية الجزائرية، والذي أفصح فيه عن سلوكه المنهج البنيوي " يضاف إلى هذه التجربة تجربة عبد الحميد يورايو في " قراءة أولى في الأجساد المحرومة " ونماذج أخرى حاولت التأسيس للفكر البنيوي في الجزائر، نذكر منها كتاب " مدخل إلى التحليل البنيوي النصوص " لمجموعة من المدرسات دليلة مرسلي ، كريستيان عاشور، زينب بن بوعلي، نجاة خدة، ونذكر كذلك كتاب حسين خمري بنية الخطاب الأدبي، إضافة

إلى نماذج أخرى للأستاذ رشيد بن مالك وبعض اللمحات البنيوية لدى شايف عكاشة وإبراهيم رماني"[2].

1- فوزية لعيوس وغازي الجابري: تحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2011، ص: 61.

2- ينظر يوسف وغليسي: النقد في الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، الصندوق الوطني لترقية الفنون والأدب وتطويرها، الجزائر، د/ ط، 2002، ص: 122 – 128.

وقد شكل كتاب النص الأدبي من أين وإلى أين؟ بداية تحول في مسار عبد المالك مرتاض وإن كان لا يصرح ببنية المنهج البنيوي، غير أنّنا نلفي له حديث عن البنيوية في هذا المؤلف" المنهج البنيوي، في دراسة نص أدبي ما، لا يتسلح إلا بالدخول إلى هذا النص دخولا محايدا ثم بالثقافة العصرية الحية منها علم النفس اللغوي، واللسانيات، والصوتيات بالإضافة إلى المعارف التقليدية"[1] يفهم من هذا القول أن عبد المالك مرتاض ممن يقولون بحيادية القراءة، وهي إحدى الأسس التي قامت عليها البنيوية الصورية، تحت اصطلاح مبدأ المحايثة الذي كان أساس قيام هذه النظرية، وإن كان هذا المبدأ هو الذي أوصل البنيوية إلى نهايتها، لأنه مهما تجرد القارئ من ذاتيته في لوجه عالم النص إلا أنه يبقى جانب منها هو الذي يشكل معنى النص ويمنح نسمة الإيديولوجية لهذه المقاربات.

أما "يوسف وغليسي" فيرى "كتاب "عبد المالك مرتاض" النص الأدبي من أين وإلى أين؟" يشكل خلاصة منهجية واعية تتبلور عندها جملة من المحاولات التأسيسية التجريبية تنظيرا وتطبيقا، فهو ثورة منهجية منظمة تحارب القديم البالي، وتؤسس للجديد العصري من منظور ألسني مهيمن"[2]، إنّ اعتماد عبد المالك مرتاض المنهج البنيوي ومحاولة تأسيسه وتجربته حتى لا يكون عبارة عن تطبيقات تحارب القديم وتجعل النص في فوقعة لأحكام الشمولية على كل النصوص فتحرمه من القراءة.

ويعتبر "محمد ساري" من النقاد الجزائريين الذين اهتموا بالجانب التطبيقي للبنيوية التكوينية حيث تحدث عن النظرية النقدية عند (لوكاتش) ممهدا لها بلمحة سريعة عن حياة لوكاتش، أما غولدمانومنهجية البنيوي التكويني فقدعرضه الباحث من خلال المؤثرات اللوكاتشية عليه، حيث انطلق غولدمان من هذه المبادئ لأحداث تغيير جذري في منهجية " سيسيولوجيا الأدب"، أما في القسم التطبيقي من هذا الكتاب، فقد حاول تطبيق هذا المنهج في النقد على بعض الكتب والقصص الجزائرية، كما قام بنقد النقاد الجزائريين أمثال المصايف إلا أنه النقد في هذا الجانب، حيث كانت "معالجته تقليدية لبنيوية

1- عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص:54.

2- يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، بحث في المنهج وإشكالاته، الجزائر، د/ ط، 2002، ص: 81.

كوينية، يكتفي فيها بتلخيص مضمون القصة فقط، ولعلها مقاربات كتبت من قبل الباحث قبل أن يهتم بالمنهج البنيوي الذي نظر له جيداً[1].

وهذا يعني أن محمد ساري يرى في البنيوية التكوينية البديل لأنجع للنقد الاجتماعي الذي اهتم بالجوانب السياقية على حساب الجانب الإبداعي في العمل الأدبي.

1- ينظر: محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المنهج النقدي الحداثية "دراسة في نقد النقد"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د/ ط، 2003، ص: 260 – 264.

قراءة تحليلية في كتاب: بنية الخطاب الشعري في قصيدة أشجان يمنية لعبد المالك مرتاض

إن الناقد يحاول دراسة القصيدة أشجان يمنية في كتابه بنية الخطاب الشعري دراسة ترتكز على المناهج ممثلة في البنوية، أي التركيز على دراسة الشكل وصولا للمضمون، فإنه قبل الولوج في التحليل ابتدأ بتمهيد فيه سبق العرب إلى الاعتناء بالشكل في الشعر على حساب المضمون، حيث عنون تمهيده: حول نظرية الشعر.

يبدأ الناقد بعرض جملة من الأسئلة حول ماهية الشعر وخصائصه، والمعايير التي يتميز بها الشعراء، ثم بعد ذلك يقرر أن الناس كانوا قبل "أبي عثمان الجاحظ" يصرون على النظر إلى المعنى في اللفظ، أي إلى المضمون قبل البنية، وبه يفضلون شاعرا على حساب الشاعر آخر.

يرى الناقد أن رأي الجاحظ هو أول رأي في النقد العربي ويرقى إلى مستوى التنظير المدري، فهو يمثل الشعر البنية قائمة على ملاحظة اللغة المستخدمة، والحركة التي تتحكم في هذه اللغة والعلاقة التي تربط المظاهر الداخلية والخارجية للنص، وحيز النص الشعري وما يخلله من زمان متحكم فيه فيقدر انسجام هذه العناصر يرقى النص إلى مستوى الشعر.[1]

يبتدئ الناقد بعرض عناصر نظرية الجاحظ وشرحها مرتبة كالتالي:

أ) إقامة الوزن: يسوي الناقد بين ما يريده الجاحظ بـ : الوزن وما نريده نحن اليوم بـ: الإيقاع، الشعر في أساسه إيقاع[2]، ثم يهاجم الناقد بعد ذلك من يراهم متأدبين ناشئين لأنهم ولو ظهورهم للإيقاع

العربي الصميم، وأنشأوا ما أسموه بـ: قصيدة النثر إذا يقول"....فيما يطلق عليه بعض المتأدبين الناشئين (قصيدة النثر) على أيامنا هذه لا يعني شيئا غير سوء الطالع الذي تورطت فيه دولة الشعر العربي في هذا العهد الرديء[3].

1- عبد المالك مرتاض: بنيو الخطاب الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1991، ص:3- 4.

2- المصدر نفسه، ص:5.

3- المصدر نفسه، ص:5.

يرى الناقد أن الضعف الحاصل في الشعر الحديث ليس ناتجا من ضعف اللغة العربية عن التعبير عن مستجدات العصر، وإنما هو ضعف ناتج عن محاولة تقليد بعض الشعراء العرب لغيرهم من الأجناس إذ يقول: "لا ينبغي أن يذهب ذاهب إلى أن هذا البتر الذي وقع بين ماضي الشعر العربي وحاضره من جنس البتر الفني الداخلي بل هو في اعتقادنا بترغزاه من الخارج فصدت عليه بعض ما صدق على مشية الغراب الذي طمع في تقليد الحمامة في مشيتها فأضاع كل شيء"[1].

ب) تغير اللفظ وسهولة المخرج:

يسوي الناقد بين تخير اللفظ وما يطلق عليه البنية الخارجية للنص، فالشعر بنى ولكن البنية هنا ليست مجرد قوالب لغوية وصرفية جاهزة، إذ يشرحها بقوله: "إنها نظام لسانوي بعيد يختلف باختلاف المبدعين ويتمثل ذلك في استيفاء النص الشعري لشبكة من العلاقات اللسانوية التي تتجسد في طائفة من العناصر الشكلية كاللغة الفنية، ونظام العلاقات مع الدوال، ودرجة الصلة العضوية بين الدوال والمداليل، وكيفية التعامل مع الحيز، وطريقة التوظيف الزمن"[2] أي إنها لا تخرج عن العناصر التي ارتضاها للتعامل مع هذه القصيدة كما يورد للبنية الخارجية شرحاً آخر حيث يرى أنها إعادة بعث الألفاظ المبنية في المعاجم، وإكسابها معاني ودلالات جديدة، مما يضفي عليه روحا شعرية خلابة، ويضرب لذلك مثلا بيتين لأبي تمام وبيتين لأبي عم الشيباني موازنا بينهما[3].

ج) الشعر صناعة:

يعود الناقد مذكراً بيتي أبي تمام وبيتي أبي عمرو الشيباني، وأن بيتي الشيباني خاليان من الصناعة الشعرية، إذ هو فقيه غايته إقرار المعنى في الذهن على عكس أبي تمام الضليع في قول الشعر، نتيجة الدربة

1- المصدر السابق، ص: 5.
2- المصدر نفسه، ص: 07.
4- المصدر نفسه، ص:07.

والمراسفلا يحسن أن يكون الشاعر موهوباً فحسب بل لا بد له من حسن استعمال الألفاظ، والبراعة في شتى الأساليب من أجل صقل الموهبة، فالرسام لا يكفي أن يكون موهوباً ما لم يحسن اصطناع

الريشة ويتحكم في توظيف الألوان، ومثل ذلك يقال في الشعر والرواية، مثل المتنبي الذي برع في وصف الحمى فحولها من صورة عادية معروفة إلى صورة شعرية أخاذة(1).

د) ضرب من النسج:

يرى الناقد أن النسج الذي يقصده الجاحظ هو ما نطلق عليه نحن المعاصرين اليوم بالخطاب(2).

هـ) جنس من التصوير:

يرى الناقد أن هذا المصطلح من إبداع الجاحظ، وأنه لم يسبق إليه، وهو يوازي ما نطلق عليه نحن اليوم الصورة الفنية، وكذلك أن التصوير هو من خصائص الصورة الشعرية عبر المضمون، فالخطاب عام، وأما الصورة فهي تشمل حيزا من هذا الخطاب، وتتأرجح هذه الصورة بين النسج أي الخطاب وبين المضمون ولكنها إلى الخطاب أقرب(3).

بعد أن أنهى التأكيد الناقد شرح نظرية الجاحظ، عاد للتأكيد على أن العبقرية الشعرية، تتمثل في كيفية توظيف الدوال وتحميلها معان جديدة غير المعاني المعجمية، ثم في كيفية الربط بين هذه الدوال ووضع نظام ثانوي للعلاقات فيما بينها، أي في كيفية بناء خطاب الشعري بوجه عام(4).

3- المصدر السابق: ص: 8 - 9.

2- المصدر نفسه، ص: 09.

3- المصدر نفسه، ص: 10.

4- المصدر نفسه، ص: 11.

ويختم ذلك بالتساؤل عن مدى مواكبة القصيدة العربية للتطور الحاصل في الغرب، والذي لا يبرح بباكرنا و يماسينا كل يوم، ليجيب نفسه بنفسه أنه القصيدة العربية لم تعرف التطور والتجديد إلا في وقت متأخر، ولكن ذلك لم يكن عن قناعة داخلية[1].

مستويات تحليل الخطاب الشعري:

لقد ارتأى الناقد أن يتناول قصيدة للشاعر عبد العزيز المقالح بعنوان: "أشجار يمنية المندرجة ضمن ديوانه المرسوم بـ: " دوائر الساعة السليمانية"، وتبلغ عدد أبيات هذه القصيدة واحدة و أربعون بيتا ومئة بيت من نوع الشعر الحر.

إن الذي دفع الناقد لتساؤل نية الخطاب الشعري لدى المقالح من خلال هذه القصيدة هو محاولة التعرف على بنية الخطاب الشعري المعاصر[2]،وقد بدا له أن يتناول دراسة هذه القصيدة من خلال ستة فصول:

أ- البنية: يبدأ الناقد حديثه في هذا العنصر بتعريف بسيط مبسط للبنية إذ يراها " الخصائص المورفولوجية الخاصة في الخطاب الشعري"[3] ،ويبين لنا الناقد أن المزية في الشعر تجع إلى شكل دون المضمون، مشيداً بنظرية الجاحظ، ومعتبراً إياه " حديثه جداً، وقد سبقت عصرها بأكثر من عشرة قرون"[4]،بعد ذلك يرجع الناقد إلى التفصيل في شأن البنية الخاصة بالقصيدة التي يتناولها بالتحليل حيث قام بتقسيمها إلى بنيتين اثنين: بنية إفرادية وبنية تركيبية

1- المصدر السابق، ص: 13 – 15.
2- المصدر نفسه، ص: 19.
3- المصدر نفسه، ص: 23.
4- المصدر نفسه، ص: 23.

– يقصد بالبنية الإفرادية العناصر التي تتخذ أدوات النسج الخطاب أي الدوال أما البنية التركيبية فهي الوحدات التي يتألف الخطاب منها، أي الجمل والأبيات يبدأ الناقد بعرض احصائي للبني التي تؤلف نص القصيدة، فيجد أن الأسماء الكاملة أي المعرفة بـ "ال " قد استحوذت على أكبر شبه تقدر بـ: 82,77% تليها الأفعال بنسبة 96,50% على أن أكثرها هو الفعل المضارع بعدد يقدر بـ: 62 فعل.

ويبين لنا الناقد أن سبب طغيان الفعل المضارع على غيره من الأفعال، فهو أن المرء إذ يفكر فإنه يفكر انطلاقا من الحاضر، ثم يعود إلى الماضي لاسترجاع الذكريات، أما المستقبل فلم ينظر إليه إلا قليلا، وعلى ذلك كانت نسبته في المرتبة الثانية[1].

قام الناقد بإحصاء للبنى الإفرادية ومحاولته تفسير النسب المئوية انتقل إلى دراسة الماء الشعري في البنى الإفرادية وهو يقصد به ما يضيفه الشاعر على اللفظة من معاني لم تكن فيها أي مخالفة للمعنى المعجمي، وهو يضرب لذلك بعدة امثلة: كلفظة الوارد في البيت الثالث: صار الدمع بعيني وطنا، فالشاعر لا يقصد هنا الوطن بمعناه المعجمي الذي هو أرض يقطنها أمره واحد ويجمعه ماضي مشترك وخصائص وقيم واحدة ومصير واحد، وإنما صار رمزاً يدل على الحقل الذي يستقبل الدموع ويتقبلها، فقد صار الدمع هو الوطن، والوطن هو الدمع وذلك يدل على شده تذارف الدموع وانسكابها من شدة الأسى والحزن، فالوطن هنا هو مز بمكان يتسم بالمآسي والتعاسات[2]. ثم يذهب الناقد لإعطاء مثل آخر يدل على شدة الخيال وخصبه ومد مما يحو به من معان شعرية خلابة، ومن ذلك لفظه ثعبان، تلك التي وردت في البيت الثالث عشرة: التذكرة الأول ثعبان.

1- المصدر السابق، ص: 24 – 26.

2- المصدرنفسه، ص: 28 – 29.

إن معنى الثعبان هنا لا يعني "من معاني فيه شيئا، ولعل الذي أبعد عن هذه البنية ثعبانيتها عن الحقيقة علاقتها الألسنية بـ "التذكرة"[1]ولما كان الثعبان غير الثعبان المعروف، فالتذكرة هي أيضا غير التذكرة المعروفة في الحقل المعجمي فهي تدل في البيت على تطلع الشاعر إلى عالم آخر غير العالم المليء بالحزن والتعاسات، فهي بمثابة الأمل الذي يتمسك به الشاعر ويحلم به، وما ترمز إليه لفظة الثعبان فهناك قوتاني تصارعان قوة تدفع الشاعر للأمام لتحقيق ما يؤمله وأخرى تمنعه من ذلك[2]يبدأ الناقد بالتذكير بأن الشعراء وإن تناولوا موضوعا، واحدا لأنهم يختلفون في الطريقة التشكيل والصياغة وذلك ما يحدث المفاضلة بينهم ثم يذهب ويذكر بالذي قام به أثناء تعامله مع البنية الإفرادية حتى يمهد للحديث عن البنية التركيبية[3]

يرى الناقد أن الأبيات أو الوحدات "تتخذ لها أردية مختلفة من موقع إلى آخر فطورا تطول، طورا تقصر وطورا تكون بين ذلك وسطا، ثم اننا تلقيها طورا تتشابه أزواجا زواجا أو أثلاث أثلاث...كما نلقيها طورا أخر تتباعد في السطحية فيتخذ كل منها لنفسه وجها"[4]وتلك هي عادة الشعر الحر حيث لا تتجانس تراكيب في كثير من الأحوال والحال نفسه بالنسبة للروي والقافية.

ب) خصائص الصورة:

يبدئ الناقد هذا العنصر بإعطاء تعريف بسيط للصورة الفنية حيث يرى أنها ليست تشبيها، وإنما هي شيء يجنح نحو تقريب دقيقتين مساعدتين، كما أنها ليست فكرة[5] ،لأن الفكرة" وليدة العقل الجاف، لا المعاناة والعقل بارد، لا ينفعل، والشعور شعور وإحساس، يرى الصورة فلا يخضعها لعمل

1- المصدرالسابق، ص: 31.
2- المصدر نفسه، ص: 32.
3- المصدر نفسه، ص: 34 – 35.
4- المصدر نفسه، ص: 35.
5- المصدر نفسه ، ص: 49.

الذهني، بل يستوحي منها الاتجاه والصورة مختلفة ومتفاوتة في المرتبة والقيمة، وصحيح أنها أرقى من الفكرة ولكنها إذا تولدت من التشبيه أو الاستعارة، أو الكناية، ظلت دونية ومرفوضة، وإن المطلوب

أن تكون رمزية في الشعر، غامضة، تتخطى تخوم النفس البشرية إلى الباطن[1] ،وأن قصيدة أشجان يمنية إلى قصيدة أخرى هي قصيدة " الخروج من دوائر الساعة السليمانية" والتي تسمى باسمها الديوان، لكي

يمثل للصورة الفنية بيت منها هو: والساعة السليمانية امتدت عروقها. لقد حول الشيء الجامد إلى آخر ينبض بالحركة والحياة، وهو يقصد بالساعة ساعة النشوة والسعادة لدى ما ضغ القات، وهذه الساعة مألوفة لدى اليمنين تكون لدى السابعة مساءاً حيث يكون معول تلك المادة أتى مداه، ثم أضاف إلى لفظ الساعة لفظ السليمانية، وذلك نسبه للبني سليمان عليه سلام فهو بمثابة لحضارة سحرية عجيبة[2].

ج) خصائص الحيز الشعري:

يبين لنا الناقد مصطلح الحيز كبديل للفضاء أو المكان، ومرد ذلك في نظره أن مصطلح الفضاء قاصر بالقياس إلى الحيز لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل[3] ، وقد حاول الناقد أن يحصر أنواع الحيز في القصيدة في خمسة أنواع:

أولا: الضيق بالحيز الراهن والبحث عن حيز بديل:

وقد مثل الحيز بالأبيات التالية:

" اهبطوا بي على صفحة الماء.

نار الدموع تعذبني

1- أنطونيوس: الأدب، تعريفه، أنواعه، مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2005، ص: 345 – 346، نقلا عن عبد المالك مرتاض.

2- بنية الخطاب، ص: 52 – 54.

3-المصدر نفسه، ص: 69.

ودمي يتسول عبر الرياح"[1].

يتمثل الضيق بالحيز بالبيتين الثاني والثالث من هذا المقطع، حيث أنه حيز مليء بالتعاسة والشقاء، حيث صارت الدموع لشدتها كالنار التي تعذبه فهو حيز مليء بالشظف والبؤس والنّكد.

أما البحث عن الحيز الدليل فيتمثل في البيت الأول من هذا المقطع، حيث تبحث الشخصية الشعرية عن حيز فيما يدل على الخصب والنعمة، كما قد يدل على الغيث النافع، أو ربما على سعادة منشودة[2].

ثانيا:الحيز المتحرك

وقد مثل الناقد لهذا النوع من الحيز بالأبيات الآتية:

" ركضت نحلة الجوع في ليل منفاي

وانتفض العمر

يتسول في الطرقات الصدى"[3] .

يلاحظ في البيت الأول أن الركض لا يمكن أن يحدث إلا في الحيز وهذا الحيز يتصف بالساعة، إذ يمكن أن يحدث الركض في حيز متوقف، كما أن النخلة لا يمكن أن تكون إلا في حيز معلوم وهدا الحيز يتخذ ثلاث مستويات: ويتمثل في جذور النخلة التي تمتد في باطن الرمل.

ظاهر: وهو جذع النخلة الظاهر على الأرض

سامقا: ويمثل ارتفاع النخلة

ثالثا: الحيز المحاصر

1- المصدر السابق، ص: 72.
2- المصدر نفسه، ص: 84 – 85.
3- المصدر نفسه، ص: 67.

يمثل الناقد لهذا النوع من الحيز الأبيات الآتية:

"ترتعش الكلمات"

"تحاصرها شهوة الحقد"

"تمتد حولها أصابعها"

"أي قضبان سجن منا ترتسم؟"

تلاحظ في البيت الأول أن الكلمات لا ترتعش، الشفتان، وذلك خوفا مما يوحي به البيت الثاني وهو الحقد الذي يحاصر تلك الشفتان ويتمثل ذلك الحقد في حقد الأقوياء على الضعفاء أو الكبار على الصغار أو الغالبين على المغلوبين، أو الحاكمين على المحكومين والحصار هنا مادي أو معنوي معا أما البيت الثالث من هذا المقطع فيلاحظ أن هذه الأصابع التي تمتد أو تريد ذلك تمنعها شهوة الحقد وتمتد من حولها لكي تحاصرها

أما في البيت الرابع فنجد الشاعر لو يتعجب في الآن ذاته من شدة سطوة هذه الشهوة الحاقدة حتى شبهها بقضبان السجن[1].

رابعا:الحيز المخوف بالأخطار:

ويمثل الناقد لهذا الحيز بالأبيات التالية:

" الدرب أفاع والرحلة زيف

التذكرة الأولى ثعبان

والتذكرة الأخرى تسامح"[2] .

1- المصدر السابق، ص: 84 -97.

2- المقالح عبد العزيز: الخروج من دوائر الساعة السليمانية، دار العودة بيروت، لبنان، د/ ط، 1981، ص:66، نقلا عن عبد المالك مرتاض.

كان لزاما على الشخصية الشعرية أن تحول الحيل من الحيز المليء بالنكد والشقاء، ولكن هذا الرحيل ليس بالأمر الهين فالدرب الذي ستسلكه مليء بالمخاطر المهلكة خطورة الأفاعي في الطريق، حتى أن مستلزمات الرحلة المتمثلة في التذكرة، هي أيضا من لأجل الحصول عليها لا بد من اقتحام المهالك المهلكة، فالرحلة من أولها إلى أخرها مليئة بالأخطار المرتبطة بالشخصية الشعرية، وذلك يجعل الإقدام عليه مجرد زيف ووهم[1].

خامسا:التصارع مع الحيز:

ويمثل الناقد هذا العنصر بالأبيات التالية:

" يا للطريق

أسير عليه فيسبقني

ثم أعدو فيسبقني

هل أنا حجر في خطوط البداية؟ [2].

يبين لنا الناق أن هناك حيزان يتصارعان، حيز الشخصية الشعرية وحيز الطريق فعندما يبدأ حيز الشخصية الشعرية للركض، يقوم الحيز الأخر المتمثل في الطريق مناوئا له، ولكنها عبثا تحاول ذلك، إذ ينهض الحيز الأخر يعدو وجري أقوى من الأول وأكبر، فكأن هذا الحيز المتمثل في طريق الرفض أن تسير عليه الشخصية من الجري والعدو مسابقة تتساءل في البيت الأخير من المقطع، هل في حجر في خطوط البداية" إذ أن هذه الشخصية التي لا تقوى على مصارعة الطريق ومسابقته كأنما حجر ميت في خط البداية[3].

1- بنية الخطاب الشعري، ص: 99 – 102.

2- المصدر نفسه، ص: 77 -78.

3- المصدر نفسه، ص: 103 -105.

د) خصائص الزمن الأدبي:

يبتدئ الناقد العنصر بالتنويه بأن الزمن المقصود هنا ليس الزمن النحوي كما يتبادر إلى الذهن، كما لا يعني الزمن الفلسفي وإنما هو زمن أدبي خاص يختلف الزمنين السابقين وذلك مما يحاول إثباته من خلال إعطاء أمثلة من قصيدة المقالح التي يرى أن الزمن فيها متنوع" شديد التعقيد، سريع التغيير، ومن العسير الأخذ بتلابيبه على النحو لا يبقى ولا يذر"[1] .

ويتضح ذلك التنوع من خلال العناصر الآتية:

أولا: التعامل مع الزمن التقليدي:

هو الزمن المؤلف لدى جميع الناس الذي يفهم بيسير من التدبر ويتضح ذلك في الأبيات الأتية:

" يخرج من زمان الأمس

ينسل من رمال اليوم

يرقص في جليد الغد"[2].

و أن الشاعر استعمل الأزمنة التقليدية المعروفة: الماضي، الحاضر، والمستقبل/ وكل ما في الأمر أنه مز للماضي بالأمس، والحاضر باليوم والمستقبل بالغد[3].

ثانيا: الزمن التهكمي

ويمثل الناقد لهذا الزمن بالأبيات الآتية:

أورقت الكآبة

1- المصدر السابق، ص: 110.

2- الخروج من دوائر الساعة السليمانية، ص: 69، نقلا عن عبد مالك مرتاض.

3- المصدر نفسه ، ص: 110 - 111.

تجذرت فينا

تباركت أغصانها"[1]

يبين لنا الناقد أن الكآبة وعظم تأثيرها نمت وترعرعت واتخذت جذورا عميقة، غير أن شدة التصاق الكآبة وطول مكثها خاصة بالشخصية الشعرية وحدها، دون الآخرين وذلك ما يوحي به البيت الثاني من هذا المقطع، ثم يأتي التهكم واضحا في البيت الأخير من المقطع، إذ لا يعقل أن تتبارك الكآبة، وإنما هو من باب التهكم[2].

ثالثا:الزمن الضجر بنفسه:

يمثل الناقد لهذا العنصر الأبيات التالية:

" اهبطوا بي على صفحة الماء

نار الدموع تعذبني

ودمي يتسول عبر الرياح"[3]

إن الشخصية الشعرية بعد أن أفناها الزمن المتقلب للكتابة والشقاء، فضجرت منه ومقتته فصارت تطلب زمنا آخر مليء بالسعادة والهناء وذلك ما يوحي لفظ الماء أما في البيت الموالي فنجد الشخصية الشعرية تشكو حالها، وتمثل الدموع لشدها وإيلامها بالنار المحترقة، أما في البيت الأخير فإن لفظه للدم المراق ويربطه مع العناصر الألسنية اللاحقة نلفيه يتسول عبر الغابات، والصحاري كأنه ريح في سرعته[4]

1- المصدر السابق، ص: 79.
2- بنية الخطاب الشعري، ص: 113 – 116.
3- المصدر نفسه، ص: 72.
4- المصدر نفسه، ص: 117 - 121.

رابعا:الزمن الدائري:

ويمثل الناقد لهذا العنصر بالأبيات التالي:

أمشي وراء صوته

يمشي وراء صوتي

حينا أصبر ظله

حينا يصير ظلي

تقوم الشخصية الشعرية بالشيء وراء صوت الشبح محاولة اكتشاف عالمه، واستكناه معالمه، فلا تظفر بشيء، وفي وقت آخر يقوم هذا الشبح بالمشي وراء صوت الشخصية الشعرية وبتوالى هذين الفعلين: مشي الشخصية الشعرية وراء صوت الشبح ومشيه وراء صوتها تحدث حركة دائرة، والأمر نفسه يتصرف إلى البيتين الثالث و الأخير من المقطع فيتبادل الأدوار بين الشخصية الشعرية والشبح، وتنشأ حركة زمنية شاملة في اتجاه دائري[1].

هـ) الصوت والإيقاع:

يبتدئ الناقد هذا العنصر بالتمثيل بالشعر القديم، وكيف كان يعتمد الوزن والقافية ذاكر نوعي من الإيقاع المفرد والمركب، ويرى أن ذلك إنما هو ابتكار قوم حاولوا قول شعر دون أن يدرسوا العربية ويلموا بأبسط خصائصها الإيقاعية غير أن من بينهم من حاول الوقوف في وجه تلك الالتزامات فأنشد أجمل شعر وأرقة ومن بينهم المقالح[2].

1- المصدر السابق ، ص: 114 - 127.

2- المصدر نفسه، ص: 135- 141.

و) خصائص المعجم الفني:

يبتدئ الناقد كلامه في هذا الفصل حول نظرية المعجم الفني في الشعر العربي ويسوق أمثلة وشواهد على ذلك حيث كان النقاد القدامى ينظرون للمعجم بأنه " قائم من كلمات المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة أثناء نص معين وكلمات ترددت بعض الكلمات بنفسها أو بمرادفها وبتركيب يؤدي معناها كونت حقلا أو حقولا دلالية فإذا ما وجدنا نصابين أيدينا ولم تستطيع تحديد هويته بادئ الأمر فإن مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم"[1] .بينم يرى الناقد المعجم هو يجب أن يضبط لغة المبدع من شفرات وإشارات وعلامات مدونة في معجم اللغة، فيوردها على النحو غير النحو الموضوعة له والتي لم يسبق لأحد أن أوردها كذلك فالمعجم الفني هو التميز الذي يميز النص الإبداعي بمجموعة من الخصائص الفنية ينتقل الناقد بعد ذلك إلى عرض المعجم الفني الغالب عن القصيدة حيث يرى أنه يتمثل في سبعة محاور:

المحور الأول:الشقاء، الموت، العذاب، الحزن، وما له صلة: وتمثل أبيات مثل:

"احترقت عين شحنا"

" ماء الحزن"

"حزن كل اليمانيين"

"أيها الشحن المأربيّ"

"يستحم للدمع الشحن"

"مهلا يا قدميا الذاتيين"

"يتسول في الطرقان"

2- محمد مفتاح :تحليل الخطاب الشعري" استراتيجية التناص "المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،ط1985،1،ص:58، نقلا عن عبد مالك مرتاض.

"إن صنعاء جائعة"

" في المنفى احترقي عيني"

"الدرب أفاعي والرحلة زيف"

إن هذا المعجم الفني هو الغالب، إذ يمثل نسبة 93.61% إنه معجم يعكس بؤس المجتمع الذي نشأ فيه النص والزمن الرديء والذي أفضى إلى إفرازه كما يعكس هموم الأمة العربية بشكل عام[1].

المحور الثاني: السوائل: ويمثل له الناقد الأمثلة التالية فلتقرأ أقدم النهر.

حتى يتفجر ماء الفجر.

نشرب بعضنا،

صرت كحد الماء ...

غسلت عيني

إن هذا المعجم الفني بالماء ليوحي إلى أن الشخصية الشعرية دائبة البحث عن الخصب والهناء و الارتواء والنعماء، وان هدا الحياء جاء في نسج النص ليعطينا شيئا من الاعتدال والتوازن، بعدما أرهقه الشقاء والبؤس والعطش[2].

المحور الثالث:الأصوات والاستغاثة وما في حكمهما

ويمثل له الناقد بالأبيات الآتية:

شبح امرأة طل ينادي.

وصوتيا استغاثتاهم.

1- بنية الخطاب الشعري ،ص:178-184.

2- المصدر نفسه ،ص:185-186.

أمشي وراء صوته.

إن هذا المعجم يوحي بالضجيج والضوضاء، فكل ينادي الأخر وهذا النداء بمثابة البلسم الذي يجسد فيه هؤلاء اليمانيون شيئا من الرحمة والعزاء، والتطلع نحو غد أفضل، وما أهل اليمن إلا رمز الأمة العربية الممزقة بكل ممزق والنداء لا يكون في المألوف إلا التماس لحاجة ، وهو لا يصدر بالتالي إلا عن محتاج إلى عون أو مستغيث من شر[1].

المحور الرابع:الشجرة والبنيان وما في حكمها

ويمثل له الناقد بالأبيات الآتية:

ركضت نخلة الجوع

– وكرم الشمال

– تتدلى عناقيد بهجتها

– والعشب أصفر

– أورقت الكآبة

ويمثل هذا المعجم نتيجة حتمية لمعجم الماء إذ لا يعقل أن تتدلى العناقيد وينمو العشب دون ماء، فقد أتى هذا المعجم متحد على معجم الماء ليمنح الماء والبهاء للنص إذا استثنينا بعض الأبيات المتصلة بالجوع والكآبة[2].

المحور الخامس:الحب والعشق وما في حكمهما:

ويمثل الناقد بالآتي

1- المصدر السابق، 187-189.

2- المصدر نفسه ، ص: 190.

-القمر المشتاق

- كتاب العشاق

- مولهم سيقتلني

- تخيل الهوى

- كتاب الهوى

يأتي هذا المعجم لينضاف إلى معجم الخير والجمال كالشجرة، والنبات، والماء، فالشوق والحنين، لا يكن إلا لمواطن الشجرة والماء، فهذه المواطن منابت طبيعة للحب والحنين والعشق المكين[1].

المحور السادس: الضوء والنور وما في حكمهما

ويمثل ذلك في:

أين الضوء

- القمر

- ماء الفجر

- حبيبت النهار

- الضوء...

وهذا المعجم أيضا يمكن إضافة لمعاجم الخير والجمال، فجميعهما تسعد الإنسان، إن هذا المعجم يضم أضواءاً متعددة ضوء الفجر والقمر على أن أشدها إحياء ضوء الفجر لأنه ألطفها كما يدل على قرب نيل المطلوب[2].

1- المصدر السابق، ص: 192.

2- المصدر نفسه ، ص: 193.

المحور السابع:الوطن وما في حكمه

ويتمثل له الناقد بالأبيات التالية:

يتملكني حزن كل اليمنيين

- السجن المأربي

- حمل بعيد عن النخل وجه اليمن؟...

- فوق عظام اليمن

تبتسم مأرب

إن هذا المعجم قد يندرج بشيء من تجاوز تحت المعجم الحب إذ لاحب أكبر من الوطن، والنص لم يهلج بذكر الوطن عبثا، فلا عبثية في الفني، وإنما لهج به لعلاقته بالمحبة والسلام وصلته بالخير والجمال[1]. بعد أن أنهى الناقد عرض المعجم الفني لقصيدة أشجان يمانية بداله أن يعرض بشكل مختصر للمعجم الفني لديوان الخروج من دائرة الساعة السليمانية حيث يرى أن المعجم الطاغي بباقي القصيدة هو الموت والحزن والجرح والعطش كما يرى أن معجم النداء يرد بانتظام في كامل القصيدة ويشكل متقارب ماعدا قصيدة على قبر دمشق حيث لم يرد سوى مرة واحدة[2].

يختم الناقد تحليله بالتأكيد على أن الذي دفعه لمثل هذا العمل النقدي هو محاولة تطبيق منهج جديد يقوم بالتركيز على النص لأدبي الذي أثقلته التعليقات الذاتية[3]، التي كانت على المبدع وتذر النص وراءها ظهريا.

1- المصدر السابق، ص: 194 - 195.
2- المصدر نفسه، ص: 196 - 198.
3- المصدر نفسه، ص: 196

المبحث الثاني:المنهج السيميائي في الخطاب النقدي الجزائري

توطئة:

ظهرت السيميائية في مناخ بنيوي عام يتعامل مع النص الأدبي على أنه شيء متميز، ويدعو إلى عزل النص عن السياقات الخارجية، فهو يهتم بتحليل البنية النصية تمهيد التحليل العلاقات الشكلانية.

" يعود تاريخ السيميائيات إلى ألفى سنة مضت كما يقول أميباتو (مؤلف رواية الوردة) وهو يتكلم عن السيميائيات القديمة على النحو التالي: "إن الرواقيين Stoiciens " هم أول من قال بأن العلامة Signeإلا لولا (signifiant-signifié) وارتكزت السيميائيات المعاصرة على اكتشافاتهم الأولى، وهؤلاء الرواقيين حسب ايكو اكتشفوا أن الاختلاف في أصوات اللغات وحروفها، أي تشكلها الخارجي الذي يدعي بالدال ينبغي أن لا يخدعنا فوراء هذه الاختلافات الشكلية الظاهرية بين اللغات البشرية، توجد مرجعيات ومدلولات متماثلة تقريبا، ويصل إيكو إلى أن البرابرة (أي الذين لا يتكلمون اليونانية كلغة أم)، قد سبقوا دي سوسير إلى اكتشاف الفرق بين الدال والمدلول"[1].

أما بشير تاوريريت فيرى أن:" السيميائية أو السيميولوجيا علم موغل في القدم أيام الفكر اليوناني القديم مع أفلاطون وأرسطو اللذان أبديا اهتماما بنظرية المعنى وكذلك إلى الرواقيين الذين وضعوا نظرية شاملة لهذا العلم، بتميزهم بين الدال والمدلول، ولم يكن التراث العربي بعيداً عن هذه المشاغل، فقد أولى المناطقة والأصوليون والبلاغيون والمفسرين وغيرهم عناية كبيرة بكل الأنساق الدالة تصنيفا وكشفا عن قوانينها وقوانين الفكرة، وقد تجلى ذلك في أطروحات الفلاسفة الإسلاميين من أمثال الغزالي وابن سينا"[2].

1- ميشال آريفيه وآخرون:السيمائية أصولها وقولها وقواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عزالدين المناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، د/ ط، 2001، ص: 21.

2- بشير تاوريريت: مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والاشكالات النظرية والتطبيقية)، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، د/ ط، 2008، ص128.

وعليه فالسيمياء لم تكن وليدة الحداثة وإنما موجودة منذ القديم، فقد عرفها اليونانيين القدامى وكذا العرب، وجدت عندهم في علوم المناظرة والأصول والتفسير والنقد، ويعتبر الرواقيون هم الذين تفطنوا إلى هذه النظرية بتميزها للدال من المدلول على اعتبار أن لهم تجربة الازدواج الثقافي واللغوي والحضاري.

كما أن "السيميائية بتحليلاتها النظرية المعاصرة وباتجاهاتها المتباينة قد استمدت بعض مبادئها من أطروحة الفلسفية الوضعية في جنوحها إلى شكل وفي اتصافها بالنزعة العلمية، فالفلاسفة الوضيعون هم الذين اعتبروا اللغة كلها رمزاً، وهذا الدرب اقتفاه الناقد السيميائيون في تصورهم للعلامة"[1].

إذن فالسيميائية هي أطروحات فلسفية وضعية التي اعتبرت باللغة رمز من الرموز، وأسخطت مبادئها واتجاهاتها من الفلسفة الوضعية التي بنت نظريتها من الفلسفة الوضعية.

المنهج السيميائي عند الغرب:

قد دعا العالم اللساني دي "سوسير" (Ferdinand de Saussure) (1856م – 1813) إلى الاعتراف بهذا العلم الذي يدرس الدلائل حيث أطلق عليه اسم علم السيسيولوجيا والذي ستكون مهمته دراسة حياة العلامة داخل الحياة الاجتماعية فيقول: " إن اللغة نسق من العلامات التي تعبر عن الأفكار، وإنها لتقارن بهذا مع الكتابة، ومع أبجدية الصم والبكم ومع الشعائر الرمزية، ومع صيغ اللياقة، ومع أبجدية العلامة العسكرية، وإننا نستطيع أن نتصور علما يدرس حياة العلامات في قلب الحياة الاجتماعية وإنه العلاماتية[2].

والسيميولوجيا هو العلم الذي يتخذ العلامة موضوعاً له من مختلف أنواع الدلالات والمعاني ويدرس حياة الرموز والدلالات المتداولة في الوسط الاجتماعي على اعتبار أن اللغة نظام من العلامات "لا بد من أن نتصور علما يدرس حياة الدلائل في صلب الحياة الاجتماعية، وقد يكون قسما من العلم النفس

1- المرجع السابق، ص: 185 – 186.

2- منذر العياشي: العلامائية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د/ ط، د/ ت، ص: 17.

الاجتماعي، وبالتالي قسما من علم النفس العاصر ونقترح تسمية "semiologie "أي علم الدلائل، وهي كلمة مشتقة من اليونانية "semeion".

"بمعنى الدليل ولعله سيمكننا من أن نصرف مما تتكون الدلائل والقوانين التي تسيرها"[1].

رغم أن "دي سوسير" كان أول من دعا إلى هذا العلم الذي يدرس حياة الدلائل إلى أن "تشارلزساند بيرس" (Charles Sanderspeirce) (1838م – 1919م) يعد المؤسس الأول لنظرية السيميائية والذي أخذ يدرس الرموز ودلالاتها وعلاقاتها مع بعضها البعض ومع جميع الأشياء والموضوعات عبر ثلاثية المشهورة "الممثل، الموضوع، المؤول"، حيث أطلق على نظريته بالمصطلح سيميوطيقا(semiotics) ويمكن أن تعد السيميوطيقا (البيرسية) سيميوطيقا للدلالة والتواصل والتمثيل في أن واحد، لما تحمل من خصائص اجتماعية ودلالية، تعتمد على ثلاثية أبعاد: دلالية وتداوليه وتركيبية، والسبب في ذلك يعود إلى أن الدليل البيرسي الذي يتكون من (الممثل الدليل) بوصفه دليل في البعد الأول، ومن موضوع الدليل (المعنى) في الثاني ومن (المؤول) الذي يفسر كيفية إحالة الدليل عن موضوعه انطلاقا من قواعد الدالة الموجودة في البعد الثالث[2] ،وهذه الثلاثية هي أساس الفكر البيرسي.

تداخلت السيميولوجيا مع السيميائية في الدراسات الغربية حتى أصبح لهما مفهوم واحد، فكان أن سعى النقاد إلى محاولة تفادي هذا اللبس وتوحيد المصطلح لأن استخدامها مترادفان جعلهم يتجاهلون الحُروف بينهما "ما دعا كل من "غريماس" و"جاكيسون" و"ليفي ستروس" و"بنفست

1 – المرجع السابق، ص 17.

2–هيام عبد الكريم عبد المجيد علي، دور السيميائية اللغوي في تأويل الشعرية، شعر البردوني نموذجا، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، اشراف وليد يسف كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2010، ص: 21.

"رولان بارث" إلى توقيع اتفاق علمي سنة 1968، ينص على اصطناع مصطلح "السيميائية" وحسب، إلا أن تغلل مصطلح "السيميولوجية" في الثقافة الأوروبية جعل نسيانه أمراً مستبعداً"[1].

المنهج السيميائي عند العرب:

لقد ارتبط مفهوم السيميائية عند النقاد العرب الحداثيين بالمفهوم الغربي الذي يفيد بأنها: "علم أو دراسة منظمة منتظمة"[2]، سواء تعلق المر الأوروبيين الذين فضلوا (sémiologie) التزام بدي سوسير، أو الأمريكيين الذين انحازوا إلى (semiotics)المتأثرين بشارل ساندرس بيرس، وعليه فإن العرب الحداثيون خاصة أهل المغرب العربي، قد فضلوا ترجمتها بـ: السيمياء، وفي هذا الصدد يقول مجيان الرويلي وسعد البازعي" "أما العرب خاصة أهل المغرب العربي، فقد دعوا إلى ترجمتها بـ:" السيمياء" محاولة منهم في تعريب المصطلح والسيمياء مفردة حقيقة بالاعتبار لأنها كمفردة عربية، كما يقول الدكتور منجب الزهراني: ترتبط بحقل دلالي لغوي ثقافي معها فيه كلمات مثل: السمة والتسمية، والوسام، والوسم، والميسم، والسيمياء، (بالقصر والمد والعلامة"[3].

يتبين لنا من خلال هذا القول ام كلا من ميجانا الرويلي وسعد البازعي يقران باكتفاء العرب بترجمة مصطلح السيميائي، منحازين إلى تعريب المصطلح كما ذهب إليه معجب الزهراني، أين يظهر جليا بأن مفهوم السيميائية عنده ارتبط بالعلامة، أي دراسة العلامات وهذا لا يخرج عما جاء به الغربيون في مجال التسيمياء.

1- ينظر: يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية إصدارات رابطة إبداع الثقافة، الجزائر، 2002، ص: 132 – 133.

2-مجيان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط5، 2007، ص: 117.

3- معجب الزهراني: في المقاربة السيميائية، علامات في النقد الأدبي، مج1، ع1، ديسمبر، ص: 143 – 163.

المنهج السيميائي في النقد الجزائري:

تعتبر السيميائية من أكثر المناهج النقدية استعمالا بين النقاد الجزائريين حيث شغلت اهتمامهم وتجلي ذلك من خلال التنظير لها ومن خلال الكم الهائل من محاولات التطبيق لهذا المنهج وهذا من خلال أعمال بعض النقاد أمثال "رشيد بن مالك" ومرتاض، وبورايو، وأحمد يوسف، هؤلاء الباقين الذي كان لهم الصدد الكبير في الدراسات العربية والجزائرية خاصة.

أدرك الناقد الجزائري أهمية المنهج السيميائي لما يحنو به من ليونه في الاستعمال وشمولية في الرؤية النقدية، حيث عمد النقاد إلى الاستفادة من مرونته ونجاعة إجراءاته فقاموا بترجمة أهم الأعمال التي تعرف به وتؤسس له، أو بتلقينها للطلاب في المنظومة النقدية الأكاديمية ومنها ينهجه الكثير من النقاد العرب المعاصرين(1).

وكان في طليعة هؤولاء النقاد ناقدان (مرتاض الذي أثر الساحة النقدية بعديد من المؤلفات ورشيد بم مالك ومؤلفاته التي خلدت اسمه في النقد الجزائري بمحاولته التأسيس والتأصيل لهذا المنهج في نقدنا:" أن الأوان لتقديم قرارات موضوعية حول ما تحقق في ضوء الإنجازات السيميائية الأوروبية الراهنة، وبلورت رؤية كفيلة بتوسيم نقاط الضعف يتم عل أساسها صناعة النقد جدير بهذا الاسم"(2)، وكان له في هذا المنهج كتابان "السيميائيات السردية"، السيميائية أصولها وقواعدها" وشاركه الفكرة ذاتها "عبد الحميد بورايو" بكتابه الكشف عن المعنى في النص السردي الذي ترجم أعمال السردين الغربين والذي أراد به " تقديم دراسات نموذجية لمواد من التراث الشعبي العربي العلمي من قبل محتضن يمتلكون وسائل منهجية حديثة لعلها تكون حافزاً لطلبتنا وباحثينا على خوض غمار الدرس المعمق لمواد التراث الشعبي الجزائري بالاستفادة من مناهج التحليل البنيوية والسيميائية(3).

1- محمد عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998، ص:42.

2- رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006، ص:7.

3- عبد الحميد بورايو: الكشف عن المعنى في النص السردي (النظرية السيميائية السردية) دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008، ص:3.

الناقد رشيد بن مالك:

يعتبر رشيد بن مالك أحد المؤسسين لنظاريه السيميائية العربية في الجزائر وذلك من خلال أعماله الذي بوأته مكانة ضمن الجهود السيميائية العربية المتميزة، التي تعمل بلا شك بإشاعة الفكر السيميائي في أوساطها النقدية العربية، والتأسيس الخطاب النقدي سيميائي يروم مبدأ أغوار النصوص السردية لتنظيرية الإجرائية انطلاقا من مخاضها الأصلية(1).

ومن هذا القول نجد بن مالك قد اهتم بالمصطلح السيميائي في إضافة "قاموس التحليل السيميائي للنصوص"، كما أولى لنفسية مهمة البحث في الأول العلمية والمعرفية من خلال كتابه " السيميائيات أصولها وقواعدها"، وهو حيث أثبت ولائه إلى مدرسة باريس وإلى الجهود النقدية التي قدمها غريماس.

كما كان للناقد كماً هائلا من الدراسات السردية والسيميائية كتحليله "القطة والعروس" لغسان كيفاني "وعائشة" لأحمد رضا حوحو وسيميائية القضاء في رواية "ريح الجنوب" وتحليل سيميائي لرواية "الصحن" للكاتبة سميحة خرس، حيث تناول بالشرح والتحليل المكونات البنية السردية وكشف العلاقة القائمة بين عناصر لتحليلها إلى مضامين ومدلولات ذات أبعاد ثقافية وحضارية.

الناقد عبد الحميد بورايو:

بعد هذا الناقد من أبرز النقاد الجزائريين، فقد اهتم بالتراث الشعبي من خلال تحليله "للقصص الشعبي في منطقة بسكرة"*، و"البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي"*، كما كانت له بعض الترجمات لبعض النقاد أمثال "فالت" كما كانت له محاولات عديدة في الحقل السيميائي وذلك من خلال كتابه "منطق السرد دراسات في القصة الجزائرية الحديثة"*، والتحليل السيميائي للخطاب السردي "دراسة الحكايات من ألف ليلة وكليلة ودمنة"*، وكذلك دراسة للحمامة المطوقة.

1-ينظر:فيصل الأحمر:معجم السيميائيات ،منشورات الاختلاف،1431-2010،70.

حاول أثناء تحليله لبنيات السردية القصصية بالعودة إلى أمولها عند الغرب وإلى روافدها العلمية والأسس التي قامت عليها من أجل تحليلها وتحديدها وضبط أبعادها ومنطلقاتها وأهدافها التي ترنوا إليها، الذي تمثل في محاولاته تطبيقية وظائفه مخيلي على الحكايات الشعبية، ويستمد رؤية فيها بتعلق بالخرفات الشعبية بما تعلق بالأسطورة وأنظمة القرابة لدى ليفي شتراوس "لابد لنا أن تتعرض ولو بإيجاز شديد إلى طبيعة نظام القرابي معتمد على النتائج التي توصل إليها أبو الأنثروبولوجيا الحديثة ليفي شتراوس"(1)

* القصص الشعبية في منطقة بسكة المؤسسة الوطنية للكتابة، الجزائر، ط1، 1986.

* البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي، صدر عن هذا الكتاب عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر العاصمة الثقافة العربية، 2007.

*منطقة السرد دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، 1994.

*دراسة الحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة، منشورات مخب ذات وأشكال التعبير الشعبي، الجزائر، دار العرب للنشر والتوزيع، د/ ط، د، ت.

1– عبد الحميد بورايو: القصص الشعبية في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986، ص: 219.

قراءة نموذج تحليلي في كتاب: السيميائيات السردية لرشيد بن مالك

بدأ الناقد في كتابه بالدراسة الأولى وهي النظرية بعنوان واقع وآفاق السيميائية في الفكر الأوروبي:

والتي تناول الناقد فيها واقع وآفاق السيميائية في الفكر الأوروبي مبرزا تحولاتها وتوجهاتها خلال ما سماه التوليفة الأولى من ملفوظ إلى التلفظ 1991، قبل وفاة غريماس 1992، وكذلك التوليفة الثانية من التلفظ إلى الملفوظ 1995، ثم التوليفة الثالثة التلفظ 1998، مبرزا تطورات النظرية عند جوزيف كورتيس (J. courtedés) والاعتراضات المنهجية المستحدثة[1].

واقع آفاق السيميائية في العالم العربي:

يبين لنا الناقد في مسار الحركة السيميائية في الدراسات العربية المعاصرة ومقدما قراءته لبعض البحوث السيميائية لكل من عبد الحميد بورايو، وسعيد بن كراد وكذلك محمد ناصر العجمي، ومحمد القاضي، ومحدودية النموذج، دون أن ينسى المشكلات المعترضة مثل مشكلة ترجمة المصطلحات وممكنات النص العربي، مبينا "أن عسر الهضم لهذه النظريات، إنها يأتي من المصطلحات واللغة التي يطوح بها النقاد يمينا وشمالا، لا من المبادئ الأساسية المناهج"[2].

الرهان التأويلي في كليلة ودمنة:

يرى الناقد في التحليل السيميائي للخطاب السردي عند عبد الحميد بورايو حدثا نقديا في الجزائر في دراسة السيميائية لحكاية الحمامة المطوقة وإحاطته الدلالية باستناد إلى بنيتها، ولها اعتبار منهجي تنطق منه الدراسة البنيات الخطابية من حقل المعجمي والمقطوعات الخطابية والتجسيدات الخطابية[3]

1 – ينظر رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، دار مجدلاوي، ط1، 2002، ص: 5.

2– محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي في النقد السرد العربي الحديث، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، ص: 193،نقلا عن رشيد بن مالك.

3– المصدر نفسه، ص:7.

أ) –القراءة السيميائية في كليلة ودمنة لعبد الله بن المقفع:

يبين لنا الناقد في توضيح الآلية التي يتشكل بها الخطاب الحجاجي وبنية النص في استراتيجيتين:

1- إستراتيجية التحريك الإستراتيجية الخطابة في النص:

إن القراءة بيدبا للبرنامج السياسي للملك جعله يقوم تقويما على ممارسة السلطة التي تجسدها عبر أفعال، فالمستوى الخطابي يتضمن مسارين صوريين فالأول يتضمن الصور تحيل وحداتها المضمونية، أما المسار الثاني الذي يتشكل من صور السطوة والصورة والظلم للرعية.

أما على الصعيد السردي، يسعى بيدبا إلى التحرك الفاعل الجماعي التلاميذ ويمارس سلطة المعرفية على الملك لحمله على القيام ببرنامج سياسي.

– المواجهة البنية الجدالية في النص:

"وإذا كان بيدبا قد فشل في تعبئة تلاميذه فإنه قرر مقابلة الملك"[1] ،سالكا إستراتيجية الحوار المعرفي[2] ،بعد دراسة عدة خيارات أفضت به إلى لاستوزار (3) .

ب)–دراسة تحليلية لرواية "نوار اللوز" للروائي واسيني الأعرج:

– الافتتاحية والعنوان:

يبتدئ الناقد بالبحث في مستويات النص وأشكال بنية، فتصدر العنوان الرئيسي" نوار اللوز" والعنوان الفرعي "تغربيه صالح الزوفري" ثم فاتحة الكتاب للروائي نفسه[4] . وفاتحة كانت مستقلة عن النص الروائي

1- رشيد بن مالك: مصدر سابق، ص: 50.

2- ينظر: رشيد بن مالك:السيميائية السردية، ص: 66.

3- ينظر رشيد بن مالك: مصدر نفسه، ص:68.

4- واسيني الأعرج: نوار اللوز، دار ال حداثة، ط1، 1983، :5، نقلا عن رشيد بن مالك.

وأحداثه وشخوصه ولأنها ملحقة به زمنيا ومرتبطة به دلاليا ليخلص إلى أن ما بين النص وخارج النص منطقة ليست منطقة اتصال فحسب بل منطقة تفاعل ".

البنية السردية وتجلياتها في رواية نور اللوز:

يبين لنا الناقد من خلال مدراسته للبناء الداخلي للنص رشيد بن مالك العالم المضطرب والعالم المتوازن "يلعبون بدمنا ويوزعونه على أغنياء البلد أوراقا وفيلات وكباريهات ومراقص"، "نحن ندفع الثمن من لحمنا، حتى البنزين هذه المرة أخذوه "دائما ضحاياها، وهم آخر من يمكن أن تلصق به التهمة"[1].

أوجه الصراع بين الطرفين متضادين الفاعل صالح الذي يقوم بدور المهرب والفاعل المضاد الذي يؤدي دور الجمركي، ذلك ما يحدد رهانات الصراع في موضوع قيمي واحد هو الخبز "والله يا حمادة نريد الخبز فقط، حاجة خفيفة شوي كتان،...،" لا شيء في هذا الحي غير البرد والجوع"[2] فالباحث حدد البرنامج السردي لهذا الصراع لجأ إلى جدولة المقاطع السردية متتبعا المسار السردي ودلالاته للفاعل والفاعل المضاد[3]

شخصيات الرواية تصنيفها وتأطير مكوناتها الشكلية والدلالية:

يرى الناقد أن مفهوم الشخصية في النص السردي ثم تصنيفها لشخصيات الرواية عقبة تحليل بمستوياتها والنظر في دلالاتها، حيث الوظيفة التي يحيل بها الدليل اللساني على موضوع العلم غير اللساني، سواء كان واقعيا أو خياليا فيستند إلى شخصيات رواية "نور اللوز" في جدول مفصل حسب التسميات وانتمائها الطبقي أو المهني أو الاجتماعي[4] ،وقد خص الشخصية الرئيسية في ترسيمه تبين معاصرات صالح في الخطاب الروائي [5]،والذي يكشف فيها عن تحولات الصراع في الخطاب الروائي

1- واسيني الأعرج: نوار اللوز، دار ال حداثة، ط1، 1983، ص: 18، نقلا عن رشيد بن مالك.
2- رشيد بن مالك: مصدر سابق، ص:90.
3- رشيد بن مالك: مصدر نفسه، ص: 95.
4- رشيد بن مالك: مصدر نفسه، ص:140.
5- رشيد بن مالك: مصدر نفسه، ص:150.

منها الفيئة المجاهدة " أعرف أنك كفت مجاهداً فاضلا" نحن بلادنا لكنها ليست لنا"، " خرجنا كمن الباب دخلتم من الطاقة"[1].

– أما الفئة الثانية فهي تمثل الفيئة المتواطئة "الرعية تمشي باستقامة"، " وقد نسي مهمته"، "يلعبون بدمائنا"[2].

قراءة سيميائية في رواية "عواصف جزيرة الطيور" لروائي خلاص الجيلالي:

– مقدمة منهجية: فيتناول فيها الناقد البعاد الدالة على التسير الفعل السياسي منها السلطة والشعب والمثقف والتي تتمثل في الملفوظات السردية في القصة من حيث الفاعل الجماعي والصعيد السردي الذي يحدد مساره على مستوى القيم المنبثقة في عالم الثقافة[3].

التجليات الدلالية للخطاب الروائي:

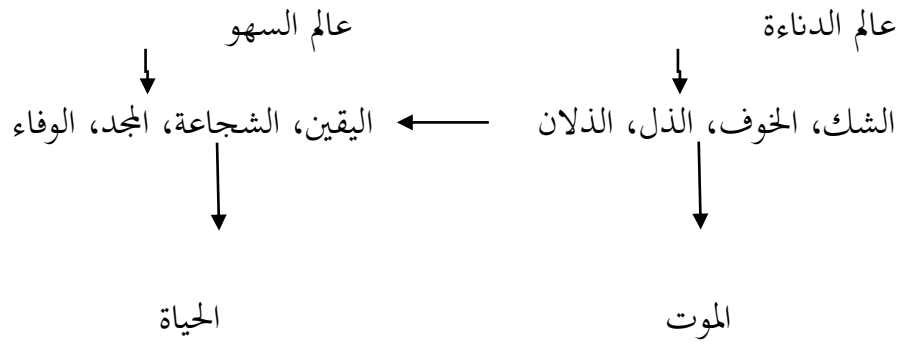
يتناول فيه الناقد أن "عواصف جزيرة الطيور" رواية سياسية بامتياز التي تقتضي أحداثها التحليل السوسيو نصية في فترة تاريخيه تمتد من الغزو الفرنسي إلى غاية أحداث الجزائر 1988، فالناقد رشيد بن مالك يذهب من حي نسقي عن قصد ودراية وتصريح حيث يقول: "ودون أن نحاول إضفاء تأويلات قد لا يتحملها النص"[4]، "فهو لا يتخذ الممارسة النقدية على أنها منبرا للدفاع عن قضية سياسية أو أيديولوجية "[5]فيعهد بعد استقرار عدة مقطوعات سردية إلى ثلاثة مسارات:

– مسار الشيخ الأكبر والنقابي بوجبل: يكشف فيه عن طبيعته ممارسات السلطة رئيس المشايخ في تنمية الثروة والإغراء والإسكان والعنف

1- ينظر: رشيد بن مالك: مصدر السابق، ص:151.
2- رشيد بن مالك: مصدر نفسه، ص: 153.
3- رشيد بن مالك: مصدر نفسه، ص:155.
4- مصدر نفسه، ص:156.
5- المصدر نفسه، ص:157.

- والعنف المضاد الذي ينتهي إلى اغتيال نقابي.

مسار صراع المثقف: ويتمثل في [1].



مسار الراوي على مستوى البنية السطحية:

ويتمثل بتلقي الملفوظ بالنص الافتتاحي للأمير عبد القادر والأيام العصابية التي تبدأ أحداثها بمحاولة شارل كان لجزيرة الطيور [2].

الترسيمات:

يبين لنا الناقد أن الاشكال الهندسية والرسمات التوضيحية التي تمثل أداة من الأدوات المنهجية ما تقدمه من معارف علمية.

الرموز والعبارات الرياضية:

يبين لنا الناقد فيها عن التفكير الرياضي من خلال تتبعه الرموز والعبارات المنهجية الرياضية استعمل الكثير من الرموز الرياضية بالإضافة إلى الكسور، وكذلك المعادلة الرياضية في المنطق التجريبي. [3]

1- مصدر السابق، ص:165.
2- مصدر نفسه، ص:174.
2 - المصدر نفسه، ص:120.

ويختم الناقد كتابه عن منهجية ممارسة النقد في النظرية السيميائية السردية التي استقاها من الأصول الغربية من مدرسة باريس وغريماس تحديداً.

الخاتمة

الخاتمـــــــــــــــــــــــــة

تمكنا في نهاية هذه الدراسة من الوصول إلى مجموعة من النتائج تعتبر حوصلة لما جاء في فصولها ويمكن تلخيصها فيما يلي:

– إن المنهج التاريخي منهج قديم ظهر في أوروبا، حيث جذب طائفة من مؤرخي الأدب الذين أخذوا بنا دون بمحاولة تطبيقه على الدراسات الأدبية واخضاعها الأساليب وقواعد علمية عبر رجالاتها الطويلة

– من خلال دراستنا للنقد العربي كشف لنا بجلاء أن جميع الظواهر الفاعلة لهذا النقد لا تخرج عما أنتجه العقل الغربي من رؤى ومفاهيم، ومناهج، حيث تبين لنا تأثر نقاد بالعرب بالغربيين من خلال مؤلفاتهم النقدية.

– برغم من أن النقد الجزائري كان ضعيفا نتيجة عوامل كان لها تأثيرها على الأديب وعلى نفسيتها إلا أننا وجدنا مجموعة من النقاد، قد الغوا كتبهم معتمدين على أساس هذا المنهج من خلال دراساتهم لأنواع أدبية معتمدين على حقبة زمنية.

– اعتمد سعد الله المنهج التاريخي في كتابته النقدية والتاريخية في دراسته النقدية.

– اعتمد سعد الله المنهج التاريخي في معظم دراساته النقدية بصورة واضحة مما جعله من رواد المنهج التاريخي في الجزائر.

– إن سعد الله هو مؤسس النقد الأدبي المنهجي في الجزائر من خلال باكورة مؤلفاته النقدية كتاب (محمد العيد أل خليفة – رائد الشعر الجزائر الحديث)

– إن النقد الجزائري قد تبن الدعوة إلى أدب اجتماعي لاعتباره الوسيلة الأنجع للتعبير عن قضايا المجتمع.

– الاتجاه الاجتماعي قد برزت دراساته التطبيقية نجدها في دراسات محمد مصايف.

– كان الناقد رقيبا وموجها للأعمال الأدبية لجعلها ملتزمة بقضايا أنسان وطموحاته، وثورة ضد الجهل والتخلف والأمية، ومصدر انبعاث للطموح برؤية مستقبلية متفائلة.

– إن نظرية التحليل النفسي، قد ساهمت في كشف متاهات النفس الإنسانية، فلا يمكن لأحد أن ينكر الدور الذي لعبه التحليل النفسي في مختلف المجالات خاصة مجال النقد الأدبي.

– أسهم علم النفس بدءاً من" فرويد" و"أدلر"و "يونغ" في إثراء الخطاب النقدي، فعلاقة الأدب بالمجال النفسي علاقة حتمية وواقع قبل وجود علم النفس.

– كان من الطبيعي أن أصل هذا التوجيه النفسي إلى عالم العربي وسيتولى على عقول العديد من المفكرين والنقاد، الذين ساروا في ممارسة تنظيراً وإجراءاً كل يقدم آراءه بحسب ثقافته وقناعه.

– بدأ الناقد عبد المالك مرتاض في تجريب منهج واحد على النص المراد تحليله المنهج البنيوي في المناهج النسقية.

– محاولة الناقد استيعاب وتمثل المناهج الحديثة كلن تدريجيا في كتابته: بنية الخطاب الشعري كان مزيجا بين البنيوي والأسلوب والاعتماد على الاجراء الإحصائي في دراسته المنهج البنيوي.

– أسهمت السيميائيات في انتاج نفسي يّعني باللغة، لا تقتصر وظيفته على المضمون، السعي كذلك في استخلاص آليات تشكل المحتوى.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

1- أبو القاسم سعد الله: محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، ط5، الجزائر العاصمة، 2007.

2- رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006.

3 – عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1991.

4 – عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسسي في النقد الشعر العربي، دار الصفاء للنشر، عمان، 2010.

5 – محمد مصايف: الواية العربية الجزائرية بين الواقع والالتزام، الدار العربية للكتاب، 1983.

المراجع:

6- أبو القاسم سعدالله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرئد للكتاب، ط5، الجزائر، 2007.

7 – ابراهيم حمادة: مقالا في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، د، ط، د، ت.

8- أحمد كمال زكي: النقد الدبي الحديث أوصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1981.

9- أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، د، ط، 1990.

10 - أحمد كمال زكي: النقد الدبي الحديث أوصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1981.

11- الطيب دبه: مبادئ اللسانيات البنيوية، دارسة تحليلية ابستمولوجيا جمعية الأدب الأساتذة الباحثين، سنة 2001.

12- بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاءلدنيا الطباعة والنشر الاسكندرية، ط1، سنة 2006.

13- بشير تاوريريت: مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الصول والملامح والاشكالات النظرية والتطبيقية)، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، د، ط، 2008.

14- بن زايد عمار: النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د، ط، 1990.

15 – شكري عزيز ماضي: محاظرات في النظرية الأدبية، دار البعث للطباعة والنشر قسنطينة، الجزائر، 1984.

16 – سعدي ظلام: مناهج البحث الأدبي (دراسة تحليلية والتطبيقية)، مكتبة نهضة المشرق، القاهرة، 1996.

17 – صالح خرفي: شعراء من الجزائر، معهد البحوث الدراسات العربية، الجزائر، د، ط.

18 – صالح هويدي: الفقه الأدبي الحديث قضايا ومناهجه، منشورات جامعة السابع من أفريل، ليبيا، ط1.

19 – صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997.

20 – سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشرق، القاهرة، ط8، 2008.

21 – عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، د، ط، سنة 2009.

22 – عبد الله ركيبي: النثر الجزائري، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، د، ط، سنة 2009.

23 – عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديثتاريخيا، وأنواعا وقضايا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

24-- عبد المالك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.

25 – عبد المالك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر 1925 – 1954، الجزائر، 1983.

26- صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دار الشرقيات، القاهرة، ط1، 1996.

27 – عبد اللطيف شرارة وآخرون: في النقد الأدبي، مؤسسة ناصر للثقافة، ط1، 1981.

28 – علي الهنداوي: مقدمتان لنظريتين النقد والشعر، شبكة جيفالنا.

29- عز الدين إسماعيل: التفسير للأدب، دار العودة، بيروت، ط1، 1981.

30 – عبد المنعم خفاجي محمد: مدارس النقد الأدبي.

31- عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1983.

32 – عبد المالك مرتاض: في النظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005.

33- عبد الحميد بورايو: ملتقى السيميائية والنص الدبي، جامعة عنابة، الجزائر.

34- عبد الحميد بورايو:القصص الشعبية في منطقة بسكرة المؤيية الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

35- عبد الحميد بورايو: الكشف عن المعنى في النص السردي (النظرية الاسيميائية)، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2002.

36- فوزية لعيوس وعاري الجابري: تحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأدردن،ط1، 2011.

37- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925 – 1975، دار الغرب الاسلامي، ط2، لبنان، 2006.

38 – مرشد الزبيدي: اتجاهات نقد الشعر المعاصرفي الطرق منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1990.

39- محمد مندور: في الأدب والنقد، مهضة مصر، القاهرة، د، ط، 1988.

40- محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبيالمعاصر، دار الشروق، القاهرة، مصر،د، ط، 1994.

41- ميجان الرويلي وسعد البازي: دليل النقد الأدبي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2002.

42 – محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

43- محمد مكاكي: التجربة النقدية المعاصرة، دار جليس عمان، الأدن، ط1، 2004.

44- محمد عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوي إلى التشريح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998.

45- منذر العياشي: العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د، ط، د، ت.

46- معجب الزهراني: في المقاربة السيميائية، علامات في النقد الأدبي، مج1، ديسمبر.

47- محمد بلوحي: أليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقارنة الشعر الجاهلي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، د، ط، 2004.

48 – محمود عابد عطية: القيمة المعرفية في الخطاب النقدي مقاربة ابسيتهولوجيا في نقد النقد الحديث، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1.

49 – يوسف وغليسي:اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، منشورات الاختلاف في الجزائر العاصمة، ط1، 2008.

50 – يوسف وغليسي: الخطاب عند عبد المالك مرتاض، بحث في المنهج واشكالاته، الجزائر، د، ط، 2002.

51 – يوسف وغليسي: مناهج النقد الدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009.

52 – يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصرمن اللانسونية إلى الألسنية، اصدارات رابطة ابداع الثقافة الجزائرية، 2002.

الكتب المترجمة إلى العربية:

53 – أنريك أندرسون أمبرت: مناهج النقد الأدبي، ترجمة: الطاهر أحمد مكي الأدب القاهرة، مصر، د، ط، 1991.

54 – جان بياجيه: البنيوية، ترجمة: عازفة منيمنة، وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس، فرنسا، 1985.

55- دي سوسير: دروس في الألسنية العامة، ترجمة: محمد القرمادي ومحمد الشاوس عجينة، الدار العربية للكتاب، د،ط، 1982.

56 – ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: محمد يوسف نجم، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1958.

57- ميشال آريفيه وآخرون: السيميائية أصولها وقواعدها ترجمة: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، د، ط، 2001.

58- جورج لوكاتش: " دراسات في الواقعية"، ترجمة، نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط3

الرسائل:

59- هيام هبد الكريم، عبد المجيد علي: دور السيميائية اللغوي في تأويل الشعرية شعرية البرذوني، نموذجا، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها بإشراف وليد سيف، الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2010.

فهرس الموضوعات

الفهـــرس:

مقدمة...أ

مدخل: نشأة النقد الأدبي الجزائري...01

الفصل الأول: انفتاح النقد الأدبي الجزائري المعاصر على مناهج السياقة في الجزائر..........09

المبحث الأول: المنهج التاريخي في الخطاب النقدي الجزائري............................09

المنهج التاريخي عند الغرب..09

المنهج التاريخي عند العرب..11

المنهج التاريخي في النقد الجزائري...12

قراءة نموذجية تحليلي في كتاب:محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري الحديث لـ: أبو القاسم سعد الله...15

المبحث الثاني: المنهج الاجتماعي في الخطاب النقدي الجزائري.........................19

المنهج الاجتماعي عند الغرب..20

المنهج الاجتماعي عند العرب..21

المنهج الاجتماعي في النقد الجزائري...23

قراءة نموذجية تحليلي في كتاب:الرواية العربية الجزائري الحديث بين الواقعية والالتزام لـ: محمد مصايف..26

المبحث الثالث: المنهج النفسي في الخطاب النقدي الجزائري 34

المنهج النفسي عند الغرب..34

المنهج النفسي عند العرب.....38

المنهج النفسي في النقد الجزائري.....39

قراءة نموذجية تحليلي في كتاب: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي لـ: عبد القادر فيدوح.....41

الفصل الثاني: انفتاح النقد الأدبي الجزائري المعاصر على المناهج النسقية في الجزائر.....69

المبحث الأول: المنهج البنيوي في الخطاب النقدي الجزائري.....69

المنهج البنيوي عند الغرب..... 70

المنهج البنيوي عند العرب.....71

المنهج البنيوي في النقد الجزائري.....72

قراءة نموذجية تحليلي في كتاب: بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، لـ: عبد المالك مرتاض.....75

المبحث الثاني: المنهج السيميائي الخطاب النقدي الجزائري.....93

المنهج السيميائي عند الغرب.....94

المنهج السيميائي عند الغرب.....96

المنهج السيميائي في النقد الجزائري.....97

قراءة نموذجية تحليلي في كتاب: السيميائيات السردية، لـ: رشيد بن مالك.....100

الخاتمـــــــة.....106

قائمة المصادر والمراجع 108

فهرس الموضوعات..... 113