الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة.
وزارة التّعليم العالي و البحث العلميّ.
جامعة وهران.

كلّية الآداب و اللّغات و الفنون. قسم اللّغة العربيّة و آدابها.

المصطلحات الأدبيّة في الخطاب النّقدي الجزائريّ.
رسالة لنيل شهادة الماجستير.

مشروع النّقد الأدبي الحديث و المعاصر.
إشراف الأستاذ الدّكتور عزّ الدّين المخزوميّ.

إعداد الطّالبة:
عائشة سنوسي.

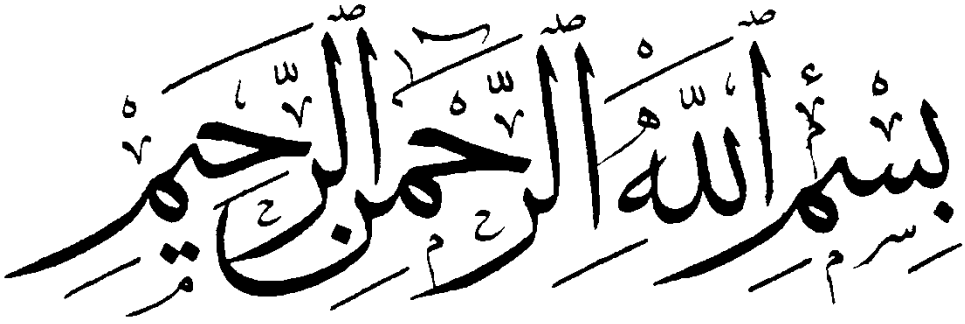
إشراف الأستاذ الدّكتور:
عزّ الدّين المخزومي.

2014/06/18

لجنة المناقشة:

ـ الأستاذ الدّكتور حبّار مختار.	رئيسا.	جامعة وهران.
ـ الأستاذ الدّكتور عزّ الدّين المخزوميّ.	مشرفا و مقررا.	جامعة وهران.
ـ الأستاذ الدّكتور شرشار عبد القادر.	عضوا مناقشا .	جامعة وهران.
ـ الأستاذ الدّكتور ابراهيم علي.	عضوا مناقشا.	جامعة وهران.

السّنة الجامعيّة: 2012 ـ 2013


بسم الله الرحمن الرحيم

شکر و تقدیر.

شكر وتقدير

أشكر ربّي سبحانه عزّ و جلّ الذي وفقني و يسّر لي السبل و الأسباب في إكمال هذه الرّسالة.

كما أتقدّم بخالص شكري و احترامي إلى أستاذي المشرف "عز الدّين المخزومي" وأشكر له إنسانيّته التي جعلت عملي هذا يرى النّور بعد أن كاد يكون خبرا في طيّ النّسيان.

كما أتوجّه بشكري إلى أعضاء اللجنة المناقشة التي تجشّمت مسؤوليّة قراءة ونقد هذا البحث.

و لا أنسى أن أتقدّم بشكري إلى أخي و زميلي "بلقرينة محمّد" الذي وسعتني أخلاقه قبل أن تسعني مكتبته.

إهــداء

إلى جميع من تتلمذت على أيديهم

إلى أبويّ رزقهما الله جنّتي الدّنيا و الآخرة.

إلى معلمتيَّ في الابتدائي

و أساتذتي في الإكمالي، و الثانوي، و الجامعي.

إلى كلّ هؤلاء أهدي هذا

الجهد المتواضع سائلة المولى أن

يسعهم برحمته و مغفرته

في الدنيا و الآخرة.

الـمـقـدّمـــــة.

المقدمــة:

شهدت السّاحة النقدية الجزائريّة في مجال الأدب مسارا متميزا، فقد واكبت الحركة النقدية جلّ الإبداعات التي خرجت إلى النور، و عملت على تحليلها و دراستها وفق مجموعة من المناهج تختلف حسب ممارسيها الذين عكفوا على محاولة تطبيقها بعد أن تشرّبوا أسسها النظرية.

إنّ الصحوة النقدية في الجزائر اهتمت في بداياتها بصناعة قاعدة اجتماعية تناسب عقيدة المجتمع الجزائري، و ساهمت في تنوير فكر القارئ و توعيته بمهمّته في صناعة جزائر قوية و صامدة خاصّة أنّها كانت حديثة عيد بالاستقلال، فلم يخل نقد من التركيز على البعد الأخلاقي الذي تضمّنه الإبداع مع الإشادة بالإيديولوجية الاشتراكية التي كانت حينها ترمز للحرية و العدالة.

و أهمّ ما تميّزت به الدراسات النقدية أنّها اتجهت في بداياتها اتجاها سياقيا في طرح و معالجة الإبداعات الأدبية، فأبرزت الجوانب الاجتماعية و التاريخية، وأفصحت عن القيم الأخلاقية و الأهداف التي يرمي إليها الإبداع.

لقد جاءت الدراسات النقدية غداة الاستقلال قليلة، ثمّ بدأت تنتعش شيئا فشيئا، وفي كلّ مرّة كانت تحوي جملة من المصطلحات و المفاهيم النظرية، فكيف استغلّت ذهنية هؤلاء النقاد هذه المصطلحات؟ و كيف تعاملوا معها و هي كلّها مصطلحات غريبة وافدة لم يكن لهم نصيب من الاجتهاد في إضافتها إلى النقد الأدبي؟ و هل كان توظيف هذه المصطلحات مكيّفا وفق ما يخدم المصالح الوطنية أم أنّه كان مجرّد استهلاك لقوالب غربية جاهزة؟

غير أنّ الأمر بات يختلف في الدراسات النقديةّ المعاصرة التي لم تعد تؤسّس انطلاقاتها على المناهج السياقية، بل تجاوزتها إلى المناهج النّسقية التي أثرت بها الساحة النقدية وعالجت من خلالها عددا كبيرا من الأعمال الأدبية، فهل يمكن أمام ثورة المناهج النسقية الاستغناء عن المنهج السياقي؟ أم أنّ الحاجة إليه تظلّ أبدا ضرورية؟

تناولت هذه الدّراسة جردا لمفاهيم المصطلحات السياقية الأكثر تداولا متجاوزة بذلك المصطلحات النسقية المعاصرة و ذلك حتى لا تكون إحداهما على حساب الأخرى فيكثر الكمّ على حساب الكيف.

و يعود اختيارنا لهذا الموضوع إلى أنّ الأعمال التي حوت المصطلح التنظيري ووقفت على حدوده هي أعمال كثيرة و متنوّعة، لكنّها قلّما جمعتها كلّها في عمل واحد، بل ظلّت هذه المصطلحات متناثرة في ثنايا هذه الأعمال، و حاجة الطلّاب اليوم إلى فهم حدود المصطلح الأدبي حاجة ملحّة تعدّ خطوة أولى لا غنى عنها في فهم و استيعاب ما استُحدث بعدها من مصطلحات حداثية تواكب النّقد المعاصر.

أمّا المنهج المتبع في هذه الدّراسة فهو منهج المقاربة الفنية التكاملية، و قد اعتمد على طريقة جرد المصطلحات الأدبية بتعريفاتها حسب ما اعترف به النقد الجزائري، و قد اعتمدنا الطريقة العرضية في تناول هذا الموضوع من حيث تحديد المصطلحات، فقد اقتصرنا على ضبطها و الوقوف على مضامينها متجاوزين بذلك الطريقة الطولية التي تهتم بتتبع النشأة التاريخية لعلم المصطلح حتى نتحكّم بصورة أيسر في هذا الطرح.

أمّا في مجال البحوث الأكاديمية التي تناولت النقد الجزائري بالدراسة و التحليل فهي كثيرة و متنوعة و تشهد وعيا كبيرا إذ قدّمت عدّة دراسات على مستوى الرّسائل الجامعية عُنيت بمختلف المواضيع و المناهج في نحو: "الزمن في الرواية الجزائرية" لمحمّد بشير بويجرة الذي استطاع دراسة عنصر الزمن و أبعاده في مجموعة من الرّوايات الجزائرية، و كذا "البنية السرديّة في الرواية الجزائريّة" لمحمودي بشير الذي تناول بالدراسة عنصر السرد و طريقة توظيفه في أكثر من رواية جزائريّة، و دراسة "الخطاب النقديّ و الإبداع الشعريّ عند صالح خرفي" لعبد الوهاب منصور الذي زاوج في دراسته بين صالح خرفي الناقد، و صالح خرفي المبدع.

قُسّمت هذه الدراسة النقدية إلى مقدّمة و مدخل و ثلاثة فصول و خاتمة. بيّنا في المقدّمة تسلسل المحاور بالترتيب، و التعريف بموضوع الرّسالة ثمّ تدرّجنا إلى مدخل أثرنا فيه مشكلة عجز الدّراسة السّياقية وحدها في مواجهة الأعمال الإبداعية، وضرورة استكمالها بالدّراسة النّسقية حتى تتباين الدّراسات و لا تخلص إلى مبدإ الحتمية الذي يؤدّي إلى النتائج نفسها. ثم تلا ذلك الفصل الأول الذي رصدنا فيه مفهوم الثقافة و الفنّ متعرّضين لآراء النقاد الجزائريين الذين أدلوا بنقاشاتهم و تعريفاتهم للثقافة و الفن والذوق و الجمال.

أمّا الفصل الثاني فقد اهتمّ بمصطلح الأدب و كيف نظّر له نقّادنا و تتبعوا أبعاده الوظيفية، و كان نصيب الفصل الثالث معالجة نظريّة الأنواع الأدبيّة في النقد الجزائري حيث أدرجنا سلسلة من الأنواع الأدبية و أحطنا بخصائصها الاصطلاحية من شعر ورواية و قصة و أدب شعبيّ.

و أتبعنا الفصل الأخير بخاتمة خلصنا فيها إلى تبيين الجهود النقدية الجزائرية المبذولة وتطورها عقدا بعد آخر.

و استعنا بمجموعة من المصادر التي حوت في بطونها تحديدات لمصطلحات كثيرة أفادتنا في الإحاطة بالمفاهيم الأدبيّة و النقدية، و من بينها مؤلفات: عبد الملك مرتاض و محمّد مصايف، و عبد الله الركيبي، و شايف عكاشة، بالإضافة إلى مجموعة من الكتب النقدية العربية و بعض الكتب المترجمة، كما استعنا بمجموعة من الرّسائل الجامعية و جملة من الدّوريات العربية التي لا غنى عنها في تسديد و جهة البحث.

أرجو أن أكون قد وفّقت في بحثي هذا بإضافة لبنة جديدة إلى صرح الدّراسات الأدبية و النقدية في الجزائر.

مـــدخـــل.

مدخل:

لاشكّ أنّ الأدب الجزائريّ في بدايات ظهوره قد اصطدم بمجموعة كبيرة من المعوقّات التي أدّت إلى تعثره و حالت دون منافسته الآداب الأخرى، فقد عدّ بعضهم الأدب الجزائري المكتوب باللغة العربيّة في فترة ما قبل الاستقلال أدبا هزيلا "لأنّه أدب تقليديّ و ضعيف بشهادة جميع النّقاد و هو أدب مرتبط بتخلّف اللغة العربيّة و بانغلاق الجوّ الثقافي و اللغة آنذاك"[1]، و هذا لا يعدّ عيبا في أدبنا لأنّ البدايات كانت في حكم المحاولات التي تؤسس لبناء أرضيّة صلبة لا يتعثّر عليها هذا الأدب بعدها، و تبشّر بصحوة أدبيّة في الأفق.

كانت هذه المحاولات رغم ندرتها تحمل مواضيع تهدف لبثّ الحسّ الثوري والانشغال بالقضية الوطنيّة، لكنّ الوضع تغيّر مباشرة بعد الاستقلال، فخدم الأدب حينها القضيّة الثقافية و استطاع أن يجد له مكانة في الأدب العربيّ، و بدا أدبا واعيا و مؤسّسا يعكس صورة مجتمعه و يمثّلها أحسن تمثيل.

و قد واكب هذا الأدب منذ بداياته مجموعة من الدّراسات النّقدية التي ترمي إلى تقويمه و دفعه نحو خدمة المجتمع من جهة و من جهة أخرى ترمي إلى تأسيس نقد أدبيّ جزائري يفعّل الحركة الإبداعيّة و يكمّلها، فعكف على دراسة الأساليب الفنية و تتبّع الانتماء الفكريّ للأدباء من خلال أعمالهم التي كثيرا ما تعكس تيّارا فكريّا معيّنا أو رؤية إيديولوجية ما، و من ثمّ يتمّ تحليل الخطاب الأدبيّ بعد ربطه بهذه الاستنتاجات التي يكشف عنها النّص، و قد كان للفكر الواقعيّ الاشتراكي كبير الأثر في الكتابات الجزائريّة التي تبنّته و عكسته من خلال أعمالها فبات النقد يستند إلى المدرسة الواقعيّة الاشتراكية.

إنّ النقد أوّل ما نهض اهتم بالقراءة السّياقية التي تراعي باهتمام مؤهّلات الأديب وثقافته و بيئته، و تدأب على الكشف عن بصمات انتمائه الإيديولوجي ثمّ تخوض في أسلوب النّص و لغته في غير ما تعمّق مركزة على الهدف العام من العمل الذي يثمّن القيم الأخلاقية و يبشّر بحسن عواقبها.

[1]–عمّار بلحسن، سؤال الأدب الوطني، مجلة التبيين، ع 7، جامعة الجزائر ، 1993، ص: 162.

تمكّن هؤلاء النقاد من تملّك مجموعة من الأدوات التي تؤهّلهم لعمليّة نقد النّصوص الإبداعية، فقد تشرّبوا جميع المصطلحات التي تغذّت عليها المقوّمات الفنية للأجناس الأدبيّة النّثرية منها و الشعريّة حتى تسهل محاصرة العمل الفنّي و الخوض دونما صعوبة في الممارسة النقدية، فكان أن ضبطت عدّة مصطلحات، فعلى صعيد الرّواية مثلا نجد: السّرد، الوصف، الحوار، الزّمان، المكان، الشخصية، الحدث، الحبكة، العقدة، الحلّ...إلى غيرها من المصطلحات التي صار تشرّبها ضروريّا لضبط حدود كلّ مصطلح بتفاصيله حتّى تكون مطواعة في يد النقاد يوظّفها حسب المنهج الذي يختاره في النّقد، فمنهم من يختار المنهج الاشتراكي و منهم من يختار المنهج الاجتماعيّ أو التاريخي ليبرزوا في ضوئها تحليلاتهم للنّصوص الأدبية.

و بالرّغم من تصدّي هذه الدراسات للإبداع بالنقد فإنّها بدت غير قادرة على الاستمرار فيه مع ما استجدّ من أعمال في الأدب المعاصر، فقد فرض عنصر التغيير استحداث مجموعة من المناهج النقدية المتباينة التي تتجاوز الدّراسة الكلاسيكية إلى التعمّق في النص الأدبي محاولة تشريحه لمعرفة أسرار اللغة الكامنة فيه مهملة –أو تكاد– جميع العوامل الخارجة عن النّص.

إنّ الدّراسة النقدية الكلاسيكيّة مهما تعدّد ممارسوها فإنّ نتائجها تبقى متقاربة إذ لا يمكن أن نلمس فرقا شاسعا بينها لأنها تعتمد نفس الطريقة تقريبا، لكنّ الدراسات المعاصرة لا يمكنها أبدا أن تنتهي إلى نفس النتائج لأنّها تعمد إلى مجموعة مناهج متباينة لكلّ منها مقاييسها و أدواتها الخاصة، فقد باتت الدراسة النقدية الأدبيّة تجنح إلى تحليل النص تحليلا مواكبا للتقدّم الحضاريّ و لجميع مراحل التطور التكنولوجي، كما غدا النقد تخريبا نسبيّا لبعض القواعد المتعارف عليها[1] بفعل ما أثارته الثورة التكنولوجية التي فصلت بين زمنين؛ زمن غياب التقنية، و زمن هيمنة التقنيّة، فصار "اللاّمنهج في تشريح النص الأدبي هو المنهج"[2] فأيّ طريقة تحلّل النص الأدبيّ و تعمل على اختراق مجاهله وضبط أسراره و حلّ شفراته تعدّ منهجا مهما ظهرت طرق أخرى في المقابل.

[1]– عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983، ص: 51.

[2]– مص.ن، ص: 55.

إنّ هذه الطريقة تجعل من المستحيل على دارسين اثنين الوصول إلى نفس النتائج إذ "كلّ نصّ أدبيّ... يعطيك من الثمرات و النتائج أو الاستنتاجات مالا يعطي غيرك...ثم يعطي في مقابل ذلك غيرك مالا يعطيه أنت"[1]، و هذا ما تنفتح عليه هذه النّصوص لمجموعة من النقاد الذين تشرّبوا أسس هذه المناهج النقدية الجديدة التي باتت تنشغل باللغة فحسب، و أصبح تحصيل حاصل أن تتغير النتائج بتغّير المنهج في الدّراسة، بل بتغيّر الذّات الممارسة للنقد مما يخضع النص الواحد لمجموعة من الدراسات حتى يصل الأمر حدّ الاستنزاف لتصبح وظيفة الخطاب النقدي أن تمتد إلى مكامن المسكوت، و يشتبك مع المعوّقات و الخنادق التي تصفها الأنساق الثقافية و الفكريّة في طريق النقد لكي لا يخترق أسوارها[2] فيتحوّل النص إزاء هذه العمليّة مخبرا يحوي كلّ التجارب.

إنّ ظهور هذه المناهج النقدية مكنّت من الإحاطة بمجموعة كبيرة من الأعمال الإبداعية بالرّغم من أنّها مازالت تبحث عن اكتمال أبعادها التنظيرية، فقد حوّلت هذه النظريات إلى حقل تجارب و تطبيقات شرحت العديد من الأعمال و كشفت عن مستوى العلاقات بين البنى اللغوية داخل العمل ممّا أثرى معجم المصطلحات التي يستعملها النقاد اليوم و صارت الإحاطة بدلالاتها أمرا لا مناص منه في العمليّة النقدية، وهذا ما ستعمل هذه الدّراسة –في فصولها الثلاثة– على تناوله بالبحث و التحليل.

[1]– عبد الملك مرتاض، النص الأدبي، مص س، ص: 52.

[2]– أحمد يوسف، السلالة الشعرية في الجزائر، علامات الخفوت و سيماء اليتم، مكتبة الرّشاد للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر 2004، ص: 8.

الفصل الأوّل

مفهوم الثقافة و الفنّ في النقد الأدبي الجزائري.

-توطئة.

1. جدليّة الثقافة من منظور النّقد الجزائري.
2. خصوصيّة المثقف و ثقافة الكتاب في النّقّد الجزائري.
3. نظريّة الفنّ في النّقد الجزائري.
4. الجمال.
5. الذّوق.

توطئة:

يختلف الأفراد من حيث تعاملهم مع الوقائع الحياتيّة اليوميّة، فمنهم من يمرّ بهذه الوقائع دون أن يستوقفه فيها إلا ما يخصّه، فلا يعلق بذهنه إلاّ ما له به صلة مباشرة، ومنهم من يدقّق في هذه الوقائع ليحوّلها مادّة إبداعيّة يمتزج فيها الواقع بالخيال، و هذه الفئة الأخيرة تتجاوب مع المجتمع بطريقتها الخاصّة، و هي الإبداع الفنّي الأدبيّ أو التشكيليّ أو التمثيليّ أو غير ذلك من أنواع الفنون.

و الفنّ الأدبيّ فهم للحياة بطريقة خاصّة، و وعي عميق بالواقع يعكس تصوّرا لحالة اجتماعيّة معيّنة، و تحليل ذاتيّ لقيم موجودة، و محاولة استخلاص حلول لآفات متفشيّة في قالب فنّي خالص ينوّر فكر القارئ، و يبعث فيه الأمل في غد أفضل، و تختلف طريقة التّعبير عند المبدعين، فتكون الوسيلة مرّة بالألوان عند الرّسام يجسّدها في لوحة فنيّة، ومرّة أخرى بالنّوتات الموسيقيّة عند المؤلّف الموسيقيّ، و تارة تكون بتصميم رقصات تعبيريّة عبر حركات متناسقة في المسارح الاستعراضيّة.

و لا غرو في أنّ هذه الأشكال الفنيّة كلّها هي امتداد للأدب و تواصل معه، لأنّ غايتهما واحدة و هي إضافة لمسات جمال للواقع المعبّر عنه من خلال الإبداع. و يندرج الأدب تحت راية الفنّ الّذي يستوعب جميع أنواع الإبداع، سواء ما يُعبّر عنه بالكتابة ويشمل: الشّعر و القصّة، و الرّواية، و المسرحيّة، أو ما يُعبّر عنه بوسائل تعبيريّة أخرى من رسم و نحت و تلحين و رقص.

و يشترك الفنّ و الأدب في الانقياد لباب رئيسيّ كبير من المعرفة، و هو الثقافة الّتي تضمّ مختلف الرّوافد المعرفيّة، من علوم إنسانيّة و ما يندرج تحتها من فكر و فنّ و أدب، و فلسفة و تاريخ، و من علوم دقيقة و نظريّات و تجارب علميّة و تحليليّة بحتة.

تتّضح علاقة الفنّ و الأدب بالثقافة بصورة قويّة و مستمرّة، لأنّ الأدب في جوهره ما هو إلاّ شكل من أشكال التّعبير عن الثقافة الوطنيّة للكاتب الذي يعمل على ترسيخها والدّفاع عنها، و لا يبتعد في ذلك الفنّ لأنّه هو الآخر يعمل على خدمة هذه الثقافة وتكريسها ليثمر

هذا التفاعل بينهما أسسا متينة تدعم القضايا الفكريّة والاجتماعيّة، وتحرص على تثبيت الانتماء الحضاريّ و الدّينيّ و تحفظ الكيان الوطنيّ بجميع قيمه ومميّزاته الخاصّة.

إنّ المتتبّع للحركة النقدية الأدبيّة في الجزائر يجد اهتمامها قد طال مجال الإبداع بكلّ أنواعه، و قد كان للثقافة و الفنّ نصيب في هذه الدّراسات باعتبارهما دعامتين أساسيّتين في الحياة الفكريّة للأفراد و الجماعات، و لتأثيرهما الفعّال في الرّقي بمختلف الحضارات، فكيف استطاع نقّادنا الجزائريّين معالجة هذا الموضوع الحسّاس الذي ارتبطت به جميع الأمور الحياتيّة؟ و كيف استطاعوا ضبط المفاهيم النظريّة للثقافة بوجه عامّ، و تحليل وضعيّة الثقافة في ضوء الواقع الجزائريّ بوجه خاصّ؟

إنّ حاجة الشّعوب إلى الثقافة حاجة ملحّة و كبيرة لأنّها جزء من كيانها تتشكّل فيها وحدة الأفراد، و تتحقّق بها الهويّة المتميّزة، و تحفظ للحضارة خصوصيّتها المستقلّة.

و الفنّ قبسة من قبسات الثقافة يتّخذ له أشكالا مختلفة: شعر، رواية، قصّة قصيرة، موسيقى، رسم، نحت، فنّ معماري، و كلّها فنون تتغذّى على الثقافة لتشكّل نسيجا فريدا يعرِّف بثقافة شعب بعينه، و لا نجد مجتمعا من المجتمعات يتنكّر لهذه الفنون، بل تعمل كلّها على احتضانها و السّعي على تطويرها. لقد أصبح الفنّ لغة جميلة ترتاح إليها النفس البشريّة لما تحقّقه من متعة و تبعثه فيها من جمال.

1_جدليّة الثقافة من منظور النّقد الجزائريّ:

اتّسعت مفاهيم الثقافة اليوم و تعدّدت، فهي ليست مفهوما جامدا تسهل محاصرة حدوده، لأنّها ترتبط ارتباطا جذريّا بعامل التطوّر التاريخيّ فقد تكون الثقافة أسلوبا معيّنا لنمط حياة يتّفق عليه شعب من الشّعوب، و ينعكس ذلك من خلال ممارستهم لنشاطاتهم اليوميّة التي تحافظ على هوّية وطنيّة ثابتة تختلف بالضّرورة عن غيرها، و قد تكون الثقافة ذلك السّعي إلى اكتشاف العالم من حولنا بفعل تقنيّتي الكتابة و القراءة، و ما تتيحه من استيعاب لحدود الأنا و حدود الآخر فتكسبنا ارتقاء فكرّيا و معنويّا يسهّل الاحتكاك بين ثقافات مختلفة ليشكّل وعيا ناضجا كفيلا بضمان عدم ذوبان ثقافة في ثقافة أخرى، و قد تكون الثقافة مزيجا بين كلّ هذه العوامل مشتركة.

و يحدث أن تشترك الأمم في ثقافة بعينها، إذ أضحى الشّعر و الموسيقى و غيرها من الفنون "ثقافة إنسانيّة لا يستغني عنها شعب من الشّعوب"[1]، فانصهرت جميعها ليأخذ كلّ شعب نصيبه منها و يشكّله وفقا لما يتناسب و شخصّيته و قد حاول النّقد الجزائريّ معالجة إشكاليّة الثقافة بكلّ مستوياتها للإحاطة بانعكاساتها على حياة الفرد و المجتمع.

و يؤسّس عامل التفتّح على مختلف المعارف الإنسانيّة مجالا لتيّار التأثير و التأثّر بين الحضارات و ينسحب هذا على جميع الثقافات دون استثناء، فمن شأن التبادل المعرفيّ أن يسهم في خصوبة الإبداع لأنّ "الثقافة يغذّي بعضها بعضا، و يتأثر بعضها ببعض، فهي عمليّة احتكاك عقلي"[2]، إذ لا جدوى من التقوقع داخل الثقافة المحلّية الأصيلة دون إدراك لما تعيشه الثقافات الأخرى من تطوّرات، لأنّ ذلك سيحرمها من اكتساب آفاق ثقافيّة إيجابيّة، فكلّما تنوّعت المصادر الثقافيّة دلّ ذلك على خلق مجالات ثقافيّة أرحب، واستقلاليّة فكريّة أكبر، و هذا لا يتحقّق إلاّ بقبول تفهّم الثقافات الأخرى.

و لا يجب أن نفهم هذا أنّه انسلاخ من الجذور الثقافيّة المحلّية الوطنيّة و الذّوبان في الثقافة البديلة، بل هو وعي بثقافة الآخر نأخذ منها و نضيف إليها دون الإساءة لها ليكتمل التّعايش الثقافيّ في صورته الإيجابيّة.

إنّ الثقافة واجهة نتعرّف من خلالها على ما يميّز شعبا معيّنا عن بقيّة الشّعوب من حيث الانتماء الحضاريّ و التاريخيّ و العقائديّ و المعرفيّ، لهذا كان لزاما أن تكون هناك فروقا جوهريّة تضبط الفواصل و الحدود لكلّ هذه المحاور الثقافيّة حتّى تظلّ لكلّ شعب هوّيته المستقلّة، و لكن ما الذي يساعد على تجذّر ثقافة ما أو انتفائها عند الشّعوب؟

إنّ توّفر شرط الحرّية عامل هامّ و أساسيّ في المحافظة على التّراث الثقافيّ، و في اكتساب الرّوافد المعرفيّة، فلا يمكن أن تحتلّ ثقافة معيّنة مكانتها ما لم يتمتّع شعبها بسيادة جغرافيّة مستقلّة تسمح له بحريّة انتقاء ما يناسبه ليضيفه إلى ثقافته، و لفظ ما يخالف ذلك[3]،

[1]– محمد مصايف: دراسات في النقد و الأدب، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر 1981، ص: 196.

[2]– عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر 1925–1954، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، الطبعة الثانية 1983، ص: 52.

[3]– محمد العربي: قضايا فكرية في ليلة عربية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986، ص: 17.

و البرهنة على ذلك لا تحتاج إلى كبير جهد، إذ يكفي أن نعود إلى حالة البلاد التي نال منها الاحتلال قبل و بعد استقلالها لندرك أنّ غياب عنصر الحريّة تنتفي معه جميع الشّروط الصّحيّة الأخرى التي لا تقوم المجتمعات إلاّ بها.

و لمّا كانت الثقافة مصطلحا حيويّا يرتبط بالإنسانيّة في جميع مجالاتها فقد تجاوز النقّاد ذلك المفهوم الذي حصر الثقافة في التّحصيل المعرفيّ النّاتج بفعل القراءة و الكتابة المكتسبتين من التّعليم إلى أوسع من ذلك، فجعلوها مرادفة لكلمة "حياة"، لتصير الثقافة في أوسع أبعادها لا تعترف بحدود القراءة و الكتابة دون الاحتكاك بتجارب الحياة التي تبقى هي المؤسّسة الثقافيّة الكبرى، و هذا ما يفسّره محمّد مصايف بقوله: "إنّ الثقافة ليست شيئا خاصّا بطبقة محفوظة من النّاس... تعلّمت القراءة و الكتابة...بل هي شيء إنسانيّ يعّبر عن الحياة العقليّة و الشّعوريّة"[1] و هذا المستوى من الثّقافة لا يتحقّق إلاّ باندماج الأفراد داخل المجتمع بوعي مسؤول يدرك ما تنتجه الممارسات و النّشاطات في إطار التّعامل الاجتماعيّ، و التّجارب مع الطّاقات الفاعلة لتحقيق الاحتكاك الخلاّق.

إنّ قابليّة تصنيف الشّعوب إلى شعب مثقّف و آخر غير مثقف ليست مسلّمة لا يُشذّ عنها، ما دام كلّ فرد يتميّز بالقدرة على التكيّف داخل مجتمعه الّذي تحكمه ضوابط ثقافيّة معيّنة تهيّئه إلى استكشاف ثقافات أخرى ما دام يتصرّف وفق ما يكرّس ثقافته الوطنيّة، أمّا ظاهرة اللاّثقافة فغير واردة و لم يشهد بها التّاريخ حتّى عند البدائيّين من البشر ،لأنّهم استطاعوا المحافظة على البعد التاريخيّ و الحضاريّ، و على هويّتهم الإنسانيّة[2]، فتجريد شعب من عنصر الثّقافة هو حكم عليه بالموت، كأن لم تكن له كينونة أو وجود، ومن الطّبيعي أن تتفاوت درجة الثقافة من شعب إلى آخر، و لكنّه في الأخير لا يتجّرد منها.

وعت الشّعوب ضرورة الاهتمام بالثقافة و جنّدت ما يكفل لها تبلورا كاملا وتأسيسا صحيحا عند الأفراد، حتى يتمكّنوا من استيعاب الحياة من حولهم و تفعيل كيانهم داخل مجتمعاتهم، فثارت الشّعوب المستعمَرة على الاحتلال و انتزعت حرّيتها، ثمّ كرّست جهودها لتثبيت الثقافة الوطنيّة ببثّ الوعي بين أفرادها، و إذكاء روح التكافل بينهم وإصلاح الهياكل

[1]– محمد مصايف: دراسات في النقد مص، س، ص: 195–196.

[2]– محمد العربي: قضايا فكرية في ليلة عربية، مص، س، ص: 12.

التربويّة و التعليميّة، و عملت على اقتلاع ترسّبات الثقافة الاستعماريّة خاصّة منها ما ينافي خصوصيّة الحضارة الوطنيّة.

و تمكّن النقّاد الجزائريّون من رصد حالة الثقافة الجزائريّة، و تشخيص معالمها بغية خلق آفاق ثقافيّة صحيّة تسمح للفرد الجزائريّ خوض معركة المفاهيم المعرفيّة، والمشاركة المنتجة في جميع الفعاليّات الفكريّة، و أدركوا أنّ أوّل ما يساعد على تحقيق هذه النتائج هو استغلال طاقة الموارد البشريّة، و تعبئتها بالوعي السّليم، و توجيهها وفق خطط تنمويّة مدروسة، و لكن ما الّذي سيحدث إذا استُهدفت هذه الطّاقات و طُوّقت بالحرمان المثلّث: الاستعباد، و الجوع، و الجهل مدّة عقود من الزّمان؟ و هل يمكن أن يكون لهذه الطّاقات المحطّمة من الاستعدادات النفسيّة ما يمكّنها من استدراك هذا الشّلل الثقافيّ، و قد نال الجزائر ما نعلم من السّيطرة الاستعماريّة الفرنسيّة؟ هل نستطيع الحكم على وجود ثقافة جزائريّة إبان الاحتلال الفرنسيّ، أم أنّ كفة التّغييب الثقافي كانت هي الرّاجحة؟ و كيف استطاعت الجزائر أن تصنع لها خصوصيّة ثقافيّة بعد الاستقلال؟ و ما هي الأدوات والوسائل التي جنّدتها الهياكل المسؤولة لدعم هذا المشروع الثقافيّ؟ لا يستنكف القارئ الجزائريّ من ترديد هذه التساؤلات لأنّ الإجابة عنها ترتبط بمصير شعب برمّته.

يستدعي الحديث عن الثقافة في الجزائر الإلمام بتاريخها الذي يعكس معاناة شعبها في التمسّك بالأصول الثقافيّة العربيّة و الإسلاميّة، إذ حوربت اللّغة العربيّة في عهد الاحتلال، وضُيّق عليها في الكتاتيب و أصبح من النّادر أن نجد أفرادا يجيدون كتابة اللّغة العربيّة وقراءتها بسبب تكريس فرنسا كلّ جهودها في طمس معالم الثقافة الجزائريّة العربيّة، و إحلال ثقافتها البديلة مكانها، و حتّى القلّة المتعلّمة فضّلت الهجرة إلى البلدان الشّقيقة بغية الدّفاع عن القضيّة الجزائريّة إعلاميّا، ممّا زاد في حصر الفئة المتعلّمة، وكان مصير كلّ من تسوّل له نفسه نشر الثقافة العربيّة الإسلاميّة داخل الجزائر السّجن والتعذيب، أو النّفي، أو التصفية الجسديّة، و التاريخ نفسه يشهد لفرنسا بنجاحها المذهل في تقليص نسبة المتعلّمين في الجزائر بشكل مهول حتّى نهاية الاحتلال.

و بالرّغم من كلّ هذه الظّروف تحدّت النّخبة المتعلّمة هذه الأوضاع و ثارت عليها، لتعمل على تأسيس جرائد و مجلاّت فنّدت كلّ من اتّهم الجزائريّين بالجهل التّام للغتهم

العربيّة، فصدرت الشّهاب سنة 1929، و البصائر في 1935، و غيرهما كثير و هي توحي كلّها بوعي كبير للثقافة العربيّة الإسلاميّة.

و تغيّر الوضع بعد الاستقلال، و كان من أولويّات اهتمامات الجهات المسؤولة رفض الثقافة الفرنسيّة و تكثيف الجهود لاستعادة الهويّة الوطنيّة، و ذلك بإرساء برامج تعليميّة وتربوية هادفة، فأصبح التعليم إجباريّا و مجانيّا لبتر ارتفاع نسبة الأمّية، وتلخّصت هذه الجهود كما يراها دودو في ثلاث عناصر أساسيّة هي: التّعريب، ونشر العلم، و العناية بجمع التّراث و تطويره[1]، و قد رُتّبت هذه العناصر وفق الأولويات، إذ كان ضروريّا –بعد أن نُسفت اللّغة العربيّة– أن يكون للتعريب الخطوة الأولى في خريطة الثقافة الجزائريّة لأنّه سيسهّل تحقيق العنصرين الباقيين، فاكتساب اللّغة مع الإرادة الخالصة في تحصيل العلم تُكسب التّراث حلة ثقافية فريدة لا يمكن أبدا إغفال قيمتها الحضاريّة.

تميّزت هذه المرحلة الجديدة –مرحلة الاستقلال– باجتياح مشروع الثورة الثقافيّة التي تمثّل دورها في تحصين الفرد الجزائريّ ضدّ الجهل و الأميّة، بإعداد برامج تعليميّة مدروسة، و العمل على التأليف البنّاء، و انتقاء أنسب المناهج المؤطِّرة للتعليم[2]، لتظلّ مسؤوليّة التنمية البشريّة هي القاسم المشترك عند جميع الشّعوب، فهي إذا هيُئت و أُعدّت لتحمّل تحدّيات المستقبل، ستسخّر مؤهلاتها الثقافيّة و المعرفيّة لخدمة الإنسانيّة بأسرها.

و في هذا المضمار يرى محمّد مصايف أنّ مسؤوليّة تحقيق أهداف الثورة الثقافيّة من تفعيل الفرد داخل المؤسّسة الاجتماعيّة لا تقع على جهة بعينها، فهي ليست مسؤوليّة المثقفين وحدهم، و لا مسؤوليّة الأحزاب و التكتّلات السياسيّة، بل هي مسؤوليّة تشترك فيها جميع هذه المواقع، كما أنّ الحاجة إلى تأهيل هذا الفرد في مواجهة العراقيل الحيويّة لا يقلّ أهمّية عن حاجته في تعلّم اللّغة التي يتواصل بها[3]، لتصير قضيّة الفرد الجزائريّ بعد الاستقلال قضيّة كيفيّة، فبعد أن يتعلّم اللّغة من خلال المفاتيح المنهجيّة المتمثّلة في القراءة

[1]– محمد مصايف: دراسات في النقد و الأدب، مص س، ص: 201.

[2]– مص ن ،ص: ن.

[3]– – محمد مصايف: دراسات في النقد و الأدب، مص س، ص: 204.

و الكتابة تظهر إشكاليّة أخرى، و هي كيف يتمّ إدماج هذا الفرد داخل المجتمع؟ وكيف سيستوعب التطوّرات الحياتيّة من حوله؟

و قد وعى المفكّر "مالك بن نبي" ضرورة الاهتمام بالمورد البشريّ في قضيّة البناء الثقافيّ، حيث عرّف الثقافة بأنّها "توجيه الطّاقات الفرديّة لتحقيق بناء الفرد في الدّاخل بالنّسبة إلى مصلحته، و لتحقيق مكانه في المجتمع بانسجام تلك المصلحة مع مصلحة المجتمع"[1]، وهو لا يختلف في هذا الرّأي مع محمّد مصايف فرعاية الأفراد و الاستثمار فيها داخل الأمم و المجتمعات هي التي تقود إلى مراتب الرّقيّ و التطوّر، فلا يمكن أن ينفع الفرد مجتمعه و هو مادّة خام لا يملك الاستعدادات لمواجهة العالم من حوله بالمهارات المطلوبة.

إنّ اكتمال شخصيّة الفرد الجزائريّ بعد الاستقلال تأخذ بطرفين يتحقّق أوّلهما بالقراءة والكتابة، و ثانيهما بالاستجابة لمتطلّبات الحياة و فهم متغيّراتها، و التخلّص من عقدة الاستعمار.

و تحتاج الثورة الثقافيّة إلى وقت –قد يقصر أو يطول– لتجني نتائج استثماراتها في المورد البشريّ الذي يضمن بدوره حقوق الأجيال القادمة في الأخذ بحظّها من التعلّق بأسباب الفكر و الثقافة للقضاء نهائيّا على نفايات التخلّف التي رزأنا بها الاستعمار، والتعليم في أبسط وظائفه هو الذي يحفظ التواصل بين الأجيال، و يربط بين الحلقات الزمنيّة ليسدّ جميع الثغرات التي من شأنها إعاقة التقدّم الطبيعيّ لتأسيس البنية الثقافيّة، فهو "أساس أوّل من أسس الثقافة...يفضي إلى إخصاب الأذهان، و تلقيح الأفكار، و نقل المعارف من رجا إلى رجا آخر"[2]، إنّه يسمح لنا باستيعاب جميع أجهزة الاستقبال المعرفيّة، و يسمو بمستوياتنا الفكريّة، و يؤسّس قاعدة صحيحة تسمح بفهم إنتاج بقيّة الثقافات.

و لا بدّ أن يصاحب التعليم لدى الأفراد سلوكا حضارياً يعكس وعيا راقيا يحافظ على القيم الأخلاقيّة الفاضلة التي تكفل الرّاحة و الأمان داخل المجتمعات.

---

[1]– مالك بن بني: مشكلات الحضارة –تأملات–، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان دار الفكر، دمشق سوريا، الطبعة التاسعة 2009، ص: 25.

[2]– عبد الملك مرتاض: الجدل الثقافي بين المغرب و المشرق، دار الحداثة الطبعة الأولى 1982، بيروت لبنان، ص: 55، و قد صدر نفس الكتاب بعنوان "الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير و التأثر.

2-خصوصية المثقف و ثقافة الكتاب في النّقد الجزائريّ:

لا يخلو الحديث عن الثقافة من الحديث عن المثقف و الكتاب، فمن حقّنا أن نتساءل عمّن يكون هذا المثقف؟ و عن راهن الثقافة الجزائريّة، و حالة العلاقة التي تربط الفرد الجزائريّ بالكتاب، و مخطئ من يخلع لقب المثقف على من يحصّل تعليما عاليا، ما لم يتحلّ بسلوك حضاريّ ينعكس في تعاملاته مع شتّى مناحي الحياة، ثمّ يختبرها لتنضج تجاربه الذاتيّة، فما التعليم "إلاّ بابا من أبواب الثقافة الواسعة"[1]، و هذا التعريف يخلق فصلا جوهريّا بين لقب متعلّم و لقب مثقّف.

و قد فصل المفكّر مالك بن نبي في هذا الأمر حيث حصر مهمّة العالِم في إنشاء الأشياء و فهمها، بينما تكون مهمّة المثقّف في إضافة الجمال لهذه الأشياء فيرقى إلى خلق فضاء آخر خارج حدود المصلحة الذاتيّة[2] لتصير ممارساته ناتجة عن قناعات خاصّة تحقّق له الرّاحة الداخليّة قبل المنفعة المادّية.

و توصّل عبد الملك مرتاض إلى النتيجة نفسها حينما فصل بين العالِم و المثقف، فأوضح أنّ "المرء قد يكون متعلّما بل عالِما و لا يكون بالضّرورة مثقفا، كما قد يكون مثقفا على نحو ما و لا يكون عالِما، فكأنّ مفهوم الثقافة أشمل من العلم و أوسع دلالة من التعليم، فهي خلاصتهما، فهي تشبه الحضارة بالقياس للتاريخ كما تشبه المعرفة بالقياس إلى العلم"[3]، و هذا يحسم أوجه الاختلاف بين العالِم و المثقف و يؤكّد أن مصطلح الثقافة يحمل مدلولات واسعة تضيق بها المفاهيم و الحدود، فإنّنا نستطيع أن نميّز بوضوح السّمات التي تشترك فيها الفئة المثقفة من المجتمع، رغم صعوبة تصنيفها لأنّها لا تنتمي إلى طبقة معيّنة من المجتمع، إذ يمكن للمثقف أن يكون سليل عائلة فاحشة الثراء، كما يمكن أن تتدنّى حالته الاجتماعيّة تحت مستوى خطّ الفقر، و من الجهل أن نفصل بين النشاط المهنيّ و بين المثقف، إذ يمكن أن تكون الثقافة ميزة لنجّار أو حدّاد أو أيّ حرفيّ، فقد اختلفت نشاطات كبار المثقفين الذين مازال يشهد لهم التاريخ بأعمالهم الخالدة.

---

[1]- جيلاني خلاص: الكتاب و الخبز و الاسمنت (من واقع الثقافة الجزائرية)، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع 1988، ص: 66.

[2]- مالك بن بني: مشكلات الحضارة، مص س، ص: 150.

[3]- عبد الملك مرتاض: الثقافة العربية من أين و إلى أين؟ مجلة ثقافات، العدد 3 ، صيف 2002، جامعة البحرين ،ص: 25.

إنّ المثقف يمكنه أن يكون "أرستقراطيا مثل: تولستوي، أو صناعيّا مثل: أوين، أو أستاذا مثل: هيغل، أو حرفيّا مثل: برودون"[1]، و كلّ هؤلاء و أمثالهم يشتركون في حنينهم إلى القراءة المنتجة، و تعطّشهم الذي لا ينتهي إلى المعرفة، إنّهم مفتونون بتتبّع المستجدّات المعرفيّة، و لا يرضون إلاّ أن يكونوا شركاء رسميّون في تحليل الإنتاج الثقافيّ، و من ثمّ يصبحون طرفا أصيلا في صناعة المعرفة.

و تندرج في قائمة المثقفين كلّ من: "الكتّاب و الفنّانين، و الشّعراء، و الفلاسفة، والعلماء، و الباحثين، و الإشهاريّين، و بعض الصّحافيين و بعض الأساتذة، و بعض الطلبة"[2]، و تظلّ هذه القائمة مفتوحة، فمن الصعوبة أن نقصرها على هؤلاء فقط، غير أنّه ممّا لاشكّ فيه أنّهم كلّهم ينشطون في مجال الإنتاج الإبداعيّ و الفكريّ، فخاصيةّ الكتابة ميزة أساسيّة، بل سلاح في يد المثقف يعينه على ترجمة واقعه و حياته أفكارا على الورق، إنّها تحويل المنطوق المسموع إلى حروف مسجّلة على الورق، فإذا كانت الكلمة المسموعة تحيل إلى تصوّر شيء محسوس فإنّ الكتابة تحيل الكلمة إلى شيء مجرّد[3] داخل النّص.

و تتمخّض الكتابة عن عمليّة معقّدة من التفكير، و "التفكير لا يكون إلاّ خلاصة لتجربة ثقافيّة عميقة تنشأ عن شيء واحد بالضّرورة و القوّة و الفعل هو التعلّم"[4]، فلا تجد الثقافة لها منفذا تستمرّ منه سوى أن تصبّ في قالب الأفكار بواسطة الكتابة التي تتحوّل صورة حيّة و معبّرة عن حياة الشعوب تخلّد فيها أفكارهم و معالمهم، و كلّ ما له صلة بحياتهم لتجد الأجيال القادمة مادّة طيّعة تستطيع بها أن تفهم و تنقد من قبلها.

و الكاتب إذ يكتب إنّما يختم على عقله و أفكاره حيث تبقى الكتابة "أكثر اللحظات التي يتجسّد فيها وعي الفنّان، و هي الدليل المادّي الذي يُظهر مدى النّضج الذي بلغه هذا

---

[1]– محمد ساري: البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت لبنان، الطبعة الأولى 1984، ص: 5.

[2]– ،مص ن، ص: 5– 6.

[3]– سليمان عشراتي: التفكيكية و جذور الوعي التنظيري عند جاك دريدا، مجلة تجليات الحداثة، العدد 2 يوينو 1993، جامعة وهران، ص: 105.

[4]– عبد الملك مرتاض: الجدل الثقافي، مص س، ص: 52.

الوعي"[1] و من خلالها يمكن الحكم على درجة وعي الكاتب و مستواه الفكريّ، و لا تبتعد الكتابة عن تسجيل الحقائق التاريخيّة لارتباط الكاتب بمجتمعه و أمّته و تفانيه بإخلاص في خدمة القضايا التي تخصّهم، و لذلك عدّت الكتابة عند العلماء المتقدّمين سببا من أسباب الكمال إذا كانت تعكس الأخلاق و المروءة[2] و ينال صاحبها شرف الرّفعة و الشّهرة والسّمعة الطيّبة.

يترتّب بالضّرورة عن فعل الكتابة فعل القراءة الذي يتمّ على مستويين، أوّلهما: القراءة التي تتمّ داخل فكر الأديب و تسمّى القراءة القبليّة التي تتحوّل إلى مادة كتابيّة، ويأتي بعدها المستوى الثاني الذي يكمّلها و يكون خاصّا بالقارئ الذي يتسلّم هذه الأفكار جاهزة مجسّدة في شكلها النهائيّ المكتوب ليعكف على استنطاقها و فهمها و تسمّى القراءة البعديّة[3] التي قد تنتج عنها قراءات مختلفة للمادّة المكتوبة حسب قدرات الاستيعاب عند كلّ قارئ.

يتّجه هدف الفئة المثقفة إلى الرّفع من المستوى المعرفيّ لدى الجماهير حتى تسوده مجموعة من القيم الكيفيّة التي يناقشها المثقفون في كتاباتهم كالحقيقة و الخطأ، و الشرّ والخير[4]. و بقدر استيعاب هذه الأفكار من قبل المتلقّي، تتجدّد شحنات الطاقة المعرفيّة عند المثقف، إنّها علاقة جدليّة كلّ طرف فيها يؤثّر في الآخر، فالكتابة لا تبدأ من فراغ و لا تنتهي إليه، بل القصد منها إصابة الهدف في المتلقّي، و بتحديد أكثر دقّة فإنّ المثقف عندما يكتب يرمي إلى التغيير الاجتماعيّ، إنّه يحرّض على الاستقلاليّة المعرفيّة ليمتلك كلّ فرد حصانة علميّة يواجه بها تحدّيات الغزو الثقافي دون شجب الحقّ في الاختلاف والتباين في وجهات النظر، إنّه طرف مسؤول عن تطهير المجتمع من التلوّث الثقافيّ بتحليله الأوضاع الاجتماعيّة و الثقافيّة و السياسيّة، و تشخيصه لها و طرح البديل المحافظ على المعايير الأخلاقيّة الوطنيّة و الدينيّة.

---

[1]– مخلوف عامر: تجارب قصيرة و قضايا كبيرة، مقالات نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1984، ص: 46– 47.

[2]– حبيب مونسي: نظرية الكتابة في النقد العربي القديم، دار الغرب للنشر و التوزيع، الجزائر 2000–2001، ص: 21.

[3]– مص ن، ص: 4.

[4]– محمد ساري: البحث عن النقد الأدبي، مص س، ص: 8.

المثقف إذن أبعد ما يكون عن عمليّة الإنتاج الاقتصاديّ، إنّ علاقته تتحدّد مع البيئة الإيديولوجية بمساهمته في صناعة القرارات السياسيّة التي تدخل حيّز التنفيذ لتتحوّل فيما بعد إلى هياكل صناعيّة و اقتصاديّة، تستفيد منها كلّ القطاعات سواء منها المنتجة أم غير المنتجة[1]، فإنّنا لا نبحث عن المثقف داخل أيّ تمركز اقتصاديّ رغم أنّه المحرّك الأساسيّ له الذي يظلّ يحتفظ بزاوية خلفيّة تقود هذه البنية الفوقيّة، و ما دامت لهذا المثقف هذه المكانة العالية في التخطيط للمشاريع الاقتصاديّة و السياسيّة و العلميّة، فلابدّ لهذه الحكومات أن توفّر للنخبة المثقفة كلّ الجهود التي تدفعها إلى الأمام و لابدّ أن تبرمج لخلق فرص تمكّن من صناعة إطارات جديدة تغطّي بها عجزها في جميع المجالات.

إنّ عملية الإنتاج الثقافيّ عمليّة معقّدة يمسك المبدع بطرفها الأول، و المتلقّي بطرفها الثاني فلا قيمة لأيّ فكر أو إبداع مهما كان يحمل من إنجازات دون أن يحتضنه قارئ له من الوعي ذلك المستوى الذي يرفعه إلى فهم موضوع رسالة الباثّ و فكّ شفراتها، والمعادلة على هذا الأساس تستدعي الاهتمام بالطرفين معا، بالباثّ الذي يمثّله المثقف وبالمتلقي الذي يمثله القارئ. و ليجد الطّرف الأوّل في المعادلة استمراريّته و حرّيته في الإبداع و في التأثير الإيجابي على المجتمع يجب أن تحفظ له الجهات المسؤولة مجموعة من الشّروط ينتعش بها المستوى الثقافيّ، من بينها توفير الأمن و الاستقرار للمبدعين حتى يتحوّل جميع ما يتعرّض له المجتمع من أزمات و انفراجات إلى أرضيّة خصبة للمناقشة و البحث، دون أن تحتبس أفكار المثقفين بقيود أو تعاني مواضيعهم من كبت في الطّرح، و لا يجب أن تخضع أفكار هذه الفئات لأيّ ضغط سياسيّ حتى لا يصبح الفكر انعكاسا لأبعاد سياسيّة –قد برمج لها سالفا– تخدم مصلحة إيديولوجيّة بعينها، تشكّله وفق مبادئها فيستحيل معها الإبداع إلى وسيلة لنشر أفكار و مبادئ تؤثّر بها على القارئ حتّى تكسبه مُروّجا إلى صفّها.

إنّ المبدع "رجل متفان...يسعى لتحقيق العلم البشريّ بكلّ طاقاته، و هو هذه الطاقة الخلاّقة التي تفكّر في غد الجماهير (دون طموح سياسي)[2]، ليبقى همّ المثقف أينما كان

[1]– محمد ساري: البحث عن النقد الأدبي، مص س، ص: 5.

[2]– جيلالي خلاص: الكتاب و الخبز، مص س، ص: 54.

وكيفما كانت جنسيّته يتحرّك لهدف وحيد هو خدمة المجتمع و تخليصه من آفاته، و طرح حلول تتماشى و ثقافة الفرد البسيطة.

و يحتاج المثقف من بيئته و مجتمعه حفظ مكانته بين الأفراد، فمن الضروريّ أن تعمل الهياكل المسؤولة على الرّفع من مستواه المعيشيّ، و تضمن له حياة كريمة تساعده على تحليل الأوضاع و معالجتها في صورة سليمة، و قد أكّد المفكّر مالك بن نبي على أن المثقف الجزائريّ ما زال يفتقر إلى ما أسماه بالدّفء الإنسانيّ الذي يمثّل جسرا بينه وبين أصحاب الهيئات المسؤولة لمساندته و تشجيعه، و أنّ اهتمام الحكومات و السّلطات بالمثقف و دعمهم له ماديّا و معنويّا شرط ضروريّ للحياة الثقافية في أيّ بلد[1]، في حين لو انتفى هذا الشرط لتحوّل المبدع إلى حانق و ثائر، فتضيق مساحة الفكر عنده و تتأذّى ملكة الإبداع لديه.

و هناك شرط آخر قد لا يقلّ أهمّية عن سابقيه، و هو الحرص على تجذير ثقافة الكتاب عند المواطن و دعم ثمنه من الهياكل المعنيّة ممّا يثير أمامنا مسألة أخرى هي القراءة التي جُنّدت الكتابة من أجلها إذ لا قيمة للثانية في غياب العمليّة الأولى، و القراءة هي "حبّ المغامرة داخل الذات الأخرى"[2] لأنّها تمثّل إضافة إلى ثوابت القارئ و تحمل إليه رؤى جديدة دون أن يجهد نفسه في الحصول عليها.

و إذا كان محمّد بشير بوبحرة يعتقد أنّ القراءة عمليّة "تبدأ مع أوّل كلمة نقرأها في النص و تنتهي مع قراءة آخر كلمة منه"[3] فإنّنا نرى بأنّ هذا التعريف يقتصر فقط على القراءة التقنية التي تبدأ من عنوان الكتاب و تنتهي إلى إمضاء صاحبه، فإذا كانت الكتابة تحمل طابعا يحكمه حجم معين و محدود كونها تنتهي مع رسم آخر حرف، فإنّ القراءة لا تقف عند آخر حرف في الكتاب بل يمتدّ أثرها عند القارئ طويلا، و قد لا ينتهي أثرها عنده إلاّ بالموت، و هذا ما يؤكّده عبد القادر فيدوح الذي يرى أنّ الناقد أو القارئ الجيّد يصل

[1]– مالك بن بني: مشكلات الحضارة، مص س، ص: 142.

[2]– بشير بوبحرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري 1970–1986 "جماليات و إشكاليات الإبداع"، الجزء الثاني، دار الغرب للنشر و التوزيع، 2001–2002، ص: 2.

[3]–– بشير بوبحرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري مص س، ص: 11.

بالقراءة إلى أبعد مما يصرّح به النّص، فقد يجعل النّص يمتدّ حتّى بعد النّهاية التي يضعها الأديب ليصبح شريكا في عمليّة الإنتاج الأدبيّ بفضل ذوقه و ذكائه و فهمه لنسيج الخطاب الأدبيّ ممّا يجعله يستشرف أمورا قد تخلق بنفسها نصّا موافقا للنصّ الأوّل يتمّه و يكمّله[1] نتيجة التقدير التأويليّ السليم للتساؤلات المبثوثة في ثنايا هذا النّص.

يقوم القارئ غالبا بالقراءة البعديّة أي بعد أن يصاغ العمل الأدبي في شكل كتاب مطبوع ليكون القارئ في المرتبة الثانية بعد المؤلّف الذي يتصدّر عمليّة القراءة لأنّه يستدرج ما يكتبه من خلال قراءة قبلية يقوم أثناءها بـ "استخراج للمعاني من معادنها الأولى، و بحث لما يوافقها من ألفاظ تنمّ عنها"[2] و هذه المرحلة هي البذرة الأولى التي تتأسّس على ضوئها عمليّة الكتابة.

و أمّا النوع الثاني من القراءة فهي تلك التي يخوضها النقاد الذين يتحدّون النص فيتّخذون القراءة الأولى مطيّة لاستغلال النص أبعد من حدود المتعة، فيركّزون على استنباط الأبعاد الإيديولوجيّة منه، و مناقشة مستويات التعبير داخله، و تحديد الطريقة التي صيغ بها، فيضعون يدهم تقريبا على جميع الخطوات التي مرّ بها هذا العمل حتّى يتمكّنوا من وضع رؤية نقديّة تغطّي النص برمّته.

إنّ الاهتمام بالكتاب هو الاهتمام قطعا بمستقبل الأمّة، فأمّة لا تقرأ ستنحطّ على جميع الأصعدة و المستويات: أخلاقيّا و اجتماعيّا، و اقتصاديّا، و اللاّفت للانتباه أنّ عمليّة القراءة أضحت تتقلص تدريجيّا إذ نكاد نحصرها في أولئك الذين يتعاملون مع الفكر سواء على المدى القصير، و نقصد بهم فئة المتعلمين و الطّلبة، أم على المدى الطويل و نقصد بهم الأساتذة و ذوي الشهادات العليا، و حتى هؤلاء نجدهم مخنوقون بطبيعة مجالهم، لا يقرأون إلا في حدود تخصّصهم و قليل من يتعدّى منهم ذلك إلى مجالات أخرى، في حين نرى الكثيرين يكتفون بقراءة الجريدة اليومية لمعرفة المستجدّات السياسيّة، و الأوضاع الاجتماعيّة و الثقافيّة و الاقتصاديّة للبلاد.

---

[1]– عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، ط1، 1993، ص: 25.

[2]– حبيب مونسي: نظرية الكتابة في النقد العربي القديم،مص س، ص: 4.

و مع ما تحمله هذه المعطيات الواقعيّة من قراءة سلبيّة تبعث على القلق و اليأس أحيانا، إلاّ أنّه يمكن تدارك الوضع بالاستغلال السّليم للمناهج التعليميّة بتتبّع مراحل التدريس و جعل المتعلّم هو الهدف الأوّل، و تأسيس لجنة متابِعة للبرامج و منقّحة لما تراه ناقصا فيها، و تكثيف النشاطات الثقافيّة، و تشجيع المطالعة عند المتمدرسين منذ سنّ مبكّرة.

إنّنا –بكلّ أسف– لا نستطيع أن نجعل الكتاب مادّة إغراء لا تقاوم، و لكنّنا إذا استطعنا أن نجعله مادّة أساسيّة مرغوب فيها نكون قد حقّقنا إنجازا لا يستهان به، لأنّ جميع متطلّبات الحياة و متغيّراتها تفرض حتميّة وجود الكتاب و توفيره لأنّه بات "ظاهرة عالميّة تفرض نفسها كضرورة حياتيّة لاستمرار البشريّة [...] إنّه الحياة المعاصرة التي لن تستقيم بدونه"[1]، إذ هو يمثّل مقياسا لتطوّر الأمم، و تقدّمها مرهون به، فمن استغلّت جهود مثقفيها و مفكّريها تقدّمت و أفادت غيرها من الأمم، و من قصّرت في ذلك تخلّفت و تراجعت وعاشت عالة على غيرها.

و كلّ أمّة وعت هذه الضّرورة يجب أن تحتاط و تهيّئ جميع السّبل و الوسائل حتّى لا تتسرّب القطيعة بين المجتمع و بين الكتاب، بل تجتهد دائما في تمتين هذه العلاقة دون أن يثنيها في ذلك عائق من العوائق المادّية أو البشريّة. لقد أصبح الكتاب "صناعة كبرى تتطلّب من الدّولة مجهودا كبيرا يجب أن يفوق كلّ المجهودات"[2]، لسبب لا يخفى على عاقل هو أنّ جميع آفاق المستقبل الفكريّة و العلميّة لن تجد طريقها إلاّ بفضل الكتاب.

إنّ تأصيل الوعي بثقافة الكتاب بات يشكّل حصنا تغلق به الأمم باب الجهل والتخلّف، و تتطلّع به إلى آفاق المعرفة الواسعة، و تؤسّس به هوّية وطنيّة سليمة، وتشارك به في صنع مخطّط تكنولوجيّ يحفظها من التبعيّة الاقتصاديّة و العلميّة حتّى تتمكّن من إنجاز استقلاليّة فكريّة خاصة تضمن لها التقدّم بأمان، و تكسر بها رتابة التخلّف و الخمول.

و مع تعدّد أجهزة الاستقبال اليوم في المجال المعرفيّ التي يصل معها المتلقّي حدّ الانبهار، استفاد الباحث و القارئ من وسائل أخرى تشبع رغبتهما في تحصيل العلم

[1]– جيلالي خلاص: الكتاب و الخبز، مص س، ص: 16.

[2]–– جيلالي خلاص: الكتاب و الخبز، مص س ، ص: 17.

والمعرفة، إذ أضحت الإذاعة المسموعة و التلفزة المرئيّة –في ظلّ الاكتساح القويّ للشّبكة المعلوماتيّة التي استقطبت ملايين الباحثين– أساسا علميا لا يستطيع المثقف الاستغناء عنه بتاتا.

و هذا لا يعني أنّ هناك بترا و قطيعة مع ثقافة الكتاب و سياسته، بل هو فكر تواصليّ معه و استثمار تكتمل به حلقات النشاط الثقافيّ و المعرفيّ عند الباحث و القارئ.

نستنتج أنّ الثقافة في النقد الجزائريّ تبقى مكسبا ذاتيّا لصاحبه تتألّق و تزداد بتفاعل التجربة الشخصيّة الحياتيّة مع شتّى العلوم و تختلف المعارف التي يكتسبها الفرد، ثمّ هو لا يكتفي بها –لأنّها قد تتغيّر و قد يضاف إليها و قد تُعدّل– بل يعقد عقدا لا ينتهي مع القراءة المنتجة الواعية لكلّ ما يستجدّ من النظريآت العلميّة، و المناهج الفكريّة، فتراه لا يرتاح إلاّ وقد استوعب فكرة أو اكتسب معلومة أو استقرأ كتابا، و كلّ هذه النتائج يصل إليها الفرد بالإرادة و الرّغبة و حبّ العلم و التعلّم، و مصاحبة الكتاب الذي يراه النقاد الجزائريّون ما يزال مادّة خاما لم تستثمر بعد بكلّ أبعادها عند المتعلّم الجزائريّ.

3–التنظير للفنّ في النقد الجزائري:

غدت الثقافة تعريفا مثقلا بشتى الحمولات المعرفيّة التي تنفتح على مختلف العلوم لكنّها اهتمّت بشكل خاصّ برافد الفنّ، فهيّأت له جملة من الأسباب لتكريس وظيفته في عالم الأدب، و أصبح يرتبط في أوسع معانيه بحياة جميع الأفراد بشكل عفويّ و تلقائيّ، إنّه تعبير عن راحة نفسيّة تمنحنا إيّاها لوحة فنيّة جميلة، أو قطعة موسيقيّة عذبة، أو رقصة مؤثّرة، أو تمثال متقن، أو إبداع أدبيّ بارع، و المتلقّي أمام كلّ هذه الأشكال الفنّية لا يملك سوى التصريح بإعجابه بها، و يتفاوت الأفراد في درجة تعبيرهم عن هذا الفنّ وتلقّيهم له، لأنّه زيادة عن كونه تعبيرا صريحا عن الجمال، فإنّه يتضمّن رسالة معيّنة، قد يتمكّن البعض من حلّ شفراتها فيفهم فكرتها و موضوعها، في حين يكتفي البعض الآخر بالتعبير عن مواطن الجمال دون مجاوزة ذلك بالتمحيص و التحليل.

و حتّى نتمكّن من معرفة هذا الصّرح الكبير الذي اصطلح عليه بالفنّ، لابدّ أن نعود إلى ضبط حدوده الاصطلاحيّة التي تناولها النقد الجزائريّ بالدّراسة حتى ندرك نسبة تأثير هذا الفنّ على حياتنا، و نستوعب غايته و وظيفته و أهدافه، و علاقته بمختلف شؤون الحياة.

إنّ مفهوم الفنّ في المتداول الشعبيّ عند عامّة النّاس محصور في التمثيل السينمائيّ والمسرحيّ و الرّسم و الموسيقى، مقصين بذلك مجال الأدب من دائرة الفنّ[1]، رغم أنّ الأدب امتداد لهذا الأخير، و الجماهير على اختلاف أعمارهم، خاصّتهم و عامّتهم يستجيبون لسلطان الفنّ الذي يؤثّر عليهم جميعهم دون استثناء، و ربّما ارتبطت ذهنيّة العامّة من الناس بهذه الأنواع الفنّية دون أن يكون للأدب نصيب فيها لسهولة تلقّيها ولاقتحام هذه الفنون حياة الناس بطريقة سهلة لا تتسبّب في الشعور بأيّ تعب، بل تبعث على الراحة و المتعة لوقت محدود، في حين يحتاج الأدب إلى هدوء فكر، و صفاء بال، و إلى خلفيّة ثقافيّة تساعد على الاقتراب من مرجعيّة المؤلّف، كما يحتاج إلى صبر ورغبة لا ينضبان في القراءة، واتصال لا ينقطع بالأنواع الأدبيّة المكتوبة.

إنّنا نطرب لكثير من الأغاني و لكن لا يستمرّ أثرها فينا إلاّ لوقت قصير وجيز، وقد يحدث الشيء نفسه في تفاعلنا مع لوحات فنّية أو رقصات تعبيريّة أو أيّ نوع آخر من الفنون عدا الأدب الذي تطول متعته لطول مساحته من جهة، و للأثر الذي يبقيه في النفس من جهة أخرى.

إنّ قراءة رواية فنّية لا يمكن أن يتوقّف أثرها لمجرّد طيّ الصّفحة الأخيرة منها، بل يبقى هذا الأثر خالدا في نفوسنا حتّى إذا عايشنا في الواقع نفس الظروف المطروحة في الرّواية طفت على سطح ذكرياتنا الرّواية عينها بجميع ظروفها و ملابساتها، و قد كان المفهوم التقليدي للفنّ لا يعترف بالواقع الحقيقي الذي ترتبط به الجماهير، بل كان يتجاوز الواقع ليقدّم ما ينبغي أن يكون عليه هذا الواقع[2]، فكان الجمهور لا يجد ما يشبه واقعه في هذه الأعمال الفنّية، بل يجد نفسه أمام عالم مثاليّ لا يمكن أن يتحقّق أبدا في الحياة الماديّة

[1]– عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين و إلى أين؟، مص س، ص: 14.

[2]– عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين و إلى أين؟، مص س ، ص14.

الواقعيّة، فكان يستمتع به في حينه و لا يجد له تأثيرا يستمرّ معه بعد ذلك لأنّ الهوّة بينه وبين عالمه الواقعيّ كبيرة جدّا.

و يستند الفنّ على دعامتين أساسيّتين هما: الواقع و الخيال الخصب الذي يتمتّع به المبدع، فقبل أن يصل العمل إلى صورته النهائيّة يكون مجرّد فكرة في ذهن صاحبها يستوحيها من الواقع الذي هو مجموعة من الموجودات المادّية و المعنويّة، ثمّ يضيف إليها من دنيا خياله ليصبغها بأدواته الخاصّة التي تجعل من عمله عملا فنّيا متميّزا و خالدا. ويؤدّي عنصر الخيال دورا أساسيا في عمليّة الإبداع الفنّي لأنّه يضيف إلى الواقع لمسات جماليّة خاصّة تزيد من تقريب العمل إلى النفوس و تبعث على الشعور بالارتياح، والخيال الأدبيّ هو الفيصل الذي نميّز به أسلوب كاتب عن كاتب آخر ليصبح تماما كالبصمة التي لا يمكن أن تتكرّر، كما أنّه الفرق الجوهريّ بين الأسلوب العلميّ والأسلوب الأدبيّ[1]، إذ ينتفي الخيال في النوع الأوّل في حين لا يقوم النّوع الثاني إلاّ به.

و قد أبدى هيغل أكبر اهتمام لعنصر الخيال و التصوّر في اكتمال الخصائص الإبداعيّة لأيّ عمل فنّي، فالفّن عنده لا يمكنه أن يكوّن له مواضيع دون أن يستقيها من تصورّه الخاصّ الذي يسمح له –وحده فقط دون بقيّة الأفراد– أن يبني أفكاره التي لن يحصل عليها من الطّبيعة وحدها[2]، ليصبح الفنّ ليس هو تصوير الطبيعة و نقلها بل هو استغلال لعناصرها مع الإضافة إليها بما يجود به الخيال.

و لا يمكن لنا بأيّ حال من الأحوال أن نفهم الفنّ إلاّ بفهم هدفه و غايته، فكلّ إبداع توفّر فيه عنصر الخيال بطريقة لا تُغفل مظاهر الجمال و يتوجّه برسالة إلى المتلقي فهو فنّ[3]، و هذا ما يجعل غاية الفنّ تنتهي إلى خدمة الفرد و المجتمع لتقصي من مجالها نظريّة الفنّ للفنّ التي تسخر من جميع القيم الإنسانيّة بخدش الحياء العامّ، و بلبلة الأفكار، محطّمة بذلك جميع القيود التي تحافظ على المشاعر و تعمل على تهذيب النفوس، فالفنّ تواصل

[1]– عزيزة مريدن: القصة و الرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص: 50.

[2]– هيغل: المدخل إلى علم الجمال –فكرة الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت –لبنان، الطبعة الثالثة 1983، ص: 224.

[3]– عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين و إلى أين؟، مص س، ص: 15.

فكريّ مع الثقافة المحلّية الوطنيّة، عليه أن يعكس أصولها و يعرّف بهوّيتها فيسمو بالأخلاق حتى يصبح مقياسا للتعريف بالحضارة.

و الفنّان الأصيل يدرك أنّ مهمّته تكمن في الرّقيّ بمستوى الذوق الجماهيريّ، لا في المساهمة في انحطاط ذوقه و تدنّيه، و هذا ما أدركه هيغل، فالفنّ لا يُقدّم من أجل التسلية و الترفيه بقدر ما يُقدَّم من أجل غرس القيم الفاضلة و الأخلاق النبيلة و نبذ الفساد، إذ "على الفنّ أن يحتوي على شيء سام نُلحق به النّوازع و الأهواء، و يجب أن يصدر عنه مفعول أخلاقيّ قادر على تشجيع الرّوح و النّفس في الصّراع مع الأهواء"[1]، و نحن اليوم نستطيع أن نحكم على درجة تقدّم أمّة أو انحطاطها إذا عرفنا المستوى الذي وصل إليه الفنّ فيها، ومدى التجاوب الجماهيريّ معه.

لكنّنا في المقابل نجد بعض المفكّرين الذين يختلفون مع هيغل في هذه الرّؤية أمثال ولترت ستيس الذي نفى أن تكون الأخلاق وظيفة من وظائف الفنّ و أورد يقول إنّ "الفنّ الذي يكون مجردّ خادم للأخلاق، الفنّ الذي يكون هدفه مجرّد غرس دروس أخلاقيّة هو فنّ رديء لا لأنّه يحتوي على مفاهيم أخلاقيّة، بل لأنّ هذه المفاهيم الأخلاقيّة بدلا من أن تمتزج بالمجال الإدراكيّ قد انفصلت عنه عن عمد لتصبح تصوّرات حرّة أو تجريدات"[2]، و نحن نتّفق مع هذا الرأي في شقّ واحد، هو أنّ الفنّ ليس رصدا لنظريّات فكريّة أو عرضا لرؤى فلسفيّة من منطلق عقليّ بحت، لكنّنا من جهة أخرى نؤيّد فكرة أنّ الفنّ يجب أن يكون منظارا على بعض السّلوكات الدّخيلة على فطرة الإنسان و سجيّته، و من ثمّ يطرح بدائل تقوّم هذه السلوكات في نسيج أخلاقيّ يصل إلى الجمهور في غير ما قصد، وإلاّ فستكون الخطب الدّينيّة و حلقات الوعظ أولى منه في ذلك.

و نجد عبد الملك مرتاض لا يبتعد عن هذا المفهوم إذ إنّ الفنّ الأصيل عنده لا يلتزم بأيّة قواعد أو ضوابط[3]، بل هو مشروط بالحرّية التي تمكّن الفنّ من تحقيق ذاته وممارسة

[1]– هيغل: المدخل إلى علم الجمال، مر س، ص: 53.

[2]– ولترت ستيس: معنى الجمال –نظرية في الاستطيقا، تر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص: 155–156.

[3]– عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين و إلى أين؟ ، مص س، ص: 51.

وظيفته، و الحرّية لا تعني أنّ الفنّان يستطيع أن يعالج ما يشاء من المواضيع و بالصورة التي يريد، بل هي التزام من قبل جميع الفنّانين أن يجعلوا الفنّ مقياسا للهويّة الوطنيّة يخدم قيما و مبادئ تصون كرامة المتلقي، و تحافظ على كيانه، فحتى يبقى الفنّ وهج الحياة الرّوحيّة و الماديّة يجب أن يتّصف الفنّان بسموّ الأهداف ليشارك المتلقي همومه وأفراحه، ويصبح الفنّ سندا حقيقيّا يخدم أفكار المتلقي التي شغلت فكر المبدع، فتنسجم في شكل فنّ راق يعبّر عن الحياة الماديّة و المعنويّة لجمهور المتلقين الذين هم بحاجة إلى من يكشف لهم أسرار واقعهم، و يدنيهم من أمورهم الحياتيّة، و ليس إلى من يغيّبهم عن واقعهم ويعطّل فيهم الإدراك بما يحيط حولهم.

و يمارس الفنّ سلطته علينا بواسطة وسائل التبليغ التي تختلف باختلاف أوجه الإبداع لتتغيّر معها لغة التواصل، فالرّسام يستخدم لغة الألوان و الرّاقص يستخدم لغة الحركة، والملحّن يستخدم لغة الأنغام، و هكذا تتغيّر اللّغة حسب نشاط المبدع، و عمليّة استقطاب هذه اللّغة والتمكّن من فهم الفكرة المبثوثة فيها ليس أمرا يسيرا، بل يتطلّب مرجعيّة ثقافيّة واسعة تساعد على التحليل السليم للعمل الفنّي و تسمح بالتوغّل وراء مساحات الجمال الكامنة في ظاهره لتحصيل الهدف المبتغى من تأمّل العمل الإبداعي.

و لا تنتهي عمليّة فهم العمل الفنّي عند مسألة التأمّل الذي توفّره الحواسّ من سمع وبصر و لمس، بل تتعدّى ذلك إلى تحليل العمل للكشف عن الرّسالة التي ضمّنها المبدع فنّه، و قد عرّف محمّد مصايف الفنّ بأنّه "ليس تعبيرا فحسب، بل...تعبير فنّي"[1]، فإضافة عنصر الفنّ توحي بأنّه خاصّية يتميّز بها المبدع فقط، لا يشترك معه فيها أحد، في حين يظلّ التعبير سمة إنسانيّة يتميّز بها كلّ البشر.

إنّ الفرق الموجود بين المبدع و غير المبدع يكمن في أنّ الثاني لا يملك من الأدوات الفنّية ما يمتلكه المبدع، من لغة و خصوبة في الخيال، و قوّة في الملاحظة، و يظهر تأثير الخيال بارزا و قوّيا في الأعمال الرّوائيّة و القصصيّة، فالواقع يبقى خارجيّا عن ذهنيّة المبدع يدفعه إلى تحريض المؤثّرات الدّاخلية التي يمثّلها عنصر الخيال، حتى إذا امتزج بالواقع تمخّض ذلك عن ميلاد تجربة إبداعيّة غاية في الجمال و التميّز.

[1]– محمد مصايف: دراسات في النقد، مص س، ص: 50.

و محاولة استغلال الواقع وحده في تحويله إلى نشاط إبداعيّ دون أن يصاحبه الخيال هي محاولة محكوم عليها بالفشل لأنّها ستتحوّل خبرا من الأخبار أو حادثة من الحوادث، في حين أنّ توفّر ميزة الخيال يجعلها تقترب من الواقع و تشبهه حتّى لنخالها واقعيّة[1]، فمنوط بالفنّان الأصيل أن يقهر الواقع و يتغلّب عليه فنّيا بفهمه إيّاه و اختباره له، حتى إذا تفتّقت لديه عوالم الخيال اختمرت أفكاره و اكتملت لتكشف لنا عن عمل فنّي ناضج يحترم فكر المتلقي و عقيدته الدّينيّة التي لا يمكن للفنّان أن يتجاوزها أو يتجاهلها لأنّ الفنّ الرّاقي لا يقوم أساسا إلا لخدمة القيم و المبادئ الدّينية و نشر أسسها و أفكارها، ما دامت الغاية منه خلق جيل يتمتّع بأخلاق عالية، و بتر العلاقة بينه و بين كلّ مثير للفساد.

و بقدر ما يضفي الفنّ لمسة جماليّة على الواقع، تتمثّل مهمّته في التعبير عنه[2] بطريقة تحليليّة هادئة تفصح عن تلك التفاصيل الدقيقة التي لا يأبه لها الجمهور المتلقي وسط عجالة الحياة اليوميّة، فلا يتوقّف الفنّ عند نقل الواقع و مطابقته له –و إلاّ صار نسخة ثانية منه، لا يضيف إليه المبدع بقدر ما يأخذ منه– بل يعمل على تفسير العلاقات الاجتماعيّة موضّحا الزوايا التي خفيت على الجمهور[3] الذي لا يملك من قوّة الملاحظة ما يساعده على استيعاب ما يحدث في الحياة من ضغوطات اجتماعيّة و نفسيّة و اقتصاديّة وعقائديّة.

و استمرار الفنّ و خلوده مرهون بعمليّة التواصل التي تتحقّق في وجود المبدع (الباث/ المرسِل)، و في وجود المتلقي (المستقبِل)، فالأوّل يتحدّد نشاطه في توجيه رسالة تحمل فكرة مبثوثة ضمن عمل فنيّ معيّن، و الثاني يقوم باستقبال هذه الرّسالة، و اختلاف نشاط الإبداع يتحدّد وفقه الاختلاف في وسائل الاستقبال، فقد يكون المبدع أديبا أو ممثّلا أو مطربا أو رسّاما أو نحّاتا أو غير ذلك، و من ثمّ يصبح المتلقي إمّا قارئا أو متفرّجا أو مستمعا[4]، فوسائل الاستقبال عند المتلقي لا تتجاوز حاسّتي السمع و البصر إلا في القليل النادر كاستعمال حاسّة اللّمس عند القراءة مع فئة العمي.

---

[1]– عزيزة مريدن: القصة و الرواية، مص س، ص: 50.

[2]– عبد الملك مرتاض: النص الأدبي، مص س، ص: 14.

[3]– واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية و الجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص: 356.

[4]– عبد الملك مرتاض: النص الأدبي، مص ن، ص: 16.

وعلى المبدع أن يراعي الوسيلة التي يستعملها لتبليغ المتلقي، فينتقي جيّدا طريقة التوصيل لينطلق من أساس سليم، و أن تحمل الفكرة أو الرّسالة التي يوّد تبليغها هدفا ساميا يؤثّر في المتلقي ويضيف إليه، فيغيّر من سلوكاته نحو الأفضل أو يزيد من رصيد معلوماته أو يساعد في حلّ مشاكله، و في أسوء الأحوال يهدّئ من روعه و يبعث فيه روح التفاؤل والأمل.

و إذا كان الفنّ يسعى في كلّ موضوعاته لمثل هذه الأهداف تحقّقت غايته و ارتفعت قيمته وساهم في ترقية أذواق الجماهير حتى ينعكس إيجابا في جميع المجالات التي ستشهد إنجازات أكبر على المستوى الثقافيّ والاجتماعيّ والاقتصاديّ وجميع الأصعدة التي تساعد على دفع عجلة التطوّر إلى الأمام.

و تتأسّس عمليّة التواصل الفنّية بين المبدع و المتلقي على شرطين أساسيّين أوّلهما الرّسالة التي تحمل مضمون العمل، و ثانيهما اللغة التي يعبّر بها المبدع من كلمات أو ألوان أو حركات أو أنغام أو ما عدا ذلك، و تكون هذه اللغة عاملا مشتركا بين المرسِل والمرسَل إليه لتتمّ عمليّة التواصل.

وتكتسب قيمة الفنّ من الأثر الذي يحقّقه و يتركه في نفسيّة المتلقي، فإذا تمّت عمليّة التواصل بصورة صحيحة استطاع الفنّ أن يكون مؤثرا إيجابيّا و قائدا نحو آفاق ثقافيّة جديدة، و مخلّصا من آفات اجتماعيّة كثيرة، و لا يقصد من وراء هذا أنّ جميع ما يعرضه الفنّ من أفكار يُحكم عليه بالكمال، و لكنّ الذي يسمح للفنّ أن يستمرّ و يحكم له بالخلود هو الجمهور المتلقي الذي يميّز جيّدا بين الفنّ الراقي و الفنّ المتدنّي.

4-الجمال:

ركّزت بعض الدراسات النقديّة الجزائريّة جهودها في دراسة الجمال و الذوق فتكلّمت عنهما باعتبارهما تابعين للفنّ، فما علاقة الجمال بالذوق؟ و ما علاقتهما معا بموضوع الفنّ؟

إنّ نجاح الفنّ مشروط بعمليّة التلقي التي يمثّل فيها الجمال عنصرا ضروريّا، وحَكما أساسيّا على المادّة الفنّية، و الحكم على العمل الإبداعيّ بالجمال أو اللاّجمال يتعدّى المبدع و يتجاوزه إلى المتلقي الذي تختلف أحكامه باختلاف مرجعيّته الثقافيّة، و باختلاف ميولاته

وأذواقه. و ينقسم المتلقي قسمين: قسم يملك القدرة على النقد المنهجيّ المدروس الذي هو خلاصة تجربة فكريّة ناضجة تسمح له بتقويم العمل الفنّي من جميع زواياه، فيكون حكمه مؤسّسا و واعيا و مقنعا، و قسم ثان يمثّل الشريحة العريضة، و هو الذي يكتفي بإبداء حكمه على الفنّ دون أن يرتبط عنده بدراسة أو خبرة، بل ينطلق من تصوّرات ذاتيّة تختلف درجاتها من شخص لآخر.

و قد عرف العرب منذ القديم مفهوم الجمال، و خصّوه بالعناية و الاهتمام، لكنّه لم يكن متداولا عندهم بنفس المصطلح النّقديّ الذي تتناوله الدّراسات الحديثة اليوم من "علم الجمال" و "الاستطيقا" و "الاستيتيكية"، بل كانوا يتواضعون على تسميته بـ "علم البلاغة" الذي كان من خصائصه البحث عن كوامن الجمال الأسلوبيّ في الآثار الشعريّة والنثريّة[1]، فقد تتغيّر التعبيرات و المفاهيم التي نعبّر بها عن الجمال و خصائصه، و تتعدّد الدراسات التي تتناوله من زوايا مختلفة و لكنّنا في الأخير لا نستطيع أن نبعده عن تفاصيل حياتنا اليوميّة لأنّه يكاد يكون فطرة طبيعيّة داخل كلّ واحد منّا، و مكمّلا ضروريّا لشخصيّاتنا.

و "علم الجمال" أو "الاستطيقا" كما جاء في قول فلدمان هو ذلك العلم التنظيريّ الذي يؤسّس القواعد للفنون التطبيقيّة[2]، ممّا يجعل الفنّان الطّموح يحرص على بناء خلفيّة علميّة فنّية تهيّئ له تفادي الأخطاء عن وعي و دراسة، و ليس فقط اعتمادا على الموهبة البحتة.

و يرى محمّد مرتاض أنّ الجمال ليس "في حقيقته إلاّ موضوعا متجليا في جملة من الخصائص إن توافرت في شيء ما صار ذلك الشيء جميلا، و لكنّ المقاييس أو الخصائص الموضوعيّة وحدها لا تكفي، بل هناك كذلك الخاصيّة الذاتيّة التي تختلف في التصوّر باختلاف الناس"[3]، بل و يذهب "ولترت ستيس" إلى أنّ الإحساس بالجمال لابد أن يكون مصيره الاختلاف و اللاّتوافق بين الغرب و الشرق بحكم الثقافة المتجذّرة عند كليهما[4]، لأنّ الثوابت العربيّة الإسلاميّة تتّفق في جوانب و تختلف في جوانب أخرى عن بقيّة

[1]– عبد الملك مرتاض: النص الأدبي، مص س، ص: 11.

[2]- Feldman Valentin : l'esthétique française contemporaine, Paris, Felix Aclan 1936, p : 74.

[3]– محمد مرتاض: مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم "محاولة تنظيرية و تطبيقية"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص: 65.

[4]– ولترت ستيس: معنى الجمال، مرس، ص: 28.

الثقافات، و هذا ما يؤسّس منطلقات متباينة في الإحساس بجمال الأشياء داخل وخارج إطار الفنّ.

إنّ الحكم بالجمال من زاوية موضوعيّة هو عمليّة معقّدة لا تتاح لجميع المتلقّين، بل هي خاصّة بفئة معيّنة هي فئة النّقاد الذين يستوعبون الشروط الفنّية التي تصبغ بصبغة جماليّة، و ما دامت الخصائص الموضوعيّة لا تكفي وحدها في الحكم على الجمال، صار المجال واسعا أمام الخاصيّة الذاتيّة التي لا تقيّدها أحكام و لا يضبطها ميزان، بل تنطلق عفويّة و تلقائيّة لتعكس الحالة الشعوريّة التي تترجم ما يجول بالنفس.

و الحكم على الأشياء بالجمال أو اللاّجمال قد يكون موصولا بالحالة الانفعاليّة، فإذا كان المتلقي في حالة نفسيّة إيجابيّة كشعوره بالفرح و الغبطة فستكون لحالته هذه تأثير كبير في الحكم على الأشياء، فقد يراها جميلة جدا حتى و إن لم تكن كذلك، أمّا إذا كان يعيش حالة انفعاليّة سلبيّة كالشعور بالحزن أو الألم فإن حكمه سيتغيّر أو سيكون حكما جزافيّا، وفي الحالتين –حالة الفرح الشديد أو الحزن الشديد– لن يكون الحكم بالجمال مبرّرا إلاّ وفق خصائص ذاتيّة محضة، لنخلص إلى أن القيم الجماليّة ليست خاضعة لانفعالاتنا الخاصّة، و تحتكم إلى مقاييس موضوعيّة محدّدة لا علاقة لها بالمشاعر والأهواء و الانفعالات الطارئة.

و مخطئ من يظنّ أنّ كلمة الجمال ملصقة فقط لمن يتّصف بالملاحة و الحسن والكمال، و لكنّه يتجاوز ذلك إلى الأشياء المنكرة التي تقترن بالقبح أيضا، و تترك أثرا سلبيّا في نفسيّاتنا[1]، فلو كانت الفوضى موضوعا لعشر لوحات فنّية رسمها عشرة فنّانين من جنسيّات مختلفة، لأمكننا أن نصنّف هذه اللوحات من حيث نسب تفاوت الجمال فيها مع تبيين ما بها من مواطن استحسان و استهجان، رغم أنّ الفوضى ليست موضوعا يبعث على الارتياح، و لا يمكننا أبدا أن نحكم عليه بالجمال في الواقع المادّي.

إنّ الفنّ يتيح ما لا يتيحه لنا الواقع، فيصبح الحكم على القبيح بالجميل ممكنا داخل الإطار الفنّي، و هذا ما يفسّره ولترت ستيس حينما يقصي صفة القبح عن الفنّ الذي يظلّ

[1]– محمد مرتاض: مفاهيم جمالية في الشعر، مص س، ص: 10.

هدفه الوحيد –حسب رأيه– هو صناعة الجمال، إذ لا مكان و لا وظيفة للفنّ لغير الجميل[1]، و نراه يذهب بهذا التفسير إلى تبرئة أي عمل فنّي من صفة القبيح، طالما أنّه ينضوي تحت الفنّ، و هو يرفض الحكم على العمل الفنّي بلفظة "اللاّجمال"، و يقترح لها بدائل مثل: "عمل فقير أو عمل فارغ" ثمّ يخلص إلى قوله "لو أنّ القبح كان ضدّ الجمال... فلابدّ من استبعاده من ميدان الفنّ"[2]، و الحقيقة أنّ كثيرا منّا تمتّع بالفنّ الجميل رغم تناوله لمواضيع نقابلها بالكره في الواقع كالحروب و القتل و المرض...

و بمجرّد أن تتحوّل الفكرة إلى إبداع فنّي محسوس، تبتعد عن الواقع بمسافة معيّنة تضفي أبعادا جديدة على العمل، و تحتفظ بلمسات المبدع الخاصّة، إنّ القيم الجماليّة "تدلّ دائما على عرض الشيء من مسافة ما، تدلّ على إبعاد الشيء عن المتفرّج نوعا ما"[3]، وهذا ما يؤيّده شارل لالو الذي رفض أن تكون القيم الجماليّة نسخا من الطبيعة، فالفنّان يبدع لأنّه اعتمد على مهاراته المكتسبة و تقنيّاته الخاصّة في صناعة الفنّ أوّلا، و ليس من الطبيعة[4]، ليحافظ هو الآخر على المسافة التي تفصل الإبداع بالواقع.

إنّ أيّ موضوع يستمدّ أساسه من الواقع يصلح أن يتحوّل إلى عمل فنّي يشكّل قيمة فنّية متميّزة تحمل خصائص جماليّة معيّنة تفرضها طبيعة الموضوع المعالج نفسه، و إذا أخضع هذا العمل تحت الممارسة النقديّة، فإن وظيفة الناقد هنا لا تتمثّل في البحث عن أسس جماليّة يضيفها إلى العمل الفنّي، بل هو يعمل فقط على اكتشافها ثم تحليلها، إنه "لا يفرض قيما جماليّة على النص من الخارج و إنّما يكتشف قيما موجودة بالفعل فيه"[5]، إذن فالحكم بالجمال لا يستند إلى الواقع، بل هو أبعد ما يكون عنه، إنّ الجمال ينبعث من داخل العمل الفنّي ذاته، و ليس من أصوله المادّية الواقعيّة الخارجيّة.

---

[1]– ولترت ستيس: معنى الجمال، مر س، ص: 25.

[2]– مر ن ، ص: 94.

[3]– أحمد طالب: الالتزام في الفصة القصيرة الجزائرية المعاصرة (في الفترة ما بين 1931–1976) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1989، ص: 18.

[4] - Charle Lalo : Introduction à l'esthétique, Paris- Colin, 1912, p : 89.

[5]– عمّار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1990، ص: 45.

والجمال نوعان: جمال مطلق، وجمال نسبيّ، أمّا الأوّل فهو ما لا يختلف في تقويمه الجماهير لأنّه جمال لم يتسبّب المبدع الإنسان في وجوده، بل هو هبة إلهيّة طبيعيّة، إنّه "ما تدركه كلّ النفوس على اختلاف درجات أذواقها"[1]، فشروق الشمس و غروبها منظران لا يستطيع كائن أن ينكر تجاوبه حين تأمّله إليهما، فهما منظران يسري تأثيرهما في النفوس قويّا دونما مقاومة منّا ليترجم اتّفاق الجمهور بالحكم على أنّها مناظر آسرة غاية في الروعة و الجمال، و غيرهما من المناظر الطبيعيّة الجميلة كثير، فالبحر هادئا و هائجا يحمل خصائص جماليّة مؤثّرة، ومنظر المطر والخضرة والشجر والورود كلّها ضمن الجمال المطلق الذي لا تستطيع النفس البشريّة الاستغناء عنه.

و فضلا عن كون كلّ هذه الهبات الطبيعيّة أمورا ضروريّة لازمة لاستمرار الحياة البشريّة، إلا أنّها تضيف أبعادا جماليّة في الخارج، و تهذيبا نفسيّا في الدّاخل لا يمكن لنا مهما تأمّلناها أن نملّ منها بل نظلّ دائما نهفو إليها و نتشوّق لها.

و الجمال النسبيّ هو جمال لا تتّحد حوله الآراء، بل تتفرّقّ و تختلف، فما أراه أنا جميلا قد يراه غيري عكس ذلك أو دونه "لأنّ تقدير هذه النسبيّة يتفاوت بتفاوت الإدراك...بتفاوت درجات الأذواق و الرّهافة الشعوريّة"[2]، واختلاف الجمهور في التعبير عن الجمال يرتبط إمّا بالإدراك أو بالذوق أو بهما معا، غير أنّ الإدراك مشروط بالمستوى الثقافيّ للفرد، فأن تدرك الشيء يعني أنّك تحمل مرجعيّة معرفيّة تجاه الأمر الذي تعبّر عنه أو تحكم عليه.

و نستنتج وفق هذه الأسس أنّ الحكم على الجمال يظلّ بعيدا عن القطعيّة لتفاوت درجة أذواق الجماهير، واختلاف مستوياتهم الثقافيّة و تباين أمزجتهم و حالاتهم الشعوريّة، إنّه من الصّعب أن تحوز على نفس الحكم من قبل عدّة أفراد على لوحة بعينها، فهم سيتفاوتون حتما في الأحكام، فمنهم من يحكم عليها بالجمال و بأنّ مستواها راق، وغيره يرى مستواها مقبولا، و الآخر يحكم بتدنّي مستواها، و ربما اكتفى البعض بالصمت السّلبي.

[1]– مص، ن، ص: 44.

[2]– عمّار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، مص، س، ص44.

و تعارض هذه الأحكام في عمومها مسألة معقولة، فالتعبير الذاتي عن كوامن الجمال في الأشياء حقّ طبيعي لكلّ فرد حتى و لو تعارض حكمه مع آراء و أحكام الآخرين.

5-الذوق:

يتحدّد مفهوم الذوق باقترانه مع الجمال، فهما لصيقان لا يفترقان، و قلمّا يحدث أن يتناول النقاد الذوق بالدراسة دون أن يردفوه بالجمال لأنّه "وسيلة لإدراك الجمال، و لذلك كلمّا عُرّف الذوق كان الجمال عنصرا رئيسيّا في تعريفه"[1]، و المتلقي لأيّ عمل فنّي أو لأيّ شيء ماديّ خارجيّ يُحكّم ذوقه أوّلا ليشكّل حكما أو موقفا تجاهه، فالذوق لاحق للجمال ومكمّل له لأنّه يساعدنا في الحكم عليه، و يعرّفه ولترت ستيس بأنّه "القدرة على إدراك الجميل و الحكم عليه"[2]، غير أنّه يعتقد أنّ الذوق و الجمال عمليّة معرفيّة تعتمد على مقاييس و مدركات عقليّة مستبعدا كونه يتأثّر بالحالات الانفعالية، لكنّنا نذهب إلى أنّه عمليّة معرفيّة للمتعلّمين و ذوي الثقافة في أهل الاختصاص، و هو أيضا خاصّية ذاتيّة قد ترتبط بالحالات الشعوريّة لغير أهل الاختصاص لذلك كثيرا ما يتغيّر الحكم على نفس العمل الفنّي من قبل الشخص نفسه إذا مرّ على الحكم الأوّل زمن محدّد، و في هذه الحالة يكون عامل الزمن أساسيّا في الفصل في حكم المتذوق الذي إمّا يكون قد ازداد نضجا ووعيا و خبرة مع الحياة، فتمنحه كلّ هذه الميزات ذوقا سليما يستطيع به أن يبني أحكاما موزونة ترتكز على إدراك عميق بالواقع الفني، أو يكون ذوقه فاسدا لعوامل نفسيّة واجتماعيّة.

و الذوق هو ردّ فعل التصادم الأوّل للحواسّ مع العمل الإبداعيّ بحيث يستطيع المتلقي أن يلتقط الصّورة الأولى في ذهنه التي تؤهله للوصول إلى قراءة جماليّة، و تميّز الذوق بالخاصيّة الذاتيّة هو الذي يبرّر اختلاف الأذواق من فرد لآخر لارتباطه بالشعور والعاطفة، و مع ذلك لا يمكننا أن نجزم بأنّه يعتمد اعتمادا كلّيا على ما هو ذاتيّ فيركن إلى الأهواء و يحكّم العاطفة، بل هو هذه العوامل جميعها مضافا إليها ما يكتسبه الفرد من علوم و خبرات حياتيّة و تجارب عمليّة و أسس ثقافيّة، و إذا اجتمعت كل هذه العوامل في الفرد، فإن ذوقه سيكون سليما و يستطيع به أن يقوّم أيّ عمل فنّي بحسّه النقدي الخاّص، حتّى

[1]- مص ن،ص: ن.

[2]- ولترت ستيس: معنى الجمال، مر س، ص: 229.

ولو لم يكن ناقدا محترفا، أمّا إذا حُرم المتذوّق بعض هذه العوامل المكتسبة فإنّ ذوقه سيتأثّر ليصبح ذوقا متردّدا أو فاسدا أو لا يمكن لغيره أن يثق بذوقه و حكمه على الأشياء، لأنّه سيرتبط بنسبة كبيرة بالأهواء و العاطفة اللذين لا ينتهيان دائما في الإصابة بالحكم على جماليّة الأعمال الفنية.

إنّ الذوق هو الآخر بحاجة إلى ممارسة يستند إليها و يتقوّى بها تتمثّل في رغبة المتذوّق الشديدة في الإطّلاع على ما يحيط به، و استكشاف ما حوله عن طريق القراءة والبحث والتواصل المعرفيّ و الثقافيّ، فالشاعر مثلا قبل أن يأخذ بناصية الشعر و يتمكّن منه لابدّ أن تتوفّر فيه شروط منها حبّه الشعر، ثم الموهبة الشعريّة، لكنّ أهم شرط هو رغبته في أن ينجح في مجاله، و هذا لا يتأتّى له إلاّ بالحفظ و القراءة و الممارسة "فالذوق والحاسّة صفتان ذاتيّتان في الشاعر،فهما غير الخبرة التي يكونها هذا الشاعر لنفسه بالممارسة للشّعر قراءة و نظما، إنّهما يخلقان معه و ينموان بعد ذلك عن طريق القراءة للشعر الجيّد"[1].

إنّ الاكتفاء بالموهبة الفنّية دون تنميتها و صقلها بالإشباع العلميّ مضرّ بالمبدع نفسه، فيصاب بالرّكود في إنتاجه أو تصبح أعماله نسخا متكرّرة لأفكار متشابهة لذا عليه أن يخوض تجارب الحياة و يعيشها فيتألّم و يبكي و يفرح و يضحك قبل أن يصل إنتاجه إلى المتلقي حتى يؤثّر في جمهوره بصدق فنّه، أمّا إذا كان الإبداع يصدر باللفظ دون أن تختلج به جوارحه و أحاسيسه فإنّ هذا سيؤثّر سلبا على تصنيف فنّه خارج قائمة الفنّ الخالد، فينزوي بعيدا عن عالم الإبداع لأنّ "الفنّ أكثر من مهارة، لأنّ المهارة محض وظيفيّة، الفنّ يبدأ حيثما تنتهي الوظيفة: إنّه عمليّة تهذيب للوظيفة"[2].

و نستنتج أنّ الفنّ يرتبط بغايته فكلّما سمت غايته سما معها، و ليست الغاية من الفنّ هي الفنّ في حدّ ذاته بل فيما ينتج عنه، كما أنّه ليس محض ممارسة اعتياديّة بحكم المعرفة

[1]– محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1979، ص: 160.

[2]– هربرت ريد: حاضر الفن، ترجمة: سمير علي، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام دائرة الشؤون الثقافية و النشر، العراق 1983، دار الحرية للطباعة، بغداد ص: 23.

به حتى لا يدخل تحت باب الوظيفة، و لو كان كذلك لانتفت الخصوصيّة من فنآن لآخر وصاروا جميعا سواء.

إنّ الفنّ عمليّة تفاعليّة تكامليّة بين المعرفة بأصوله و إقامة علاقة ذاتيّة معه تفرز لنا محيطا مفعما برؤى جديدة، فإذا ما اكتملت حلقاتها تدخّل النّاقد و المتلقي للحكم على هذا العمل وفق مبدأي الذوق و الجمال.

الفصل الثاني

مفهوم الأدب في النقد الأدبيّ الجزائريّ.

1. قضيّة الأدب الجزائريّ، تأسيس فكر و هويّة.
2. وضعيّة الأديب بين السّلطة و المسؤوليّة.
3. اللغة: أساس التعبير عند الأديب.
4. قضيّة الالتزام، حرّية أم إلزام؟
5. الممارسة الإبداعيّة و التقويم النقديّ.

1.قضيّة الأدب الجزائري تأسيس فكر و هويّة:

يستجيب الأدب لنفس الضوابط و يخدم نفس الأهداف التي يخضع لها الفنّ، فهو يستطيع التأثير في النفوس و يغيّر من سلوكات الأفراد و تصرّفاتهم، و ينوّر أفكارهم ويبصّرها ويجلو عنها الغموض.

و قد خاض النقاد الجزائريّون في مفهوم الأدب، و أنزلوه منزلة تليق بمهمّته الإنسانيّة، فهو يستوحي مواضيعه من واقع المجتمع ليعرضها و يحلّلها على بصيرة وتروّ، ويكشف حقائق قد تخفى على كثير من القرّاء، فيشاركهم مشاكلهم الاجتماعيّة والسياسيّة والاقتصاديّة، ليساهم بالتالي في رفع ما استُشكل من مسائل عندهم.

والأدب في صورته الشمولية –كما يفهمه الخاصّة و العامة– هو ذلك الإنتاج الإبداعيّ من شعر و رواية وقصّة قصيرة و مسرحيّة، و غيرها من الإبداعات المكتوبة التي يقترن فيها الواقع بالخيال، و قد رأينا كيف أنّ كلّ هذه الصّور الإبداعيّة تنضوي تحت سلطان الفنّ، فمن نبغ في فنّ الروايّة صار روائيّا، أو في القصّة صار قصّاصا، أو في الشّعر صار شاعرا، أو في كلّ هذه المجالات فيصير أديبا شاملا.

و الأدب في الجزائر كغيره من الآداب الأخرى، اهتمّ بالقضيّة الوطنيّة –إبّان الاحتلال– وجعلها قضيّته الكبرى، فنجد مجموعة من الكتّاب قد دافعوا عنها، ثمّ عبّروا من خلال الأدب عن دعمهم لمشاريع محو الأمّية و نشر العلم بعد الاستقلال، وكانت الظروف الاجتماعيّة الجزائريّة في كلّ ذلك هي التي تفرض ماهيّة المواضيع المعالجة.

غير أنّ المتتبّع للأدب الجزائريّ يجد نفسه في مواجهة الأدب الجزائريّ المكتوب باللغة الفرنسيّة، فيتردّد في مشروعيّة نسبته إلى الأدب الجزائريّ أو الأدب الفرنسيّ، وكلّ هذه القضايا قد نالت صدى عند النقاد الجزائريين، فأدلى كلّ بدلوه، و سنحاول الإحاطة بعموم النقد الذي تناول الأدب موضوعا له، و كيف استطاع أن يضع له أسسه و شروطه حتّى يتمكّن الأدباء الجزائريون من ترقية إبداعاتهم مع المحافظة على تقنيّات الأدب وميكانيزماته لضمان استمراريّة الفنّ الأدبيّ الجزائريّ.

اتّخذ الأدب له منذ نشأته مفاهيم عدّة، فكان في الجاهليّة بمعنى الدّعاء إلى المأدبة، وفي الإسلام استعمل "للدّلالة على الخلق النبيل و ما يتركه من أثر في الحياة العامّة والخاصّة"[1]، فتأرجحت الكلمة من ذلك المعنى الضيّق المحدود في الجاهليّة إلى معنى أكثر توسّعا يتعلّق بصفات الفرد الحميدة التي تنعكس في سلوكاته و تصرّفاته لتؤثّر بشكل أو بآخر في الحياة الاجتماعيّة.

و قد أخذ هذا المفهوم في الاتّساع ليصبح في العصر الأمويّ يطلق على ما يكتسبه الفرد من أخلاق و معارف و شعر[2] دون بقيّة العلوم الأخرى، لكنّه ما لبث بعد ذلك أن دلّ على مجموع العلوم من علوم إنسانيّة إلى علوم الرّياضيات و الفلك و الطّب و الكيمياء، أي كلّ ما يستطيع الفرد اكتسابه من طاقة علميّة ممّا كان يعرف آنذاك من معرفة، و هو بهذا المفهوم اقترب بنسبة كبيرة من مدلول كلمة ثقافة في عصرنا اليوم[3]، و نستطيع أن نلمح أنّ كلمة الأدب لم تحض بتحديداتها الأدبيّة المحضة المتعارف عليها اليوم إلاّ في القرن الخامس الهجريّ حيث استقلّ مدلولها في الشّعر و النثر و ما يكّملهما من نحو ولغة وعروض و بلاغة و نقد[4].

لقد مرّت كلمة أدب برحلة زمنيّة طويلة حتّى أصبحت تقتصر على النّشاط الإبداعيّ الذي يجمع بين الشعر و النثر، و الذي لا يختلف اثنان في نسبتهما إلى الأدب الذي أصبح "من أكثر مظاهر النّشاط الإنسانيّ اتّصالا بوجدان الأمّة التي تبدعه، و من ألصق الموضوعات بملامح شخصيّتها و منازعها في الحياة المتطوّرة"[5]، أي أنّه أصبح وثيقة ذات وزن لها قيمتها التاريخيّة إضافة إلى كونها مادّة أدبيّة تجمع كلّ الميزات والخصائص لأمّة بعينها، فهو الذي يعكس شخصيّة الأمّة و يعطي لها خصوصيّة مستقلّة، و ميزة لا تشاركها فيها بقيّة الأمم.

[1]– عبد الله شريط: تاريخ الثقافة و الأدب في المشرق و المغرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الطبعة الثالثة 1983، ص: 24.

[2]– مص ن، ص ن.

[3]– مص ن، ص: 24–25.

[4]– مص ن، ص: 25.

[5]– المركز الجزائري للإعلام و الثقافة: الأدب الجزائري المعاصر، بيروت –لبنان 1975، ص: 13.

إنّ الأدب بهذا المفهوم يصبح وعاء يحوي بداخله كلّ الميزات و القيم الحضاريّة للأمّة التي تنتجه، فيحمي بذلك هويّتها من الضّياع، و يحافظ على تأصيل ثوابتها التي تشكّل العقيدة أهمّها، إنّه لا يخرج أبدا عن كونه أوّلا و أخيرا مادّة اجتماعيّة، إذ يرى محمّد مصايف أنّ الأدب "ظاهرة اجتماعيّة و حضاريّة بالدّرجة الأولى"[1]، و هو بذلك يرمي إلى أنّ الأدب يجب أن تكون أولى أولوياته الاهتمام بقضايا مجتمعه، بعرضها وتحليلها و دراستها، فيكشف عمّا في هذا المجتمع من عادات و تقاليد و أعراف و عقائد، و يبيّن قيمته التاريخيّة و الحضاريّة، و هذا ما يعبّر عنه محمّد ساري بقوله إنّ الكتابة الأدبيّة إذا لم تكن ثورة بمقاييس فنّية تنقل و تغيّر من المعطيات الاجتماعيّة، فإنّها تبقى بعيدة عن الواقع[2]، فالأدب وحده – بما يتوفّر له من مساحة– يستطيع أن يتجوّل بنا في أروقة القصور، و أزقّة الشّوارع، و ممرّات الأسواق، و ورشات المصانع، و مكاتب المؤسّسات، إنّه بواسطة تقنيّة الوصف يصبح آلة تصويريّة صادقة تلتقط جميع ما نريد أن نعرفه عن شعب من الشعوب.

غير أنّ المفهوم الأوّل للأدب في الجزائر لم يكن هو تلك الأجناس الأدبيّة من شعر ورواية و قصّة قصيرة إلى غير ذلك، بل كان الأدب لا يعني شيئا عدا الشعر، إذ كان مفهومه "ينحصر في الشعر وحده دون غيره من الفنون، كان الشعر هو الأدب، والشعراء هم الأدباء"[3]، و ربّما قد ترسّخ هذا المفهوم نظرا لتلك القيمة الكبيرة التي كان يحظى بها الشعر منذ القديم، باعتباره أبرز إبداع امتاز به العرب، و دوّنوا به لأخبارهم حتى قيل: الشعر ديوان العرب، و لأنّه أيضا اكتسح الأدب لفترة زمنيّة طويلة، فلم يكن من سبيل إلى أن يتوسّع مفهوم الأدب حتى الحرب العالميّة الثانيّة[4].

و الأدب الجزائريّ عند أبي القاسم سعد الله هو "الإنتاج النثريّ و الشعريّ الفنّي الذي كتبه الجزائريّون بلغتهم القوميّة، و على هذا الأساس، فإنّ كلّ أدب انتسب إلى الجزائر دون أن يتوفّر له هذا الشرط يعتبر أدبا شاذّا غريبا، أو مولودا غير طبيعيّ يمثّل مأساة صاحبه

[1]– محمد مصايف: دراسات في النقد، مص س، ص: 36.

[2]– محمد ساري: البحث عن النقد الأدبي، مص س، ص: 273.

[3]– عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث 1830–1974، الدار العربية للكتاب، ليبيا– تونس 1978، ص: 168.

[4]– عبد الله الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار العربية للكتاب 1983، ص: 26.

وليس حضارة أمّته"[1]. و المتأمّل في هذا التعريف يجده يقحمنا في قضيّة شائكة شاعت في الأدب الجزائريّ و أثارت جدلا كبيرا بين الأدباء و النقاد و أسالت الحبر الكثير في إشكاليّة إمكان انتساب الأدب المكتوب باللغة الفرنسيّة إلى الأدب الجزائريّ أم إقصاؤه منه.

لقد شجّعت فرنسا اللغة الفرنسيّة التي كان من نتاجها ظهور عدّة كتاب جزائريّين كتبوا باللغة الفرنسيّة ليدافعوا عن القضيّة الجزائريّة أمثال: مولود فرعون، مالك حدّاد، كاتب ياسين، محمّد ديب، و غيرهم كثير، و قد سبّبت هذه القضيّة جدلا كبيرا حول شرعيةّ هذا الأدب و نسبته إلى الأدب الجزائريّ أو عدم شرعيّته، فقد تبنّى بعضهم وجهة نظر مفادها أنّ هؤلاء الكتّاب لا يمثّلون البتّة المجتمع الجزائريّ لأنّهم يكتبون بالفرنسيّة ولأنّهم حازوا على جوائز أدبيّة أجنبيّة مشجّعة[2]، و هذا ما ينسحب على قناعة أبي القاسم سعد الله الذي يغفل هو و أمثاله أنّه من حسنات هذا الأدب تمثيل الهويّة الجزائريّة وتاريخها و حفظ معاناة شعب لقرّاء أجانب كما لم يكن لهؤلاء الكتّاب الخيار في لغة أخرى، و لو أجادوا العربيّة إجادتهم للفرنسيّة لما اختاروا غيرها.

يظهر واضحا و جليّا أنّ أبا القاسم سعد الله يجزم بأنّ هذا الأدب المكتوب بغير اللغة العربية دخيل على الأدب الجزائريّ، و لا يمتّ له بأيّة صلة لانتفاء شرط اللغة القومية فيه، فما كان مكتوبا باللغة العربيّة تصحّ نسبته إلى الأدب الجزائريّ، و ما كان مكتوبا بغيرها تبطل قوميّته، و من ثمّ يسقط انتسابه إلى الأدب الجزائري، مع أنّ مواضيعه خدمت القضيّة الجزائريّة لإيمان أصحابها العميق بوطنيّتهم.

و يشارك أبا القاسم سعد الله هذا الرأي عبد الله شريّط الذي يقول: "نقصد بكلمة الأدب العربي كلّ إنتاج أدبيّ صيغ في لغة عربيّة بقطع النظر عن الأجناس البشريّة التي ساهمت في هذا الإنتاج أكانوا عربا أم فرسا أم أقباطا أم بربرا"[3]، حيث يجعل هو الآخر من اللغة العربيّة شرطا ضروريّا في كتابة الأدب الجزائريّ.

[1]– أبو القاسم سعد الله: تجارب في الأدب و الرحلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983، ص: 32.

[2]- Jean Dejeux : Littérature Maghrébine de langue Française, Introduction générale et auteurs, 3ème édition 1980, p : 11.

[3]– عبد الله شريّط: تاريخ الثقافة و الأدب، مص س، ص: 34.

ومثل هذا الحكم على المؤلّفات الجزائريّة المكتوبة باللغة الفرنسيّة هو حكم –في رأينا– يحتاج إلى إعادة نظر فما دامت هذه الأعمال تمجّد التاريخ الجزائريّ و تحافظ على القيم الحضاريّة و الأسس الثقافيّة، و تخدم مصلحة الفكر عند القارئ الجزائريّ، فلا ضرر منها، بل هي قد تكون ذات فائدة لدى الجزائريّين الذين لا يجيدون اللغة العربيّة، وحتى غير الجزائريين ممّن يجيدون اللغة الفرنسيّة، إذ يتمكّنون من الإحاطة بوضعيّة الشعب الجزائريّ إبّان الاحتلال، و يفهمون سرّ عظمة هذا الشعب الذي رفض الاستسلام للقهر والعبوديّة، أمّا قول الناقد أبو القاسم أنّ هذا الأدب يمثّل مأساة صاحبه، فهو حكم مبالغ فيه –من وجهة نظرنا– إذ ما زالت أعمال مولود فرعون ومالك حدّاد وكاتب ياسين وغيرهم تخلّد سيرة الشعب العربيّ الجزائريّ، وقد ترجمت العديد من هذه الأعمال إلى اللغة العربيّة و لغات أخرى غيرها، كما نجد بعض الفرنسيين أنفسهم لا يعترفون رسميّا بالأدب الجزائريّ المكتوب باللغة الفرنسيّة، و ذلك لأنّ موضوعاته تدين الاحتلال الفرنسيّ بشدة، و تشهد على جوره و ظلمه مدّة عقود من الزّمان.

و الأدب "يجب أن يؤثّر في النّاس و... يتأثّر بهم لأنّه نشاط اجتماعيّ يصدر من المجتمع و يتوجّه إليه"[1]، لحاجة القارئ الشديدة إلى تعميق حسّه بالواقع و شدّه إلى ما يربطه بمجتمعه، و الأدب هو الذي يعمل على تقوية علاقته بوطنه لامتيازه بخاصيّة مهمّة، فهو من الفنون الجميلة التي تعتني بمظاهر الجمال و نواحيه في العالم الخارجيّ وفي عالمنا النفسيّ الداخليّ، و هدف الآداب و الفنون هو البحث عن أوجه هذا الجمال[2].

و هذا وجه آخر من الوجوه التي يعتني بها الأدب فضلا عن كونه يعالج مواضيع من الواقع تمسّ جميع فئات المجتمع التي يتوجه إليها المبدع، فالأدب يتوفّر على أسس الجمال التي توفّر للقارئ عناصر الرّاحة و التشويق فلولا أنّه يخاطب فينا الإحساس بلغة تغذي العاطفة و الروح، و تجمع بين الجدّ والهزل و الإثارة، ما كان له هذا التأثير العظيم في نفوسنا، و لا تاقت إليه أرواحنا، و الجمال يبقى الرّابط الذي تتحقّق به جميع هذه العناصر.

[1]– عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري، مص س، ص: 113.

[2]– عبد الله شريط: تاريخ الثقافة و الأدب، مص س، ص: 29.

و لا ينفصل الأدب –بأيّ حال من الأحوال– عن الواقع إذ "كلّما كانت المعاني فيه أصدق في التعبير عن الواقع النفسيّ أو المادّي، و كلّما كانت أعمق في الإحاطة بجزئيّات هذا الواقع...كان أفضل و أرقى"[1]، و هذا ما يؤيّده محمّد مصايف حين يربط مستقبل الأدب و خلوده مع اتّصاله بمشاكل مجتمعه[2]، لأنّ الأدب وحده هو الذي يتيح لنا أن نتقرّب بشكل كبير من الشخصيّة داخل العمل الإبداعيّ لنعيش معها نفس الآلام و الهموم و المتاعب، ونحتفل معها بنجاحاتها و أفراحها، إنّه يستطيع أن ينقل إلينا الحالة التي يصوّرها بتلك الدّقة في التفاصيل و ذلك العمق الصّادق في الأحاسيس و الوقائع، إنّ الأدب بحاجة إلى كلّ هذه المسائل حتى يخلد بين بقيّة الآثار الأجنبيّة و ميزته أنّه "الفنّ الذي يجيد فيه الإنسان التعبير عن حسن التفكير أو قوّة الإحساس و العاطفة و الخيال"[3]، فإذا كان كلّ الأفراد يشتركون في عنصري الأحاسيس و العواطف التي تزداد و تفتر حسب الحالات النفسيّة، فإنّ الأديب يتميّز عن غيره بقدرته على التعبير المكتوب المرتّب وفق أفكار متسلسلة ومترابطة تجسّدها لغة غنيّة بعناصر الجمال التي مهما بدت للقارئ بسيطة و سهلة فإنّها تظلّ صعبة التقليد، وقد يستحيل على أيّ فرد مماثلتها لأنّها تشكل الأسلوب الذاتيّ الذي يتفرّد به المبدع وحده.

و لقد وعى النقد الجزائريّ أنّ الأدب ليس شكلا فحسب كما حدّده التقليديون الذين كانوا يرون أنّ الأدب لا يصبح كذلك إلاّ إذا ركن إلى تحرّي الأوزان و القوافي، و تحلّى بالصور اللفظية[4]. بغضّ النظر عمّا يحمله من قيمة، بل أضحى في العصر الحديث يهتمّ بتتبّع واقع الفرد و المجتمع و وصف حالهم.

أصبح ينظر إلى الأدب اليوم في نتيجته التي يحقّقها تطلّعا إلى ما سيكون منه، حتى إذا احتضنه القارئ استجاب له، فأصلح من شأن المجتمع، و حينئذ فقط يحقّق الأدب دوره كاملا، و يكاد كلّ النقاد الجزائريين يتّفقون على أنّ قيمة الأدب تكمن في قوّة تأثيره على المتلقي، فهو ليس وسيلة لإشباع رغبة تمضية الوقت و تجزيته أو التسلية به كما هو الشأن عند بعضهم، بل المسألة عند النقاد و الأدباء أكبر من ذلك و أخطر لأنّها تدخل في نظام

[1]– عبد الله شريّط: تاريخ الثقافة مص س، ص: 26.

[2]– محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث، مص س، ص: 273.

[3]– عبد الله شريّط: تاريخ الثقافة، مص س، ص: 25.

[4]– محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث، مص س، ص: 119.

تعليميّ و تربويّ، فرسالة الأدب "تتمثل في إعداد النفس البشريّة لإدراك ذاتها إدراكا صحيحا، و فهم العالم المحيط بها فهما عميقا و شاملا، و هي رسالة تعليميّة روحيّة تتجاهل المادّة وكأنّها ليست أحد العناصر المكوّنة للوجود"[1].

و قد وعى هيغل وظيفة الفنّ على هذا الأساس فقد جعله يقوم على تهيئة جوهر الأخلاق و القيم إذ "كلّما أسهم الفنّ في تشجيع الصّبوات الدينيّة و الميول الأخلاقيّة و في تلطيف الطبائع يكون الهدف الذي أدركه على هذا النحو أكثر ارتفاعا و سموّا"[2].

إنّ الأدب بمناقشته مواضيع اجتماعيّة من واقع المجتمع الذي ينتمي إليه المبدع يكون في مقام من يكشف للقارئ عن حقائق و أفكار مجتمعه و سياسته، فيبدأ المتلقي يستوعب الحياة من حوله، و يفهم ما كان غامضا عنه، فيدرك المتغيّرات التي تحيط به، و يقرّر موقفه على رويّة و بصيرة مما يحدث في مجتمعه دون ضغط أو تهوّر، فتستقيم للأدب رسالته النبيلة في تنوير فكر القارئ، و دعم صفّه و تقوية فاعليّته ليصبح له مستوى ناضج من الفكر ينعكس تصرّفا واعيا، و هضما سليما لشتّى المتناقضات التي يعيشها، ويعطيه حصانة قويّة تعدّه لمواجهة ما يطرأ من مواقف.

و هذا هو نفس ما يراه الناقد واسيني الأعرج، و يكرّسه مفهوما لدمج القارئ في الحياة العمليّة و السياسيّة و الاقتصاديّة حتى يكون عنصرا فاعلا في استثمار مكتسباته القبلية وتثمينها بمكتسبات جديدة لتأسيس نشاط اجتماعيّ واع، فالأدب يساهم في "التطوير السياسيّ و في استخلاص القيم المحرّكة التي تكمن خلف مظاهر التطوّر المادّي والاجتماعيّ للحياة، فالفنّ يكشف عن هذه القيم الكامنة و يحوّلها إلى قوة إيجابيّة فعّالة تدفع المجتمع نحو مزيد من التقدّم"[3].

و يصير الأدب وسيلة لفهم الحياة و مؤثّرا فعّالا في التغيير الإيجابيّ الذي يستفيد منه المجتمع، حتى إنّ بعضهم رأى الأدب تجسيدا للحياة في أوسع مقاييسها[4]، لأنّه لا يمكنه أن

[1]– محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث، مص س، ص: 104.

[2]– هيغل: المدخل إلى علم الجمال، مرس، ص: 54.

[3]– واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية، مص س، ص: 148–149.

[4]– شايف عكاشة: نظرية الأدب، الجزء الأول، القسم الأول، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1987 ص: 31.

يتزوّد بوقود الفكر و المادّة خارج دائرة الحياة التي تتجدّد فيها الوقائع، و تختلف فيها الطبائع، و تتباين فيها الحالات ليمزجها بشحنات الأخيلة الفياضة التي تُشيع فيه روحا ونفسا قويّين.

إنّه من الصعب أن يصل ناقد أو مبدع إلى تحديد مفهوم شامل لكلمة "الأدب" التي تحمل ما تحمله من فكر و فنّ و إبداع، فالعمل الإبداعي "ليس فنّا استاطيقيا فقط، و لا فكرا اجتماعيّا و فلسفيّا و سياسيّا فقط، و إنّما هو فكر و فنّ معا"[1]، و ما دامت مادّة الأدب التي لا تنفذ هي الحياة، فإنّ الأدب يسعى دائما إلى التعبير عنها، لكنّه لا يستطيع مطابقتها جذريّا لاستحالة ذلك في العمل الأدبيّ، إذ مهما كانت الفكرة المكتوب عنها واقعيّة، فإنّ تداخل الأحداث لابدّ أن يدعمه خيال المبدع الذي لا يبغي من وراء عمله إلاّ تغيير الأوضاع نحو الأحسن، فالأدب "تغيير نسبيّ للأوضاع يتابع إيقاعه البطيء المتأثّر بصفة مباشرة أو غير مباشرة بأحداث التاريخ"[2]، و المادّة التاريخيّة مادّة واقعيّة مهمّة جدّا في العمل الأدبيّ، لا يكاد يخلو منها أبداع، تُوظّف بصورة تصريحيّة إذا كان المبدع يتحدّث عن مرحلة تاريخيّة معيّنة، أو بصورة تلميحيّة يستنتجها القارئ من خلال تسلسل أحداث العمل، كأن يعرف الفترة الزمنيّة التي جرت فيها هذه الأحداث، إنّه على الأدب أن يكون هذا كلّه، فكرا و لغة و مضمونا، و يحتفظ في الوقت نفسه بخاصيّته الفنّية الجمالية.

و الملاحظ أنّ جميع التعريفات التي خاضت في مفهوم الأدب اشتركت في كونه لا يخرج عن حدود بيئته و مجتمعه لأنّهما المحرّك الذي يمدّ الأدب بحيويّته و طاقته، ويقرّبه من مختلف الطبقات الاجتماعيّة التي ينتمي إليها القراء ليظلّ صيته عاليا و هادفا و مؤثّرا ما دام يستسلم دائما لسلطان المجتمع.

و عمليّة قراءة الأدب بالنسبة لكثير من القرّاء هي عمليّة البحث عن الراحة، إنّها تغذّيهم فكريّا و لكن ليس بتلك الطريقة التعليميّة الجافّة التي تتراصّ فيها الأفكار الأكاديميّة الواحدة بعد الأخرى، بل بطريقة متبصّرة تحمل في جوهرها البساطة و الوضوح والجمال معا.

[1]– عمار بن زايد: النقد الأدبي، مص س، ص: 47.

[2]– أحمد طالب: الالتزام في القصة، مص س، ص: 181.

إنّ القراءة غذاء اجتماعيّ للقارئ و لكن ليس بعرض تقارير مملّة عن حياة الناس التي ألِفها القارئ، و لكن بتحليل سلس لحالة أو أكثر مع تقديم حلول إن أمكن، و كلّ هذا مع مراعاة شرط التشويق، أمّا الفلسفة و السياسة فغالبا ما يستعملهما المبدع لتدعيم موقف أو لفكّ غموض يلتبس على القارئ في مضمار تفاعل الشخصيّات مع بعضها حين يسمح العمل الأدبيّ بذلك، أو لشرح فكرة يراها صائبة من وجهة نظره بعيدا عن كلّ تعمق، مقصيا قدر الإمكان توظيف المصطلحات النّظرية التي قد تؤدّي كثرة استعمالها إلى اختلال ميزان العمل الأدبيّ.

إنّ المبدع في كلّ ذلك يتقصّى سبيل الحكمة تارة، و السّخرية من الأوضاع تارة أخرى في قالب لا يخلو من الإثارة و التشويق ليحقّق به غاية عمله الأدبيّ، حتى يكون عملا فنيّا صميما يحقّق للقارئ المتعة و الفائدة، فيؤثّر فيه لمدّة طويلة.

و يقسَّم الأدب عند النقاد قسمين، أوّله الأدب الإنشائيّ الذاتيّ، و هو "ما يستخرجه الأديب من ذاته و نفسه و أفكاره الخاصّة و مشاعره و عواطفه من قطع فنيّة هي أقرب إلى الفنون الجميلة كالشعر و القصّة و المقالة الأدبيّة..."[1]، و هذا النوع من الأدب إبداع خالص يتعلّق بالمبدع المؤلّف في شتى ميادين الإبداع الأدبي من شعر و رواية و قصّة إلى غير ذلك، و بقدر ما تكون شخصيّة المبدع مصقولة و واعية، و متمكّنة من اللغة، ولها تجارب حياتيّة مختلفة، يكون العمل مؤثرا و قويّا، يتّخذ له مكانته بسهولة بين بقيّة الأعمال الأدبيّة.

و ثاني هذه الأقسام الأدبيّة، الأدب الوصفيّ أو الموضوعيّ، و هو "ما كان أقرب إلى الدراسات الأدبيّة و التحليل و النقد و نحو ذلك"[2]، و هذا النوع من الأدب يعنى بتقويم الأعمال الإبداعيّة الأدبيّة، فينهض على دراستها و تحليلها و شرحها و تقديم مناهج نقديّة تعمل كلّها على تثمين العمل الأدبيّ لتصنع له مكانته وسط كمّ الأعمال الأدبيّة الأخرى.

و هذا القسم من الأدب لا يتحقّق إلاّ بوجود القسم الأوّل من الإبداع ليتحرّك معه جنبا إلى جنب، و هو لا يبحث عن نقائص المبدع داخل العمل ليبرزها بقدر ما ينير لنا جوانب

[1]– عبد الله شريّط: تاريخ الثقافة و الأدب، مص س، ص: 30.

[2]– – عبد الله شريّط: تاريخ الثقافة و الأدب، مص س، ص: 30.

العمل كاملة دونما إساءة منه إلى شخص المبدع، ما دام "العمل الأدبيّ و وظيفته وقيمته عمليّات متداخلة لا يمكن الفصل بينها في دراسة العمل الأدبيّ، فكلّ عنصر من هذه العناصر يحدَّد في ضوء العنصرين الآخرين"[1]، فالنقد يقف عند العمل الإبداعيّ من حيث هو شكل و مضمون حتى يتسلّم الرسالة التي قصد توجيهها إلى القارئ، فيشير إليها ويقرّبها إلى الجمهور، و يكشف عن قيمتها التي ستترك أثرا يخلّد العمل.

كما قسّم أحمد طالب الأدب إلى جيّد و رديء؛ أمّا الأدب الجيّد فهو "الذي يفرض نفسه على الوجود مثل: ملاحم اليونان و مسرحيّات شكسبير، و روايات تولستوي، فقاسمها الجماليّ المشترك الذي يربط بينها هو الطابع الرئيسيّ الذي يميّزها عن الأدب الرديء"[2].

و الأدب الجيّد لم يصنَّف كذلك إلاّ لأنّه يحمل معاناة الشعوب الحقيقية في علاقتها بحكّامها، و في تجشّمها لأعباء الحروب، و مرارة الظلم و القهر و الاستبعاد، و غالبا ما يلفّ هذه المؤلّفات صدق مؤلّفيها الذي يحسّه المتلقي فور قراءته هذه النماذج من حياة الشعوب فلا يدّخر وسعا في إجلالها و تعظيمها.

أمّا الصنف الثاني من الأدب، فهو أدنى من الأوّل قيمة و جوهرا، لأنّه لا يحفل مطلقا بالحياة اليوميّة للفرد داخل مجتمعه، فيكرّس جهده لخدمة المواضيع الغريبة عن الواقع والصدق، كعلم الخيال، أو المواضيع المخلّة بالآداب كالروايات التي لا همّ لها إلاّ تشجيع الفساد الأخلاقيّ، أو أن تكون هذه المواضيع مكرّرة أو مستوحاة من مجتمعات أخرى لا صلة لها بمجتمع المبدع الأصليّ، و تكون النتيجة أن توصم هذه الأعمال بالرداءة و قلّة القيمة لأنّها تهدم القيم الروحيّة المتأصّلة كما أنّها لا تضيف جديدا أو فائدة إلى القارئ لذلك نرى محمّد ساري ينفي عن أيّ أديب تجسيد واقعه إلاّ بعد أن يلمّ بكلّ تفصيلاته وتناقضاته[3]، حتى إذا بدأت عمليّة الكتابة نجدها تتعلّق بأسباب الواقع ومعطياته دون أن تتنكّر لعقائده و حضارته.

[1]– شايف عكاشة: نظرية الأدب، الجزء الأول، مص س، ص: 27.

[2]– أحمد طالب: الالتزام في القصة، مص س، ص: 23.

[3]– محمد ساري: البحث عن النقد الأدبي، مص س، ص: 166.

و توفّر اللغة الأدبيّة الراقية ضروريّ في أيّ عمل أدبيّ لترجمة حجم الأفكار المبثوثة فيه بيسر، ثمّ الأثر أو القيمة التي تبقى في الأذهان من خلال تكثيف الأفكار السليمة، و نبذ الأفكار السّلبية في قالب قصصيّ أو روائيّ أو شعريّ أو مسرحيّ لا يحسّ فيه القارئ أنّه هو المقصود –على وجه التحديد– بالنصح و التلقين، حتى تؤتي هذه الصورة التحسيسية ثمارها دونما إحساس بأيّ نوع من الدونية من جهة القارئ الذي يتمكّن بهذه الطريقة من تصحيح بعض المفاهيم الخاطئة عنده، و اكتساب خبرات جديدة دون ملل أو ضجر طالما تساعده في ذلك حكمة المؤلّف في صقل الحوار بين الشخصيات و استثمار المعلومات سواء أكانت تاريخيّة أم علميّة أم أدبيّة أم غير ذلك، فيتحقّق للعمل قيمته و وظيفته ما دام القارئ قد حصّل خبرة حياتية جديدة، و أغنى حمولته الثقافيّة التي تستمرّ سلاحا في مواجهة ضغوطات الحياة.

و يُعدّ الجانب العقائديّ من أهمّ الركائز التي يدافع عنها الأدب. فما دام له ذلك الشق التعليميّ و التربويّ كان لزاما أن يحاط الدّين بهالة من التقديس لأنّه المحرّض القويّ الذي يقابَل بالإجلال و الهيبة من قبل المجتمع كلّه، خاصّة إذا علمنا أنّه يوظَّف طاقة فاعلة لنشر المبادئ السامية و الأخلاق الفاضلة، كما يساهم الأدب في بلورة بعض الأفكار و بسطها وتحليلها في إطار عقائدي يعزّز قيمة الدّين عند الفرد و عند الأمّة و يبرز تأثيره السّرمدي على المستوى الأخلاقيّ، فالدّين هو "العنصر الحيويّ الهامّ في حياة الأمم كما يكون له تأثيره الحاسم أيضا في تكوين الأدب عند الأمم و تطوّره فيها"[1]، لأنّه منهج حياة متكامل، وضرورة روحية يستحيل أن يسمح أيّ فرد بالمساس بها، بل يُرفع من يَرفع من شأن دينه، ويُحطّ من يَحطّ من شأنه، و يندر جداّ أن نجد إبداعا جزائريّا لا يعبّر عن قيمه الروحيّة.

و لا غرو أن يرتبط كلّ تعريف للأدب ارتباطا وثيقا بوظيفته، فمن الصعوبة فصل الأدب عن وظيفته خاصّة إذا تعلّق ذلك بخلفيّة نقدية تؤيّد بالإجماع خطورة الدور الذي ينهض به الأدب في مختلف التطوّرات الحياتية. صحيح أنّ الأدب يتوجّه لمخاطبة العواطف و الأحاسيس، و لكنّه في الأخير ينخر في عقول القراء ليترك أثره الفعال فيها، فهو إمّا يساعدها على التبلور و الاكتمال وفق مسار فكريّ صحيح جدير بالإثارة والاهتمام لتقوية

[1]– عبد الله شريط: تاريخ الثقافة و الأدب، مص س، ص: 30.

علاقة القارئ بالثقافة القوميّة، و محاولة إدماجه في حركة النشاط الاجتماعيّ في أكمل صورة، و إمّا أنه يسهّل عليه رحلة الضياع النفسي من خلال تقديم أفكار تفصله عن واقعه و تزيد من تركيب عقده، فتصبح الحلول عند القارئ وهما بعيد المنال.

هاهنا يتدخّل النقد ليثبت قيمته و فعاليته، فيحدّ من أزمة الأفكار العقيمة، و يبتر كلّ ما له صلة بشلّ طموح القارئ و زعزعة ثقته بنفسه، و يساعد على إفراز أدب مسؤول يكون ممثّلا صادقا عن أمّته و مجسّدا لمحاورها الفكريّة و العلميّة و الحضارية.

2-وضعيّة الأديب بين السلطة و المسؤولية:

يستقبل القارئ الأدب في صورته الفكريّة المجرّدة، بعيدا عن أيّة خلفيّات عن المصنع الهائل الذي يقف وراء هذا الإنتاج الإبداعيّ المنظّم، فقد يشدّ القارئ عنوان معيّن أو صورة لغلاف كتاب، غير أنّ العمليّة الوحيدة التي تتيح له الكشف عن هذه المؤسّسة الخام الممثّلة في شخصيّة الأديب هي القراءة التي تكفل له وحدها أن يتعرّف على مدى ثقافة الكاتب وعلى حمولاته الفكريّة، و قد يتمكّن أيضا من معرفة اتّجاهه الإيديولوجي، فمن هو الأديب؟ و ما هي الشروط التي يجب أن تتوفّر فيه؟

تبدو عمليّة فصل الأدب عن الأديب مستعصية و معقدة، فكما أنّ الأدب هو نتاج اجتماعيّ، فإنّ الانتماء الواقعيّ للأديب يجعله يفهم ما يحدث حوله من أحداث، و يشارك أفراده بجميع فئاتهم ليتمكّن من التعبير عن أحلامهم و طموحاتهم بصوته، باعتباره "يخوض غمار الحياة بحسّ قويّ و بصيرة نافذة في الأشياء"[1].

و هذه هي المهمّة الأولى التي ينبغي على الأديب أن يعمل لها، إنّه مجموعة من التفاعلات المختلفة، و طاقة هائلة من التعبير المفعم بالأحاسيس و العواطف، إنّه يستطيع أن يفهم اللغات و يترجمها إبداعا راقيا، يستطيع أن يكون حرفيّا بسيطا، أو بائعا متجوّلا، أو بطّالا، أو جاهلا، أو أي شخص على وجه هذه البرّية، إنّه باختصار ممثّل بارع قادر على أن يلبس كلّ الشخصيات و يعبّر عنها بنفس لغتها و انطباعاتها، إنّه مجتمع في فرد.

[1]- عمار بن زايد: النقد الأدبي، مص س، ص: 113.

و يزيد كلّ هذا مهمّة الأديب صعوبة و خطورة ليصير تأثيره فيما بعد بالغ الإيجابيّة ونافذ الفعالية، لأنه يسهم بشكل كبير في تفكيك نتاج السياسة التي تبدو عند القراء منظومة شائكة و شديدة التعقيد، فيصير الأديب واسطة ناجحة في تحليل البرامج السياسيّة، وتقريب المسافة بين الجمهور و بين حكومته ساعيا دائما لهدف واحد هو خدمة الفرد والمجتمع[1]، ممّا يثقل كاهل الأديب بمسؤوليّة كبيرة تتحدّد في بناء ذهنية الأفراد و صقل أفكارهم، حتى إذا تمّ ذلك سهل توجيههم، فدأبه و سعيه الدائمان في أعماله دائما لخدمة المصلحة العامّة لتثري هذه الأعمال "من خبراتنا و تهيّئ قدراتنا لاستيعاب أبعاد الحياة في صورة أعمق"[2]، لتدريب شخصيّة الفرد و صقلها و عدّها لمواجهة الحياة.

و نجد في النقد الجزائريّ بعض المفاهيم القديمة التي اهتمت بدراسة الأديب و جعلته "يفهم الشعر و يتقن صناعته من حفظ لكلام العرب... و حفظ لقواعد اللغة من نحو وصرف و بلاغة... يقدر على النظم في البحور التي نظم فيها العرب و يستطيع أن يعارض قصائد الشعراء المبرزين السابقين"[3]، و هو مفهوم قديم، إذ كان الأدب عند القدامى هو الشّعر.

غير أنّنا اليوم ننسب هذا المفهوم إلى الشاعر دون أن ننكر إمكانيّة أن يتحقّق في الأديب شخص الشاعر، و في الشّاعر شخص الأديب الذي يحاط بخصوصيّة معينة تربطه بمجموعة من الشروط و الضوابط التي تجعل من عمله الإبداعيّ عملا أدبيّا خالصا وتتوّج أسلوبه بميزة لا يشترك معه فيها أحد من قرنائه الأدباء.

إنّ الأديب يعمل على إنتاج الألفاظ الملائمة التي تخدم أفكاره، فيشقّ طريقه بثقة، ويعمل جهده لتظهر أعماله في انتظام واضح، و بساطة سلسة، كما يجتهد في شحن هذه الأفكار بعاطفة تسهّل على تقريب هذا العمل إلى النفوس.

---

[1]– مص ن، ص: 116.

[2]– أحمد طالب: الالتزام في القصة، مص س، ص: 3.

[3]– عبد الله الركيبي: القصة الجزائرية، مص س، ص: 26.

و يمزج كلّ هذا بقالب الخيال الذي لا يتمّ العمل الأدبيّ إلاّ به، يوظّفه الأديب حسب حاجة عمله إليه، فتارة تكون نسبة الخيال قويّة يلمحها القارئ في بداية العمل، و تارة أخرى تكون نسبته قليلة حسب ضرورة المضمون الذي بثّه الأديب عمله[1]، و الاختلاف في استعمال هذه الأسس من أديب لآخر هي التي تبرهن على قوّتهم، و ترفع من قيمة أعمالهم.

و قد أضاف محمّد مصايف عنصرا آخر في تحقيق أدبيّة الأديب الجزائريّ، فمهمّته عنده "مزدوجة: فمن جهة ننتظر منه أن يكون لسان الطبقة الكادحة، و من جهة ثانية ينبغي له أن يعمّق الاتجاه العقائديّ الذي تعتنقه و تسير عليه هذه الطبقة"[2].

و نخلص إلى أنّ تثمين العمل الأدبيّ لا يكتمل إلاّ بالمحافظة على المعتقد الدّيني المتمثل في عقيدة الإسلام بعد أن مرّت الجزائر بسنوات عصيبة فقدت فيها صلتها بلغتها العربية أثناء الاحتلال، و حيث إنّ شخصيّة الفرد الجزائريّ لا تتحقّق إلاّ بانتمائه الدّيني، حرص كلّ أديب على أن يكون للدّيانة الإسلاميّة مساحة واضحة و معقولة في الأعمال الأدبيّة حتى يصبح للأدب ميزة و تأثيرا، و يكشف هذا الحماس في الدفاع عن الدّين جزءا من هويّة الأديب التي تؤثّر إيجابا على نفسية القارئ الجزائريّ.

يؤدّي استغلال المبادئ الدّينية و الروحية في الأعمال الأدبيّة دورا بارزا إذا صحبته قدرة تعبيريّة عالية في تصوير أوضاع المجتمع و تسليط الاهتمام على الطبقة البسيطة، لأنّ الأدب "الممتاز هو الذي يدلّ على شخصيّة الأديب و يكشف عن صور الحياة، و يعبّر عن الخواطر و المشاعر النفسيّة، فهو صورة لحياة الأفراد و الأمم"[3]، ليتجسد في الأخير عملا إبداعيّا جبّارا.

والأديب إنسان قرأ كثيرا وتمرّن على الكتابة طويلا، و استغلّ مواضيع مجتمعه وحوّلها مادة مطواعة تخدم الأدب والمجتمع، إنّه فرد ينتمي إلى الطبقة المثقفة في المجتمع، ويأخذ بحظّه من كلّ المعارف، ورغبته في الاطّلاع على الجديد الابستيمولوجي لا تقلّ عن

[1]– عبد الله شريط: تاريخ الثقافة، مص س، ص: 26.

[2]– محمد مصايف: دراسات في النقد، مص س، ص: 64.

[3]– – محمد مصايف: دراسات في النقد، مص س، ص: 64.

رغبة الباحثين الأكاديميين، و لا "تتهيّأ له تلك القدرة إلاّ بعد مران طويل، وبعد الحصول على استعداد كاف و على إتقان كبير لعلوم اللغة [...] لابدّ له من ثقافة عامّة واسعة تحيط بجوانب كثيرة من المعرفة الإنسانيّة"[1]، إنّه يتطلّع إلى صناعة الفكر بشغف كبير، حتى إذا انصهر الفكر مع الفنّ ولّدا إحساسا واعيا بالفكر و الجمال و أسّسا معا لخدمة القيم الإنسانيّة فمقدرته تجعله يخاطب العقول و الأحاسيس في حبكة جماليّة مطلقة يشعر معها القارئ بإشباع يبني فكره و ثقافته، و ينعش عواطفه و أحاسيسه بالنماذج التي تتوافق وطبيعة الحياة، و كثيرا ما تؤدّي فراسة الأديب إلى استشراف أمور تحدث فعلا بعد مرور فترة زمنيّة معيّنة، لقوة وعيه و بعد نظره وسعة ثقافته.

3-اللغة أساس التعبير عند الأديب:

تُعدّ اللغة أداة يستوي في امتلاكها الجنس البشريّ، لكنّهم يختلفون في طريقة استعمالها و توظيفها، و الشائع أنّ الأدباء هم ألصق الناس بهذه الأداة، و أبرعهم في التعبير بواسطتها، و التلاعب بمفرداتها لأنّهم يعبّئون هذه اللغة بأسلوب خاص ممّا يجعل "العمل الأدبيّ يتنوّع بتنوّع شخصيّة الأدباء و الموضوعات و الأجناس الأدبيّة"[2]، والاختلاف في طريقة استعمال اللغة هو الذي يطعّمها على الدوام بنفس جديد غير متكرّر يشجّع على قراءتها و تحليلها "و بذلك تخلق لنفسها دائما صيغا جديدة و مناخا جديدا، الأمر الذي يعينها على البقاء و الحياة و على النمو و الازدهار و على أن تنفي عن نفسها صفة التحجّر و الجمود و التخّلف"[3]، فهي أشبه بالقوّة التي تقاوم السكون باعتبارها كائنا حيّا يرفض القوالب الثابتة في الاستعمال، بل و يتمرّد عليها لأنّها تنزع عن اللغة روحها وحيويّتها، و الأديب وحده هو الذي يبعث الحياة سرمديّة في لغته و مفرداته.

و يحتاج الأديب لبسط أفكاره و التعبير عنها إلى لغة قويّة و مؤثّرة، لكنّها تتّسم في الوقت نفسه بالبساطة حتى تكون قريبة من أذهان عامّة القراء، و تحقّق انتشارا واسعا، يجب

[1]- عبد الله شريط: تاريخ الثقافة، مص س، ص: 26.

[2]- شايف عكاشة: نظرية الأدب، الجزء الأول، مص س، ص: 91.

[3]- عبد الله الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، مص س، ص: 18.

على اللغة أن تعكس بيسر آراء الأديب الذي يحمل عبء مجتمعه و قضاياه، و تبتعد عن كلّ لفظ غامض أو غريب.

و قد فرّق محمّد ناصر بين اللغة و الأدب في المفاهيم النقديّة و ليس في العمل الأدبيّ، حيث يقول إنّ "اللغة شيء و الأدب شيء آخر، اللغة وعاء و الأدب مائع يختلف لونه و طعمه باختلاف أذواق الشاربين"[1]، و هذا ما يحيلنا إلى مقولة الجاحظ التي يرى فيها أنّ المعاني مطروحة في الطريق لكنّ الصعوبة تكمن في انتقاء الألفاظ التي تدلّ عليها، لأنّ قواميس اللغة العربية حافلة بأعداد هائلة من الألفاظ تتراصّ واحدا بعد الآخر، أمّا الذي يختلف فيه المبدعون فهو طريقة إلباس المعاني للألفاظ، إذ مهما اختلفت مضامين الأدب وتوجّهاته من أدب ثوريّ إلى اجتماعيّ إلى فلسفيّ إلى غير ذلك فإنّها تظلّ مطواعة تتغيّر وفق كلّ مضمون و تتشكّل وفق الأدوات التي يمتلكها كلّ مبدع، إذ لكلّ واحد منهم طريقته الخاصّة التي يتعامل بها مع هذه اللغة التي باتت خصوصيّة يتفرّد بها المبدع و تتميّز بها أعماله.

و ليس من اللاّئق أن يستعرض الأديب ثقافته كلّها في عمل أدبيّ واحد، بل يعمل على انتقاء لغته بعناية، و يخاطب قراءه باللغة التي يفهمونها حتى لا يجعل أدبه حكرا على فئة دون فئة، و أن تكون الأفكار التي تشكّل الموضوع تشغل بال القارئ لأنّه يعيشها، ممّا يوجب على كلّ أديب أن يضع نصب عينيه أنّه لا يكتب لنفسه بل يكتب لشريحة عريضة لا يكون لها بالضرورة نفس حمولته المعرفيّة، فهو ملزم أن "يبتعد عن التقريريّة و الخطابة في الأسلوب و يتحاشى اللغة الحوشيّة و الغموض في المواقف والأفكار"[2]، فاللغة هي مادّة التفكير المشتركة بين الكتّاب و القرّاء، إلاّ أنّ طريقة التعبير قد تستحيل من واضحة إلى غامضة إلى صريحة إلى موحية، إذ إن كثيرا من القرّاء يكون واضح التعبير شفاهة، لكنّه يعجز عن تحويل ما يجول بخاطره إلى لغة سليمة على الورق، بعكس الأديب الذي يفوق القارئ بالقدرة الكبيرة على ترجمة كلّ ما يريد تعبيرا منظّما.

[1]– محمد ناصر: رمضان حمود، حياته و آثاره، المؤسسة الوطنية للكتاب، الطبعة الثانية الجزائر 1985، ص: 68.

[2]– محمد مصايف: دراسات في النقد، مص س، ص: 67.

إنّ الأدباء هم المتميّزون الذين تمكّنوا من اللغة و سبروا أغوارها، و امتلكوا أدواتها، ثمّ صقلوا كلّ ذلك بسعة الاطّلاع فقرأوا عن ثقافات أخرى و اكتسبوا لغات جديدة، فتشكّل لديهم عالمهم الخاصّ الذي يمدّهم دائما بجديد الأعمال الأدبيّة.

تستعمل اللغة في التواصل الشفهيّ بين الأفراد، لكنّ استعمالها لا يقف عند هذا الحدّ، بل تعتبر قوّة مضاعفة في العمل الأدبيّ الإبداعيّ شرطَ انصهارها مع فنّية عالية تتمثّل في شخصيّة الأديب[1] الذي يستطيع أن يجعل من اللغة كائنا حيّا لأنّها "تتطوّر و تجمد و تتأخّر و تتقدّم و تحيا و تموت"[2]، فهي إن واكبت العصر و صار لا يستغنى عنها صارت في طريق التقدّم، و إذا أُهملت و أُغلق عليها في دائرة الاستعمالات الخاصّة بالمناسبات، واستبدلت بلغة أخرى صارت لغة جامدة تجرّ أصحابها نحو التخلّف.

توصف اللغة بكونها سمة تميّز الإنسان عن غيره من بقيّة الكائنات الحيّة، إذ يتواصل الأفراد عبرها، و مهما بلغ الإنسان من أسباب العلم فلا يمكن أن يجد لها بديلا لأنّها هبة إلهية[3] تساهم في فهم هذه الحياة و الكشف عن أسرارها.

و يعتبِر عبد الملك مرتاض اللغة "كلّ شيء في العمل الأدبيّ"[4] إذا اشتدّت و قويت اشتدّ و قوي بها العمل كلّه، و إذا ضعفت هوت و هوى بها العمل كلّه، فأيّ عمل أدبيّ مكتوب مهما كان جنسه هو في النهاية عمليّة بناء يشكّل نسقا بنيويّا خاصّا و متميّزا.

و رغم اختلاف اللغة باختلاف الشعوب و القبائل غير أنّها تظلّ "أداة للتبليغ البشريّ فهي الوسيلة الأولى للتفاهم و الاتّصال، إنّها أداة الائتلاف و الاختلاف معا بين الناس في المجتمع"[5]، فهي تمثّل الحياة مختزلة في سطور لأنّ الأفراد لا يتواصلون فقط من أجل رصّ

[1]– عبد الله مرتاض: الكتابة من موقع العدم،مساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران،الجزائر، ص: 34.

[2]– عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر، مص س، ص: 28.

[3]– عبد الملك مرتاض: الكتابة من موقع العدم، مص س، ص: 31.

[4]– مص ن، ص: 34.

[5]– مص ن، ص: 31.

مجموعة من الألفاظ الواحدة جنب الأخرى، بل لأنّهم يحمّلونها مجموعة من القيم والمعاني الجميلة[1]، و تستطيع أن تغيِّر من قناعاتهم فتتغيّر بها حياتهم نفسها.

و تحمل كلّ لغة طابع و شخصيّة شعوبها و هويّتهم[2]، لأنّ الشعوب تؤثّر و تتأثّر باللغة، و تكون سببا رئيسيّا في دفعها لمواجهة بقيّة اللغات، أو على العكس تكون سببا في انزوائها في محيط محدود لا يتجاوز الحدود الجغرافيّة.

تعتمد اللغة حتى يكتمل معناها على وجود مخاطَب و مخاطِب[3] أو مخاطبون تجمعهم القدرة على ضبط المعاني التي تحويها الكلمات. و قد فرقّ الدّارسون بين اللغة باعتبارها ظاهرة اجتماعيّة[4] تُستخدم في التخاطب بين الأفراد، و اللغة باعتبارها "نظاما كلاميّا معقّدا"[5] يوظّف أنظمة الإشارة التي تنقسم إلى قسمين:

إشارات منطوقة، و هي التي يقوم بها الفرد كالإيماءة بالرّأس أو الطرف، أو إشارات غير منطوقة، و تشمل إشارات المرور و غيرها.

إذن لا يمكن الحكم على اللغة بأنّها المنطوق وحده، بل يتوسّع مفهومها ليشمل الإشارات، فكلّ مكتسب من الخارج يتحوّل إلى معنى مرتّب في الذهن هو لغة، غير أنّ اللغة المسموعة تعتمد على تحويل الكلمة المسموعة إلى صورة ذهنيّة تؤدّي مفهوما معيّنا[6] تواطأ الناس عليه، فكلمة شجرة هي جملة من الحروف إذا سمعناها تحوّلت توّا إلى صورتها الطبيعيّة الحيّة في الذهن عند جميع من يفهم اللغة العربيّة.

[1]– عبد الله الركيبي: القصة الجزائرية، مص س، ص: 238.

[2]– مص ن، ص: 241.

[3]– عبد الملك مرتاض: الكتابة من موقع العدم، مص س، ص: 31.

[4]– عبد الملك مرتاض: الأمثال الشعبية،دراسة في الأمثال الزراعية و الاقتصادية بالغرب الجزائري، د.م.ج، الجزائر1982 ،ص 5.

[5]– مص ن، ص ن.

[6]– – عبد الملك مرتاض: الأمثال الشعبية،دراسة في الأمثال مص س،ص 5.

و يركّز الأديب على تحويل المفردات اللغويّة من كائنات ميّتة مرصوصة على أعمدة المعاجم[1] إلى كائنات حيّة تتفاعل مع بقيّة العناصر اللغويّة داخل النص فتظهر في انسجام خاصّ يشكّل لحمة أدبيّة تبهر المتلقي.

و يفسّر عبد الملك مرتاض اللغة أنّها وسيلة و غاية في آن واحد[2] إذ عدّها وسيلة لأنّ الأدب لا يتمّ إلاّ بها "فكأنّها تمثل الحدّ الأدنى لجهاز التبليغ الكتابيّ"[3]، لأنّ الأدب يظلّ يحتفظ بخصوصيّته من خلال الكتابة التي هي في الأصل نسيج لغويّ.

و اللغة غاية لأنّها تأخذ من أعصاب الأديب و أفكاره، و هو يجهد في خلقها[4]، فهي بالنسبة له وسيلة لأنّها الأداة التي يقدّم بها أدبه، و هي غايته لأنّه يصبّ فيها أسلوبه وطابعه فالحكم على جودة قصّة مرويّة يتوقّف على براعة الرّاوي، لكنّك إذا قرأتها ستقف على أسرار اللغة التي لن تجدها إلاّ مكتوبة، فتضيف إليك ما يغيّبه عنك المرويّ.

و يتّفق شايف عكاشة مع هذا الرأي الذي يرى أنّ اللغة وسيلة و غاية، غير أنّها وسيلة فقط عند الكتّاب الذين يتعاملون مع اللغة بفكرهم فقط دون إقحام عواطفهم[5] فيستعملونها لتقديم مجموعة من الأفكار التي يستجيب لها العقل، كما يمكن و الحالة هذه تعويض اللغة بمصطلحات ماديّة أو معنويّة[6] فالمفكّر يهتمّ بإيصال أفكاره مباشرة إلى القارئ دون أن يكلّف نفسه عناء التلاعب بالكلمات.

أمّا ما يجعل من اللغة سليمة و منسّقة و مفهومة فيعود أصله إلى التفكير "الذي يكون مصدرا لهذا البناء، أمّا أن تشتغل اللغة مع اللغة وحدها منعزلة عن التفكير و المعنى فذلك أمر لا يعني إلاّ إنكار وظيفة العقل البشريّ و محاولة تعطيلها منه"[7]، لأنّ التفكير مركز

---

[1]– عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، دار الحداثة للظباعة و النشر و التوزيع، لبنان، بيروت ،الطبعة الأولى 1986، ص: 20.

[2]– عبد الملك مرتاض: الكتابة من موقع العدم، مص س، ص: 57.

[3]– مص ن، ص ن.

[4]– مص ن، ص: 58.

[5]– شايف عكاشة: نظرية الأدب، ج1، مص س، ص: 95.

[6]– مص ن، ص: 94.

[7]– عبد الملك مرتاض: الكتابة من موقع العدم، مص س، ص: 44.

تنظيم الكلمات حتى يستقيم لها معنى معيّن ناتج عن المنطق و العقل، و موجّه بدوره إلى عقل آخر يدرك هذه المعاني المعبّأة في الكلمات و يقبلها.

يتّخذ الحداثيّون لهم قناعة بأنّ الكتابة صارت هي اللغة إذ "لا شيء في الكتابة موجود خارج إطار اللغة، و لا شيء في اللغة إذن غير الكتابة"[1]، و كلّ ما يوجد في هذه الحياة هو مادّة صالحة لتتحوّل إلى كتابة تجسّدها اللغة.

تفصح اللغة غالبا عن مستويات المتكلّمين بها، إذ نقدر بسهولة التعرّف على المستوى الفكريّ و الثقافيّ للمتكلّم، كما يسهل على ذوي الخبرة في اللسانيات و اللهجات الشعبيّة والمحليّة تحديد الجهة التي ينتمي إليها المتكلّم بالضبط، فقد تنتمي مجموعة من الأفراد لنفس البلد لكنّهم يختلفون في لكناتهم و لهجاتهم بتأثير المكان، فننسبهم إلى مواقعهم[2] و مدنهم بمجرّد الاستماع إلى لهجاتهم.

و قد فرّق المختصّون اللسانيون بين اللغة و اللسان، فأضحى اللسان هو ما تعبّر به الجماعة و تشترك فيه لأنّه يشمل "النحو و الصّرف و الألفاظ المعجميّة في دلالتها الأولى أو في دلالتها التاريخيّة، اللسان هو ما كان من اللغة قديما و حديثا"[3] لتأخذ اللغة من اللسان و تحوّر ما تأخذه إلى معان جديدة تستعمل "لزمن بعينه لا ينبغي لها أن تعدوه"[4]، فيظلّ استعمالها مرتبطا دائما بقدرة المتكلّم على التعامل بها، و هذا ما يتفاوت فيه المتعلّمون.

نستشفّ ممّا ورد أنّ اللغة باتت هي الجوهر في الأعمال الأدبيّة اليوم، حيث أصبح حسن استغلالها هو ما يضمن نجاح العمل برمّته، فالأديب عليه مراعاة ملاءمة اللغة لمضمون العمل، و موافقتها لطابع كلّ شخصيّة، و ابتعادها عن كلّ صعب، و فتحها لآفاق فكريّة جديدة، إنّها غدت المفتاح السحريّ الذي يفكّ به القارئ أسرار عالم الإبداع الأدبيّ.

4-قضيّة الالتزام، حرّية أم إلزام؟

[1]- ، مص ن، ص: 16.

[2]- مص ن، ص: 72.

[3]- عبد الملك مرتاض: الكتابة من موقع العدم، مص س، ص 125.

[4]- مص ن ، ص: ن.

أثيرت قضيّة الالتزام في الأدب عموما كميزان أخلاقيّ يضمن حقوق القارئ أوّلا ويحافظ على الهويّة الوطنيّة للمؤلّف ثانيا، ارتبط ظهورها بحياة الشعوب المستضعفة ليعمل على تخليصها من قيود الاحتلال، فأخذ يدافع عن حقوقها في نيل سيادتها و تحقيق حرّيتها لتصنع قراراتها بنفسها في صنع دولة حرّة ذات كرامة و كيان مستقل.

و كرّس الالتزام مبدأ تحطيم جميع الشعارات التي تؤيّد حقّ غلبة القويّ على الضعيف، ودافع عن كلّ النظم الاجتماعيّة التي تحترم آدمية الإنسان، و تشرّع له حقّه الطبيعيّ في الحياة الكريمة المؤسّسة عن قناعة ذاتيّة خاصّة دون شراكة داخليّة من أجنبيّ.

أثار النقد هذه القضيّة ذات البعد الإنسانيّ بعد أن نالت الحرب العالميّة الأولى من البشريّة كلّها، و خلّفت وراءها ركاما من الدّمار النفسيّ و الإحباط المعنويّ قبل أن تطال بهمجيّتها خسائر مادّية بالغة، فلم تظهر فكرة مناصرة مذهب الالتزام إلاّ بعد أن غرق العالم في المادّيات، و هُمّشت الأخلاق و تغلّبت الآلة بفضل سلطان العقل و تراجعت الرّوح وتسلّط مكانها الشّك الرهيب[1]، و كان هذا من أهمّ الأسباب التي أدّت إلى ظهور الالتزام حتى يعيد للحياة الروحيّة بريقها من جديد، فتحرّكت أقلام النقاد و الأدباء لتؤسّس ضمانا قويّا في تعبئة هذه الطاقات البشريّة المحطّمة بالثقة في النفس، إذ حرصت على إشباعها بالقيم الروحيّة من خلال مواضيع أدبيّة هادفة تحاكي واقعهم.

و جاء الحلّ ممثّلا في ترسيخ فكرة الالتزام التي نشأت مع تقهقر النظام الرأسماليّ وظهور النظام الاشتراكي[2]، خاصّة بعد الانفجار التكنولوجيّ المهول و ثورة التقنيات العلميّة الحديثة التي بهرت العالم، و كان من نتائجها السلبيّة أن تزعزعت القيم الروحيّة عند الأفراد، إذ أنكرها البعض و تناساها البعض الآخر، و قليل منهم من استطاع الحفاظ عليها حيث طغت المادّة و غطّت على ما عداها[3]، فكان لزاما على الفنّ –و الحالة هذه– أن يتّخذ موقفا قويّا و حاسما يحد به من انهيار السلوكات الأخلاقيّة، و يعيد إلى الناس الحياة المفعمة بالطمأنينة و الهدوء، طمعا في أن يتحوّل هذا المنطق من مجرّد شعارات على الورق إلى

[1]– أحمد طالب: الالتزام في القصة، مص س، ص: 12

[2]– محمد مصايف: دراسات في النقد و الأدب، مص س، ص: 62.

[3]– أحمد طالب: الالتزام في القصة، مص س، ص: 12.

حقائق ملموسة، و لم يكن هناك أحسن من تطبيق مبدأ الالتزام الذي ظهر في الوقت المناسب ليحدّ من طغيان المادّة، و يعيد للقيم الروحية و العقيدة الدينيةّ مكانتهما من جديد.

و الأدب الملتزم هو كلّ أدب يتكلّم في هموم الناس و أحوالهم، و يهتمّ بقضاياهم، ويسعى جاهدا إلى وصف الصورة الواقعيّة بجميع أبعادها مع تشخيص فنّي صادق للمشاكل التي تعترض سبيل الأفراد، معتنيا بعرض سبل التخلّص منها بوعي كبير بمساندة الخبرة الإنسانيّة للمؤلّف الذي عليه أن يجاري في عرض أفكاره سليقته و موهبته دون أيّ قيد خارجيّ يكبت جماح فنّه، فالأديب الملتزم يساهم في تطوير شخصيّة الفرد لأنّه قد يملك نظرة استشرافية لنتائج العمل الإبداعيّ، و ما دام العمل يقوم على إثراء الرصيد الفكريّ والروحي عند الفرد بصورة خاصّة، ثم عند المجتمع بصورة عامة، وجب على المؤلّف أن يراعي عقيدة مجتمعه و عاداته و تقاليده.

و لا يجب أن نفهم من الالتزام أنّه يرتبط فقط بالإنتاج الأدبيّ، بل هو يرتبط بكلّ إنتاج فكريّ من أدب و فلسفة و سياسة إلى غير ذلك، فهناك الالتزام "المذهبيّ و الالتزام الحزبيّ... و يمكن للكاتب...أن يلتزم بموقف معيّن في وقت معيّن ثم يلتزم بموقف آخر في ظرف آخر إذا كانت أخلاقيته و ضميره مقنعين بذلك"[1]، و هو بهذا المفهوم لا يخدم مصلحة الكاتب الشخصية بل يخدم أوّلا و أخيرا مجتمعه، فحتى لو تغيّر موقف الأديب أو مذهبه أو انتماؤه الحزبي وفق وجهة نظره الخاصّة فسيكون ذلك عن اقتناع كامل و وعي تامّ بمسؤوليته تجاه المساهمة في تطوير بلده.

و نجد محمّد مصايف لا ينكر هذا الرأي بل يجعل الالتزام يتكيّف مع نوعيّة الظروف و المواقف[2]، حسب ما تتطلّبه المصلحة العامّة للمجتمع.

و يأتي دور الحرّية في الكتابة فاعلا و نوعيا، فلا يمكن لأيّ مبدع أن ينجح في التميّز بين بقيّة المبدعين ما لم يتوفّر له شرط الحرّية التي تعينه على طرح ما يشاء من مواضيع، و بسطها بالأسلوب الذي يوافقه، و معالجتها وفق نظريّته الخاصّة لما يطرأ على الحياة من

[1]– أبو القاسم سعد الله: تجارب في الأدب و الرحلة، مص س، ص: 176.

[2]– محمد مصايف: دراسات في النقد مص س، ص: 62.

مواقف حتى يكون العمل مجسّدا لفكر صاحبه و اعتقاداته فتتحقّق للمبدع حينئذ طمأنينته وراحته فلا يهضم موضوعه حقا من حقوقه.

أمّا في حالة حرمان المبدع من هذا الشرط و تقييد نشاطه، كأن يجبر على مناصرة مذهب إيديولوجي معيّن أو يناهض سياسة معيّنة أو يفرض عليه تزييف حقائق تاريخيّة صحيحة بأخرى بديلة مصطنعة فإنّ هذا المبدع سيضيق نفسه الفنّي، و لا يتمكّن أبدا من تنمية مواهبه الخاصّة، و لا من خلق مكانة تحميه مستقبلا "فالإملاء على الشعراء والتحكّم فيهم هو أوّلا قتل لمواهبهم ثم قتل للشعر و مكانته، ثم إفقار للغة و آدابها"[1]، و هذا ما حذا بأحمد طالب إلى عدم الفصل بين الأدب الملتزم و بين الحرّية، فإذا ضاعت الثانية فالأوّل على الأثر[2]، حتى لا يقع الأدب أسير عمليّة التسييس ويصبح خادما مطيعا لجهات رسميّة معيّنة.

إنّ الانتقاص من الحرّية الأدبية للأديب هي إنكار لذاتيّته و استنزاف بشع لطاقته وبتر لآفاق الخيال و التطلّع عنده، فلا فنّ بدون حرّية ما دام أساس الإبداع أصلا هو فكرة يؤمن بها المبدع و يهبها من نشاطه الذهني و تفكيره جهدا و وقتا كبيرين، لتظهر هذه الفكرة في الأخير ناضجة و قويّة و مؤثرة إذا اقترنت بحرّية الفكر عند المبدع، أمّا إذا كانت بعض الأفكار تفرض قهرا و تملى على المبدعين بالقوة، فإنّ هذا لا ينتج إلاّ أدبا مريضا و مزيّفا يتسبّب في انتكاسة فنّية و حجب الحقيقة، ثم يتلاشى هذا الإبداع مع الزمن و لا يبقى منه سوى أثره السلبي الذي يعكس ضعف شخصيّة المبدع.

إنّ تقييد المبدع فكريّا يجّر شللا و عقما في الإنتاج الفني لا يترجم شخصية المبدع بقدر ما يترجم أنظمة و إيديولوجيات معيّنة، و قد أدرك النقد الجزائريّ مدى الفائدة التي يحقّقها الأدب الملتزم الذي يأخذ منطلقه الفكريّ من الحرّية، و هذا ما يؤكّده لنا محمّد مصايف الذي يفرّق في كتاباته بين الإلزام و بين الالتزام، إذ يرى في الأوّل "إكراه الأديب

[1]– مص ن، ص: 75.

[2]– أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة، مص س، ص: 23.

على طرق موضوع بطريقة معيّنة"[1]، و يرى في الثاني اختيارا عن قناعة تقف وراءها حرّية شخصيّة.

إنّ الإلزام يبتعد في مضمونه عن الالتزام، إنّه يعني ممارسة ضغط من قبل سلطة عليا تجبر الأديب على الكتابة في مواضيع محدّدة و بطريقة مؤطَّرة دون أن تسيطر على الباعث في الكتابة رغبة ملحّة و إيمان عميق بالفكرة التي يعالجها الموضوع، ليجد الأديب نفسه منقادا و خاضعا بالإكراه لمعالجة قضيّة قد يكون هو في قرارة نفسه لا يؤمن بها.

يكون الإلزام على هذا الأساس نقيضا للالتزام الذي يشعر فيه الأديب بكامل حرّيته التي يسخّرها عن طواعية و اعتقاد لخدمة موضوع يعود بالنفع و المصلحة على مجتمعه، ويرسّخ بقوّة العقيدة الدينية التي يدافع من خلالها عن جميع المقوّمات السلوكيّة و الأسس التي جاءت بها الشريعة الإسلاميّة.

و قد أجمعت آراء النقاد الجزائريين كلّها تقريبا على ضرورة التحلّي بالأدب الملتزم الذي ترافقه الحرّية[2]، حتى يكون للأدب وظيفة وللأديب رسالة تنهض بالعقيدة و تنمّي المبادئ الوطنيّة، وتحافظ على العادات و التقاليد و تناقش القضايا التي تهمّ الشعب الجزائريّ فتجعله يتجاوب مع أوضاعه الاجتماعيّة و يفهمها و يكتسب خبرات في شؤون لها علاقة بحياته اليوميّة من خلال الأدب.

و يمكننا القول أنّ هدف الالتزام واحد عند جميع المبدعين مهما اختلفت جنسياتهم وعقائدهم الدينية، إنّه يبغي الوصول دائما إلى التوازن النفسي عند الأفراد، وإلى صنع الشخصيّة السويّة التي تتمتّع بقدر كبير من القيم الأخلاقية التي تقف في وجه المادّة مهما طغى سلطانها حتى يتجنّب المجتمع أزمة الضياع الروحي الذي لا يأتي من ورائه إلاّ تعطيل الأفكار الإيجابيّة و تسميمها، و يذكي الرغبة في تحطيم الآخر، و يتوّج الأنانيّة، فتكثر الحروب و الانتحارات و العديد من الأمراض النفسيّة.

[1]– محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الطبعة الثانية 1981، ص: 194.

[2]– محمد مصايف: النقد الأدبي، مص س، ص: 264.

و يتغيّر الالتزام من مبدع إلى آخر حسب قناعة كلّ واحد منهم، و حسب البلد الذي ينتمي إليه و الأحوال الاجتماعيّة و السياسيّة التي يعيشها، فإذا كان المبدع بدافع عن مبدأ معيّن أو نظام إيديولوجي ما، فإنّ إنتاجه يعكس هذه التبعية الفكريّة التي قد يختلف معه فيها مبدعون آخرون لأنّهم أيضا مقتنعون بأفكار أخرى يحاولون أن يروّجوا لها من خلال إبداعاتهم التي تتحكّم فيها أحوال و ظروف مجتمعاتهم و ما يطرأ عليها من متغيّرات[1]، لأنّها تشكّل مادّة لا تنفذ يجد فيها المبدع نفسا طويلا لتحليل هذه الأمور و بسطها ممّا يمكّنه من المشاركة الفعّالة في استثمار مشاكل المجتمع و تحويلها إلى مادّة غنية بالقيم والأهداف والحلول.

و يُعنى الالتزام غالبا بنوعيّة الأدب و كيفه و ليس بكمّه، إنّه رغبة حقيقيّة في التخلّص من معاناة مصيريّة تقيّد شعبا برمّته، أو أمّة بأكملها، إنّه تفكير شخصيّة الأديب بضمير أمّة أو مجتمع ليصبح الأدب الملتزم هو ما تطلّع إلى مستقبل أفضل، فإذا كانت الأمّة تعيش تحت ظلّ الاستعباد و الاحتلال، سيكون من أولى أولويّات الالتزام أن يسارع المبدعون إلى استنهاض الهمم و شحذ العزائم لمقاومة الذلّ و مواجهته حتى الشهادة أو النصر، و إذا شكت الأمّة جهلا، فسيكون الموضوع الذي يشغل ذهن المبدع هو كيفيّة التواصل مع مجتمعه لكسر الخمول و تبيان قيمة العلم و ضرورته في فتح أفق المستقبل، و كذا النتائج السلبية التي ستلحق بهم من تخلّف و تدهور إن هم رضوا بجهلهم، ليولد لنا أدب هادف يرمي إلى تحرير الفرد من العبوديّة و الجهل و الخمول، و يخلق روحا قويّة ترفض الرضوخ و الاستسلام، فيتقهقر كلّ أدب لا يتمثّل هموم الأمّة و قضاياها.

و الالتزام فوق هذا كلّه سبيل إلى المحافظة على الهويّة الوطنيّة و غرس القيم الدينيّة و تنمية الأسس الفكريّة السليمة بين مختلف فئات المجتمع الذي يُتوجّه إليه بالإبداع.

و إذا استطاع المبدع أن ينجح في الحدّ من كمّ المشاكل التي يعاني منها مجتمعه يكون بحقّ قد حقق إنجازا عظيما قد يعجز البعض عن تحقيقه في غير مجال الإبداع، إذا توفّرت فيه بصدق جميع معاني الالتزام الذي يرى محمّد مصايف صعوبة توفّرها بسهولة

[1]– محمد مصايف: دراسات في النقد، مص س، ص: 62.

لدى أيّ مبدع، إذ حدّد له شروطا قد لا تجتمع في كلّ المبدعين، و هي كما رتّبها "الثقافة والوعي الإيديولوجي و مناعة الأخلاق و... ألاّ يسفّ في تعبيره عن الحقائق الاجتماعيّة أو الإنسانيّة التي يؤمن بها، فإذا أضفنا إلى هذه الشروط شرط المعرفة الفنية في الأنواع الأدبيّة المختلفة...."[1]، يصبح غير خافٍ على القارئ الجيّد أنّ انصهار جميع هذه المقوّمات في شخصيّة أدبيّة واحدة يُستثمر حتما أدبا رفيعا و متميّزا و مؤثرا، فالثقافة تجيز للأديب التحكّم في أيّ موضوع دون تردّد أو وجل، و الوعي الإيديولوجي يحمي الأديب من الوقوع في الزلل، و يحصّنه بالحكمة و بعد النظر، أمّا صناعة الأخلاق فيترتّب عليها عدم استسلام الأديب المغريات الماديّة، و استحالة تخلّيه عن عقيدته الروحيّة مهما كانت المواقف التي يتعرض لها، بل يظلّ يدافع عن القيم الأخلاقيّة مبيّنا نتائجها الجبّارة على مستوى الفرد والمجتمع.

أمّا الشرط الأخير و هو المعرفة الفنية بالأنواع الأدبيّة فهو أساسيّ كونه يحقّق أدبيّة الأديب، و إذا استطاع الأدباء أن يأخذوا بحظّهم من كلّ عنصر من هذه العناصر و لو بقدر معقول، ستكون أعمالهم ذات قيمة فنّية كبيرة خاضعة في الأصل لمبدأ الالتزام معلنة انتصار الأعمال الأدبيّة التي ستترك أثرا تباركه الأجيال اللاّحقة.

و هناك من يرى الالتزام في الشعر طريقة في المحافظة على نظام القصيدة الكلاسيكيّة القديمة، و التشجيع على التمسّك بها، و التعلّق بكلّ الأساليب العربيّة و الحذو حذوها كالتعلّق بالبلاغة و نحوها[2]، و هذا المفهوم يخضع للشكل الذي كانت تتميّز به القصيدة العربيّة العموديّة من وزن و قافية و رويّ، و أنّ الشاعر لا تظهر مهارته إلاّ إذا تمكّن من الرواية السليمة لجهابذة الشعراء، ثم مجاراتهم في نظم القصائد بنفس الشكل الذي عرضت عليه سابقاتها، و كان كلّ من يخرج عن هذه الأسس في نظم الشعر عندهم لا يجاز شعره، و هذا النوع من الالتزام يركّز الاهتمام على الشكل فقط بعكس ما قصدنا إليه سابقا في كونه دفاعا عن قضية مصيريّة تحمل معاناة شعب أو أمّة.

[1]– محمد مصايف: دراسات في النقد، مص س، ص: 62.

[2]– عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، مص س، ص: 24.

و هناك من النقاد من قسّم الالتزام إلى توعين: الأوّل "فكريّ إيديولوجيّ قوميّ دينيّ عرقيّ"[1] و يتمثل في انشغال المبدع لخدمة فكرة معينة تعكس وجهة نظر يراها جديرة بالطرح و الاهتمام و التحليل أو الإيمان بمذهب إيديولوجيّ يحاول معالجته قصد تبسيطه للجمهور القارئ، فيبين إيجابيّاته و نتائجه المستقبليّة بحرّية تامّة تعبّر عن قناعة قويّة، واعتقاد راسخ فيه مصلحة المجتمع كلّه، أو للذوذ عن عقيدة دينيّة يدين بها أفراد مجتمعه، فيسفح لها المجال في عمله الفنيّ ليلفت انتباه القارئ و يساعده على التمسّك بالأخلاق والأصول الدينية، أمّا النوع الثاني فهو التزام فني أدبيّ يخضع لشروط الشّكل و المضمون التي تؤطّر العمل الأدبيّ[2] مع الاطّلاع على كلّ وافد من الدراسات النقديّة الحديثة التي تجعل من الأعمال الأدبيّة موضوعا لها.

نستنتج أنّ الالتزام يأخذ بطرفين اثنين عند المبدع، يكون الأوّل في الوعي السليم بالتطوّرات التي يمرّ بها المجتمع، و ضبط أزماته و مشاكله، و محاولة معالجتها بنظرة شمولية تتجاوز مصلحة الفرد إلى مصلحة المجتمع، فيحفظ العقيدة و الأخلاق و العادات والتقاليد الإيجابيّة، و يحذّر ممّا يدمّرها، أمّا الطرف الثاني فيدخل في إحاطة المبدعين بأصول العمل الفنّي كإتقان اللغة و الإلمام بثقافة الآخر، و استيعاب شروط فنّ الرواية والقصّة و الشعر، فإذا اجتمع كلّ هذا تمّت خدمة الأدب تحت راية "الالتزام".

5-الممارسة الإبداعية و التقويم النقدي:

تشهد السّاحة الثقافية اليوم صحوة كبيرة في مجال الحقول الأدبيّة، خاصّة إذا علمنا أنّ الذي يقف من ورائها نقد حداثيّ يستوعب عددا من المناهج المعاصرة التي استطاع من خلالها النقاد الجزائريون تقويم الآثار الأدبيّة كلّ حسب المنهج الذي يراه مناسبا، ومهما اختلفت تفاصيل هذه المناهج سواء أكانت سياقية أم نسقيّة، فإنّها تشترك جميعها في إرساء أرضيّة صلبة للأدب الجادّ ليحتلّ مكانة الخلود التي تفخر بها أجيال المستقبل.

[1]- حبيب مونسي: نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي، دراسة في المناهج منشورات دار الأديب، وهران 60، الجزائر 2007، ص: 90.

[2]- عبد الملك مرتاض: الكتابة من موقع العدم، مص س، ص: 187.

و حريّ بمن يواكب الحركة الأدبيّة الجزائريّة و ما يصدر فيها من إبداعات أن يقرّ بأنّ الأدب عمليّة لا تكتمل في صورتها النهائيّة إلاّ إذا اقترنت بالعملية النقدية التي تضع الأثر الأدبي في الميزان لتبرز ماله و ما عليه، ممّا يسمح بخلق بعد ثقافيّ جديد في مجال الإبداع الأدبي، فكفيل بمراقبة الأدب و ضبطه أن يكون النقد ملازما له لاستئصال كلّ أدب دخيل وتأصيل الأدب الراقي الذي يهيئ لاحتلال القيم الأخلاقية ذات المرجعية الدينية مكانتها في المجتمع.

و قد فرّق عبد الملك مرتاض بين النقد الموضوعيّ الذي يباشره ناقد متخصّص وفق مناهج نقدية علميّة، و بين نوع آخر من النقد يقوم به المبدع نفسه حين انتهائه من عمليّة الكتابة الأوليّة، بعد قراءته من جديد قبل أن يقرّر طبع هذا العمل و نشره ليتمكّن من التعامل مع نصّه بعين الأديب الناقد الذي يبصر عيوبه فيصلحها، أو يتمّم أفكارا ناقصة أو يحذف من النص ما يراه غير مناسب و هو ما يسمّى بالنقد الذاتيّ أو التصحيح الذاتيّ[1]، وهو أوّل عمليّة نقديّة يستفيد منها النص قبل أن يخرج إلى النور ليتعرّض من جديد إلى عمليّة نقديّة جادّة و مؤسّسة من قبل نقاد متخصّصين.

والناقد أديب بحسّه ميّال إلى الأدب و الإبداع، تتولّد تجربته النقديّة عن خبرة بالأدب و اختلاط بأهله، سواء أكان اختلاطا اجتماعيّا أم اختلاطا فكريّا مجرّدا ليبقى كلّ من الأديب و الناقد يتطلّع إلى نهضة أدبيّة متميّزة.

ولا يجب أن يفهم من تخصّص الناقد أنّه لا يعبأ إلا بتقصّي العيوب في العمل الأدبيّ، و لا يتتبّع إلا سلبيّاته و عثراته، بل هو عين مراقبة فاحصة ترقى إلى ذهنية المبدع لتفهمها و من ثمّ تتيح لنا نحن القرّاء القراءة الواعية التي تثمر شخصيّة مستقلّة يقودها فكر منظّم.

و قد وصف أحمد يوسف العمليّة النقدية بعقد شراكة مع الإنتاج الأدبيّ[2]، و بموجب هذه الشراكة يصبح الناقد طرفا ثانيا و أصيلا يتعهّد باستغلال جميع طاقاته الفاعلة في ترقية

[1]– عبد الملك مرتاض: الكتابة من موقع العدم، مص س، ص: 187.

[2]– أحمد يوسف: السلالة الشعرية، مص س، ص: 80.

المشروع الأدبي بإثراء آرائه النقدية بالبراهين المقنعة، و البدائل الراجحة في حالة النقد بغاية إصلاح الأثر الأدبيّ.

و هناك مجموعة من الخصائص التي يتميّز بها الناقد تمكّنه من استيعاب الحركة النقديّة و الأدبيّة من حوله و تجعل ممارسته العمليّة مهمّة ذات مرجعيّة معتمدة، فالنقد في حدّ ذاته عمليّة مركّبة تحتاج من صاحبها توفّر الشروط التالية:

- أن يكون ذا حمولة ثقافية واسعة.
- أن يكون مطّلعا على مختلف الآداب المحليّة و العربيّة و الأجنبيّة الكلاسيكية منها والمعاصرة بصورة مستمرة.
- أن يجيد أكثر من لغة.
- أن يكون مطّلعا على ما يتوفّر في الساحة النقديّة من دراسات عربيّة و أجنبية.
- أن يكون مستوعبا للمناهج الكلاسيكيّة و الحداثيّة على السواء التي تتحكّم في تقويم الآثار الأدبيّة.
- أن يكون شغله الشاغل الدفاع عن قضايا وطنه (سواء تعلّق الأمر بقضايا وطنه المحلّي الصغير أو وطنه العربيّ الكبير).
- أن يلتزم الحياد في ممارسته النقديّة، فلا يتأثر بأيّة حساسيّات خاصّة يترتّب عليها الإجحاف في حقّ العمل الأدبي.

و إذا تحقّقت في الناقد هذه الشروط استطاع النقد أن يخلع عليه لقب (الناقد) الذي تتمثّل مهمّته في تحديد الاتّجاه العامّ للحركة الأدبيّة التي ينتمي إليها الأديب و يضمّنها المذهب الأدبيّ الذي يحكم هذا العمل و يسطّر أفكاره[1]، كما يضمن العلاقة القويّة بين الأدب و المجتمع و الحثّ على عدم الابتعاد عن الواقع لأنّه الكفيل الوحيد بدفع القيم نحو مرحلة تقدّمية في سبيل استشراف مستقبل أفضل.

[1]– محمد مصايف: دراسات في النقد مص س، ص: 20.

و قد خاض بعضهم في النقد الجزائريّ و حكم "بانعدام النقد أو جموده أو توقّفه لدوافع مختلفة قد تكون بريئة و قد لا تكون"[1]، و هو حكم لا يبعث على الارتياح و لا يمكن الرّكون إليه، فالصحيح أنّ الأعمال الأدبيّة الجزائريّة كانت قليلة في بداياتها للأسباب التاريخية المعروفة[2]، و هذا لا يعني انعدام الحسّ النقديّ أو توقّفه، فوجود أدب في أيّ زمن لابدّ و أن يلازمه نقد حتى و إن كان هذا الأخير بعيدا عن التصريح المكتوب كأن يقتصر على الندوات الخاصّة فيكون شفاهة، أو يكون عبارة عن مجموعة من المقالات في أعمدة الصحف و المجلّات، و هذا ما يزخر به أرشيف الجرائد منذ سنوات، أمّا الحكم بانعدام النقد من الساحة الثقافية الجزائريّة، فهو ما لا يقرّه المتتبّع لبدايات الحركة الأدبيّة الجزائريّة.

و قد وضّح محمّد مصايف هذا بقوله إنّ نقاد المغرب العربي لم يتحدّثوا "في أعمالهم النقديّة القليلة الأولى إلا عن فنّ الشعر"[3]، و ما نستشفّه بجلاء في هذا التصريح هو أوّلا قلّة الأعمال النقديّة و ليس انعدامها، و ثانيا ارتباط موضوع النقد بفنّ الشعر دون النثر لغلبة الأوّل على الثاني.

و يمرّ النقد الأدبيّ بثلاثة مراحل[4] حتى تكتمل لديه حلقة تقويم و استثمار الأثر الأدبي، ففي المرحلة الأولى يصنّف الناقد المدرسة الأدبيّة التي ينتمي إليها الأديب، ويترتّب على ذلك معرفة النوع الأدبيّ الذي يحكم العمل، كأن يكون أدبا ثوريّا أو اجتماعيّا أو تاريخيّا أو غير ذلك، ثم يستنتج القضيّة التي يدافع عنها الأديب و يحلّل الأسس والأسباب التي جعلته يتعامل معها بهذا المنطق أو ذاك، و هنا يضيف الناقد إلى النص خبرته الشخصيّة بالحياة و يحاول أن يقارن بين آرائه الخاصّة التي تولّدت عنده نتيجة حمولته المعرفيّة و بين آراء الأديب لتتولّد عنده معطيات سليمة تحقّق له إنجازا نقديّا ناجحا.

و قد يتّفق أو يختلف الناقد مع الآراء الأدبية، و إن حدث و تجسّدت الحالة الثانية فإن الناقد لا يخالف الأديب من أجل الاختلاف، بل عليه أن يبرهن على ضعف الرأي الذي

[1]– عبد الله الركيبي: الشعر في زمن الحرية، دراسات أدبية و نقدية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص: 181.

[2]– ينظر الفصل الأول.

[3]– محمد مصايف: النقد الأدبي مص س، ص: 27.

[4]– ينظر محمد مصايف: دراسات في النقد و الأدب.

ينقده و يدعم رأيه الخاصّ بالحجج المصوِّبة التي يقبلها المنطق إذ إنّ "أكبر خطأ يرتكبه الناقد هو أن ينتهز فرصة عمله النقديّ ليقول وجهة نظره الخاصّة"[1].

و يتقدّم الناقد إلى المرحلة الثانية بعد أن يخلص من المرحلة الأولى ليجد نفسه وجها لوجه أمام مجموعة من النتائج و الآراء و الأفكار، التي يعمل على إخضاعها إلى منهج معيّن يجعل من جميع هذه الخلاصات استدلالات خاضعة لمنطق و براهين تبرّر في الأخير صحّة الاستنتاجات بالحجج و البراهين، فالمنهج المحدّد يسهّل على الناقد ضبط وقته من جهة فلا يبدّده بخلط عدّة مناهج في آن واحد، و يمكّنه أيضا من إخضاع العمل برمّته إلى عملية التحليل فلا تتسرّب منه أيّة تفاصيل أو جزئيّات.

و تبقى المرحلة الثالثة هي المرحلة الأخيرة التي يتقدّم بها النقد، و التي تعنى بتقويم العمل الأدبيّ و وضعه في خانته الأدبيّة المناسبة، و تكون النتائج التي توصّل إليها في المرحلتين السابقتين هي نفسها التي يستند إليها في إصدار حكمه على العمل، و لو أنّ الأحكام الأدبيّة تظلّ في مجملها نسبية لعدم خضوعها إلى قانون علميّ خالص، ليظلّ لكلّ ناقد إطاره الخاصّ الذي تسيّره منهجيّة تعمل على إبراز مكامن الجدّية في العمل.

و المرحلة الأخيرة لا تعني مطلقا أن يصدر الناقد حكما بتصنيف العمل الأدبيّ بحيث يدرجه ضمن الأعمال الأدبيّة الجيّدة أو المتوسّطة أو عديمة القيمة، بل عليه أن يتدرّج ببراهينه في شكل يستطيع معه القارئ أن يستنتج بمفرده نوع الدرجة التي يرقى إليها هذا العمل مؤسّسا استنتاجه على ما توصّل إليه الناقد في المرحلتين الأوليين، و بما أنّ الأعمال الأدبيّة بعد الحرب الجزائريّة كانت تتّجه اتّجاها إيديولوجيا واحدا، فإنّ وظيفة الناقد كانت في تبصير الأدباء بالحالة الاجتماعيّة الراهنة و الاهتمام بالواقع بدل التقوقع في اتجاهات لا تتوافق و الرؤية المتفتّحة لصنع مستقبل متقدّم.

و أهمّ خطوة تمكّن الناقد من الوصول إلى استنتاجات صائبة و سليمة هي القراءة الجيّدة و المتأنيّة التي تتيح له التحكّم في العمل، و هي صفة نقديّة أساسيّة، ذلك أنّها تجعل العمل حقلا لاستثمار نقديّ ناجح، و ما دامت غاية النقد تبدأ بهذه الخطوة فعلى الناقد أن لا

[1]– مص ن، ص:27.

يجازف بقراءة وحيدة يبني على ضوئها استقراءاته و استنتاجاته، لأنّه بذلك قد يعاكس خطّ السير الذي يرمي إليه الأديب، و حينها لا تكون نتائجه معتمدة لأنّ أساسها كان ناقصا.

يجب أن تكون القراءة النقديّة قراءة متأنيّة لا يكتفي فيها الناقد بقراءة واحدة، بل يتعدّاها إلى ثلاث قراءات أو يزيد حتى يستطيع فهم العمل الأدبي على النحو الذي يريد الأديب إيصاله إلى القارئ، حتى إنّ بعضهم يرى فيها أصعب مرحلة في العمليّة النقديّة[1].

و قد قسّم بعضهم مهمّة الناقد إلى مرحلتين؛ أولاهما تتمثل في "تحديد الفكرة أو العاطفة أو القضيّة الأساسيّة التي يعالجها الأثر الفنيّ"[2]، و لن يتأتّى هذا إلاّ بعد القراءة المتكرّرة ليفهم الموضوع الذي يدور فيه العمل، و تحليل الأفكار المبثوثة فيه لتكشف له العواطف الموزّعة داخله، فإذا استطاع أن يحدّد جميع هذه العناصر فيفكّكها لتحليلها ثم تعليلها وفق منهج نقديّ معيّن يكون الناقد قد اجتاز المرحلة الأولى ليباشر المرحلة الثانية التي تهتم ب"معرفة ما إذا كان الأديب قد نجح في إطاره الفني العامّ و في ملء هذا الإطار بالأفكار والمشاعر المناسبة بالطريقة التي يتطلّبها الفنّ الخاصّ الذي يكتب فيه الأديب"[3]، و فيها يستطيع الناقد أن يصنّف قدرات الأديب الفنيّة و وعيه الأدبي في خضمّ تسلسل الأحداث عنده و توظيفه لمساحات الخيال و الشحنات العاطفية، و كذلك في استغلاله الواقع بتحليل مواضيع سياسيّة و ثقافيّة و نوعيّة القالب الذي صبّ فيه كلّ هذه العناصر.

و تبقى ثقافة الناقد حضورا للوعي المؤسّس على الإدراك العميق بخصائص حضارته و حصنا له من الوقوع في فخّ التقليد و الاجترار ليبشّر بفتح جديد للثقافة العربيّة، و فكر ناضج يرفع من مستوى الآثار الأدبية عموما و يخدم فكر المتلقي ببناء حسّ نقدي يستطيع بواسطته الاستغناء عن تلك الآراء السطحيّة البسيطة و يؤسّس له قاعدة صحيحة في فهم العمل الأدبيّ تهيّئ له الاحتفاظ بآرائه الخاصّة في هذه الأعمال والدفاع عنها عن قناعة فلا يخضع بسهولة لأيّ تبعيّة فكريّة.

[1]– محمد مصايف: دراسات في النقد: مص س، ص: 27–28.

[2]– مص ن، ص: 12–13.

[3]– محمد مصايف: دراسات في النقد: مص س، ص 12–13.

يتوجّه الناقد بعمله إلى فئتين اثنتين أولاهما المبدع المؤلّف الذي يعكس له النقد عيوبه و نقائصه ليستدركها لاحقا، و قد يكتشف من خلاله سلامة فكره و تأثيره القويّ، وطاقته الفاعلة في تحويله الأفكار البسيطة التي تهمّ مجتمعه إلى أفكار عمليّة تغيّر من سلوكات المتلقي الذي يمثّل الفئة الثانية التي يُعنى بها النقد، فيكون هذا دعما معنويّا كبيرا في صفّ المبدع المؤلّف يشجّعه على المزيد من الإبداعات.

و يظلّ القارئ قاسما مشتركا بين الأديب و الناقد يجتهدان في بناء قاعدته الفكريّة ليخلقا منه فردا له حضوره المميّز داخل مجتمعه، و له القدرة في التأثير الإيجابيّ على فئات اجتماعيّة أخرى، و هذا ما يترتّب عليه ضمان النتيجة المبتغاة التي يعمل على إنجاحها ثلاثة أطراف: المبدع و الناقد و المتلقي.

نستنتج أنّ الناقد هو الذي يفعّل نشاط الطرف الثالث برفع جميع أنواع الاستشكالات عنه حتى يصل العمل الأدبيّ في صيغة خالية من كلّ إبهام أو غموض، و بفضل هذه الوساطة النقديّة يستطيع القارئ أن يفهم الأعمال الفنّية الأدبيّة بشكل صحيح، و يتمكّن من خلق منهجيّة خاصّة للقراءة تسهّل عليه عمليّة التواصل مع الآفاق الثقافيّة، و ما دامت الأعمال الأدبيّة نتاج مجموعة من التفاعلات الفكريّة المرتبطة بثقافة المبدع، فقد يجد المتلقي نفسه في بعض القراءات أمام أفكار تبدو له غامضة أو مواقف تحتاج إلى تعليل، والأديب ليس مرغما بتقديم شروحات و تفسيرات يقحمها في متن العمل الأدبيّ، لأنّ ذلك قد يسلب النص ميزته و خصوصيّته، فالأدب ليس مناسبة للاستطراد، و تبريرا للأفكار المبثوثة فيه.

هذا ما يجعل القارئ يتعثّر أحيانا في عمليّة الفهم، و قد يتعذّر عليه في أكثر من مناسبة تمييز المدرسة التي يصنّف فيها العمل الذي بين يديه، خاصّة و أنّ فئة القرّاء فئة عريضة تختلف في مستوى ثقافتها، و تتباين في تخصّصاتها، فنجد القارئ الذي يملك حسّا نقديا يوجّهه إلى السديد من النتائج، و نجد القارئ العادي الذي لا يستطيع قراءة ما دون السطور، و الذي يحتاج بقوّة إلى مساعدة نقديّة تكشف عنه الالتباس و ترفعه إلى مستوى

النص، و هنا تكمن فعالية النقد في توجيه فئة القرّاء إلى الاستقراء السليم لأفكار العمل الأدبيّ.

الفصل الثّالث

نظريّة الأنواع الأدبيّة في النّقد الأدبيّ الجزائريّ.

1.مفهوم الشّعـــر.

2.مفهوم الرّوايـــة.

3.مفهوم القصّة القصيرة .

4.مفهوم الأدب الشّعـبـيّ .

استرعى الشّعر انتباه النّقاد الجزائريّين لارتباطه بفترة تاريخيّة بعيدة ترجع إلى ما قبل العهد الإسلاميّ، وأدركوا تباين طريقة تناوله باختلاف الرّقعة الجغرافيّة، وتنوّع الظّروف الاجتماعيّة من بلد عربيّ إلى آخر، ممّا جعلهم يخوضون تجربة الدّراسة الشّعرية الجزائريّة بكلّ معطياتها وظروفها، فهل كانت بواكير القصيدة الجزائريّة ترقى إلى مستوى النّضج الفنّي شكلا ومضمونا؟ أم كانت لها عثراتها المبرّرة؟

1- مفهوم الشّعر:

توجّه النّقد أوّل ما توجّه إلى تعريف النّقد وتحديد مفاهيمه، واستكناه ميزانه وأهدافه باعتباره باكورة الإنتاج الأدبيّ العربيّ، وسنكشف عن تلك الكتابات النّقديّة الّتي تناولت الشّعر موضوعا لها حتّى نتمكّن من استثمار الجهد النّقديّ الّذي خصّ الإبداع الشّعري بالدّراسة والتّحليل.

وليس صعبا أن تكون لدى جميع الأفراد المثقّف وغير المثقّف نظرة خاصّة ومفهوما معيّنا للشّعر، ذلك أنّه مرتبط بحياتنا ووجودنا وتعاملاتنا مع الآخرين، ولأنّه بصورة أدقّ تعبيرا " يهدف إلى التّأثير عن طريق الإحساس والمشاعر، لا إلى الإقناع عن طريق الحجّة والمنطق" [1] ،ولأنّه يخاطب فينا الإحساس أصبح من السّهل أن تكون له جاذبيّته المميّزة عند مختلف فئات المجتمع .

اعتنى بهذا الفنّ الأدبيّ المشرق والمغرب، لما يتوفّر فيه من عناصر إبداعيّة تحافظ على المشاعر الآدميّة، وترقى بالمصلحة العامّة فهو "يعدّ المعبّر الأهمّ عن الشّخصيّة العربيّة لشعب المغرب العربيّ"[2]، فقد واكب جميع التحوّلات السياسيّة والاجتماعيّة لجميع الشّعب العربيّ، وعكس بصدق تلك الفترات الحرجة الّتي عاشها وهو يعاني ويلات الاستعباد، فكلّ قصيدة شعريّة كانت وليدة إحساس صادق أو تجربة حيّة ليُحوّل ذلك أبياتا مفعمة بالجمال تفحّ بدرجة إحساس عالية لا تتركك إلاّ إذا علّمت فيك أثرا، وأبرز ما يحقّق هذه النّتائج الايجابيّة لدى المتلقّي أنّ الشّعر يستعين بأدوات فنّية مميّزة يستحيل معها الواقع

[1]- محمّد مصايف ، النّقد الأدبيّ، مص س، ص: 137.

[2] مص ن ، ص : 28.

إلى صورة جميلة بواسطة " التّصوير الفنّي والتّلميح والإيحاء "[1] وهو مع ذلك لا يزيّف لنا الحقيقة بل يجعلها أكثر حياة وإثارة وإحساسا.

يعتمد الشّعر على مقوّمات لا تقوم له من غيرها قائمة، وتتمثّل في "الخيال والإحساس والمعنى واللّفظ "[2]، فضروريّ للشّاعر بعد اختياره موضوعا معيّنا أن يشحنه بطاقة الإحساس الّذي يتجسّد بإحاطة معنى مدروس وألفاظ ملائمة مادامت"الملكة الشّعريّة هي القدرة على الإحساس بمكوّنات الشّعر من وزن وبلاغة وجماليّات عند سماعه وإمكانيّة نظمه بمراعاة قواعده الضّمنيّة"[3].

ويُجمع جلّ النّقاد والمبدعين أنّ وظيفة الشّعر وظيفة روحيّة بالدّرجة الأولى تهتمّ بمخاطبة النّفس عن الجميل أو القبيح في قالب جميل مؤثّر، دون الاهتمام المبالغ فيه بالشّكل المرهون بالوزن والقافية إذ"الشّعر ليس في الشّكل بقدر ما هو في الرّوح، وإنّ الوزن ليس إلاّ إطارا موسيقيّا تقتضيه طبيعة المشاعر المعبّر عنها"[4]، فالشّاعر يحرّكه أوّلاً الارتباط القويّ بالموضوع ، ولا يجب أن يكون للشّكل من الأولويّات ما يعيق الخطوة الأولى من اهتمام بالمضمون الّذي له خلق الشّعر.

إنّ التّوفيق بين الشّكل والمضمون يعكس تحكّماً في اللّغة وسلامة في الذّوق، ولا يصعب ذلك على الشّعراء المتميّزين لأنّ " الشّعر عمليّة متكاملة تلتحم فيها الصّورة والموسيقى والكلمة مع الأحاسيس النّفسيّة المضطرمة في نفس المبدع، ويكون الشّكل استجابة لكلّ هذه النّوازع النّفسيّة " [5]، إذ إنّ غاية الشّعر هي في خلق تلك النّشوة السّحريّة الّتي تنبعث في الرّوح بصورة تلقائيّة، أمّا الشّكل فلا يتجاوز أن يكون حلية يتحلّى بها، وقد أصاب رمضان حمّود حين وصف الشّعر بأنّه " تيّار كهربائيّ مركزه الرّوح وخيال لطيف تقذفه النّفس لا دخل للوزن ولا للقافية في ماهيّته، وغاية أمرهما أنّهما تحسينات لفظيّة

[1]–عمّار بن زايد، النّقد الأدبيّ الجزائريّ الحديث، مص س، ص: 82.

[2]– مص ن، ص ن .

[3]– مصطفى حركات، نظريّة الوزن، الشّعر العربيّ وعروضه، دار الآفاق، الجزائر2005، ص: 41.

[4]– محمّد مصايف ، دراسات في النّقد والأدب، مص س، ص : 118.

[5]–محمّد ناصر، رمضان حمّود حياته وآثاره، مص س، ص : 69.

اقتضاها الذّوق والجمال في التّركيب لا في المعنى" [1] ، فالشّعر له غاية وهدف إذا خلا منهما ما حقّق الوزن والقافية شيئا بعدهما.

وما حقّق الشّعر هدفا من أهدافه إلاّ لأنّه يخاطب المتلقّي باللّغة الّتي يفهمها فعلى الشّاعر أن يمتلك اللّغة القريبة من الجمهور، الهيّنة عليه، لا أن يتمسّك بغريبها الّذي ولّى زمنه[2]، فلكلّ عصر لغته، ولكلّ زمان شروطه، واللّغة البسيطة المفهومة هي الّتي تصنع مجد الشّاعر وتقرّبه من النّاس، فليس الشّعر اصطناع وزن وقافية واجترار غريب اللّفظ، لكنّه ما تطلّع إلى قضايا الأمّة وعالج مشاكلها، وتحّرر من القديم[3].

والمتتبّع لمسار الحركة النّقديّة الحديثة يجد الشّعر الحديث قد تحرّر من قيود الشّعر القديم، واستقلّ عنه فلم يعد يعبأ بالشّكل بل صبّ كلّ همّه في إبداع أفكار جديدة يستلهم بها آفاقاً أخرى في دنيا الشّعر، فالشّعر الحرّ يختلف عن الشّعر العموديّ في مسألة التّفعيلات، ففي الأوّل تكون للشّاعر مطلق الحرّية في توزيعها، بعكس الثّاني الّذي يحافظ على نفس التّفعيلة للقصيدة الواحدة فلم يعد الشّعر " عملاً سهلاً ساذجاً كما يعتقد كثير من النّاس، بل هو عمل معقّد غاية التّعقيد، هو صناعة تجتمع لها في كلّ لغة طائفة من المصطلحات والتّقاليد، ما يزال النّقاد.....يحاولون أن يصفوها بما يقيمون عليها من مراصد ومقاييس" [4]، ولعلّ هذه الأخيرة هي الّتي تجعل من الشّعر مسألة ليست بالهيّنة لأنّ الإحاطة بشروطه الفنّية ومقوّماته وأدواته قد لا تتأتّى بإجمالها لدى جميع الشّعراء.

قد يكون الخيط الّذي يفصل بين فنّية النّثر وشعريّة النّظم رفيعاً إلاّ أنّ هناك فروقات جوهريّة بينهما، فالنّثر ذو مساحة واسعة وغير محدودة تسمح للمبدع أن يهتمّ فيه بأدقّ التّفاصيل، ويقدّم أوسع التّحاليل دون أن يؤثّر ذلك على تقنيّة من تقنيّات التّعبير إنّه يهتمّ بقوّة ملفتة بالوصف والسّرد، وهذا ما لا يتاح للشّعر الّذي تسيطر عليه فكرة رئيسيّة يحاول أن يحيطها الشّاعر بجوّ من المشاعر تلّفها ألفاظ من عالم الإحساس.

---

[1]–محمّد ناصر، رمضان حمّود ، حياته وآثاره، مص س، ص : 69 .

[2]– مص ن، ص: 133.

[3]– عبد الملك مرتاض، النّص الأدبيّ، مص س، ص : 31–32.

[4]–شوقي ضيف، الفنّ ومذاهبه في الشّعر العربيّ، ط11، دار المعارف، القاهرة، ص : 13.

وقد تكون نقط الاختلاف بين الشّعر والنّثر في كون الثّاني يحتمل النّصوص الفكرّية والمنطقيّة الّتي تجعل من المادّة العلميّة أساساً لها بعكس الشّعر الّذي يجعل الوجدان سبيله ويتقيّد بالتّفعيلات الّتي لا يحفل بها النّثر، وأهمّ خاصيّة يشتركان فيها هي القيمة الفنّية الّتي بها يقدّم المبدع رسالة محلّاة بالعاطفة والخيال والجمال، وقد يحدث أن يعالجا نفس المواضيع كلّ على طريقته دون أن يختلفا في تحديد النّتائج .

ويرى بعضهم أنّ النّثر الفنّي النّاضج المؤسّس لم يظهر في المغرب العربيّ إلاّ بعد الحرب العالميّة الثّانية [1]، وهو كلّ كلام شفهيّ يقال في " الخطب المرتجلة والمناظرات والأسجاع وغيرها"[2]، لذلك أثبت وجوده أكثر من فنّ الشّعر من حيث الكميّة لكثرة مناسباته .

وإذا كان عبد الملك مرتاض يرى أنّ الحدود بين الشّعر والنّثر" أصبحت ضيّقةً جدّا في العهود المتأخّرة " [3]، فهذا يعكس فعلاً ما يسمّى بالشّعريّة النّثريّة في النّقد الأدبيّ الحديث الّذي صار يلخّص كلمة الاستمتاع بالأدب في كلمة الشّعريّة الّتي باتت بدورها لا تفرّق نظريّاً بين الشّعر والنّثر في الأهداف، فتقلّصت المسافة بين المفهومين كونهما يجمعان بين العاطفة والخيال.

غير أنّ الشّعر الحديث أضحى يعنى بالكلمة وأبعادها وما تحيل إليه من مرجعيّة قد يتمكّن المتلقّي من فكّ رموزها إذا كان في مستوى النّص وله من الخلفيّات ما للشّاعر كما أنّ هذه الكلمات نفسها قد تكون حجر عثرة في سبيل المتلقّي تحول بينه وبين فهم النّص إذا كانت خلفيّته الثّقافيّة محدودة، في حين تكون للنّثر طريقة سرد واضحة، وما غمض في السّطور الأولى يتّضح تدريجيّاً فيما بعد، إذ تعمل طبيعة النّثر على إتاحة الفرصة لحلّ كلّ غموض في ثنايا فصوله.

وقد رأى عبد الملك مرتاض أنّ النّثر إذا استعار خصائص شعريّة صار حينئذ نثراً شعريّاً له من مميّزات الشّعر والنّثر معا[4]، فما كان حكراً في القديم على الشّعر صار

---

[1]–محمّد مصايف، النّقد الأدبيّ، مص س، ص :28.

[2]– حبيب مونسي، نظريّة الكتابة في النّقد العربيّ القديم، مص س، ص:21.

[3]–عبد الملك مرتاض، النّص الأدبيّ، مص س ، ص : 26.

[4]–مص ن، ص : 30.

يشاركه فيه اليوم النّثر أيضاً[1]، فلن يتعارض مفهوم النّثر والشّعر إلاّ على أساس الشّكل الخارجيّ الّذي يبني للنّوع الأدبيّ مقاساً خاصّاً به يختلف عن بقيّة المقاسات، فبات من اليسير في النّقد الحديث أن يتّصف الكاتب بلقب الشّاعر لقربه من اللّغة الشّعرية، كما يمكن أن يفوز الشّاعر بلقب الكاتب لقربه من اللّغة النّثريّة[2]، فالنّثر إذا انعكس إبداعاً قصصيّاً أو روائيّاً صار شعراً كونه يحقّق نفس الدّرجة من التّأثير الّتي يحقّقها الشّعر ولأنّ القصّة والرّوايّة إذا بطل تأثيرهما بطلت غايتهما، ولا يستثنى من الشّعريّة في النّصوص النّثريّة إلاّ ما كان منها علميّا خالصا لافتقاده عنصر المتعة[3] الّتي ينشدها القرّاء وتتحقّق في النّصوص الشّعريّة فقط.

كشف الشّعر الجزائريّ منذ ظهوره عن تلك الرّغبة في تغيير الأوضاع، فصار له دور قوميّ يهدف " إلى المحافظة على المقوّمات الأصيلة والّتي تشعر بوجود كيان مستقلّ متميّز وتحسّ بالوحدة الّتي تربط الشّخص بمن لديهم علاقة في الجنس والمرجعيّة والمصالح، تلك الّتي تدفع الفرد كي يطالب بحقوقه وينهض ليذوذ عن وطنه الكبير " [4]،

تأسّس إذن الشّعر القوميّ نتيجة كلّ هذه المقوّمات فخدم الثّورة ببثّ روح الحماسة واستنهاض الهمم وبعث الوعي للتّغيير السّريع والمنّظم حتّى تلحق الجزائر بركب الدّول العربيّة الّتي سبقتها في نيل الحريّة وتهيّئ لها مناخاً صحيّاً غير مشوب بسلطة الغرباء .

غير أنّ هذا الإبداع الشّعريّ اصطدم بمشكلة كبيرة منعته من التّبلور الكامل كشكل فنّي له أصوله وقواعده، وهي مشكلة التّمكّن من اللّغة العربيّة الّتي دافع عنها ونادى بها الشّعر الجزائريّ، فقد كان الجهل والعجز عن الإحاطة بأسرارها وضوابطها سبباً في هشاشته إذ ساهم "ضعف التّعليم العربيّ الّذي هو من الرّواسب الاستعماريّة ومخلّفاته في انحطاط مستوى الّلغة في أعمالهم الفكريّة والأدبيّة، وهو ما أدّى بهم إلى ارتكاب أخطاء لغويّة نحويّة وصرفيّة كثيرة ، وتوظيف اللّغة العاميّة والدّخيلة في كتاباتهم" [5] ولم ينكر الشّعراء هذا

---

[1]–عبد الملك مرتاض،النص الأدبي،، مص س، ص : 26.

[2]–مص ن ، ص : 34.

[3]–مص ن، ص ن.

[4]–محمد بن قاسم ناصر بوحجام، الشعروالهويةالقومية،منشورات التبيين –الجاحظية–،الجزائر،1999،ص:14.

[5]–مص ن، ص58.

النّقص فيهم وفي نفس الوقت لم يفكّروا في التّوقف عن النّظم، ولا في استبدال العربيّة بلغة العدوّ، ممّا يشعرك بتمسّكهم القويّ بهويّتهم العربيّة .

كان هذا تحديّاً يُحسب للشّعراء لا عليهم، وقد بدأوا فعلاً يغيّرون بطريقة منهجيّة هذه الأوضاع وثاروا عليها ب " سلوك مسلك علميّ وهو محاكاة الأساليب البيانيّة العالية في الكتابة كالقرآن الكريم والحديث النبويّ الشّريف والأدب العربيّ القديم " [1]،إذ أفصحت هذه القصائد عن هدفها استناداً إلى أفكارها الّتي تجتاح الشّاعر وتتلبّسه حتّى يكون في أتمّ الاستعداد لخوض تجربة شعريّة جديدة دون أن تهزمه اللّغة ما دام يملك مفاتيح الوصول إلى المعنى.

ولا جدال في أنّ مادّة الشّعر هي اللّغة، والتّعامل معها يعني معرفة مختلف مستوياتها معجميّاً ودلاليّاً وصرفيّا، لكنّ الظّروف حينذاك لم تكن تتيح إخراج طبعة شعريّة فصيحة على مستوى فنّي كبير، وضعف الشّعراء في اللّغة لم يكن متعمّدا ورغم ذلك هيّأ لميلاد عهد جديد يعتقد في الإسلام ويجيد اللّغة العربيّة الأصيلة ويورّثها للأجيال من بعده,

جسّدت هذه المرحلة مرحلة انبعاث للشّعر الجزائريّ من العدم فلا مناص أن تعوزه قوّة اللّغة ودقّة البيان.

وأهمّ ما ميّز الشّعر مفهوما ووظيفة هو تعلّقه وارتباطه بعنصر الإيقاع الّذي يولّد ذلك التّناغم الموسيقيّ وقد يسبق عند بعضهم " الغناء والموسيقى والشّعر والرّقص لأنّه مستوحى من الطّبيعة ومن حركة الإنسان والحيوان " [2].

على إثر هذا المفهوم يستقلّ الإيقاع بدلالته الخاصّة الّتي تعتمد النّظام الإلهيّ أساساً لها، فهو علم حديث من حيث التّنظير مقارنة مع وجوده الفعليّ القديم لاتّصاله ببدء الخلق، لأنّه " ظاهرة قديمة عرفها الإنسان في حركة الكون المنتظمة أو المتعاقبة المتكرّرة أو المتآلفة المنسجمة، كما عرفها في حركة الكائنات من حوله قبل أن يعرفها في تكوينه العضوي، فأدرك أنّها الأساس الّذي يقوم عليه البناء الكونيّ ليضمن حركة الظّواهر المادّيّة

[1]–محمد بن قاسم ناصر بوحجام، الشعر و الهوية القومية،مص س، ص : 38.

[2]–أحمد حساني، الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، أطروحة دكتوراه ، جامعة وهرا ن،2005–2006، ص: 54.

بما يوّفره لها من توازن وتناسب ونظام " [1]، وإذا كان للإيقاع هذه الدّورة الواسعة الّتي سجّلت الكون في سعته وانتظامه من حيث تكرار وتعاقب ظواهره كالفصول فإنّ علاقته لن تقتصر على الشّعر وحده بل تتشابك مع سائر الفنون على اختلافها لاعتماده الصّوت مادّة له.

إنّ الصّوت المتكرّر بانتظام هو جوهر الإيقاع، إذ " يمكن الحصول عليه بواسطة وسائل جدّ مختلفة ومنها الحالة النّفسيّة للسّامع وليس المتكلّم فقط لأنّه إيقاع للنّشاط النّفسيّ الّذي من خلاله يدرك صوت الكلمات وما فيها من دلالة وإحساس وشعور " [2] غير أنّنا نجد هذا المفهوم لصيقا بالشّعر خاصّة دون غيره لما يحدثه الشّعر من أثر موسيقيّ مسموع وواضح في كلّ القصائد دون استثناء حتّى غدا " خاصّية جوهريّة في الشّعر وليس مفروضا عليه من الخارج " [3]، فأصبح بذلك نظريّة تابعة للشّعر مكمّلة له وميزة تعكس فيه الحيويّة، فما يضيفه من جرس موسيقيّ يساعد على حفظه وقراءته والتّعلّق به دونما إحساس بملل أو ضجر.

والإيقاع لا يتّسم بالجمود أو الرّكود أبداً لأنّه من وحي الطّبيعة الّتي لا ينضب جديدها، لكنّه يتغيّر كتغيّرها من شاعر إلى آخر حسب التّجربة المعبّر عنها، فهو قد يكون قويّا أو ضعيفا، هادئاً أو حادّا أو متكسّرا كأنّه الطّبيعة بنغمات فصولها المتباينة لأنّه " مظهر من مظاهر كفاح الوعي الشّعريّ العربيّ من أجل تأسيس ما يبقى ويدوم في فضاء الدّهر الّذي يُفني كلّ شيء " [4] .

يتعلّق مفهوم الإيقاع بالموسيقى غالبا، فهو يشمل كلّ ما يلحق البيت الشّعريّ من وزن وقافية وقواعد تنظيريّة كان قد توصّل إليها الخليل بن أحمد الفراهيدي تدخل تحت باب

---

[1]– عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط1، دار الفكر العربي، مصر،1955، ص : 115.

[2]–دحو آسية : الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية، محمود درويش– نموذجا– رسالة ماجستير في الدراسات الإيقاعية والبلاغية ، جامعة الشلف، 2008–2009، ص : 67.

[3]–سيد بحراوي، العروض والإيقاع في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص : 10.

[4]–هلال جهاد، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الثوري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1 ،2008، ص : 18.

البحور، ويسمّى بالإيقاع المركّب[1] ، فقد أخضعت القصيدة لأنواع معيّنة من البحور الشّعريّة لكلّ منها تفعيلة يفرضها الإيقاع الّذي يمثّل هذا التّعريف الشّكل الأوّل منه.

أمّا الشّكل الثّاني فهو إيقاع مفرد يعمل على أن " يشكّل النّسيج الإيقاعيّ المركّب إذ لا يكون تأليف إيقاع شعريّ إلاّ إذا تشابهت البنى داخليّا وخارجيّا تشابه مماثلة ومجانسة مطلقتين" [2]، فالشّعر إنّما يقوم على انتقاء الألفاظ المناسبة للمعنى شرط أن تنسجم فيما بينها مشكّلة جرسا موسيقيّا خاصّا يضيف تناغما سحريّا يبن شطري البيت، فالتّشبيه والاستعارة والكناية والمجاز إضافة إلى روح المعنى الّذي تحمله مفردات تربط بينها علاقة تجانس وتماثل خالصتين هي أمور ضروريّة ينهض عليها الشّعر حتّى يختلف عن النّثر.

يسهم إلقاء الشّعر بشكل جهوريّ كثيرا في اكتمال معنى الإيقاع، فهو إذا لم يتل بصوت مسموع يكون " مجرّد صوت كامن في الكلام المطروح الأخرس" [3]، أي أنّ الشّعر المنظوم على الورق لا يمكن أن يفصح عن أسراره قبل القراءة بل هو بحاجة إلى صوت حيّ [4] لإظهار ما يحويه من تناغم ليتحقّق عبر مستويين اثنين [5] أحدهما الشّكل الخارجي الّذي يتكوّن من مجموع عناصر لغويّة باردة، فهو كجسد من غير روح.

أمّا المستوى الثّاني منه فيجمع الجسد والرّوح، إنّه ارتقاء بفنّ الشّعر إلى قمّة التّأثير في السّامع عبر قارئ يجيد إعطاء الكلمات قدرها الحقيقيّ من التّعبير، إنّه يحوّل السّاكن إلى متحرّك ليبعث فيه الحياة ويتفاعل معه المستمع الّذي ينتشي في طرب خاصّة إذا كان ذوّاقاً للشّعر.

وبالرغم من كلّ هذه الجهود النّقدية في حقل هذا المصطلح إلاّ أنّها لم تخلص إلى نظريّة تستوعب قواعد وقوانين مكتملة عن الإيقاع في الشّعر العربيّ، فلم يزل " النّقاد

---

[1]–عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، مص س، ص : 198.

[2]–مص ن، ص ن.

[3]–مص ن، ص :201.

[4]– مص ن، ص : ن.

[5]–مص ن، ص : 200 .

يستعملونه في غالب الأحيان لتبرير عجزهم عن التّحليل العلميّ " [1] ليظلّ الإيقاع مصطلحاً غير متبلور من حيث أبعاده التّنظيريّة العلميّة.

2- الرّوايـــة :

أخذت الرّواية نصيبها وافراً في مجال النّقد الجزائريّ، فقد عنيت بالبحث والدّراسة منذ نشأتها في الجزائر، خاصّة في الدّراسات المعاصرة حيث بدأت تتّخذ لها منحى متميّزا عن ذي قبل، فهي لغة مصدر للفعل روى بمعنى جريان الماء ووجوده وظهوره ونقله وقد أطلقه العرب على " المزادة الرّاوية لأنّ النّاس كانوا يرتوون من مائها، ثمّ على البعير الرّاوية أيضاً لأنّه كان ينقل الماء .....كما أطلقوا على الشّخص الّذي يسقي الماء ...الرّاوية " [2]، فقد كان هذا المفهوم مرتبطاً بأصله الأوّل الّذي ارتبط بالماء.

وتطوّر بهم الأمر إلى إطلاق الرواية على من يحمل الشّعر وينقله " لتوهّمهم وجود التّشابه المعنويّ بين الرّي الرّوحيّ الّذي هو الارتواء المعنويّ من التّلذذ بسماع الشّعر أو استظهاره بالإنشاد " [3]وبين الارتواء الفعليّ الّذي يحقّقه شرب الماء، فميزة نقل الأثر هي الّتي اشتركت كلّها في كلمة **الرّواية** " ، إذ أطلقها العرب على ناقل الشّعر ثمّ على حفّاظ الحديث النّبوي الشّريف [4]الّذين يتحقّق بفضلهم تخريج الأحاديث وتصنيفها من صحيحة إلى حسنة إلى ضعيفة بضبط تتالي أو انقطاع سلسلة الرّواة.

اتّخذ مصطلح الرّواية مفاهيم مختلفة منذ تداوله العرب إلى أن وصل إلى ما نعرفه اليوم له من مفهوم أدبيّ، فقد أطلقه بعض النّقاد على جنس المسرحيّة حتّى سنة 1930[5] وهذا ما نجده عند النّقاد الجزائريّين الّذين أقرّوا بأنّ الرّواية هي المسرحيّة حتّى سنة 1954[6].

---

[1]–مصطفى حركات، نظرية الوزن، مص س، ص : 39.

[2]–عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السّرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1990، ص : 23-24.

[3]– مص ن ص:24.

[4]–مص ن، ص : 25.

[5]–مص ن، ص ن .

[6]–مص ن، ص ن .

أمّا عن مفهوم الرّواية الّذي حدّده لها النّقاد المعاصرون فهي فهم عميق للواقع تحوّل إلى تعبير لغويّ راق وجميل قصد الكشف عن خباياه.

وبعد أن كانت الرّواية تطلق على الشّعر باتت في النّهاية تخالفه شكلاً لأنّها تكتب نثراً مستخدمة نمط السّرد، وقد كتب لها الانتشار والشّعبيّة لسهولة فهمها عند القارئ.

تتميّز الرّواية بطول حجمها، واختلاف مستويات اللّغة بداخلها حسب تباين فكر الشّخصيات، فقد يتمكّن المبدع من إدراج اللّغة الفصيحة الّتي لم تخرج عنها الرّواية الجزائريّة الّتي كانت فصحاها خالصة في أغلبها[1] كما يتمكّن من استعمال اللّغة البسيطة القريبة إلى الفصحى أو العاميّة – دونما إسراف – في الأثر الأدبيّ الواحد.

تعمد الرّواية لإسناد الأدوار إلى الشّخصيات وتوزيعها حسب المخطّط الرّوائيّ لدى المبدع، وأهمّ خاصيّة تميّز الشّخصيات الرّوائيّة أنّها من الواقع [2] يسهل أن يجد لها القارئ مثيلاً في حياته اليوميّة الحقيقيّة، ومن خلالها يتجلّى مدى وعي المبدع وارتباطه بواقعه، وقدرته على تغطية الأحداث المعيشة في مجتمعه.

ولا تكتفي الرّواية بشخصيّة واحدة أو حدث واحد، بل تسمح لها مساحتها بالتّفصيل الدّقيق غير المملّ، وبالوصف الشّامل، وبوضع جميع شخصيّاتها في صورها الكاملة، إذ يمكن أن تتتبّع مسار أكثر من شخصيّة دون أن يفلت منها زمام التحكّم في مخطّطها البنائيّ، ذلك أنّها تسمح بدخول أجناس فنّية مختلفة كالقصص الاستطراديّة والتّمثيليّات الغنائيّة والقصائد والمشاهد الدّراميّة[3] وهي تنفرد بهذه الخاصيّة الّتي تمتنع في الأجناس الأدبيّة الأخرى " فمن حيث المبدأ يمكن لأيّ جنس أن يدخل في تركيب الرّواية، ومن حيث الواقع فمن العسير جدّاً العثور على جنس لم يدخل الرّواية " [4]، وقد يصل إلى هذا المفهوم كلّ من كانت له صلة بالرّواية سواء كان ناقداً أو أديباً أو قارئاً لأنّه يجد الرّواية تحتضن بداخلها الشّعر والقصّة والأسطورة والحكاية والحكمة والمثل الشّعبيّ داخل نسيج لغويّ يتدرّج

---

[1]–محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر،1983، ص : 19.

[2]–عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مص س، ص : 13.

[3]–ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر : يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ، سوريا،1988، ص: 93.

[4]–مص ن ، ص ن .

في مستوياته حسب الشّخصيات حتّى يعرض العمل الفنيّ " على أنّه موضوع للمعرفة«ذاتيّ التّكوين»....فلا هو بالواقعيّ المحسوس مثل التّماثل، ولا بالذهنيّ والنّفسيّ مثل تجربة الضّوء والألم....إنّه نظام لضوابط المفهومات المثاليّة الّتي هي متداخلة ذاتيّاً ولابدّ من تصوّر وجودها في إيديولوجيا جماعيّة تتغيّر بتغيّرها " [1] ليحدث عند القارئ فصل العمل الفنّي الجاهز بما يحويه من خصائص فيدرك أنّ هناك خطّا فاصلاً بين الواقع وبين الإبداع .

إذا كانت الرّواية تستمدّ مواضيعها من الواقع، فهي ليست الواقع بحدّ ذاته، ولو افترضناها كذلك لما تجشّمنا عناء تكلفة الكتاب وعبء القراءة، لأنّها ليست نسخة مكرّرة من الواقع بقدر ما هي إضافة وتغيير وتحليل وتحليق في عالم اللّغة الّذي قد يأسر القارئ أكثر من الرّواية ذاتها،وتختلف الرّواية في مضامينها، فنجد الرّوايات العاطفيّة والفلسفيّة والنّفسيّة والاجتماعيّة والتّاريخيّة[2]، وقد يجمع المبدع بين أكثر من مضمون في ذات الرّواية.

وأوّل رواية عربيّة ظهرت قبل الاستقلال في الجزائر كانت من تأليف عبد المجيد الشّافعيّ بعنوان " الطّالب المنكوب "، أمّا بعد الاستقلال فظهرت رواية " صوت الغرام" سنة 1967 لصاحبها محمد سبع [3] ثمّ رواية " ريح الجنوب " لعبد الحميد بن هدّوقة سنة 1970، وقد كان تأليف الرّواية حتّى بعد فترة الاستقلال نادراً، ويُعزى هذا الرّكود في الإنتاج الرّوائيّ إلى انشغال معظم خرّيجي الجامعات – خاصّة العائدين من جامعة الزّيتونة – بمهنة التّعليم حيث كانت الجزائر تعاني نقصاً رهيبا في عدد المؤطّرين التّربويّين، وقد جاء تعليمهم على يد جمعيّة العلماء في تونس أوّلياً يقتصر على الحفظ والتّلقين، ولم تكن خلفيّتهم قد نضجت قبل احتكاكها بالرّوايات العربيّة الّتي نهلت بدورها من الرّوايات الغربيّة[4] .

---

[1]–رينيه وليك، اوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2 1998، ص : 163.

[2]– عزيرة مريدن، القصة والرواية، مص س ، ص : 14.

[3]– ينظر عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، 1925–1967، تر: محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص : 61–62.

[4]– عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري مص س، ص 61–62 .

ولعلّ هذا التّأخر يردّ أيضا إلى صعوبة الطّباعة والنّشر الّتي كانت تمثّل هاجسا كبيرا فقد نشرت رواية " الطّالب المنكوب " في تونس، لكنّ هذه الأعذار لم تكن كافية لتعرقل ظهورالرّواية العربيّة الجزائريّة عند النّقاد، بل ألقوا بالمسؤوليّة كاملة على كاهل الأدباء[1] الّذين كان بوسعهم التّأليف والنّشر حتّى ولو كان ذلك خارج التّراب الوطنيّ.

والنّص الرّوائي هو مجموعة من الأنساق اللّغوية المرتّبة الّتي تخضع لنسق خاص يحكمه إطار لغويّ واحد يخلق انسجاما معيّنا حتّى يصنع فاعليّته الأدبيّة [2]، وهذه القيمة المضافة إلى هذه المعايير اللّغوية هي الّتي تساعد على تحويل اللّغة العاديّة الّتي يعرفها عامّة النّاس إلى لغة شعريّة مؤثّرة.

ولا تتحقّق وحدة الرّواية إلّا بارتباط جميع جزئيّاتها الّتي تعكس رؤية عامّة تغطّي جميع العناصر بتدخّل تفاصيل كثيرة كلّما سمح الموقف، فهي شريط تصويريّ نرى من خلاله الشّخصيّة واقعا برسم طباعها وأهدافها ومعاناتها وعلاقاتها، وجوانب الخير والشّر فيها.

يعمل مبدع الرّواية دوما على شدّ أنفاس القارئ وإعمال ذهنه، فهو لا يستغني عن عنصر التّشويق[3]، ولا عن إثارة ألوان الغموض في مصائر الشّخصيات حتى يشارك القارئ بانفعالاته الخاصّة في حلّ بعض هذا الغموض على طريقته الخاصّة الّتي تتوافق وقد تتعارض في الأخير مع الحلّ الّذي يقترحه المبدع.

أمّا" باختين" فيرى أنّ الرّواية تقوم على ما أسماه بالتّفكّك اللّغويّ الدّاخليّ الّذي يمزّق اللّغة الفصحى المهذّبة فيجعلها مجرّد أشلاء متناثرة في ثنايا الرّواية الّتي تبني ذاتها على مبدأ الاختلاف والتّنوع اللّغويّ فنجد العاميّة والتّعليقات العابرة ومختلف طرق التّعبير[4] حتّى تنزل إلى مستوى الواقع الماديّ بفئاته المختلفة فتغدو جنسا أدبيّا متميزا لا يضيره استيعاب ما يطرح به الواقع من متغيّرات تتلقفّها أخيلة المبدعين الّذين يحوّلونها إلى لغة مميّزة تتشكّل من خلالها الرّواية.

---

[1]– مص ن، ص ن.

[2]–بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، مص س، ص : 81.

[3]–عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، مص س، ص : 149.

[4]–ميخائيل باختين،الكلمة والرواية، مر س، ص : 11.

وقد حكم بعض النّقاد على الرّواية بأنّها خادمة للتّاريخ أو تمثّل صورة صادقة عن المجتمع[1] لكنّ ذلك لا يعدو أسلوبا في الطّرح، فإذا اعتمده بعض المبدعين فهذا لا ينسحب على جميعهم لأنّ المبدع لا يحفل بالتّاريخ هدفا له في كتابة الرّواية، بل يحدث أن يتأتّى له كلّ ذلك عفوا، كما أنّ هناك بعض الرّوائيين الّذين تعهدوا خدمة التّاريخ عن طريق الرّواية أمثال جرجي زيدان.

ونجد من أهمّ الّروايات الكلاسيكيّة، **الرّواية الّتقليديّة** وهي الّتي تعتمد وصف ملامح الشّخصيات حتّى كأنّ القارئ يراها مجسّدة أمامه في الواقع[2]، وتحترم الزّمن الكرونولوجي فهي تنطلق من الواقع ولا تتجاوزه إذ تركّز على الشّخصيّة داخل علاقتها بالمجتمع[3]، وتصوّب وجهتها إلى المستوى الفكريّ والثقافيّ في المجتمع.

كما نجد **الرّواية الأثنوغرافيّة** التي تهتمّ بالتّفاصيل الدّقيقة الّتي تعجّ بها الحياة اليوميّة للشّخصيات، وتركّز بقوّة على ما تتمسّك به من عادات وتقاليد[4] فهي مرتبطة برصد سلوكات الأفراد في مجتمعهم.

وقد ظهرت مؤخّراً روايات معاصرة أهمّ أنواعها :

-**رواية التجسّس** : وقد نتج هذا النوّع من الرّواية نتيجة لما آلت إليه " العلاقات السّياسيّة بين الدّول الأوروبيّة من السّوء حيث انتهت إلى اندلاع حربين عالميّتين " [5] فكان استعمال نظام الجوسسة واسع النّطاق، تُخصّص له الجهود الفكريّة والماليّة حتّى يكشف خطط الأعداء فيحبطها، وقد تكبّد الأعداء- إثر نجاح عمليّات الجوسسة- خسائر بشريّة وماديّة لا يستهان بها.

---

[1]-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مص س، ص : 31.

[2]- مص ن، ص :35.

[3]- شايف عكاشة، مدخل إلى عالم الرواية الجزائرية، قراءة مفتاحية، منهج تطبيقي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ص : 95.

[4]- مص ن، ص ن.

[5]- عبد الملك مرتاض،في نظرية الروا ية، مص س، ص : 47.

و برزت أيضا **الرّواية الحربيّة أو الوطنيّة** التي هي نوع من الرّوايات أبدع كثيرمن الكتّاب العرب في صناعتها بغاية الدّفاع عن الشّعوب المظلومة والمطالبة بحقّها في استرجاع حرّيتها، وتكشف عن قضايا أمن الشّعوب داخل بلدانها، وعن أنظمة الحكم السّائدة فيها وعن طبيعة العلاقة بين الحكّام والمحكومين.

و قد دافعت هذه الرّواية عن الشّعوب المستعبدة في أراضيها واستماتتها في طرد العدوّ عنها، كما قد تُكتب هذه الرّوايات لبثّ أفكار سياسيّة رخيصة[1] تعمل على تهيئة الوضع لأنظمة عنصريّة فاسدة.

ولا نجد جنساً أدبيّاً يفوق الرّواية من حيث الطّول غير الملحمة الّتي تتّسم بزمنها البطيييء الّذي يتناسب وشخصيّاتها البطوليّة الخارقة للعادة مع إهمال عامّة النّاس[2] واتّخاذها أماكن وهميّة، في حين أنّ الرّواية تتّخذ أبطالها من الواقع وتكون همومهم واحدة وانشغالاتهم كذلك، كما أنّها تستند إلى مكان وزمن حقيقيّين مما يضفي على الزّمن بداخلها حركة ونشاطاً [3] تجعلها شديدة الشّبه بالواقع .

غير أنّ الرّواية يعبّر عنها نثرا، أمّا الملحمة فيعبّر عنها شعراً[4]، وقد يكون هذا فرقا جوهريّاً بين الاثنين، أمّا نقطة اشتراكهما في أنّ كليهما تجسّد أحداثاً مليئة بالمواقف الإنسانيّة.

أمّا **الرّواية الجديدة** فقد قامت على مجموعة من الأسس الفنّية الّتي لم تعرفها الرّواية التّقليديّة، فقد أثبتت أنّها ليست بحاجة إلى التّمسّك بشروط كثيرة حفلت بها سابقتها، إنّها ""تسعى إلى تأسيس كتابة روائيّة جديدة هي عالم آخر يختلف " [5] فكيف صنعت الرّواية الجديدة بصماتها غير المسبوقة في عالم الرّواية ؟ وما هي الفنّيات التي رفضتها في الرّواية التّقليديّة لتنهض على أنقاضها ؟

---

[1]–عبد الملك مرتاض،في نظرية الرواية، مص س، ص: 50.

[2]–مص ن ، ص : 12.

[3]–مص ن، ص ن .

[4]–مص ن، ص : 11–12.

[5]–عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، مص س، ص 171.

إنّ العامل الأوّل في إبداع الرّوايات التّقليديّة يتعلّق بالّزمان والمكان، والظّروف الاجتماعيّة والسّياسيّة والتّاريخيّة، ولمّا يتبدّل الزّمان ويقفز بعجلته قدما وتتغيّر الظّروف يكون لزاما البحث عن بديل للرّواية القديمة لأنّها لا تناسب مستجدّات الحياة العصريّة.

لم تمارس الرّواية الجديدة ضغوطا كبيرة على الشّخصيّة كالّتي مارستها سابقتها " فلم تكد تأبه بها، بل بالغت في إيذائها وفي التّضئيل من مكانتها....فإذا هي مجرّد رقم أو مجرّد حرف أو مجرّد اسم غير ذي معنى، وإذا هذه الشّخصيّة طوراً إنسان وطورا آلة وطورا شيء آخر عدم " [1] بعد أن كانت تحظى ببناء خاصّ أقلّ ما يقال عنه أنّه يجعلها قريبة من الواقع، ويصنع لها ماض ويتدرّج بها في أحداث شبيهة بما يحدث في الحياة العاديّة اليوميّة، فلم يعد مهمّاً أن يكون لها اسماً إذا كانت الأرقام أو الحروف أو الضّمائر تنوب عنها، كما لم يعد مهمّا أن تكون هذه الشّخصيّة إنساناً، بل قد تكون أيّ شيء آخر يخطر على بال الكتّاب الّذين يسعون إلى إثبات " لا تاريخيّة هذه الشّخصيّة ولا واقعيّتها بل لا وجوديّتها ولكن على أنّها كائن من ورق مثلها مثل اللّغة والحدث والزّمن والحيّز " [2] فهي إمّا أن تكون ذاتاً بشريّة حقيقيّة، وإمّا أن تكون مجرّد فكرة في خيال الكاتب صنعها منه واحتفظ بها بين دفّتي كتاب لا تملك مصداقيّة لوجودها إذ لا ترتبط بماض أو مستقبل إلاّ داخل العمل الأدبيّ.

وعوملت الشّخصيّة بهذا الشّكل لأنّها غير موجودة في الواقع، فهي غير مقيّدة في شهادة ميلاد أصليّة أو شهادة وفاة [3]،ولم يعد البطل يعني شيئاً للرّواية الجديدة فقد " أمست تعوّل أساسا على اللّغة واللّعب بها.... وإقامة كلّ جماليّات الكتابة على آليّاتها من حيث تنكّرت لباقي المكوّنات التّقليديّة الأخرى أو كادت " [4]، صارت اللّغة هي الهدف المراوغ الّذي تبنى عليه العمليّة الإبداعيّة لأنّها السّلطة المهيمنة الّتي تظلّ تنتج كمّا من المعاني الجميلة الّتي لا تنفذ لتعكس جدّة وتطوّرا في فعل الكتابة.

---

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مص س، ص : 54.

[2]– مص ن، ص ن.

[3]– عبد الملك مرتاض،الكتابة من موقع العدم،مص س، ص: 172.

[4]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ،مص س، ص : 28.

أضحت الرّواية نصّا مفتوحا يكيّفه كلّ قارئ حسب حالته النّفسيّة أوّلاً، ثمّ حسب حمولته المعرفيّة والثّقافيّة ثانياً من خلال مفتاحها الّذي تشكّله اللّغة، فالقارئ الّذي تعوّد أن يجد متعته في قراءة الرّواية يبني علاقة قويّة بالكلمة وانسجامها مع نظيراتها قبل أن يبنيها بمضمون الرّواية، فهو أسير للّغة الّتي تفتح له ذراعيها وتمدّه بتراتبيّات داخل نظام تنسيقيّ يشكّل نسيجاً متيناً بين وحداته الّتي تشكّلها الكلمات حيث تساهم كلّ كلمة في تيسير فهم معنى النّسق العامّ الّذي تضمّه الفكرة الواحدة.

استغنت الرّواية الجديدة عن تقنيّة الرّؤية من الخلف الّتي اعتمدتها الرّواية الكلاسيكيّة، وهي الّتي يكون فيها السّارد على علم بمسار الشّخصيّة كلّه، يعرف ما سيحدث لها في حين يكون القارئ جاهلا بكلّ ذلك، وعوّضتها بتقنيّة آخرى هي الرّؤية المصاحبة الّتي تتساوى فيها معرفة القارئ بمعرفة السّارد، وهي التّقنيّة الّتي تكرّس لها الرّواية الجديدة جهودها، فمازالت تستهجن كثرة الوصف الاستطراديّ [1] الّذي يؤثّر سلباً في نفسيّة القارئ لتجعل جميع العناصر المكوّنة للخطاب الرّوائيّ عناصر جديدة لا يمكن إقصاؤها.

صارت الرّواية الجديدة " مرآة.... للفكر الإنسانيّ المعاصر في قلقه وشكّه وعبثه وشقائه"[2] فلم تعد انشغالات قارئ اليوم هي نفسها انشغالاته بالأمس لأنّ الإنسان أضاف إلى الطّبيعة ماديّة التّكنولوجيا الّتي فرضت وجودها على الحياة الإنسانيّة ووسّعت من زوايا المعرفة لديه.

في الوقت نفسه لم تعد الرّواية التّقليديّة إذن " شكلا أدبيّا قادراً على التّلازم مع الظّروف الحضاريّة الجديدة " [3] فقد ضربت الحرب العالميّة الثّانية جميع القيم الإنسانيّة، وهزّت جميع الأسس الأخلاقيّة ممّا استدعى تراجع الرّواية التّقليديّة وإبدالها بأخرى تنوط بعبء الحياة الجديدة الّتي استنزفت من دماء البشريّة الكثير، بعد أن صارت الحروب دستورا يحمي أصحاب القوّة والتّفوّق العسكريّ في آلات الحرب، لهذا " اقترن ميلاد الرّواية الجديدة بحرب

[1]–عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مص س، ص : 56.

[2]–مص ن، ص : 58.

[3]–مص ن،ص ن.

التّحرير الجزائريّة باعتراف من بعض الكتّاب الفرنسيّين " [1] حيث وصل مداها إلى العالم كلّه .

وكان نتيجة توالي الحروب أن شُحذت الأقلام وأُلهمت القرائح للدّفاع عن القضايا الإنسانيّة، وللإجابة عن عدّة تساؤلات افتراضية، فساد تكثيف الخيال العلميّ الّذي استطاع ملامسة الواقع بعد أن أصبح حقيقة ممّا جعل هذا النّوع من الرّوايات يستشرف بعضا من الإنجازات العلميّة، وما الأفلام الخيالية العلميّة إلاّ دليل على ذلك وأمست الآلة تسيطر على حياة النّاس ليثبت الزّمن تحوّل المستحيل إلى ممكن، لكن في المقابل دفعت البشريّة ثمن هذا التّقدم التّكنولوجيّ الهائل من قيمها، فقد تراجعت كلّ القيم الأخلاقيّة والإنسانيّة [2] ليجد الإنسان نفسه أسيراً للآلة الّتي صنعها.

3-القصّــة القصــيرة :

لم يكن من السّهل تصنيف القصّة القصيرة في البداية تحت مجال الأدب لاقتصار هذا الأخير على فنّ الشّعر[3]، وقد رافق ظهورها في الجزائر- بجميع عناصرها الفنّية- تأثّرا واضحا بالقصّة الأوروبيّة [4] ، فقد سبق ظهورها المقال القصصيّ الّذي حرص على بثّ رسالاته في قالب تعليميّ فأهمل بذلك مقوّمات القصّة الفنّية وعناصرها وأُدرج ضمن الأشكال الأدبيّة القصصيّة مع إقصائه من عداد القصّة القصيرة [5]، فما كان في نيّة كتّاب المقال القصصيّ حينذاك تأسيس كتابة القصّة القصيرة، وإنّما كتابة مقال[6] لا تكتمل لديه مقوّمات القصّة .

---

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مص س، ص : 60.

[2]-مص ن، ص : 61.

[3]-عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، مص س، ص26.

[4]-عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995، ص : 164.

[5]- عبد الله الركيبي،القصة الجزائرية القصيرة، مص س ، ص : 57.

[6]-مص ن، ص ن .

شكّل المقال القصصيّ نواة القصّة الجزائريّة القصيرة في بدايتها، وقد أكّد الرّكيبي أنّ المقال القصصيّ قد تطوّر أساسا عن المقال الإصلاحيّ [1] ، فلم يكن يُعنى بالقالب القصصيّ بقدر ما كان يهدف إلى تضمينه قيمة إصلاحيّة تتجاوز القيمة الفنّية الّتي كُتب بها هذا المقال.

وقد تميّز المقال القصصيّ عموما بعدم توفّر جميع عناصر القصّة الفنّية فيه واهتمّ بشكل كبير بالسّرد والفكرة والحوار، وكثّف مضمون الفكرة الّتي لم تكن تخرج عن إطار ينتقد فيه الكاتب بعض التّقاليد والعادات الاجتماعيّة الّتي كانت برأيه تمثّل عقبة في دفع المجتمع نحو التطوّر، وقد ركّزت هذه المقالات القصصيّة الجزائريّة على إعادة نشر الوعي الدّينيّ، وتحطيم بعض الأفكار الدّخيلة عليه، فكانت تدعم الحركة الإصلاحيّة وتشدّ من أزرها.

والقصّة فنّ نثريّ يتّخذ له طريقة حكي معيّنة لمجموعة من الأحداث بين شخصيّات مختلفة يراعى فيها عنصر التّشويق الّذي تزيده العقدة إثارة، وبعدها يأتي الحلّ نهاية لجميع ما أثير من أزمات في القصّة. وقد رأى بعض النّقاد في توفّر عنصري الأزمة والحلّ ضرورة لازمة في عناصر القصّة [2] الّتي تتجاوب مع الواقع لمعالجتها قضايا إنسانيّة واجتماعيّة بجميع ملابساتها، وأضحى وصفها للضّغوطات الحياتيّة على الشّخصيات مرهون بفترة زمنيّة محدّدة [3]، حتّى لا تختلط حدودها بحدود فنّ الرّواية فهي "وسط بين الأقصوصة والرّواية" [4]، إذ إنّها أطول من الأولى وأقصر من الثّانية.

وتعود أصول ظهور القصّة العربيّة الفنّية إلى العصر الحديث متأثّرة بعناصر القصّة الفنّية الغربيّة مع الحفاظ على الهوّية العربيّة [5]، وإذا كانت القصّة لا يمكنها أن تستقلّ عن الواقع فإنّ ذلك يدلّ دلالة قويّة على ارتباطها بطبقة الشّعب وترجمتها لمشاكله وأمور حياته، فالقصّة لا تلبث تبحث في قضايا الاجتماع والسّياسة والدّين الّتي تؤرّق فكر الشّعب العربيّ،

---

[1]–عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، مص س، ص : 53.

[2]–عزيزة مريدن، القصة والرواية، مص س، ص : 12.

[3]–عبد القادر فيدوح، شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر1996، ص : 24.

[4]–عزيزة مريدن،القصة والرواية، مص س، ص : 13.

[5]– عبد الله الركيبي، تطور النثر، مص س، ص : 171.

وكلّ ما نجده مجسّدا في الواقع يكون أداة طيّعة لخدمة موضوعات القصّة الّتي تجسّد في النّهاية رؤية المبدع للحياة، أو موقفه من حالة اجتماعيّة أو فكرة سياسيّة [1]، وكانت أوّل قصّة جزائريّة قصيرة هي "دمعة البؤساء" لمؤلّفها علي بكر السّلامي سنة 1925 ذات موضوع إصلاحيّ.

وكما هو الشّأن في الرّواية فإنّ بدايات القصّة القصيرة لم تكن قد تشرّبت كلّ الأسس المنهجيّة والفنّية لكتابة الفنّ القصصيّ، إذ كان أسلوب هذه القصّة وعظيّاً أكثر منه قصصّيا[2].

دفع الحجم الصّغير للقصّة القصيرة الكثير من القصّاصين إلى نشرها عن طريق أعمدة الصّحف والمجلّات كما هو الحال في قصّة " دمعة على البؤساء " الّتي نُشرت في جزأين بصحيفة الشّهاب، ثمّ توالت القصص تباعا على اختلاف مواضيعها وكانت أهمّ هذه المواضيع تلك الّتي عكست المشاكل الاجتماعيّة كالفقر في " من تاريخ بؤسائنا " لابن عاشور سنة 1950، و" من صور البؤس " ل عابر سبيل في 1953 ثمّ " المحرومون من الأرض الطّيبة " ل أ.غ، صدرت كلّها في صحيفة البصائر. [3]

والملاحظ أنّ بعض القصّاصين كانوا من الهواة وهذا ما يبرّره إحجام بعضهم عن التّصريح بأسمائهم، واستعمال التّلميح أو الأسماء المستعارة بدلا عنها.

والحدث الرّئيس ركيزة هامّة في القصّة الّتي تعمل على تصويره وحكيه، ويرتبط بتسلسل زمنيّ منطقيّ يساعد في الرّبط بين جزئيّاته الّتي يستقيها المبدع من الحياة، ويعتني بكافة تفاصيله دون غيره من الأحداث الثّانوية .

أمّا اللّغة في القصّة فهي تتميّز دائما بالسّهولة والبساطة، وهذا ما لم يختلف عليه النّقاد إلاّ أنّنا نجد بعض الكتّاب يتجاوز تلك البساطة إلى كتابة النّص القصصيّ باللّهجة العامّية الّتي يتكلّمها النّاس في الشّارع رغبة منه في أن لا يقف القارئ غير المتمكّن متعثّرا تحت قوّة اللّغة الفصحى [4]، فهو يجب أن يحسّ بنوع من الرّاحة النّفسيّة أثناء القراءة لا أن

---

[1]–عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، مص س، ص : 163.

[2]–ينظر عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي، الجزء 2.

[3]–مص ن ، ص ن.

[4]– عزيزة مريدن، القصة والرواية، مص س، ص : 51.

يكون مرغما على فكّ رموز غامضة حتّى يفهم دون عناء حمولة العواطف والآراء المبثوثة في متن العمل القصصيّ.

وتظلّ اللّغة الفصحى ضرورة ملّحة في الكتابات الأدبيّة، فالسّرد والوصف لا يصاغان إلاّ بها، أمّا العاميّة، فلا مكان لها إلاّ في مساحة الحوار دونما مبالغة، أمّا إذا تجاوزت ذلك فيعدّ هذا نقصا وعيبا في لغة الأديب.

وتحرّي الموضوعيّة في الكتابة هي من شروط استكمال سلامة لغة القصّة حتّى لا يكون الكاتب عرضة– في أكثر من مناسبة– إلى الاستطرادات والتّكرارات لأنّ التزام الموضوعيّة يحدّد له إطار فنّيا خالصا دون إقحام ما لا ضرورة له في الموضوع.

تختلف طريقة عرض القصّة و معالجتها حسب فكر المبدع ورؤيته الخاصّة فقد عرض مصطفى لطفي المنفلوطيّ قصّة (ماجدولين) في شكل رسائل مدوّنة ، وقد ضمّن أحمد شوقي بعض قصصه قالبا شعريّا كما في أواخر (الشّوقيّات) ، وذهب الحريريّ والهمذانيّ إلى قولبة القصّة في شكل(مقامة) ، وقد جاءت (النّظرات) للمنفلوطيّ و(وحي القلم) لمصطفى صادق الرّافعيّ في شكل مقال قصصيّ.

وقد تأتي القصّة أيضا في صورة مذكّرات يوميّة مدوّنة حسب تاريخ وقوعها كما هو الحال في قصص (يوميّات نائب في الأرياف) لتوفيق الحكيم .

أمّا **الأقصوصة** فهي تصغير لكلمة قصّة ، لذلك كانت أقلّ مساحة منها لاكتفائها بتتبّع فكرة واحدة أو حادثة واحدة تديرها شخصيّة رئيسيّة دون الاعتناء بالتّفاصيل الدّقيقة لكلّ هذه العناصر ، كما لا يعنى فيها بتتبّع البداية والنّهاية، ويستطيع القارئ أن يقرأها في فترة قصيرة قد لا تتجاوز جلسة واحدة.[1]، والفرق بين القصّة والأقصوصة يكمن في المساحة حيث تسمح مساحة هذه الأخيرة لمؤلّفها بمعالجة موضوعه في حدود ضيّقة فهو يمارس دفع شخصيّاته وفق موقف محدّد.

[1]– مص ن،،ص : 13.

وقد لا تتعامل الشّخصية الرّئيسيّة إلاّ مع شخصيّة أو اثنتين تكونان في الغالب ثانويّتين أمّا القصّة فرغم أنّها تسرد حدثا واحدا وموقفا واحدا إلاّ أنّ مساحتها تسمح بتعدّد شخصيّاتها مع خضوعها إلى وحدة القصّة.

وتتباين القصّة القصيرة في مقوّماتها عن الرّواية باعتبارها فنّا أدبيّاً مستقلاّ، وأهمّ ما يميّز القصّة عن الرّواية :

- **الحجـــم** : تتّسم الّرواية بطول مساحتها الّتي يشعر معها المبدع بارتياح في الكتابة فيتمكّن من وصف شخصيّاته وأحداثه بدقّة دون أن يخلّ ذلك بالنّظام العامّ لفنّ الرّواية، أمّا القصّة القصيرة فتحتّم على المبدع عدم تجاوز خصائصها الفنّية ليبقى هذا الفنّ أكثر صعوبة من الّرواية، فهو يحتاج إلى كثير من الدّقة والمرونة والتّركيز[1]، لأنّ الإيجاز يظلّ السّمة الغالبة فيه، بينما التّفصيل والتّدقيق من خصائص الرّواية[2] الّتي لا يضرّها إشاعة الوصف والسّرد والحوار فيها بصورة مكثّفة.

وقد وفّق بعض النّقاد بتشبيه " الرّواية بالنّهر تسير من منبع إلى مصبّ في حين أنّ القصّة القصيرة تمثّل دوّامة أو موجة في وسط النّهر، وهي ليست في نفس الوقت جزءا ولا فصلا من الرّواية " [3]، وهي إشارة إلى كبر حجم الرّواية عن القصّة القصيرة.

- **الحدث والشّخصيّة:** تعتمد الرّواية حادثة رئيسيّة تكون مثار تشعّبات لأحداث كثيرة أخرى ممّا يساعد على خلق عدد كبير من الشّخصيّات الثّانوية الّتي تساهم في تطوير الأحداث، أمّا القصّة القصيرة فغالبا ما تركّز على حدث وحيد ومضغوط تعالجه من خلال شخصيّة أساسيّة يُكشف عن جانب واحد من جوانبها، ويكون فيها الحدث دسما ونوعيّا لا يشبه أحداثا أخرى ولا يتميّز بأيّة رتابة بفضل الحوار، وتكون فيها الشّخصيّات مؤطّرة داخل مستوى فكريّ

[1]- عزيزة مريدن، القصة والرواية،مص س ، ص : 74.

[2]-مص ن، ص ن .

[3]-عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، مص س، ص : 147.

ولغويّ يختلف من فئة إلى أخرى يضمّنها المبدع أهدافا إصلاحيّة[1] تضيف قيمة أخلاقيّة للقارئ.

وليس مطلوبا من كاتب القصّة القصيرة أن يعنى بتفاصيل جميع الشّخصيّات المعروضة في الأحداث، بل يكفيه التّركيز على الشّخصيّة البطلة حتّى لا يتورّط في تشابك العناصر[2] الأمر الّذي قد يؤثّر على الحجم الّذي تحتمله القصّة القصيرة.

– **التّصوير**: يصوّر مبدع الرّواية الحدث بحذافيره فيعرض أفكاره كاملة دون بتر، يساعده على ذلك امتداد الزّمن، فيما لا يتمكّن القاصّ من الإفاضة في تصوير الحدث لتميّز القصّة القصيرة بوحدة الفعل والزّمان والمكان سعيا لتحقيق الأثر الكلّي [3] فلا يمكن أن يحسّ القارئ باختلافات في أفعال الشّخصيّات على السّلم الزّمنيّ إلا داخل حيّز الحدث حتّى يصبح ربط هذه المعطيات الفنّية بالواقع أمرا يسيرا .

– **طريقة المعالجة** : لمبدع الرّواية الحريّة في تحليل مواقف الشّخصيات، فقد يكون أحيانا محلّلا نفسيّا و أحيانا أخرى محلّلا اجتماعيّا [4] حسب وضعيّة شخصيّاته في الرّواية، لكنّ كاتب القصّة القصيرة لا يستطيع رؤية الحدث إلا من زاوية واحدة فقط يعطيها كلّ اهتمامه وتركيزه .

– **الرّؤية** : تسمح الرّواية لصاحبها –ولو بصورة غير مباشرة –بإبداء آرائه يضمّنها ثنايا عمله مادام حجم الرّواية يحتمل ذلك [5] دون أن يكون ذلك لافتا وهذا مالا يستطيع القاصّ عمله، فهو يظلّ ملتزما بالموضوعيّة الّتي لا تسمح له بالإفصاح عن وجهة نظره الشّخصية [6] حتى لا تبدو الأحداث مصطنعة .

---

[1]–عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، مص س، ص : 178.

[2]–أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة، مص س، ص : 204.

[3]–عبد الله الركيبي ، القصة الجزائرية القصيرة ،مص س، ص :147.

[4]–عزيزة مريدن ،القصة و الرواية ،مص س، ص : 74.

[5]– مص ن، ص : 75 .

[6]– مص ن، ص ن.

- **النّهاية** : يتّفق بعض النّقاد على أنّ النّهاية في الرّواية لا تكون – بالضّرورة- محدّدة فللمبدع مطلق الخيار في كتابة نهاية مقصودة، أو تركها إلى ذوق القارئ وانفعالاته حيث يضع لها هذا الأخير النّهاية الّتي تروق له، غير أنّ الأمر يختلف بالنّسبة للقصّة القصيرة، إذ يكون المبدع فيها ملزما بتذييل قصّته بنهاية واضحة[1] محدّدة لفكرته الّتي طرحها حتّى تكتمل بها حدود القصّة .

وتشترك القصّة و الرّواية في نفس المقوّمات الفنّية الّتي تهندس العمل الأدبيّ وهي :

- **الشّخصية** : تُشبع الشّخصية في العمل الأدبيّ فضول القارئ لأنّها تكون مكتملة في تدرّجاتها بمراحل حياتيّة معيّنة، ففي الواقع يصعب أن نعرف نهاية الشّخصيات [2]لأنّ المستقبل هو الكفيل وحده بالكشف عنها، غير أنّها في العمل الأدبيّ تتطوّر في صورة غير مكرّرة، فكلّما قرأت أفدت جديدا، وهي لا ترتبط بشرط الزّمن الحقيقيّ كما هي الشّخصية في الواقع، إذ يمكن أن تتعرّف على الشّخصية الأدبيّة وعمرها سنة واحدة، ثمّ تتعرّف على جديدها وعمرها عشرون سنة في الصّفحة ذاتها.

تتعدّد الشّخصية في العمل الأدبيّ من رئيسيّة إلى ثانويّة، وقد لا تكون الشّخصية دائما هي بؤرة الاهتمام الأوّل، بل قد يسبقها إلى ذلك الحدث[3] أو أيّ عنصر آخر ولا قيمة للشّخصية في أي عمل أدبيّ ما لم يكن لها موقف يدفع الحدث أو يساهم في تغييره.

والمثير في الشّخصية داخل العمل أنّ القارئ يعرف عنها كلّ شيء، أقوالها الّتي يسمعها منها الآخرون، والأقوال الّتي تهمس بها بينها وبين نفسها [4] لتصبح شخصيّات مكشوفة لا خصوصيّة لها عكس الشّخصيات الّتي نعرفها في الحياة ،وقبل أن تتبلور الشّخصية في إطارها الفنّي الأخير الّذي يصل إلى القارئ تكون مجرّد فكرة لحوحة بذهن المبدع الّذي يصنعها في مرحلتين، تتمّ الأولى بصنع تصميم [5] يؤّطر هذه الشّخصية من حيث سلوكاتها

---

[1]– عبدالله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، مص س، ص:150 .

[2]–أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة، مص س، ص 206.

[3]–عزيزة مريدن،القصة والرواية، مص س ، ص 27 .

[4]–أحمد طالب، الالتزام في القصة، مص س، ص : 206.

[5]–محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث، مص س، ص : 179.

سلوكاتها ومواقفها وجميع تطوّراتها، أمّا المرحلة الثّانية فهي الّتي تتحرّك فيها الشّخصية دون أن تتعدّى القالب الّذي رسمه لها المصمّم، وقد استعمل الأدب العربيّ شخصيّات غير إنسانيّة كما فعل ابن المقفع في "كليلة ودمنة"[1] باستخدامه أبطالا من الحيوانات حتّى لا يصل إلى التّصريح عن فساد الأنظمة السّياسية.

وحتّى يكتمل رسم الشّخصية لدى القارئ، على المبدع أن يوفّر لها ثلاثة أبعاد يوظّفها لكشف مقاييسها الخارجيّة والدّاخلية وهي كالآتي :

- **البعد الجسمي:**هو ما يميّز الشّخصية من وصف لإطارها الخارجيّ من لون وطول وملامح الوجه[2] ووصف لجميع التّركيبة الجسميّة.

- **البعد الاجتماعيّ** : هو كشف عن عقيدة الشّخصية وثقافتها، ومحيطها وعلاقاتها.

- **البعد النفسيّ** : وفيه يكشف المبدع عن الجوانب العاطفيّة للشّخصية وعن تصرّفاتها ومواقفها وأحلامها، وهو بعد مكمّل لسابقيه، فبه تصير الشّخصية مفهومة يستطيع القارئ أن يحدّد موقفه منها إمّا بالتّعاطف معها أو باستنكار مواقفها.

ولا تكون الشّخصية مقبولة عند جمهور النّقاد والقرّاء إلّا إذا توفّرت فيها مجموعة من الشّروط تتمثّل في :

1-الإقناع : هو أن تعبّر الشّخصية بمعطياتها اللّغوية وسلوكاتها عن إحساسات تصل إلى القارئ فيقتنع بها، وأن تبتعد عن صفة التّناقض[3]، فلا تؤمن بموقف لتكفر به في مناسبة أخرى إلاّ إذا كانت مضطربة نفسيّا.

2- التطوّر : لا يمكن أن تحظى الشّخصية بإعجاب القراء إلاّ إذا كانت فاعلة [4] تجدّد من نشاطها وتحتكّ مع شخصيّات أخرى في علاقات أخرى، فتؤثّر فيهم وتتأثّر بهم.

---

[1]-عزيزة مريدن، القصة والرواية، مص س، ص : 27.

[2]-مص ن، ص : 29.

[3]- مص ن، ص : 27.

[4]- مص ن، ص : 28.

3- الصّراع : وهو ليس صراع الشّخصية مع غيرها فقط، بل قد يكون الصّراع داخليّا[1] يمزّق طمأنينة الشّخصية، ويهزّ عواطفها، فتنقلب حائرة مترددّة بينها وبين نفسها كاشفة الاتّفاق أو اللاتّفاق بين عواطفها وعقلها، كما يتحتّم على هذه الشّخصية أن تصطدم في مواقف معيّنة مع شخصيّات أخرى حتّى تثري الأحداث لينعكس ذلك نجاحا في العمل الأدبيّ.

ويستعمل كلّ مؤلّف طريقته الخاصّة في التّنقيب عن شخصيّاته، فمنهم من يعمد إلى التّاريخ يفيد منه، ومنهم من يستقيها من واقعه المعيش، أمّا البعض الآخر فيصنعها من خياله [2] غير أن جميع الشّخصيات الأدبيّة لها صلة بالواقع من قريب أو بعيد مادامت مخلوقات من لحم ودم، فلا توجد شخصيّة بشريّة خياليّة خالصة [3] ليظلّ الخيط الذي يربط بين الشّخصية وبين الواقع – مهما كان رفيعا – موجودا دائما.

أنواع الشّخصيات :

- **الشّخصية المسطّحة** : هي شخصيّة غير متأثّرة ولا مؤثّرة في الأحداث [4] تحتفظ بنفس الأفكار على طول العمل الأدبيّ، فهي ليست شخصيّة فاعلة أو محرّكة بل هي ساكنة وسلبيّة .

- **الشّخصية النّامية:** هي شخصيّة تتدرّج في أفعالها حسب تأثّرها بالمواقف الّتي تمّر بها[5] حيث لا تبقى ساكنة، وإنمّا تعبّر دائما عن انفعالاتها مؤثّرة في سيرورة الأحداث.

- **الشّخصيّة النّمطيّة** : هي شخصيّة لا أساس لها في الواقع ، إذ تتصرّف في صورة ثابتة فهي إمّا خيّرة بالإطلاق لا يصل الشرّ إلى نفسها، أو شرّيرة بالإطلاق لا يصل الخير إليها [6] وهذا ما يستحيل تحقّقه في الحياة.

---

[1]- عزيزة مريدن، القصة والرواية، مص س، ص : 29.

[2]- مص ن، ص ن .

[3]-مص ن، ص : 30.

[4]-أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة، مص س، ص : 207.

[5]-مص ن، ص ن .

[6]-عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، مص س، ص : 136.

ويتمّ عرض الشّخصيّة داخل العمل الأدبيّ وفق طريقتين اثنتين:

1-**الطّريقة التّحليليّة** : فيها يتمكّن المبدع من الغوص في نفوس شخصيّاته للتّعبير عمّا تحسّ به، ويتحقّق ذلك إمّا بتدخّل المبدع ليفصح عمّا يجيش بداخل الشّخصيات من أحاسيس، وإمّا باعترافات تصدر من الشّخصية نفسها [1] وفيها يكون المبدع ملزما بتجنّب الاستطراد والإفراط في التّحليل [2] حتّى يكون التّحليل في صميم الحدث، فليس على المبدع تكرار تدخّلاته للتّعقيب على الحالة النّفسية لشخصيّاته إلاّ عند الضّرورة في صورة مختصرة ليكشف عمّا لا تستطيع الشّخصيات الإفصاح عنه عند مواجهتها لباقي الشّخصيات.

2- **الطّريقة التّمثيلية** : تتمكّن فيها الشّخصية من التّعبير بنفسها عن جميع ما يجول بخاطرها دون حاجة إلى تدخّل المبدع[3] ويتحقّق هذا إمّا بمواجهة الشّخصية لشخصيّة أخرى أو عن طريق تقنيّة المونولوج .

- **الســّـرد :**

لغة هو المضيّ قدما على وتيرة واحدة، وقد أطلق في الدّراسات النّقدية الأدبيّة على العمل القصصيّ كلّه عدا الحوار، ثمّ اتّخذ له فيما بعد معنى أعمّ، إذ أصبح يطلق على مجمل العمل الأدبيّ، الرّوائي والحكائيّ والقصصيّ [4]فهو يعود إلى طريقة حكي المبدع نفسه الّذي يبقى حرّا في طريقة التّعبير الّتي يختارها لعمله .

ولعلّ التّعريف الشّائع للسّرد أنّه جميع ما خالف الحوار [5])لتبقى قيمة السّرد مساوية لجميع العمل الأدبيّ خلا الحوار، إذن فهو " تحويل المشهد الواقعي من صورته المألوفة إلى الألفاظ والأفعال والصّفات الّتي ينتقيها الكاتب للتّعبير عن المعنى المراد بكلّ دقّة" [6] فإذا استثنينا

---

[1]- أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة، مص س، ص : 210.

[2]- مص ن، ص : ن.

[3]-مص ن، ص : 211.

[4]-عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1993، ص : 83.

[5]-مص ن ، ص : 83 .

[6]-أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة، مص س ، ص : 212.

الحوار من العمل الأدبي نجد السّرد تقنيّة تسيطر على العمل برّمته من حيث الحضور والمساحة، وفيه ينقل لنا المبدع ما يراه في الواقع بوجهة نظره الخاصّة، وحينئذ يصبح السرّد نسيجاً متميّزا من المفردات ألّتي تصنع الأدب.

ويشبّه بشير بويجرة السّرد باللّعبة الّتي يجب على كلّ مبدع أن يكون على علم بأصولها حتّى يصل إلى الإتقان، فيسرح بخياله ليصنع تلك التّعابير الرّاقية [1] الّتي تؤّطر العمل الأدبيّ بمقاييس فنّية وجماليّة.

ترتبط عمليّة السّرد بثلاثة عناصر تتمثّل في السّارد ألّذي يعرض الأحداث ممثّلا في المبدع، والشّخصية الّتي تمثّل هذه الأحداث داخل العمل الأدبيّ، والمتلقّي الّذي يستقبل هذه العمليّة الإبداعيّة، ولا يخرج من أن يكون قارئا أو مستمعا أو مشاهدا[2] .

أمّا السّرد الجديد فلا علاقة له بالأحداث والزّمان والمكان " باعتباره الحدث والّزمان والمكان معاً " [3]، ممّا يؤكّد على هيمنة الإطار اللّغويّ في الكشف عن المعاني الّتي يحملها السّرد دون أيّة تفاصيل ماديّة، وفيه تضيع الحدود الفاصلة بين ما هو مستوحى من الواقع، وبين ما تجود به قريحة المبدع من الخيال، ومهما حاول القارئ تعقّب الأحداث وتصنيفها إلى واقعيّة أو خياليّة [4] فإنّه لن ينجح في ذلك.

تتمّ عمليّة السّرد وفق طرق متعدّدة تصنّف حسب الضّمائر الّتي يختارها المبدع في طريقة حكيه وهي على التّوالي :

– **السّرد باستعمال ضمير " أنا "** : يبدأ فيه المبدع غالباً من الحاضر ليعود إلى الماضي حتّى ليخيّل إلى القارئ أنّ هذا الحدث قد تمّ فعلا، وهذا يكثر في كتابات السيّر الذاتيّة [5] ويتمّ السرّد فيها على لسان الشّخصية السّاردة ممّا يمكّنها من التّحليل المفصّل لعواطف

[1]–بشير بويجرة محمد بنية الزمن، مص س، ص : 81.

[2]–عبد الملك مرتاض، الف ليلة وليلة، مص س، ص : 85.

[3]–حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر2009، ص : 230.

[4]–مص ن، ص : 231.

[5]–عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، مص س، ص : 85.

ومواقف باقي الشّخصيات[1] فالقاصّ يبقى المتحكّم في الأحداث من منطلق أنّه يعرف كل شيء.

واستعمال السّرد بطريقة ضمير "أنا" لا يفسّر أبدا أنّ المؤلّف هو السّارد، بل هو مجرد تقنيّة [2] يستعملها المؤلّف لأنّه يراها الأنسب.

– **السّرد باستعمال ضمير** "**هو**" : هو نقيض الأوّل إذ يبدأ من الماضي ليتقدّم إلى المستقبل وفيه يكون الحدث قريبا من الواقع [3] وباستعمال هذا النّوع من السّرد يتمكّن القارئ من الفصل بين شخصيّة المؤلّف الحقيقيّة، وبين الشّخصية داخل العمل الأدبيّ [4] فلا تختلط عليه المفاهيم كما قد تختلط عليه إذا استعملت الطّريقة الأولى.

– **السّرد باستعمال ضمير** "**أنت**" : هو وسط بين سابقيه، حيث يجعل القارئ طرفا أصيلا في العمل السّردي [5]، فيشعره أنّه شريك في عمليّة الإبداع نفسها.

ويميّز عبد الملك مرتاض بين ثلاثة أشكال للسّارد هي :

– **السّارد التقليديّ:** يكون فيه السّارد عالما بجميع مجريات الأحداث داخل العمل الأدبيّ فهو يعرف مسبقا ما الّذي سيصادف الشّخصيات من مواقف خير أو شّر، لذلك تسمّى هذه التّقنية في السّرد: الرّؤية من الخلف[6]، فكأنّ زمن السّارد داخل العمل الفنيّ يسبق كثيرا الزّمن الّذي تتحرّك فيه بقيّة الشّخصيات.

– **السّارد يساوي الشّخصية في المعرفة** : تسمّى هذه التّقنية بالرّؤية المصاحبة و في حالة كهذه لا يمكن للسّارد أن يعرف شيئا لا تكون الشّخصية على علم به، بل تتساوى معرفته مع معارف شخصيّاته " فالرّؤية مستوية بين المؤلّف والشّخصية الّتي أحلّ محلّها السّيميائيّون ما

---

[1]–عزيزة مريدن، القصة والرواية، مص س، ص : 43.

[2]–عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، مص س، ص : 85.

[3]–مص ن، ص ن .

[4]– عزيزة مريدن،القصة والرواية، مص س، ص :45.

[5]– عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة،مص س، ص :85.

[6]–مص ن، ص ن.

يطلقون عليه ' الفاعل' الّذي ليس بالضّرورة أن يكون في حدّ ذاته كائنا إنسانيّا خالصا (...) وإنّما قد يكون أيضا مجرّد شيء من الأشياء عبر النّص "[1] .

ونجد النّقد المعاصر قد تجاوز الشّكل الأوّل الّذي لم يعد مناسبا لطرح الكثير من القضايا المعاصرة الّتي باتت تبحث لها عن مجال أدبيّ تتبلور من خلاله في صورة جديدة .

- **السّارد أدنى علما من الشّخصية** : "تتّسم مثل هذه الأعمال السّردية الّتي تتقمّص هذا الشّكل بالضبابيّة الكثيفة و الغموض الصّفيق "[2]، لأنّ السّارد لا يقدّم إلّا وصفا لما تقوم به شخصيّاته داخل محيطها ، وهو شكل لا يشبع فضول القارئ، بل يتسبّب في إثارة الكثير من الثّغرات الّتي تظلّ بحاجة إلى الفهم .

وقد استفاد السّرد من عدّة تقنيّات وظّفها المؤلّفون في أعمالهم أهمّها **التّداخل السّردي** الّذي يستغل فيه المؤلّف مساحة العمل الأدبيّ الواحد في عرض حكايتين تكون فيها أحداث الأولى تمهيدا أو سببا لعرض الحكاية الثّانية[3] دون أن يحس المتلقّي أنّ هناك بترا في الأحداث أثناء طريقة العرض .

و يأتي **التّزامن السّردي** تقنيّة أخرى تمثّل اشتراك مجموعة من الشّخصيات في زمن واحد مع اختلاف في الأحداث و الأماكن، وقيام المؤلّف بعرضها كلّها[4] ، وهذا مالا يتهيّأ للنّاس في الواقع إذ يستحيل متابعة أشخاص يختلفون في الأماكن في الزّمن نفسه. وجاءت تقنيّة **الارتداد** عاملا مساعدا في تبلور الأعمال الأدبية، فهو لغة العدول والإقلاع عن شيء ما بعد نيّة فعله، وهو أيضا الرّجوع إلى الوراء[5]، وتستغلّه في وقتنا الرّاهن الأفلام الأفلام السّينيمائية لشدّ انتباه المشاهد حتّى يكون ذلك دافعا في تتبّع أحداث العمل الفنّي وتسمّى بالفلاش باك، وفيه يوقِف المبدع الزّمن الحاضر ليعود بذاكرة الشّخصية إلى

---

[1]-عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة، مص س، ص 86.

[2]-مص ن ، ص ن .

[3]-مص ن، ص : 98.

[4]- مص ن، ص :156.

[5]-مص ن، ص :157.

الماضي[1] ، فيعمد إلى تصويره كأنّه يقع الآن، ثم يعود إلى النّقطة الّتي توقّف عندها ليفسح المجال للزّمن الحاضربتجاوز وقائع الماضي، حتى إذا جاءت مناسبة لذكرها لجأ إلى تقنيّة الارتداد ليقفز إلى الوراء كاشفا عن كوامن الماضي الّذي يعمل على تشويق القارئ لمعرفة مالم تبح به متون العمل الأدبيّ.

ومن أهمّ الفوائد الّتي يحقّقها الارتداد أنّه وسيلة مريحة تجنِّب المبدع الوقوع في الاستطراد و الحشو اللّذين يضعفان من البناء الفنّي العام للعمل القصصيّ، كما أنّه يساعد على فهم وقائع الأحداث الماضيّة[2] ليفكّ كلّ استشكال أو غموض عند المتلقّي إنّه إذن يعمل على" جذب الاهتمام أو التّهويل من المفاجأة والإعظام من الموقف السّائد"[3]، حتّى يتمكّن القارئ من التّجاوب والانفعال سلبا أو إيجابا مع المواقف الجديدة الّتي يفصح عنها الارتداد .

- الوصف :

الوصف تابع للسّرد، فلا يمكن لأحدهما الاستغناء عن الآخر داخل العمل الفنّي[4] وحتّى يكون الوصف ضروريّاً في النّصوص الأدبيّة يجب أن يوظّف توظيفاً لا يبعث على الملل، فلا يطيل المبدع فيه، ولا يقحمه في غير ما ضرورة ملجئة.

وللوصف أهميّته في العمل القصصيّ مثله مثل بقيّة العناصر، غير أنّ تفاصيله تكون لائقة أكثر بفنّ الرّواية، إذ يجب الحدّ منه في القصّة القصيرة لخصوصيات كلّ منهما.

يستعمل الوصف في إنارة فكر القارئ فيدرك به الأماكن والشّخصيات الّتي تعتمد الوصفين: الخارجيّ الّذي يعنى بالمظهر المرئيّ، والدّاخلي الّذي يسبر أغوار النّفوس، غير أنّ توظيفه يجمّد السرّد أو يعطّل حركيّته كونه غير مرتبط بأفعال تحدث، بل يجعل الزّمن يتوقّف ريثما

---

[1]–احمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية، مص س، ص: 217 .

[2]– مص ن، ص217.

[3]– عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، مص س، ص : 93.

[4]– مص ن، ص : 87.

يتدخّل السّرد المعبّأ بالأحداث فيعيد الزّمن إلى طبيعته [1] لأنّ الوصف يكون " تعليقا لسارد الزّمن وعرقلة تعاقبه عبر النّص السّردي ممّا يفضي حتما إلى تمديد الزّمن في الحيّز" [2]، إنّه بحكم ارتباطه بالأحداث المنتهية يجعل الزّمن يتوقّف أو يتمدّد، فلا نجد له فاعليّة لتحرّره من الزّمن وانتفاء استمراريّة الحدث فيه .

ويرى عبد الملك مرتاض أنّ " السرّد مجرّد مظهر يعتري النّص حين نشاء بشروط معلومة على حين أنّ الوصف حالة أسلوبيّة تكاد تلزمه في إقامة لحمته وبناء تركيبته، بل ربّما في تحديد هويّته أيضاً " [3] إذن فالوصف ألزم في المادّة الحكائيّة من السرّد، فلا يستطيع كاتب الاستغناء عنه.

- وظائف الوصف :

1- الوظيفة التّجميلية : هي وظيفة امتازت بها النّصوص الكلاسيكيّة الّتي عكف أصحابها على جعل النّص مليئا بالحشو الّذي لا يفيد القارئ، بل يجعله يسأم منه بسرعة، وكلّ هذا الوصف يكون لغاية واحدة هي إبراز المبدعين لقدراتهم البلاغيّة وإجادتهم لألوان البيان والبديع [4]، حتّى أنّ حذفها لا يؤثّر على مضمون وهدف النّص، لكنّ الأمر يختلف عند أولئك الّذين يهتمّون بالتّاريخ لأنّ هذه الإنتاجات الأدبيّة تبدو لهم مادّة تاريخيّة يمكن الرّكون إليها لما تتّضح به من وصف دقيق لفترة تاريخيّة بعينها من حيث " أثاثها ومبانيها وألبستها وعاداتها وطرق تعاملها " [5] وبهذا يسهم الوصف بشكل كبير في التّصوير الصّادق الّذي يساعد على التقرّب من بعض الحقب التاريخيّة وكشفها.

2- الوظيفة التّصويرية: يتمكّن المبدع الجيّد من جعل الوصف خاصيّة حيّة إذا جعل للتّصوير تلك القدرة السّحرية الّتي تجعل اللّغة قادرة على توصيل هذه المحسوسات توصيلا

---

[1]- عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، مص س، ص : 86-87.

[2]- مص ن ص : ن.

[3]-مص ن، ص : 195.

[4]- حبيب مونسي، شعرية المشهد، مص س، ص : 215.

[5]- مص ن، ص : ن.

يكاد يكون حقيقيّا[1]، وإذا كان للوصف هذه الأهميّة فلا يمكن أبدا القبول بالأحكام الّتي ترى استخدامه إساءة إلى العمل الفنّي طالما لا يوظّف على حساب باقي التّقنيات.

3- الوظيفة التّفسيرية: يظلّ التّفسير لازمة من لوازم التّصوير الوصفيّ الّذي لا يكتمل إلاّ به [2] بل يتقوّى ويكتسي طابع الواقعيّة ليساهم في إيصال معنى معين إلى القارئ فتستقيم لديه الصّورة كما يريدها المبدع تماما.

- الحـــدث :

هو القيام بفعل أو بحركة من قبل الشّخصيات [3]، فهو يخالف الوصف ممّا يشيع زخما من الفاعليّة ودفعا يكسر رتابة السّرد في العمل الأدبيّ الّذي يعّد الحدث فيه بمثابة الرّوح، لأنّه يكشف أسراره ويفصح عن أفكار الشّخصيات، ويفعّل الزّمن، إنّه الخيط الّذي يمكّن المبدع أن يكسب به القارئ، إذ كلّما كان الحدث محبوكا بقوّة كان اهتمام القارئ أكبر.

وقد اعتبره عبد الملك مرتاض " كالمعاني المطروحة في الطّريق....لولا ما يتمّ له من كيفيّة النّسج وطريقة الرّبط المتسلسل لعمليّة السّرد " [4]، ويعني ذلك أنّ الواقع مليء بالأحداث المتباينة لكنّ طريقة نقلها من مرئيّة إلى مكتوبة محسوسة تتحقّق فقط بفضل صياغة المبدع الّذي يملك أدوات فنّية عالية تجعل حدثه حدثا مستقلاّ ومميّزا حتّى وإن وجد له في مجال الإبداع الفنّي الأدبيّ مثيل.

وتندرج **الحبكة** في ثنايا الأحداث، فهي توظيف الرّوابط والأسباب حسب رؤية المبدع في سياق العمل، وهي طريقة نسج الأحداث الّتي غالبا ما يخطّط لها مسبقا قبل بدء عمليّة الكتابة الفنّية، وكثيرا ما يلجأ بعض الكتّاب إلى حلّ الأزمات داخل إبداعاتهم عن طريق القدر والصّدفة [5] باعتبارهما يردان في الواقع دونما إفراط.

---

[1]- حبيب مونسي، شعرية المشهد، مص س، ص :216.

[2]-مص ن، ص : 218.

[3]-عمر بن قينة، في الأدب الجزائري، مص س، ص : 163-164.

[4]-عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، مص س، ص : 15.

[5]-عزيزة مريدن، القصة والرواية، مص س، ص : 41.

- **الحـــوار :**

هو ذلك الحديث المسموع الّذي يدور بين شخصّيتين أو أكثر ليتواصلوا من خلاله، وهو أكثر التّقنيات الّتي تجعل المتلقّي يشعر بقرب العمل الأدبيّ إلى الواقع، كما يجعله يتفاعل مع الشّخصيات ويعيش الأحداث معها، وفيه يغيب شخص الكاتب لتتجلّى أفكار الشّخصيات حيث يكون الحوار مناسبة لعرض مختلف الآراء على لسانها[1]ويستطيع من خلاله الأديب الجمع بين عدّة آراء لمجموعة من الشّخصيات،وإذا جاء الحوار مجسّدا بإتقان دون تصنّع ولا مبالغة يكون ناجحا وأكثر قدرة على القيام بمهمّته [2]، و يتّصف الحوار بالإيجاز طورا، وبالتّفصيل طورا آخر حسب حاجة الموقف إلى ذلك [3]، واستعماله على وجهيه يعكس مدى تحكّم الأديب بهذه التّقنية.

تكمن قيمة الحوار في كشفه لما تتمتّع به الشّخصيات من مستوى فكريّ وثقافيّ ويسمح بتحليل عواطفها ومواقفها [4]، ويمكّن القارئ من الحكم السّليم عليها، وهو أيضا يكسر رتابة السّرد ليجعل الأحداث أكثر تشويقا، كما أنّه يسهّل عملية تمييز المتلقّي للشّخصيات [5] فلا يحدث عنده أيّ لبس بينها.

ويستعمل الأديب الحوار حين يحتاج إلى التّعبير عن شعور، أو الإجابة عن سؤال أو تحليل لموقف أثناء تصادم الشّخصيات مع بعضها البعض، لهذا كلّه وجب أن تتميّز لغة الحوار بالسّهولة والوضوح حتّى تكون أكثر استيعابا.

تتّضح وظائف الحوار في كشفه لأبعاد كثيرة وجوانب عديدة من حياة الشّخصيات كالأبعاد النّفسية والفكريّة والاجتماعيّة [6]، فهو الأنسب للإفصاح عن مواطن الاختلاف والاتّفاق بين المتحاورين .

---

[1]–محمد مصايف، النقد الأدبي، مص س، ص : 376.

[2]– عزيزة مريدن، القصة والرواية ، مص س، ص : 53–54.

[3]–مص ن، ص : 53.

[4]–أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية، مص س، ص : 213.

[5]– مص ن، ص : 214.

[6]–عزيزة مريدن، القصة والرواية، مص س، ص : 54.

أمّا **المونولوج** فهو مصطلح معرّب يندرج تحت باب الحوار، يقابله في العربيّة : الحوار الدّاخليّ، أوالنّجوى، أو حديث النّفس، أو المناجاة الّتي هي " ليست ضرورة أن تكون خطابا بصوت خافت، وإنّما هي أيضا حديث النّفس للنّفس " [1]، فالمونولوج يحتمل أن يكون خطابا من النّفس وإليها دون تحريك الشّفتين، وقد يكون كلاما بصوت خفيض مثلما يكون في حالة مناجاة العبد ربّه.

يوظّف المونولوج في العمل الأدبي خاصّة للكشف عن نفسيّة الشّخصيات لأنّ الصّدام بينها قد لا يكون مبنيّا على الصّراحة والصّدق دائما لطبيعة المصالح الّتي تربط بينها لكنّ الحديث النّفسي – الّذي لا يكون على علم به إلاّ صاحبه – يسمح للقارئ بتحليل الشّخصية وفهمها فهما صحيحا، إذ تقدّم الشّخصية من خلال المونولوج مفاتيحها النفسيّة والعاطفيّة والفكريّة دون خوف – في غياب الرّقباء– لتبوح عن نواياها سواء كانت هذه النّوايا طيّبة أو خبيثة .

تتعدّد المواقف الّتي تحتاج فيها الشّخصية اللّجوء إلى المونولوج حسب اقتضاء الموقف

" كشدّة الخوف أو كثرة الانبهار، أو ابتغاء الاحتفاظ بسرّ الهويّة " [2] وغير هذه المواقف كثير، كالتّعبير عن مشاعر الحب والكره، واسترجاع الذّكريات الّتي يرافقها الإحساس بالرّضا أو الألم .

الزّمن الإبداعيّ : هو غير الزّمن الحقيقيّ الّذي يحكمنا في الواقع، وذلك أنّه هو المتحكّم في قيمة الأحداث الّتي تسيطر هي لا غيرها على العمل الأدبيّ، ليصبح الزّمن خادما لها يمتدّ تارة وينقطع أخرى [3]، ويوظّف حسب رؤية المبدع، فقد يفصّل حدثا مدّته الزّمنية لا تتجاوز دقائق معدودات في فقرة طويلة أو صفحة كاملة، وقد يذكر حدثا في سطر واحد مدّته الزّمنية تتجاوز سنة بحكم أنّ مساحة العمل الأدبيّ محدودة، فالشّخصية المسافرة لمدّة طويلة، أو السّجين الذي أنهى مدّة سجنه، فإنّ المبدع يكشف فقط عن المدّة الّتي قضتها هذه الشّخصية

[1]–عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، مص س، ص : 91.

[2]– مص ن، ص : 92.

[3]–عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، مص س،ص : 77–78.

أو تلك، وليس عمّا جرى أثناءها من تفاصيل لينتقل مباشرة إلى الحدث الموالي الذي يؤثر في تطوّر الأحداث.

ويبيح العمل الفني للمبدع استغلال تقنية **التّزامن** التي ترتبط بزمن واحد مع اختلاف الشخصيات المتحرّكة داخله " كتزامن الأخبار التي تقرأ في عشرات الإذاعات وفي قارات مختلفة على عهدنا الرّاهن، وذلك في زمن واحد، وكالمباريات الرّياضية التي تجري في ملاعب مختلفة في وقت واحد [1] فكلّ هذه الأحداث وقعت فعلا لكنّ طاقة الإدراك البشري قاصرة فلا تستطيع رؤيتها جميعا، بيد أن ذلك يكون ممكنا في الأعمال الفنية الأدبية.

- **الحيّـــز :**

يرتبط بمكان غير محدّد ذهنيا كونه لا يخضع لمقياس دقيق، ويحتوي " الأشياء اللّطيفة الشّديدة الحساسية " [2] فيختلف ضبط تصوّره في الذهن بنفس الدّرجة عند جميع الأفراد، وله أنواع عدّة تتمثّل في :

- **الحيّز الجغرافي :** " هو الحيّز الحقيقي الذي يتحدّث عن مكان وجد أو مكان موجود تاريخيا وجغرافيا " [3] فهو مكان مادّي موجود فعلا تتفق عليه الأذهان لقبوله القياس المادّي.

- **الحيّز المائي :** هو كلّ ما ضمّ " البحار والأنهار والبرك وما يلازمها من جزر وسفن وزوارق " [4]، وقد يكون هذا الحيّز موجودا فعلا، وقد يكون خياليا كالبحار والجزر المذكورة في قصص ألف ليلة وليلة.

- **الحيّز المتحرّك :** هو ما كان " تحرّكه ناشئاً عن أسباب خفيّة تعود إلى قوى غيبيّة " [5] وفيه نجد الأشياء ذات الطّبيعة الجامدة تتحرّك أو تختفي كتحرّك الحائط أو دورانه مثلا.

---

[1]- عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، مص س، ص : 155.

[2]-عبد الملك مرتاض، النص الأدبي، مص س، ص : 101.

[3]-عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، مص س، ص : 114.

[4]- عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، مص س، ص :126.

[5]-مص ن، ص : 132.

– **الحيّز الشّبيه بالجغرافي :** " يقع وسطاً بين الحيّز الجغرافي الصّراح والحيّز الخرافي الخالص " [1]، فلا نميّز إلى أي منهما نصنّفه لاستعماله خاصيّتي المكان الحقيقي تارة والمكان الخيالي تارة أخرى.

– **الحيّز الخرافي :** هو " الذي لا نجد له حدودا، فهو نتاج أصيل للخيال الشّرقي الخصيب العجيب معا "[2] فلا نجد له أساساً إلاّ في ثنايا العمل الفنّي حيث لا علاقة له بالواقع مطلقا.

– **الحيّز التائه :** هو " عبارة عن حركة حيّزية لا تفضي إلى الغاية المتوقّعة كأن تبحث الشخصية عن باب قصر فلا تجده " [3]، أي أنّ المكان موجود افتراضا داخل العمل لكنّ الشخصيّة لا تصطدم به.

– **الحيّز العجيب الغريب :** هو الذي " يبدأ بمكان خرافي لا وجود له في أرض الواقع لينتهي بمكان جغرافي له صلة صريحة بأرض الواقع " [4]، وفيه يُمزج الخيال بالحقيقة في انتقاء المكان، فينطلق من الأوّل الذي يتجسّد فقط على مستوى الإنجاز الأدبي، ليفضي في النهاية إلى الثاني الذي له علاقة مادّية حقيقيّة بالواقع الجغرافي .

4– مفهوم الأدب الشّعـــبي :

يعدّ الأدب الشّعبي كلّ ما " عبّر عن روح الشّعب وعكس مثله وتقاليده وتطلّعاته وحافظ على تماسكه ضدّ الغزو الأجنبيّ المادّي والحضاريّ " [5]، إذ كثيرا ما يحدث أن نتعرّف على ثقافة شعب من الشّعوب من خلال آثاره الأدبيّة، لتتجلّى تقاليده وعاداته وأسسه الحضاريّة ماثلة أمامنا بفضل تلك الصّور الأدبيّة الرّائعة الّتي صارت كالمرآة الصّادقة

[1]– مص ن، ص : 119.

[2]– مص ن، ص ن.

[3]– ، مص ن، ص : 134.

[4]–مص ن، ص : 141.

[5]–عبد الله الركيبي، تطوّر النثر الجزائري، مص س، ص : 122.

تقرّب المسافات، وتمحو الحدود الجغرافيّة فيكسب القارئ –دون كبير عناء– معلومات صحيحة عن بلد لم تطأها من قبل قدميه.

وأهمّ ما يميّز الأدب الشّعبيّ عن غيره من الآداب أن مؤلّفه مجهول، والرّواية تلعب فيه دورها المميّز [1]، فكلّ شخص يحكي هذا اللّون من الأدب يعدّ راوية له، وكلّما تعدّد الرّواة لحق بهذا الأدب تغيير بالزّيادة تارة وبالنّقصان تارة أُخرى، وهذا هو سرّ اختلاف الأدب الشّعبيّ من بلد لآخر، فمختلف الشّعوب عرفت منذ القدم عدّة أجناس أدبيّة[2] لكنّها لم تكن مؤطّرة بين دفّتي كتاب مطبوع صالح للقراءة كما هو عهدنا بها اليوم، ولكنّها راجت بين الشّعوب عن طريق السّماع والرّواية ممّا سهّل طريقة حفظها ونقلها .

ويُعتمد الشّعر العربيّ الجاهليّ دليلا قويّا ودامغا على سواد الأدب الشّفهيّ فترة ليست بالقصيرة و ما دُوّن منه لم يدوّن إلا بعد أن مرّ قريب من ثلاثة قرون ،حيث كان الشّعراء يركنون في إذاعة شعرهم ونشره إلى مجموعة من الرّواة الّذين يأخذون على عاتقهم هذه المهمّة لما يتوفّر فيهم من سرعة حفظ وجهورة في الصّوت، ممّا عزّز دور الرّواية الشّفهية وجعلها دعامة أساسيّة في الأدب الشّعبيّ لأنّه " أصبح لا يقدر التّخلص منها في أيّ جنس من أجناسه " [3] .

وحتّى إذا قُيّدت هذه الأعمال من قبل أيّ كاتب في مؤلّف خاصّ، تبقى للرّواية قيمتها الأصليّة الّتي يتناقلها الأشخاص ويضيفون إليها بصماتهم الخاصّة حتّى يتمكّنوا من توريثها إلى من بعدهم فلا ينقطع أثرها ما دامت الحياة على الأرض .

وأبرز ما يحسب للأدب الشّعبيّ أنّه يعمل على حفظ تراث الشّعوب ونقل واقعها وتأريخ ما علّم بها من أحداث [4]، ليعدّ مصدرا هاما لحفظ خصائصها الّتي لا يرقى إليها الشّك.

---

[1]–روزلين ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1990، ص: 103.

[2]–عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، مص س، ص : 244.

[3]– روزلين ليلى قريش،القصة الشعبية الجزائرية، مص س، ص : 3 .

[4]–عبد الملك مرتاض،الأمثال الشعبية، م س، ص:139.

وقد ساعد على انتشار هذا الأدب مجموعة من المقوّمات لخصّها عبد الملك مرتاض فيما يلي :

1- يقوم على الرّواية الشّفهيّة الّتي يتناقلها الأشخاص .

2- يشيع في مجتمع تغلب عليه الأمّية، وهذا ما يبرّر الرّواية الشّفهيّة له .

3- يشيع في مجتمع تغلب عليه البداوة وشظف العيش، وذلك ما يفسّر استعمال الخيال وكثرة الرّكون إلى العوالم الغيبيّة.

4- يجسّد المطامح السّاذجة لطبقة شعبيّة معّينة، فهو يهدف إلى الّتسلية وتجزية الوقت وتحطيم بعض السّلوكات الزّائفة كالأنانيّة والكبر وغيرهما .

وتختلف لغة الأدب الشّعبيّ عن غيرها في بقيّة الأجناس الأدبيّة الأخرى، فهي كثيرا ما تعمد إلى العاميّة التي يمارسها جمهور النّاس في الشّارع، كما أنّ هذا النّوع من القصص إذا وظّف فيه الشّعر، غالبا ما يكون عاميّا.
وتندرج تحت الأدب الشّعبيّ أجناس أدبيّة مختلفة كالقصّة الشّعبيّة والأسطورة والخرافة.

- القصّة الشّعبيّة الجزائريّة :

احتُضنت القصّة الشّعبيّة الجزائريّة احتضانا كبيرا من قبل الشّعب الجزائريّ و"لعبت دورا واضحا في ملء الفراغ الأدبيّ " [1] بشقّيه الإبداعيّ والنّقديّ، فبعد أن كانت تحظى بمكانة خاصّة عند الشّعوب في قالبها الشّفهيّ، بدأت تحظى بالعناية المضاعفة من قبل الدّارسين والنّقاد اليوم.

تبدو القصّة الشّعبيّة كغيرها من القصص لها نفس الخصائص الفنّية الضّروريّة من سرد ووصف وحوار وحبكة وأحداث، لكنّها تركّز على شخصيّة واحدة [2]مع بقاء موضوع

[1]-عبد الله الركيبي، تطوّر النثر الجزائري، مص س، ص : 130.

[2]- عبد الله الركيبي، تطوّر النثر الجزائري، مص س، ص : 120.

انتقال القصّة الشّعبيّة " بالتّواتر من جيل إلى جيل " [1] مشافهة والجهل بمؤلّفها من الشّروط الأساسيّة في هذا الفنّ الشعبيّ، فكلمة قصّة بحدّ ذاتها مشتقّة من الفعل " قصّ" الّذي يعتمد على الرّواية الشّفهيّة رغم ما تحمله من دلالات خاصّة في النّقد المعاصر اليوم.

وكان لتأخّر ظهور فنّ الطباعة ودور النّشر أثر كبير في إثراء القصّة الشّعبيّة والأدب الشّعبيّ بشكل عامّ، إذ ساهم جمهور النّاس في المحافظة على القصص الشّعبيّة ووضع بصماتهم الخاصّة عليها من إضافات تُوائم طبيعة ثقافاتهم على اعتبار أنّ معظم هذه القصص يتيمة النشأة .

تنطلق القصّة الشّعبيّة من أساس واقعي لتبلغ أفق اللاّواقع، فهي إذا سجّلت مواضيع الحياة اليوميّة، فإنها لن تبتعد كثيرا عن الواقع [2]، وإذا اتّخذت من عالم الجنّ والبطل الخرافي الّذي لايُقهر مادّة لها فإنّها تبتعد عن الواقع لتعود إليه مرّة ثانية .

وتعمد هذه القصص إلى تحقيق غايات معيّنة قد يكون أهمّها[3] :

– تخليد الأبطال الّذين يتحدّون المستحيل ويصلون إلى تحطيمه.

– إذاعة الأساطير القديمة في قالب فنّي محكم .

–نقل وقائع الحياة اليوميّة في قالب قصصي .

وتنقسم القصّة الشعبيّة الجزائريّة إلى ثلاثة أنواع هي :

– **قصص السيّر الشّعبيّة** : هي الّتي تعنى بسرد البطولات الشّهيرة مثل : عنترة بن شدّاد وسيف بن ذي يزن، وكان من أهمّ ما ساعد على انتشارها في الجزائر الفتوحات الإسلاميّة والقوافل التّجارية والحجيج والرّحالة.

[1]–روزلين ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية، مص س، ص : 91.

[2]– مص ن ، ص : 92.

[3]–مص ن، ص : 91 .

– **الخرافة الدّينيّة:** تكون غالبا لنقد المجتمع وترسيخ بعض الضّوابط والمعتقدات الّتي بدأت في التّلاشي، ويردّ أصل هذه القصص إلى قصص ألف ليلة وليلة الّتي تبدأ عادة بالصّلاة على النّبيّ الكريم محمّد، كما نجد فيها شيئا من التّاريخ الّذي يتصّرف فيه الرّاوي حسب ما يخدم قصّته .

– **القصص معروفة المؤلّف** : يكون مؤلّف النّوعين السّابقين مجهولا، لكنّ هذه الأخيرة أبدعها مبدعون جزائريّون، فلا يمكن أن ندرج قصّة " حكاية العشاق في الحبّ والاشتياق" لمحمّد بن براهيم مصطفى في باب القصّة الحديثة لغياب أكثر من عنصر فنّي بها، رغم أنها تحاكي في طريقة بنائها أسلوب ألف ليلة وليلة ولا عجب أن نرى تفاوتا في هذه القصص المرويّة، إذا عرفنا أنّ كلّ راوٍ لا يبخل عليها بجزئيّة أو أكثر من خياله وثقافته[1] فقد نجد قصّة شعبيّة واحدة بمروّيات مختلفة لبعض تفاصيلها من منطقة لآخرى، وهذا ما يُكسبها رونقاً خاصّاً لا يتوفّر إلاّ في القصّة الشّعبيّة.

تخدم القصّة الشّعبيّة أهدافاً بعينها لا تحيد عنها أهمّها [2] :

– **التّسلية** : وجد عامّة النّاس في الاستماع إلى القصص الشّعبيّة وروايتها متعة كبيرة خاصّة إذاعلمنا أنّ الوسط الّذي تشيع فيه هذه القصص محاط بمجتمع أمّيّ وساذج حيث يتطلّع المستمعون بشغف كبير إلى معرفة أدقّ التّفاصيل عن البطل داخل القصّة ويتعاطفون معه ويتعجّبون من الظّروف الّتي تخذله مرّة وتخدمه اخرى حتّى تتوّجه في النّهاية بطلا منتصراً، وبقدر تمتّع الرّاوي بإحكام روايته وإتقانه تمثيلها بالصّوت الّذي يكون قويّاً وقت اللّزوم، وضعيفا وقتا آخر، واستعماله الإشارات والإيماءات، يكون استقطابه للجماهير أكبر، ويكون حفظ قصّته أسهل .

يدور هذا النّوع من القصص غالبا في مواضيع العشق والغرام مع الاهتمام الشّديد بوصف ملامح العشّاق الّذين يكون حظّهم كبيراً من الجمال الآسر والقدّ الممشوق إضافة إلى

[1]–عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري، مص س، ص : 125.

[2]–روزلين ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية، مص س، ص : 182

القوّة الخارقة والذّكاء الجبّار عند البطل [1] لتكون النّتيجة في ذلك كلّه نهاية سعيدة تروي ظمأ المستمع وتحقّق له الرّضى، وتساعده في أوقات كثيرة على الهروب من واقعه الصّعب إلى هذه العوالم الّتي تحصّنه بطاقة قويّة في مواجهته ، والاقتناع بأنّه يستطيع تجاوز كلّ العقبات وكذا التغيير من معطيات حاضره السّلبية إلى معطيات إيجابيّة .

وكثيرا ما تطعّم هذه القصص الشّعبيّة ب**المثل الشّعبيّ** الّذي يختصر تجربة حقيقيّة معيشة " تمثّل خلاصة لتجارب إنسانيّة واقتصاديّة وزراعيّة " [2] درجت على ألسنة أناس عاديّين لاحظّ لهم من ترف المدينة وعلومها، كما تدرج على ألسنة بعض الّذين أخذوا نصيبا من العلوم الدّينيّة أو الدّنيويّة، ولكنّها أكثر ذيوعا في الرّيف الجزائريّ [3]حتّى تكون سلاحاً لمن لا علم له، إذ يستفيد المستمع إلى هذه الأمثال " الحكمة والتّعليم والتّهذيب والإفادة من تجارب الحياة " [4] فيتعوّد تكرارها كلّما اقتضى الموقف ذلك .

يتميّز المثل بالاختصار لأنّه يلخّص تجربة حياتيّة ممّا يسهل حفظه وفهمه، ويستعمل وقت الحاجة إليه ليختصر به الزّمن ويظلّ صاحبه في غنى عن الشّرح والإيضاح، ويستفيد منه متلقّيه النّصيحة والحكمة الّتي تغنيه عن طول التّفسير والكلام وفي الوقت نفسه يفسّر المثل نتائج تجربة مرّت، ويكشف عن مستوى التّفكير والذّكاء عند هؤلاء الّذين جرت على ألسنتهم ألوان الحكمة والأمثال الّتي باتت من يومها حِكماً خلّدتها الشّعوب، فصارت تُضرب عند الظّروف المماثلة وقت إبداعها من قبل الصّغير والكبير حتّى تظلّ محتفظة بسحرها السّرمديّ ما بقيت الحياة على الأرض.

- **الأسطورة :**

تبدو علاقة الإنسان بالأسطورة قديمة وقويّة ومستمرّة، فرغم كلّ هذا التطوّر العلميّ والثّورة التّكنولوجيّة الّتي حقّقها الإنجاز البشريّ إلاّ أنّه لا يزال يرى توظيف الأسطورة في

---

[1]– روزلين ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية، مص س، ص : 183.

[2]–عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية، مص س، ص : 11.

[3]– مص ن، ص: ن.

[4]–مص ن، ص : 25.

بعض الأعمال الأدبيّة أمرا لا مناص منه، فلا يزال إسارها يطوّق الإنتاج الأدبيّ المعاصر بالتّلميح تارة، وبالتّصريح أخرى باعتبارها خزّانا معرفيا ذو أبعاد فلسفيّة وسياسيّة وثيقة الصّلة بالفرد والمجتمع ف"الجانب الأسطوريّ إذن موروث ثقافيّ شعبيّ " [1] إذ لا يخلو تاريخ أيّ حضارة من حضارات شعوب العالم من هذا الزّخم الفنّي الّذي يمتاز بخصوصيّاته وأسراره.

وتعبّر الأسطورة عن رغبة جارفة وقويّة في التّغيير من الواقع المليئ بالظّلم والاضطهاد[2]، فهي تبرز صورة المأساة الّتي يعيشها البطل في خضمّ الفوارق الاجتماعيّة الّتي كثيرا ما تكون قاسية .

ينطلق هذا الجنس الأدبيّ من الواقع ثمّ يحلّق في أجواء الخيال حتّى يجد له حلولا في النّهاية تتوافق والحسّ الإنسانيّ بانتصار البطل على جميع المعوّقات الّتي صادفته في رحلته.

والأسطورة باستمدادها مقوّماتها من اللاّمعقول تضيف إلى اللّغة حسّاً جديداً غير مألوف ومعينا لا ينضب من المعاني المتألّقة غير المستهلكة[3] تجعلها مادّة لتوليد الجديد من الصّور والمعاني فتتحوّل أرضا خصبة يغترف منها المبدعون في كلّ جيل .

ومن الصّعب التّوصّل إلى تعريف واحد جامع مانع للأسطورة، فقد جذبت إليها اهتمام مفكّرين وعلماء كثيرين، حاول كلّ منهم أن يقف على حدود هذا المصطلح وضبطه، فالأسطورة لغة مشتقّة من كلمة " سطّر أي ألّف الأساطير والأحاديث الّتي لا أصل لها " [4] وهي تلك الأحاديث العجيبة الخارقة للطّبيعيّ وللمعتاد عند البشر.

---

[1]– حلمي بدير، أثر التراث الشعبي في الأدب الحديث، ط1، 1986، دار المعارف، لبنان، ص : 19.

[2]–عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، التصفيف الضوئي والمختبر، دار الوصال، ط1، 1994، ص : 107.

[3]–مص ن، ص : 106.

[4]–خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ط3، 1986، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ص : 8.

وقد وردت لفظة الأساطير في القرآن الكريم أكثر من مرّة إذ يقول جلّ جلاله " **وقالوا أساطير الأولين التي اكتتبها فهى تملى عليه بكرة وأصيلا** " [1] و قال أيضاً "**قد سمعنا لو نشاء لقلنا مثل هذا،إن هذا إلاّ أساطير الأوّلين** " [2] وهي اصطلاحا " التّاريخ في صورة متنكّرّة " [3]، وهذا ما يوضّحه عبد الملك مرتاض بقوله إنّ الأسطورة " ارتبطت بقضيّة دينيّة من نوع ما، أي من نوع لا صلة له في الحقيقة بالدّين الصّحيح ولا بالتّاريخ الصّحيح، فهي إذن قصة مرتبطة بمظهر دينيّ خرافيّ، لأنّها تتناقض بشكل صريح مع الحقيقة " [4] إنّها تحتمي بإطار تاريخيّ ودينيّ، ولكن هيهات أن نجد لهذا التّاريخ وهذا الدّين أصلا في الحياة الواقعيّة، فالأسطورة لا تخرج عن الخيال باعتمادها الخوارق والأعاجيب الّتي لا يقبلها المنطق، حتّى إنّنا حين نستبعد شيئا ونقرّبه إلى المستحيل نقول عنه : أسطوريّ[5]، حتّى نقطع كينونته.

وأبرز الّذين عكفوا على دراسة الأسطورة المفكّر الفرنسيّ " كلود ليفي ستروس " الّذي تميّزت دراسته بالمنهج البنيويّ، وقد توصّل إلى أنّ الأسطورة " بنية مزدوجة تاريخيّة ولا تاريخيّة معاً " [6] تتجاوز حدود المكان والزّمان، فانتفاء التّاريخ يفضي بالضّرورة إلى اللاّزمكانية، وهذا إشارة صريحة إلى اللاّواقع ، أمّا التّاريخية فهي تجسيد واعٍ لهذا الواقع .

إنّ الأسطورة عند " كلود ليفي ستروس " مزيج بين دنيا الواقع وبين دنيا اللاّواقع، أمّا أحداثها عنده فهي قديمة قبل خلق العالم أو خلال العصور الأولى، وتتعلّق قيمتها بالماضي

---

[1]–سورة الفرقان، الآية 5.

[2]–سورة الأنفال، الآية 31.

[3]–محمد عبد المعين خان، الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، بيروت، 1981، ص : 16.

[4]–عبد الملك مرتاض، الميثيولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار التونسية للنشر 1989، ص : 15.

[5]–شايف عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب، الجزء الأول، القسم الثاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990 ص : 94.

[6]–كلود ليفي ستروس، الأنثربولوجيا البنيوية، تر: د.مصطفى صالح، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق1977،بدون طبعة، ص : 48.

والحاضر والمستقبل في آن واحد [1] ممّا يدل على أنّ قدم الأسطورة لا يعني أبدا اندثارها بتقدّم العلم وتغيّر الشّعوب، فقيمتها في أثرها الممتدّ عبر الزّمن.

والعديد من الشّعوب تعتقد في وجود هذه الأساطير الّتي تمثل " حكاية عن كائنات تتجاوز تصوّرات العقل الموضوعيّ، وما يميّزها عن الخرافة هو الاعتقاد فيها " [2] .

جاءت الأسطورة مجسّدة استحالة الحياة بمعطياتها القاسية عند الإنسان البدائيّ، فبدأت رحلة التّأمّلات في هذا الكون الواسع، وكان الخيال أهمّ لبنة أنتجت هذا القصص المحكيّ الّذي يتداوله عامّة الناس وخاصّتهم [3]، ورفض هذا الواقع المعيش من قبل العامّة أمر يدعو إلى تغييره بواسطة الوهم والخيال أي بخلق عالم آخر بديل، لكنّه مهما تبدّل سيظلّ متشبّثا بالواقع لأنّه ينطلق منه، ولا يدعو إلى الاستسلام لواقعه المرّ بقدر ما يدعو إلى تغييره، وهذا ما تعمل الأسطورة على ترسيخه .

أمّا الشّخصية الأسطوريّة، فهي شخصيّة تنشد الخير لمجتمعها كلّه، لكنّها في الوقت ذاته " باهتة البناء، شاحبة الملامح، غامضة التمثّل وهي أكثر من ضعيفة الإرادة بل منعدمتها بحيث إنّها لا تجتهد من أجل التخلّص من المأزق ولا تحتال في النّجاة من المواقف الحرجة، وإنمّا نراها تنفّذ بكلّ وفاء وطاعة واطمئنان أمر الهاتف أو الرّائي أو سواهما " [4] إنّها إذن شخصيّة مسلوبة الإرادة تعتمد اعتماد كاملا على المساعدات الخارجيّة ولا تحاول أبدا إعمال الفكر في مواصلة شقّ طريقها .

و قد قُسّمت الأسطورة إلى أربعة أنواع عند أحمد كمال زكي، أوّلها **الأسطورة الطّقوسيّة**[5] التي ترتبط بالعبادات، وترصد الجزء الكلاميّ من الطقوس، وتمتاز بقوى سحريّة خفية، وتتجلّى معالم هذا النّوع من الأساطير في ممارسة الشّعائر والطّقوس الدّينيّة الّتي يمارسها

[1]– كلود ليفي ستروس، الأنثربولوجيا البنيوية ،مص س، ص: 47.

[2]خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة، مر س، ص : 15–16.

[3]–ثريا منقوش، سيف بن ذي يزن بين الحقيقة والأسطورة والأمل، بدون طبعة ولا دار نشر، ص :78.

[4]–عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، مص س، ص : 88.

[5]–أحمد كمال زكي : الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، الطبعة الثانية، بيروت، 1979، ص : 46.

البعض على جدران المعابد والأضرحة الخاصّة بالأولياء الصّالحين والنّشيد الّذي ينشده الكهنة والّذي يصاحب عادة الطّقوس الجنائزيّة في عيد رأس السّنة عند البابليّين، ثم نجد **الأسطورة التّعليليّة**[1] التي ظهرت مع فكرة وجود كائنات روحيّة خفيّة في مقابل الظواهر الطّبيعيّة كالرّعد، البراكين، الزلازل، فوجد السّحر الّذي ادّعى أصحابه أنّهم على صلة بالأرواح، وأخذوا يعلّلون الأمور في شكل أسطوريّ .

ثم تاتي **الأسطورة الرّمزيّة** [2] لتعبر عن الأفكار الدّينيّة أو الكونيّة، وتتضمّن حكايات الجنّ والعفاريت والمردة، وفيها الكثير من البوادر الحضاريّة بخلاف الأسطورة الطّقوسيّة.

و يختمها ب**الأسطورة التّاريخيّة** [3] التي تسمّى أيضا الأسطوتاريخيّة فهي تاريخ وخرافة معا لأنّها تجمع بين العناصر التّاريخيّة، والخوارق الّتي تؤطّر الحكاية، وتتعلّق بمكان وأشخاص حقيقيّين، وتُنقل بالتّواتر من جيل إلى جيل نحو حكاية " داحس والغبراء " عند العرب و"حرب طرواده " عند الإغريق، و" ملحمة جلجاميش " عند البابليّين .

وكلّ هذه الأنواع دائمة التّداخل فيما بينها، فليس من الصّعب أن يتوفّر أكثر من نوع في أسطورة واحدة، واستعمال الأساطير واستهلاكها من شعب لآخر يضفي عليها خاصّية التّحرّك والتّغيّر بالإضافة أو النّقصان، فقد أضاف خيال المبدعين الشّيء الكثير إلى الأساطير حتى آلت إلى حالتها الّتي نراها عليها اليوم .

نستنتج من هذه التّعريفات أنّ مصطلح الأسطورة بات " وسطا بين الأسطورة والقصّة الشّعبيّة ذات الأصول التّاريخيّة " [4]،أي أنّ هذا المصطلح لم تكن حدوده خارج الحكاية الخرافيّة والقصّة الشّعبيّة، بل بدا واضحا ذلك الّتشابك الّذي يجمع بين هذه الأشكال الشّعبيّة.

– **الحكاية الخرافيّة** : تُعرّف الخرافة على أنّها " حكاية طويلة مملوءة بوقائع خيالية وقد تكون حقيقيّة " [5] لكنّها تغيّرت نتيجة تلك الإضافات الخياليّة الّتي رفعتها من مستوى الواقع إلى عوالم اللاّمعقول، فباتت تخرق حجب اللاّمرئيات لتنسج شخصيّات ما نجد لها في واقعنا

---

[1]– مر ن ، ص : 47.

[2]–مر ن، ص : 49.

[3]– مر ن، ص : 51.

[4]–عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، مص س، ص : 88.

[5]–روزلين ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية، مص س، ص : 93.

مثيلا، إنّها تبتعد عن الشّخصيّات الآدميّة العاديّة لأنّها لا تخدم هدفها في خرقها للمألوف بل غالبا ما تكون شخصيّاتها من عالم الجنّ والحيوانات [1]حتّى تظلّ محتفظة بميزتها وجوهرها،وليست الشّخصيّة وحدها ما يثير في السّامع أو القارئ الدّهشة والغرابة، بل سعت الخرافة إلى أن يلعب المكان دورا محوريا أيضا، حيث كان للأماكن المهجورة [2] والخياليّة المستوحاة من العدم أكبر الأثر في تلوين الخرافة بطابع الرّهبة والإثارة.

إنّ الخرافة " لا تستمدّ موضوعاتها ولا شخوصها ولا زمانها ولا مكانها من الواقع الّذي يعيشه الإنسان، بل إنّها تختار عالما متخيّلا عجائبيّا غير الّذي نحياه ونعرفه " [3] ممّا يسمح لها باستقطاب عدد هائل من المتلقّين ويضمن لها رواجا منقطع النّظير.

وقد سمح ذيوع الخرافة شفاهة للشّعوب بالإضافة والحذف والتّغيير، فبدأت تلبس لبوس شعبها حتّى إذا خرجت إلى شعب آخر وجدتها قد حلّيت بلبوس آخر لا يغيّر من جوهرها ولكنّه يكيّف ظروفها وملابساتها حسب تقاليده وعاداته.

ويقصد **بالخرافة المحليّة البحتة** استجابة الميزات الخرافيّة للمقاييس الاجتماعيّة الجزائريّة ليلتمس هذا النّوع مواضيعه من الواقع الّذي يركن إليه في اختيار الأماكن الّتي تحاك حولها مرويّات غريبة عن ساكنيها[4]فسهّلت في تأصيل بعض المفاهيم لدى الشّعوب جعلتهم يعتقدون في كينونتها.

تتميّز الخرافة الشّعبيّة ب " حوادثها الطّويلة ونهايتها السّعيدة المطبوعة بإخفاق الشّر وانتصار الخير " [5] أي أنّها تسعى في الأخير لتثبيت قيمة إنسانيّة عالية وهي التّرغيب في صحبة الأخيار لأنّ الظّلم لا يدوم، والتّرهيب من صحبة الأشرار لأنّ عاقبتهم التّعاسة والندم مهما طالت سطوتهم وتجبّرهم على الضّعفاء، فهي تنتهي في كلّ ذلك إلى قيمة تقرّها الأذهان السّليمة .

---

[1]–مص ن، ص ن.

[2]–مص ن، ص : 153.

[3]–بلحيا الطاهر، الميثولوجيا في الرواية العربية، مقاربة في جماليات السّرد العربي، رسالة دكتوراه2003–2004 ص :76.

[4]–روزلين ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية، مص س، ص : 152.

[5]– مص ن، ص 152.

وغدت المادّة التّاريخيّة الإسلاميّة منهلا تتجسّد من خلاله الحكاية الخرافيّة الشّعبيّة [1] إذ باتت صفات الشّخصيّات الحقيقيّة للأنبياء والصّحابة والتّابعين كالصّبر والشّجاعة والحكمة وقودا لأبطال القصص الخرافيّة بعد أن يضاف إليها الكثير من الخيال الخصب الّذي يحوّل هذه الحقائق المعقولة إلى عالم غريب تضيع فيه الحدود الفاصلة بين المعقول واللاّمعقول.

وفي مجال الحكاية الخرافيّة عند " سوزان لينجر " تسيطر عليها اللاّمسؤولية، ويتمتّع أبطالها بنصيب كبير من القوّة والجمال والثّراء، وفيها نصرة البائس وسيّء الحظّ، أمّا الأسطورة فذات طابع مأساوي تندمج فيه الشّخصيّات ببعضها، فقد يحدث أن يكون هناك إلهين يندمجان في إله واحد، بيد أنّ شخصيّات الخرافة تتشابه لكنّها لا تندمج [2]، وتهدف هذه القصص الخرافيّة إلى تخليص الذّات الإنسانيّة من القيم الفاسدة وتغييرها بأخرى تنمي من الآفاق الفكريّة وتوسّع من مدركات الفرد للحياة الاجتماعيّة الهادئة بعيدا عن التّوتر والأحقاد والضّغائن، الّتي تولّد ردود أفعال تهدّد المجتمع كالقتل والاعتداء وغيرها من أشكال التهوّر والانحراف.

والخرافة تعويض عمّا في الحياة الواقعيّة من نقص وهروب من الإخفاق، والبطل فيها فرد يمثّل ذاته فقط، فهو غير منقذ ولا معين للإنسانيّة، فلا تعود الفائدة من أعماله على الجنس البشريّ من بعده، وإنّما تعود عليه وحده، وهذا ما يفسّر النّهاية السّعيدة لكلّ خرافة والّتي يحصل فيها البطل على مراده[3]، أمّا الأسطورة فتعترف بالرّغبة الإنسانيّة فهي "مواجهة جدّية لحقائق إنسانيّة أساسيّة [...] والبطل الأسطوريّ سليل الآلهة أو هو شيء أكبر من الإنسان ومجال نشاطه هو هذا العالم الحقيقيّ " [4]، فقد يؤلّه البطل بعد نجاحه في خطّته أو تحقيقه لنجاحاته الّتي تعتبر نجاحات جماعيّة يعود نفعها على شعبه كلّه .

---

[1]– مص ن ، ص : 147.

[2]–شايف عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب، مص س، ص : 98.

[3]– شايف عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب، مص س، ص : 99.

[4]–مص ن، ص : 100.

نستنتج أنّ توظيف الأدب الشعبيّ من حكاية شعبيّة و خرافة وأسطورة لم يكن–في الأصل– وليد إبداع بكر من قبل الدارسين الجزائريين أو حتّى العرب، بل كان وليد خلفيّة شعبيّة تعتمد الرواية الشفهية، و جاء تدوينها للمحافظة عليها خشية الضياع، أمّا ما تنتجه اليوم قرائح أدبائنا من حكايا و أساطير فهو نتيجة هذا التشبّع و استمرار له، و تأكيد على استحالة إغفال هذا النوع الأدبيّ في الكتابات المعاصرة.

الخـــاتمـــــة.

الخاتمــة:

في خلاصة هذه الدّراسة نجد النقد الجزائريّ قد واكب جميع الأنواع الأدبيّة بأجناسها المختلفة، فتعقّب الشعر و القصّة و الرّواية والمسرحيّة منذ سنوات الاحتلال على أعمدة الصّحف و المجلّات، و رغم تعثّره و قلّته إلاّ أنّه لم يكن منعدما كما ادّعت بعض الدراسات النّقدية.

و تطوّرت الممارسة النقدية الجزائرية غداة الاستقلال فجاءت بواكيرها تبشّر باستيعاب واقع المصطلحات الأدبية الخاصّة بالنقد الحديث، حيث كان النقاد يطّلعون بصورة مستمرّة على ما بلغه المشارقة من شأن في هذا التخصّص، خاصّة إذا علمنا أنّ أغلب نقادنا قد تتلمذوا في بلاد المشرق العربي، كما ساعد تمكّن بعضهم من اللّغة الفرنسية في تشرّب الفكر النقدي الأجنبيّ.

و لمّا تشرّب هؤلاء النقاد معايير النقد السّليمة و تمكّنوا من توظيف مصطلحاته عن وعي و إدراك لحجم الأهداف التي يتوخّونها من ورائه، كان من الضروري أن يفرز هذا الوضع الإحاطة بجملة المصطلحات التي تؤطّر الدراسات الأدبية التي يتحدّد بها المستوى النقديّ نفسه.

وردت هذه المصطلحات الأدبيّة بتعاريفها مفصّلة في ثنايا الكتب التي تعلّقت بالنقد الحديث، و اهتمّت بتقديم المصطلحات الخاصّة بالتقنيات الفنية للقصّة و الرواية مثل: السّرد و الوصف و الحدث و الحبكة و الشخصيّة و المكان و الزمان، باعتبار أنّ الرواية الجزائرية بدأت تشهد نضجا فنيّا واعيا خاصّة بعد الاستقلال .

و الواقع غير المشجّع في مسيرة النقد الجزائريّ هو عجز نقّاده عن صناعة المصطلح و إنتاجه، فصارت هناك جاهزيّة للتبعية النقدية الغربية، و الإقبال على مصطلحاتها الوافدة دون المشاركة في عمليّة خلق المصطلح، و الاكتفاء بدور المستهلك، و هذا لا ينسحب فقط على النقد الجزائري بل ينسحب أيضا على النقد العربيّ خاصّة في مجال النقد المعاصر الذي بات من أشدّ الأمور عليه ترجمة المصطلح الغربيّ إلى مصطلح عربيّ موحّد، لتشهد ساحتنا النقدية تعدّد استعمال المصطلح الأجنبيّ الواحد إلى عشرات المصطلحات العربيّة، حيث يتبنّى كلّ ناقد المصطلح الذي يراه مناسبا.

إنّ مصطلحات النقد الحديث لم تعد كافية وحدها لمواجهة الدراسات الأدبية، بل أعلنت عجزها و أفسحت الطريق واسعا أمام المصطلحات المعاصرة التي فرضت وجودها بقوّة لأنّها ارتبطت بمناهج و معايير جديدة تختلف من حيث الآليّات الإجرائيّة في توجيه العمليّة النقدية، و بات لا مناص لنقاد اليوم من تشرّب هذه المصطلحات المعاصرة و ضبطها حتى يسهل عليهم مجاراة الدراسات الحداثيّة التي تطالعهم كلّ يوم بجديد مصطلحاتها و مفاهيمها.

نخلص إلى أنّ الرّكون إلى آليّات النقد الحديث وحده ليس بكاف نظرا لتقارب مناهجها في النتائج، بل على الناقد أن يقف على تحدّيات و رهانات النقد المعاصر الذي أسهمت العولمة في تغيير نسيجه و الإضافة إليه يوما بعد آخر.

لقد بات التسلّح بالأدوات الإجرائيّة المعاصرة في العمليّة النقديّة، و الإحاطة بمصطلحاتها ضرورة في الممارسة النقدية العربية. و قد تمكّن النقد الجزائري بفضل المناهج الحداثية من الاستفادة بعدد كبير من المصطلحات الجديدة التي أثمرتها الأبحاث الأدبية الغربيّة ابتداء من منتصف القرن العشرين، و لا تزال نتائجها تتوالى إلى يومنا هذا، فجميع المصطلحات المستعملة في المناهج الغربية تُرجمت إلى العربية.

إنّ الإحاطة بالمصطلحات الأدبيّة في الخطاب النقديّ الجزائري، والدراسات النقديّة الأكاديمية الممنهجة كلّها تبشّر بإحياء التراث الأدبيّ الجزائري و العربيّ في حلّة نقدية حداثية تعالج ما غاب عن الدّراسات السابقة مادامت تملك الأدوات الإجرائية التي تتيح لها خوض تجربة مواجهة هذه النصوص من جديد، لذلك وجب على الباحث في مجال النقد الرجوع إلى المصطلحات النقديّة الحديثة، و تشرّب المناهج الجديدة، و العمل على بناء جسر تواصل مع الدّراسات النقدية الغربية، والاطلاع على ما يستجد بها من إنتاج في مجال الإبداع و النقد على السّواء.

و رغم المحاولات النقدية الجزائريّة الكبيرة في تطبيق هذه المناهج المعاصرة، إلاّ أنّها تظل تحافظ على بعض الفوارق بين النظريّة و التطبيق لأنّ هذه النظريات لم تتبلور و لم تكتمل بعد في رسم أبعادها و حدودها، و قد قُدّمت العديد من الدراسات النقدية الجزائريّة في

هذا الباب اتّسمت بالجدّية، و نجحت في استيعاب النظريات الحداثيّة المعاصرة، و في الوصول إلى ممارسات تطبيقية كُلّلت بنتائج أثرت مسار الحركة النقديّة الجزائرية.

و إذا كان نقادنا في العصر الحديث قد استطاعوا محاصرة جميع المصطلحات الأدبيّة، فإنّ نقاد الأدب المعاصر ما يزالون يسعون إلى تقديم صورة مكتملة عن النقد الحداثي الأدبي لباحثي المستقبل، و لتقريب المسافات النقدية إلى الطّالب و المتلقي.

و إذا كان بحثنا المتواضع قد سلّط الضّوء على مجموعة من المصطلحات، فهذا لا يعني أنّه استطاع حصرها جميعها، بل هو يشهد حتما قصورا في تغطيتها نتيجة توافد الدراسات التي تطالعنا كلّ يوم بالجديد من المصطلحات، و نتيجة لذلك يبقى هذا البحث في حاجة إلى متابعة و استمراريّة قد تعمل على تحقيقها مشاريع أكاديمية أخرى تعنى بالنقد الأدبي الجزائريّ.

قائمة المصادر و المراجع.

قائمة المصادر و المراجع:

القرآن الكريم

قائمة المصادر:

1 . أبو القاسم سعد الله: تجارب في الأدب و الرّحلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

2 . أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة "في الفترة ما بين 1931 . 1976"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1989.

3 . أحمد يوسف: السلالة الشعرية في الجزائر، علامات الخفوت و سيماء التيم، مكتبة الرّشاد للطباعة و النشر و التوزيع، سيدي بلعباس، الجزائر، 2004.

4 . بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الرّوائي الجزائري 1970 . 1986 "جماليات الإبداع"، الجزء الثاني، دار الغرب للنشر و التوزيع، الجزائر، 2001 . 2002.

5 . جيلالي خلاص: الكتاب و الخبز و الاسمنت (من واقع الثقافة الجزائرية)، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1982.

6 . حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر و التوزيع، الجزائر، 2003.

7 . حبيب مونسي: نظرية الكتابة في النقد العربي القديم، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000 . 2001.

8 . روزلين ليلى قريش: القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990.

9 . شايف عكاشة: مدخل إلى عالم الرواية الجزائرية، قراءة مفتاحية، منهج تطبيقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دت).

10 . شايف عكاشة: نظرية الأدب، الجزء الأول، القسم الأول، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987.

11 . شايف عكاشة: مقدمة في نظرية الأدب، الجزء الأول، القسم الثاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990.

12 . عايدة أديب بامية: الأدب القصصي الجزائري، 1925 . 1967، تر: محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دت).

13 . عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الطبعة الأولى، 1993.

14 . عبد القادر فيدوح: الرّؤيا و التأويل، مدخل لقراءة القصيدة المعاصرة، التصنيف الضوئي و المختبر، دار الوصال، الجزائر، الطبعة الأولى، 1994.

15 . عبد القادر فيدوح: شعرية القصّ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1996.

16 . عبد الله الركيبي: تطوّر النثر الجزائري الحديث، 1830 . 1974، الدار العربية للكتاب، ليبيا . تونس، 1978.

17 . عبد الله الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار العربية للكتاب، ليبيا . تونس، 1983.

18 . عبد الله شريط: تاريخ الثقافة و الأدب في المشرق و المغرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، الطبعة الثالثة، 1983.

19 . عبد الله الركيبي: الشعر في زمن الحرية ، دراسات أدبية ونقدية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1994.

20 . عبد الملك مرتاض: ألف ليلة و ليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

21 . عبد الملك مرتاض: الأمثال الشعبية الجزائرية، دراسة في الأمثال الزراعية والاقتصادية بالغرب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

22 . عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت . لبنان، الطبعة الأولى، 1986.

23 . عبد الملك مرتاض: الجدل الثقافي بين المغرب و المشرق، دار الحداثة، بيروت . لبنان، الطبعة الأولى، 1982.

24 . عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السّرد، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1990.

25 . عبد الملك مرتاض: الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران . الجزائر، 2003.

26 . عبد الملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدّار التونسية للنشر، 1989.

27 . عبد الملك مرتاض: النص الأدبي، من أين؟ و إلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

28 . عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

29 . عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا و أنواعا و قضايا و أعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

30 . عزيزة مريدن: القصّة و الرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (دت).

31 . مالك بن نبي: مشكلات الحضارة، تأملات، دار الفكر المعاصر، بيروت . لبنان، دار الفكر، دمشق . سوريا، الطبعة التاسعة، 2009.

32 . محمد بن قاسم ناصر بوحجّام: الشعر و الهوية القومية، منشورات التبيين، الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر، 1999.

33 . محمد ساري: البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة للطباعة و النشر والتوزيع، بيروت . لبنان، الطبعة الأولى، 1984.

34 . محمد العربي: قضايا فكرية في ليلة عربية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

35 . محمد مرتاض: مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم "محاولة تنظيرية وتطبيقية"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دت).

36 . محمد مصايف: دراسات في النقد و الأدب، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1981.

37 . محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية و الالتزام، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1983.

38 . محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1979.

39 . محمد ناصر: رمضان حمّود، حياته و آثاره، المؤسسة الوطنية للكتاب، الطبعة الثانية، الجزائر، 1985.

40 . مخلوف عامر: تجارب قصيرة و قضايا كبيرة، مقالات نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

41 . مصطفى حركات: نظرية الوزن، الشعر العربي و عروضه، دار الآفاق، الجزائر، 2005.

42 . واسيني الاعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية و الجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

43 . المركز الجزائري للإعلام و الثقافة: الأدب الجزائري المعاصر، بيروت . لبنان، 1975.

قائمة المراجع:

أ . المراجع العربية:

1 . أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة، بيروت . لبنان، الطبعة الثانية، 1979.

2 . ثريا منقوش: سيف بن ذي يزن بين الحقيقة و الأسطورة و الأمل، (دت).

3 . حلمي بدير: أثر التراث الشعبي في الأدب الحديث، دار المعارف، لبنان، الطبعة الأولى، 1986.

4 . خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت . لبنان، الطبعة الثالثة، 1986.

5 . سيّد بحراوي: العروض و الإيقاع في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1993.

6 . شوقي ضيف: الفن و مذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الحادية عشر، (د ت).

7 . عزّ الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، مصر، الطبعة الأولى، 1955.

8 . محمد عبد المعين خان: الأساطير و الخرافات عند العرب، دار الحداثة للطباعة والنشر و التوزيع، الطبعة الثالثة، بيروت . لبنان، 1981.

9 . هلال جهاد: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الثوري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت . لبنان، الطبعة الأولى، 2008.

ب . المراجع المترجمة:

1 . رينيه ويليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت . لبنان، الطبعة الثالثة، 1998.

2 . كلود ليفي ستروس: الأنتروبولوجيا البنيوية، تر: مصطفى صالح، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق . سوريا، 1977.

3 . ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلّاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق . سوريا، 1988.

4 . هربرت ريد: حاضر الفن، تر: سمير علي، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام، دائرة الشؤون الثقافية و النشر، العراق، 1983، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1983.

5 . هيغل: المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، جدار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت . لبنان، الطبعة الثالثة، 1983.

6 . ولترت ستيس: معنى الجمال، نظرية في الاستطيقا، تر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

ب . المراجع الأجنبية:

1 - LALO Charles : Introduction à l'esthétique, Paris – Colin, 1212

2 - FELDMAN valentin : l'esthétique française contemporaine , Paris – Felix – Alcan, 1936

3 - DEJEUX Jean : Littérature Maghrébine de langue française, Introduction générale et auteurs, 3ème édition, 1980

جـ . الرسائل الجامعية:

1 . أحمد حساني: الإيقاع و علاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، مخطوط دكتوراه، جامعة وهران 2005 . 2006.

2 . بلحيا الطاهر: الميثولوجيا في الرواية العربية، مقاربة في جماليات السرد العربي، مخطوط دكتوراه، 2003 . 2004.

3 . دحّو آسية: الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية، محمود درويش . نموذجا . مخطوط ماجستير، جامعة شلف، 2008 . 2009.

د . الدّوريات:

1 . التبيين: العدد 7، 1993، الجزائر.

2 . تجليات الحداثة، العدد 2، 1993، وهران.

3 . تجليات الحداثة، العدد 4، 1996، وهران.

4 . ثقافات: العدد 3، صيف 2002، جامعة البحرين.

الفهـــــــــرس

الموضوع الصفحة

المقدمة

مدخل 02

الفصل الأول:

مفهوم الثقافة و الفن في النقد الأدبي الجزائري

توطئة 06

. جدلية الثقافة من منظور النقد الجزائري 07

. خصوصية المثقف و ثقافة الكتاب في النقد الجزائري 13

. التنظير للفن في النقد الجزائري 21

. الجمال 27

. الذوق 31

الفصل الثاني:

مفهوم الأدب في النقد الأدبي الجزائري

. قضية الأدب الجزائري، تأسيس فكر و هوية 35

. وضعية الأديب بين السّلطة و المسؤولية 46

. اللّغة: أساس التعبير عند الأديب 49

. قضية الالتزام، حرية أم إلزام؟ 55

. الممارسة الإبداعية والتقويم النقدي 62

الفصل الثالث:

نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي الجزائري

. مفهوم الشعر 70

. مفهوم الرواية 78

. مفهوم القصة القصيرة 86
. مفهوم الأدب الشعبي 106
. الخاتمة 119
. المصادر و المراجع 123
. الفهرس .....

ملخص

جاء موضوعنا **" المصطلحات الأدبية في الخطاب النقدي الجزائري"** كاشفا عن جميع المفاهيم التي استغلها النقاد الجزائريون في عملية مواجهة الإبداعات الأدبية بالنقد والتحليل والدراسة.

وقد خلصنا إلى أن النقد الجزائري لم يغفل أي مفاهيم أو نظرية بل غطى جميع ما أنتجته المدارس النقدية من معطيات نظرية وتطبيقية، فقد خاض في مجال الثقافة والفن والذوق والجمال، كما أسس قاعدة نوعية للأدب وربطه بوظيفته في تطور المجتمع، كما خاض في الأنواع الأدبية من شعر ورواية وأدب شعبي وقصة.

ونجح في أن يؤسس حلقة امتداد يستفيد منها الطلاب في دراساتهم الأكاديمية نظرية ومنهجا وتطبيقا.

الكلمات المفتاحية:

النقد الجزائري؛ الجمال؛ الذوق؛ الالتزام الأدبي؛ اللغة؛ الشعر؛ الرواية الجديدة؛ القصة القصيرة؛ الأدب الشعبي؛ الخرافة.

نوقشت يوم 18 جوان 2014