الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
المركز الجامعي عباس لغرور خنشلة
معهد الآداب و اللغات

العنوان:

قضايا النقد الأدبي عند محمد مصايف

بحث مقدم لمعهد الآداب و اللغات لنيل شهادة الماجستير
في النقد الأدبي المعاصر

اعداد:
رستم شرفي

إشراف:
الدكتور محمد بن زاوي

لجنة المناقشة	الدرجة	المؤسسة	الصفة
الدكتور يوسف الأطرش	أستاذ محاضر	خنشلة	رئيسا
الدكتور:محمد بن زاوي	أستاذ محاضر	قسنطينة	مشرفا و مقررا
الدكتور السعيد بوطاجين	أستاذ محاضر	خنشلة	عضوا مناقشا
الدكتور عمر عيلان	أستاذ محاضر	خنشلة	عضوا مناقشا
الدكتورطبجون رابح	أستاذ محاضر	قسنطينة	عضوا مناقشا

السنة الدراسية:
2009 / 2008

الجمهورية الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبية
وزارة التّعليم العالي و البحث العلمي
المـركز الجامعـي عـبّاس لغرورخنشلـة
معهـد الآداب واللـغات

العـــنوان:

قـضايا النَّـقد الأدبـي عنـد محـمّـد مـصايـف

بحث مقدّم لمعهد الآداب واللّغات لنيل شهادة الماجستير في النّقد الأدبي المعاصر.

إعـداد:
رسـتم شـرفي

إشـراف:
الدكتـور محـمد بن زاوي

السّـنة الدّراسيّـة:
2009/2008

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
المـركز الجامعـي عباس لغرورخنشلـة
معهـد الآداب واللغات

العنـــوان:

قـضايـا الـنـقـد الأدبـي عنـد محـمـد مصايـف

بحث مقدم لمعهد الآداب واللغات لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي المعاصر.

إعـداد :
رسـتم شـرفي

إشـراف:
الدكتـور محـمد بن زاوي

لجنـة المناقشـة	الدرجة	المؤسسة	الصفة
الدكتور يوسف الأطرش	أستاذ محاضر	خنشلة	رئيسا
الدكتـور: محـمد بن زاوي	أستاذ محاضر	قسنطينة	مشـرفا ومقـررا
الدكتور يوسف اوغليسي	أستاذ محاضر	قسنطينة	عـضوا مناقـشا
الدكتور العلمي لراوي	أستاذ محاضر	أم البواقي	عـضوا مناقـشا
الدكتور طبجون رابح	أستاذ محاضر	قسنطينة	عـضوا مناقـشا

السـنة الدراسيـة:
2009/2008.

الإهـــــداء

إلـى أمّـي دائـما وأبـدا... مبـعث الرّوح والفكـر فـيَّ، إلى كل أفـراد العائلة، إلى مخـلوف الذي مهـما قلت فيـه فلن أوفيـه حقَّـه، إلى الأسـتاذ الصّـديق جمـوعي سعـدي على كلّ ما قدَّمـه من دعـم مادي ومعـنوي إلى بـدِّي، على صـبره وتعاونـه الكـبير معـي، وكـذا سفـيان، إلى الأصـدقاء الذين عرفتـهم والذين لـم أعـرفـهم.

تشكّر وعرفان

الحمد لله حمدًا كثيرًا طيّبًا مباركًا فيه، الحمد لك والشّكر لك يا ربي عدد ما تعلم وزنة ما تعلم وملء ما تعلم الحمد لك يا ربي حمدًا ترضاه ويرضيك حمدًا يليق بذاتك العظيمة حمدًا يليق بعرشك العظيم حمدًا يليق بكرسيّك العظيم حمدًا يليق بجلال قدرك وعظمتك.

من لم يشكر النّاس لم يشكر الله، وإذا كان الشّكر حقّا لمن يستحقّ فأولى النّاس بالشّكر الأستاذ المشرف الدّكتور **محمّد بن زاوي** على صبره وحلمه وسعة صدره في تبني هذا البحث، ثمّ المعهد والقائمين عليه وكلّ من كانت له يد في تمام هذا العمل.

المقـــــدّمـــة

المقـــدّمة:

شكّل الاهتمام بالنقد، رؤى مركزية تتولّد فيها المواضعات الفكرية علـــى طريـــق إنتاج المعرفة وآليات إعادة البناء الحضاري وصنع الإنسان والمجتمعات، ولمّا كان النّقـــد بهذه الأهمية، لم تعدمه ثقافات المجتمعات السّاعية لتجديد وتنقيح الحقول المعرفية وبعـــث الدينامية والصيرورة فيها، مثل هذه الثقافات على اختلاف بواعثها، وحـــدودها، ونطـــاق انتشارها؛ قادها الوعي بالممارسات الفكرية الحديثة إلى ســـؤال التموضـــع داخـــل هـــذه المنظومة؛ وسؤال التمركز الإقصائي؛ وسؤال التماهي الاختزالي؛ الذي يمارس نوعا مـــن الشيزوفرينيا الباعثة على القطيعة مع الأصول والهويّات، وهي كلها رواسب جمود فكري فرضها الفراغ الذي عانت من الثقافة العربية، ولأنّ الطبيعة لا تقبل الفراغ أصبحت هـــذه الثقافة على حدود المشاكلة الهجينة للآخر؛ حيث تتنازل عمن مقوماتها وخصوصياتها هذا الجمود؛ كان هو الآخر نتيجة لأهم سبب تاريخي: وهو الحركة الاستعمارية، التي مسّـــت غالبية الأقطار العربية، والجزائر شاهد عصر عن مثل هذه الحركة.

ويولد من رحم هذه الأزمة في الجزائر؛ مناخ فكري، أسهمت في بلورته عوامـــل شتى خصوصا وأنها كانت على عتبة الاستقلال، في حاجة إلى إرساء دعائم الهوية، عبر الوعي الثقافي بكل مناحيه ولأن أحد الفاعلين من وزن محمد مصايف في مثل هذا الوعي فقد كان موضوع هذا البحث؛ كونه شخصية ثقافية عبّرت عن المرحلة الانتقالية والجديدة في صنع الثقافية الوطنية، وهي شخصية تعكس الظروف التاريخية والمحطّـــات الأولـــى للبناء الثقافي في الجزائر، فكانت على قدر من الأهمية؛ حيث خاضت المجـــال الثقـــافي ودعمته بالإسهامات والرؤى عبر الممارسات النقدية، التي حـــاول مـــن خلالهـــا محمـــد مصايف مقاربة الوضع الثقافي الجزائري على عمومه والسعي لتطوير آفاقه.

ووقع الاختيار على **محمد مصايف** لتمثيل جنبات هذا البحث، وبحث القضايا النقدية عنده بما هو الرجل المخضرم الذي يمثل مختلف المراحل التاريخية والانتقالية في الثقافـــة الجزائرية، إبتداء من الثورة فالاستقلال فالحساسيات الجديدة التي طبعت النشاط الفكـــري فيما بعد الستينات، ومحمد مصايف رجل ثقافة، تمّ حصره -وللأسف- فيما أمكن تســـميته بالثقافة المرحلية؛ حيث أصبح العود إليه من قبيل التدليل الزمني والرمزية الثقافية، ولعـــل هذين السببين كانا باعثا لمقاومة الأرشفة السلبية التي طالت شخصية محمد مصايف؛ عبر مقاربة منظوره النقدي في هذا البحث .

وبعد التأمّل في المسار النقدي لمحمد مصايف تبيَّنت الإشكاليات الآتية:

- ما هو المنهج النقدي الذي تتبعه محمد مصايف في مقارباته النقدية؟
- كيف طبق هذا المنهج؟
- ما مدى توفيقه بين الإيديولوجيا وبين الخصوصية الفنية للأدب؟
- ما هي أهم المصطلحات النقدية التي دعَّم بها منهجه؟

ولعل الأرشفة السلبية هي التي بعثت على بعض التحفظات النقدية التي أخذت طابع التقشف الفكري في التعاطي مع الرؤى النقدية لمحمد مصايف، في اتجاهين: الأول أمكن تسميته بالثقافة المرحلية حيث طوِقت في حيز زمني معين. والثاني اختزله إلى المعيارية وهو ما جرَّ نوعين من السلبية وقفت عقبة عصيَّة التجاوز في هذا البحث؛ أولاها: هي قلة وفي أغلب الأحايين انعدام كتب محمد مصايف، حيث بالكاد نعثر له على كتاب واحد في كبريات الجامعات الجزائرية، وهي أكثر من سلبية بل هي تجن على الثقافة الوطنية.

وثانيها: هي قلة التعاطي مع الرؤى النقدية المصايفية، وهو ما يجرَّ بالضرورة إلى الحديث عن المشكل التقليدي: قلة المراجع، والدراسات التي وإن وجدت فهي لا تعدو أن تكون هامشية ومقتضبة إلى حد الإشارة الضمنية أو العنصرة البسيطة.

وقد حاول هذا البحث على الرغم من تضافر عقبات عدة مارست عليه عطالة مثبّطة، طرق التجربة النقدية المصايفية، منتهجا المنهج البنيوي الوصفي؛ حيث ينتقل بين الجزئيات في كلية التجربة المصايفية، ومحاولة تتبعها ومقاربتها، وإيجاد مصوّغاتها، بعد وصفها، واستقرائها،وهي تقريبا الوسيلة الوحيدة التي مكنت هذا البحث من التقدم؛ فقد كان استقراء النصوص النقدية، البديل الوحيد لدرء نقص المراجع.

وقد جاء البحث وفقا لهذا المنهج؛ مقسما إلى: مدخل وفصلين؛

أمَّا المدخل : فقد صيغ تحت عنوان: النقد ملازمة والتزام؛ وهو إشارات عامة إلى فعَّالية النقد وضرورتها، تمهيدا لطرق التجربة النقدية المصايفية.

وفي الفصل الأول: الذي جاء تحت عنوان التجربة النقدية عند محمد مصايف من النظرية إلى التطبيق؛ فكان محاولة لتشكيل رؤية كلية حول شخصية محمد مصايف وبواعث تكوينها الثقافي ومنهجه.

أمَّا الفصل الثاني فكان عنوانه : القضايا النقدية عند محمد مصايف من التنظير إلى الممارسة حيث تمَّ التطرق على أهم القضايا النقدية التي خاضها محمد مصايف، مع إفراده بعنصر؛ حاول تبيان تجربته في نقد النقد.

وكما سبقت الإشارة إلى إنعدام الدراسات الجادَّة حول مشـــروع محمـــد مصـــايف النقدي، إلاَّ أنه وللأمانة، كانت إشارة الأستاذ **يوسف وغليسي** في كتابه: النقد الجزائـــري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، للتجربة النقدية المصايفية، الدليل و الممهـــد الأول والباعث على تكوين تصوّرات أخذت في التوسع حول محمد مصايف في هذا البحث الذي حاول رصد معالم التجربة النقدية عند محمد مصايف.

المدخـــل

النّقـــد ملازمـــة والتـــزام

تمـــهيد:

أصبح الفكر النقدي أكثر تعقيدا في الوقت الراهن، ترانسوندونتالي، متجاوز منعتق من التقليدية الرتيبة، يطرح إشكالات أكثر عمقا في الفكر الإنساني؛ حتى إنه ليبدو خطابا فلسفيا منزاحا انزياح فرضته انطولوجيا التجربة الإنسانية سواء انطلق من الفردية أو انزوى تحت إيديولوجيا شاملة أو ذات بعد أنطولوجي موضعي متخصص، يراهن على الخطاب النقدي من أجل بث معرفة وفكر معينين؛ عبر تمثل النصوص الأدبية التي تنطلق من نمط معين للوعي، يعيد الناقد بعثه في نقده، هذه الحركية المتجددة في النقد والتي بلغت مستويات فكرية راقية، أحرجت النص الأدبي الذي بات عليه الإلمام بفكر معرفي وفنية تستجيب لأفق النقد بما هو إستراتيجية فعلية لا تنطلق فقط من إشكاليات نظرية أو منهجية تحسم مسبقا لتحقيق الغايات، وإنما الأمر يتعلق بالفعل ومعرفة النية المنوطة بالفعل عندها يتم اختيار أي المناهج والنظريات أنسب[1]، هكذا تزداد فعالية النقد، يتقرر فيها الحوار والتواصل مع النصوص والكشف عن رؤية جديدة للأشياء ومعاني جديدة في فهم الذات الإنسانية باعتبارها كيانا مبدعا لكل ما هو لها من الأشكال التاريخية والاجتماعية، ولعل أهمية النقد هي التي قادت **هابرماز** إلى اصطلاح العقل النقدي كرؤيا تتجاوز الذات الضيقة والإجراءات والتفاصيل المباشرة والحاضر والأمر والواقع، والسعي إلى تجاوز الأفكار والممارسات والعلاقات السائدة والبحث في جذور الأشياء والمصالح الكامنة وراءها والمعارف المرتبطة بها والتمييز بين ما هو جوهري وما هو عرضي[2] كذلك يكون النقد. وكذلك يكون الوعي بأهميته، فهو ليس تجاوزا ولا عرضيا ولا رفضا إنما هو سؤال الانتقال إلى الأسمى نساءل الأنساق والسياقات، فالوعي بالممارسة النقدية هو وعي في الدرجة الأولى بالذات وظروفها التاريخية والفكرية، يتكرر فيها دائما سؤال الأمثل؛ لتمثيل النموذج الإنساني عبر ممارسات القراءة والأسئلة المتجددة مع كل سياق ونسق جديدين؛ إنها مسألة تمثل وتختزل نظم فكرية، مسايرة لما أفرزته الذات. فالنقد إذًا قراءة في الذات وحركيتها وتفاعلها، إنها عملية معقدة في مواجهة التراكمية المعرفية ومحاولة لإنتاج واقع جديد باستراتيجيات مختلفة، تنطلق من البعد العرفي والماهية الجمالية لقراءة الذات وهي تكشف عن الحقائق في عالم التخيل، حتى غدا خطابا تماهت

1) تيري ايغلتون، نظرية الأدب ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1995، ص 351.

2) عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية إشكالية التكون والتمركز حول الذات، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997، ص 356.

فيه الأشكال الجمالية الفنية، مع تصورات فلسفية تتجاذب المعنى في سجال المراهنة على الحقيقة.

- القراءة النّقديّـــة وفعاليّة إنـــتاج المـــعنى:

تتدخل اللغة مرة أخرى، وتتضخم هذه العلامة مربكة كيان الوجود، تنطوي علـــى نفسها وتخبئ أسرارها، تهيمن على الوجود نفسه لتحتويه بما احتواها، تتشظى "لتجد نفسها مهددة في حياتها، الضائعة، ومبلبلة لكونها لم تعد تعرف لها حدودا، ومحالة إلى تناهيهـــا الخاص، وهذا في اللحظة التي تبدو فيها حدودها آخذة في الإمّحاء، في اللحظـــة التـــي لا تعود فيها اللغة متطامنة على مصيرها مؤطرة، ومحفوظة بالمدلول غير المتنـــاهي الـــذي كان يبدو وهو يفيض عنها أو يتجاوزها"[1]، ترتحل بكل ســـياقاتها لتقـــيم علـــى حـــدود شيزوفرينيا الانتماء: الكلام / الكتابة.

تمضي اللغة هيولى، جوهرا بسيطا قابلا للصورة معرفة الكون، خالقة نظم اتصال وثيقة بالبيئة من الدخان إلى الإيديوغرافيا، من العلامة البسيطة المطلقة إلى العلامة المقيدة (الكتابة)، هذه الصفة العارضة في اللغة "جوهر في الجوهر ليتبدى الهيولى مهيأ لقبول ما يتحد، كقبول النقش والتصوير إذا لصق به وليظهر الجوهر على أنه القائم بنفســـه القابـــل للصفات، والصفة عر ض حال في الجوهر: كالجزء منه، وكل شيء متحيز في مكان قائم بنفسه فهو جوهر، وكل ما حل فيه من الصفات فهي أعراض وكل عرض بالجوهر مـــن حيث هو منه ثابت، كسواد الأسود، وبياض الأبيض... وهي الوجه الثاني، وكذلك قيل أن الثاني ذو طرفين طرف يستمد وطرف يمد" [2].

تستمد الكتابة جوهر كيانها من اللغة وتمد الكتابة اللغة تجسيد الكيان وهوية الوعي هذا الوعي القائم على الإدراك؛ إدراك فعالية الإنتاج والقصد إليه، عبر تمثل أنساق اللغـــة وسياقاتها الأدائية ضمن إنتاج قالب من البراغماتية بمكان، حيث تصب فيه كافـــة أنـــواع التشعبات اللغوية من فكر وتفكير ووعي ولا وعي وعاطفة وتجربة وفعل وحركة وسكون وممكن ومحتمل ومستحيل وقابل للحياة والموت... إنها ببساطة اللازمة الأبدية الكتابة.

تستمد الكتابة شرعية وجودها بعرضها مع قرينة لا تقل أهميـــة عنهـــا: القـــراءة مالقراءة؟ ماذا نقرأ؟ بماذا نقرأ؟ لماذا نقرأ؟

تحددت الكتابة على أنها ترسيم الفكرة (اللغة)، السؤال الذي يفرض وجـــود حلقـــة تجسيد الفكرة (اللغة)، كيف تم التجسيد؟

---

1) جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال للنشر ط1 1988، ص 102.

2) من تراث إخوان الصفا، جامعة الجامعة، تحقيق وتقديم عارف تامر، منشورت دار مكتبة الحياة، بيروت-لبنان، ط2، ص 201.

تنامت الفكرة على جوانب مدارات المعرفة، هذه الأخيرة التي أفضت إلى تنـــامي أطرافها هي في حد ذاتها؛ مشكّلة مدارات إدراك لعلاقات الارتباط والتفاعل بين الأفكـــار ومدى تطورها وتساميها،" إدراك حاضر، وهناك ماهية عادية (مألوفة) عندما يدرك الذهن بوضوح اتفاق الأفكار ويحتفظ بها بطريقة معينة في الذاكرة بحيث كلما فكر في القضـــية تأكد أولا من الحقيقة التي تحتويها دون أدنى شك، لأنه يعجز عن أن يفكر بوضوح وتميز في أكثر من شيء واحد في نفس الوقت وإذا لم يعرف البشر ســـوى الموضـــوع الفعلـــي لأفكارهم فإنهم سيظلون جهلاء، وذلك الذي سيعرف أكثر لن يعرف سوى حقيقة واحـــدة" [1]. تحتفظ الذاكرة بهذه الأفكار بطريقة معينة سنطلق عليها مجازا كتابة، يـــتم ترســـيخها واسترجاعها عبر طريقة تزداد فعاليتها بفهم وتأويل هذه الأفكار؛ إنها القراءة وسيط الفكرة واللغة، المنتجة للمعنى.

لنخمّن مع ما سبق حول كلامه عن الأفكار؛ احتفاظ الذاكرة بالأفكار هذا يعني أنها تتضمن معنى، وفهمها وقراءتها في إطار الحاضر، يعطي حلولا ومعـــاني فـــي اللحظـــة الزمنية نفسها لكن التركيز على مضمونها متمثلا الحقيقة في أكثر مـــن محمـــول وعلـــى الأرجح التطور الزمني، سيفضي بالضرورة إلى معرفة بدائية، فقراءة هذه الأفكار علـــى صعيد أكثر من قضية دون قراءتها ضمن المحطات التاريخية والتطور الحضاري ستكون له نتيجة واحدة حتى لأكثرنا معرفةـــ، الذي سيعرف في الأخير أنه إذا عرف أكثر إنمـــا يحارب مواطن الجهل فيه.

تأخذنا المعرفة بالضرورة إلى الماضي، وعبر قراءة الموروث الإنســـاني أمكننـــا استخلاص التجارب الإنسانية المعبرة عن الذات، هذه التجارب كانت حتما نتيجة لقـــراءة معينة للوجود وقضايا الإنسان قبل أن تصلنا مكتوبة، إذن هذه الكتابة قراءة في التجـــارب السابقة وتأصيل لهذه القراءات تمت كتابتها، فتصبح قراءة مكتوبة، فكأن الذي يكتب يقـــرأ شيئا ما بداخله يجسده في هذه الأحرف المتراصفة التي حولت المجرد غير المرئي إلـــى مشحونات دالة على طول الصفحات، ويحولها إلى صفات مرئية لتصـــبح الكتابـــة مـــرآة تعكس وجهها الآخر: القراءة، إنها الحاضر الذي يجسد الغائب، والمرئي لوجه مخفي إنها

1) ج.ف ليبنتز، أبحاث جديدة في الفهم الإنساني، ترجمة أحمد فؤاد كامل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب 1973، ص 135.

استحضار المتخفي الكامن في القريحة فكأنما الذي يكتب يقرأ طريقه إلى المعرفة، هكذا تكون الكتابة ليست في مبتدئ الأمر ومنتهاه إلا قراءة ما، على نحو ما[1].

تتدخل اللغة مرة أخرى، تتراصف الدوال اللسانية ومدلولاته ضمن فضاء واسع يحتوي الأشياء ومدلولاتها متنافرة ومتماثلة على حدود متلاشية مكونة وحدة لسانية كبرى تحمل اسم النص تفرض عملا يفك شفراتها، وهو على هذا النحو، نتاج فعل لساني وعمل لغوي؛ فالأول هو عبارة المتكلم عما يريده، تعبر عن حاجته. أما الثاني فهو القراءة والقراءة هي إيجاد المعاني، وتحديد المعاني هو تسميتها، لكن هذه المعاني ذاهبة إلى أسماء أخرى على مذهب **رولان بارت**[2]، هكذا تنكشف القراءة آلية تؤول إليها تأثيرات النص تمنحه الوجود تعطيه مصداقية الدلالة تسمح له بالانفتاح على داخله ثم خارجه فهو "صورة بلا مضمون، روح بلا جسد، والقراءة هي التي تعطيه مضمونا وجسدا ... إنها تقول ما لم يحسن المؤلف قوله، وفي هذه الحالة تغني القراءة عن النص..."[3].

تستدعي فكرة تلازم الإنتاج الإبداعي، فعلا موازيا يبدأ مع بداية الكتابة؛ فبداية الكتابة هي بداية القراءة، والتي تنسحب من المؤلف إلى النص ومن النص إلى المؤلف ثم من النص إلى القارئ أو المتلقي، مشكّلة وعيا ببنيات النص، تسترعي تأويلها ضمن فكرة الفعالية الوظيفية: بمقاربة الأبعاد الفكرية والحضارية والفنية، صانعة جدلا حول المحمولات النصية معمّقة هذا الجدل شرخا تتصارع ضمنه المناهج في تفسير المعطى النصي، إنطلاقا من فعل القراءة الذي يقوم به المتلقي بتتبعه لكلمات النص الشعري الظاهرة، المجسمة في الكلمات، ثم تتبع دلالاتها وعانيها من خلال التمعن والبحث في إيحاءاتها[4]، ففي النشاط الأول، القراءة منكبّة على الألفاظ اللغوية تتبع الرسالة المقصودة أو الفكرة الموجهة عبر الترتيب اللغوي فهي قراءة لغوية. أما النشاط الثاني فالقراءة فيه تتفاعل مع المعطى اللفظي متجاوزة الدلالات التقليدية لظاهر اللفظ إلى دلالات عائمة نتجت عن تفاعل التراكيب داخليا، أو المنجز اللفظي للنص مع الدلالات الحقيقية التي تمنحها القراءة، لتصبح على هذا النحو منتجة للمعنى، "فتصوير القراءة على أنها عمل

---

1) عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ط1 2002، ص 5-6.

2) منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي ط1 1998، ص 18.

3) مصطفى بيومي، دوائر الاختلاف: قراءات التراث النقدي، دار فرحة للنشر والتوزيع 2003، ص32.

4) عوض السيد موسى عوض السيد، القراءة ومستويات التأويل، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر (أعمال المؤتمر الحادي عشر للنقد الأدبي جامعة اليرموك الأردن)، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، إربد- الأردن ط1، 2006، ص 443.

لغوي، يخرج القراءة من كونها استهلاكا للمكتوب إلى مفهوم أخر تصير فيه منتجة له وفاعلة فيه، وعلى هذا يصبح من الضروري أيضا الفصل بين مفهومين للقراءة: الأول ويتلاءم مع مفهوم القراءة أداة استقبال لرسالة نفعية استهلاكية، يكون الإيصال فيها هو الهدف الرئيس، والثاني، ويتلاءم مع مفهوم القراءة تكون القراءة منتجة للرسالة (النص الأدبي) لا أداة لها ويكون تدشين المعنى... هو الهدف الرئيس وليس الإيصال" [1].

تتجاوز القراءة الفعل التقليدي الواصف، الذي يقف على حدود معاني الألفاظ المباشرة، بمعنى الإدراك المباشر للمعطى اللفظي ومعناه السياقي داخل نظام النسق الواحد (النص)، فهي "عملية واعية في المقام الأول، أي أن الإدراك العفوي لمعطى ما لا يمكن أن يعد قراءة بأي حال من الأحوال"[2] وعليه فالقراءة أكبر من أن تكون معطى جاهزا تعمل على تصنيف معاني الألفاظ وفق جاهزية الدلالة التي ينسجها التركيب، فتصيُّد هذه المعاني الجاهزة الصريحة يُغيّب في القراءة فعّالية التفاعل التي تفرض نصا وقارئا النص بما هو تفاعل لغوي رمزي يميز مجموعة من المنطوقات تنتظم في خطاب قائم على تفاعل جدلي بين ثنائية الكلمة / الشيء أو الدال / المدلول وحدود تمثيل الدال للمدلول، ثم القارئ الذي يشكل نصا موازيا في مواجهة النص المعطى، مشكلا إستراتيجية معقدة تفضي إلى تفاعل النصين واضعة كل منها في مسائلة داخل المنظومة الفكرية الإنسانية والتاريخية، محوّرة المعاني على ثنائية الرمز (النص) / الفكرة (القارئ) ثم القارئ (الرمز)/ النص (الفكرة) " فإذا سلمنا أن لغة الأدب هي لغة رمزية يشيع فيها الإلماع والاستشهاد وحتى المحاكاة الساخرة، فسنفهم أن القارئ مدفوع بلا توان إلى استخدام مجموعة غير محدودة من الرموز الثقافية التي تشكل جزءا كامنا في نص القارئ"[3]. هذه المقابلات الرمزية التي تبدو في تفاعلها أمشاجا فكرية متبادلة على خط الفكر- الخطاب؛ هي مسرح القراءة والتحليل، فالأول يحيل إلى المعنى وراء الخطاب والثاني البنية اللفظية في علاقاتها التركيبية.

يسعى الفكر إلى إجلاء المعنى الحقيقي الذي يغطيه المعنى المجازي، فالفكر إذاً يعمل جاهدا للبحث عمَّا وراء الخطاب، حيث يكشف ماذا كان يقال، في المحاميل التي قد

1) منذر عياشي، مرجع سابق، ص 19.

2) مصطفى بيومي، مرجع سابق، ص34.

3) فيرناند هالين وآخرون، بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب-سوريا، ط1، 1998، ص 81.

قيلت فعلا، فتحليل الخطاب يهتم بالعبارة على أنها كيان خاص وعلاقتها الترابطية مع عبارات أخرى[1].

لا يقدم القارئ بهذا، انطباعه الأوّلي المتّجه صوب الدلالة المباشرة، إذ سِجِلّه الفكري يبسط أمامه دلالات ذات مرجعيات مختلفة، تتباين وفقها مستويات القراءة، ليكون المعطى الأوّلي للقراءة دلالة تختلف عن مقصدية النص، " يمكننا أن نسميها قراءة ماكرة بمعنى من المعاني لأنها لا تنطلق بالضرورة من مبدإ حسن النية مادامت ستبحث في ما وراء الخطاب إنها بحصر المعنى قراءة تأويلية ليس من غاياتها أن تفرض معنى محددا على النص، بل ستقترحه عليه ... مثل هذه القراءة لا تبرئ القارئ المنجز للتأويل من خلفياته الواعية أو اللّاواعية ولذلك ليست هي القراءة الوحيدة الممكنة"[2].

أصبح مدلول النص أكثر من مدلول، بل أصبح النص أكثر من نص؛ النص الأصلي أو المعطى الخطابي (نص المؤلف)، نص القارئ، الذي هو بدوره جملة من النصوص تتراتب وفق ظروف تاريخية وحضارية وفكرية، تصطدم كلها بمدلولات اللغة سعيا وراء فهم البنى المختلفة التي تشكل الوعي الإنساني، فهذه النصوص – وعلى اعتبار أن القارئ مؤلف– تحظى باجتماع جانبين في تكوينها "جانب موضوعي يشير إلى اللغة وهو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة، وجانب ذاتي يشير إلى فكر المؤلف ويتجلى في استخدامه الخاص للغة، وهذان الجانبان يشيران إلى تجربة المؤلف التي يسعى القارئ إلى إعادة بنائها بغية فهم المؤلف أو فهم تجربته"[3]، هذا الفهم يبسط سلطة ابتدائية على ذهن القارئ، كونه المعرفة الأوّلية على طريق التفاعل مع النص خصوصيته من خصوصية التأويل، هذه السلطة التي تقرر بعد إدراك الدلالة اللّفظية لتتدخل مانحة إياها المعاني الحقيقية؛ حيث يكون منجز القراءة في مستويين: مستوى الفهم بما هو إدراك المقاصد من خلال ما يقدمه النص من منجزات لفظية، ومستوى التأويل الفاهم وهو الوصول إلى المقاصد الحقيقية بعد تجاوز ما تقدمه النصوص من معاني ظاهرة، وهو مستوى تظهر فعاليته على مستوى المجاز والاستعارات والكنايات [4]، لأن خصوصية النص الأدبي التي استلزمت هذه الاستعارات والكنايات عوّمت المرجعية إلى فجوات

---

1) عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999، ص104.

2) من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة وندوات ومناظرات رقم 36، ص14.

3) نصر أبو زيد، الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة فصول، عدد3، مجلد 1، أفريل 1981، ص 145 .

4) حميد لحميداني، نظرية قراءة الأدب من المقصدية إلى المحصلة، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 266-264.

داخل المنجز نفسه، فواصل دلالية تحمل حقيقة متباينة تبعا لكل قـراءة؛ لأن مثـل هـذه الخصوصية لا تحتكم إلى معرفة دقيقة للحقائق ، وبما أن معطيات النص الأدبـي تبقـى مفتوحة لمخيلة واجتهاد القارئ، فمن المنطقي أن تكون ردود فعل أو تجاوبـات القـراء مختلفة، وفي هذا السياق يشير يوري لوطمان (Yuri Lotman) في كتابه بنيـة الـنص الفني قائلا: " إن النص الفني يقدم معلومات مختلفة لقراء مختلفين كل حسب فهمه، كمـا أنه أيضا يقدم للقارئ لغة يستوعب من خلالها الجزء الموالي من المعلومات خلال القراءة الثانية "[1]، فالقارئ يمارس فعلا تأويليا وإبداعيا استجابة لطبيعة النص الأدبي.

يقدم هذا الفعل التأويلي قراءة على تباين القراء، تستهدف البـؤر المركزيـة فـي النص، وهي هذه الفواصل الدلالية الصريحة والمسكوت عنها، والتي تتفاعل مع القـارئ بوصفه منظومة فكرية واعية أسهمت المعرفة في وجودها، ترافقه في كل ممارسة إرادية محكومة بنظام معين يضمن عدم التناقض الداخلي"؛ ينبغي على كل قراءة أن تتمتـع فـي المقام الأول بملائمة داخلية تتوافق مع الملائمة في العمل كله، لكن هناك ملائمة خارجيـة أيضا: لأن أي قراءة لا تستطيع أن تناقض بعض المعطيات الموضـوعية (ذات طبيعـة تاريخية أو لسانية إلخ) المتعلقة بالعمل، نستطيع اعتمادا على أي شـيء، المقابلـة بـين القراءات المختلفة لأنه لا ينبغي لأي تفسير أن يكون احتماليا وحسب، بل عليه أن يكـون أكثر احتمالا من تفسير أخر وإن هناك معايير للتفوق النسبي"[2]، وهذا ما يمـنح القـراءة تميُّز وتمايز بحسب المقاربة المقدمة من أجل تصيُّد المعنى، إن على مسـتواه الفنـي أو الجمالي، مقاربة قد تأتي على المعنى بحصرية الكشف أو تتبع شذاه في غير ما مطابقـة مقاربة يكون فيها التأويل سلطة يؤول إليها المعنى حيث تسعى فعالية التأويل إلى كشـف المعنى الخفي من النص الأدبي، وهو أمر يحمل افتراضات مسبقة حول إمكانية أن يتستر الكاتب على معنى واضح ويحتفظ به لنفسه من أجل الاستهلاك فـي المسـتقبل ففعاليـة التأويل على هذا النحو تفضي إلى خسارة الكاتب؛كون معناه قد كشف، وإذا كان المعنـى قابلا للكشف والاستخراج من العمل الأدبي، الأكيد أن روح العمل الأدبـي قـد تتحـور وتصبح مبتذلة ويكون نتيجة لذلك، كل من النص والنقد الأدبيين على حـدود الإفـلاس[3]

1) الجيلالي الكدية، تأويل النص الأدبي، نظريات ومناقشة، من قضايا التلقي و التأويل، مرجع سابق، ص 36.

2) فيرناند هالين، مرجع سابق، ص 18.

3) ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، ص150.

لذلك كانت مستويات القراءة متباينة تمثل لا حصرية المعنى، بل تمثل سياقات مختلفة تعبِّر وتمثل القارئ من جهة، والنص من جهة أخرى وحركية التفاعل بينهما في عملية تأويلية وجب على القارئ فيها احترام حدود النص في غير ما محدودية الدلالة؛ عبر تمثيل أنساق وسياقات المعطى الخطاب وقد جاء على لسان **أمبرتو إيكو**: " لقد ألححت كثيرا في (lecteur in fabula) على الفرق بين تأويل النص وبين استعماله فإمكاني أن أستعمل نص **وورد زورث** بشكل فيه الكثير من السجال الساخر لكي أبين كيف يمكن أن يقرأ نص ما في علاقته بسياقات ثقافية متعددة، أو أستعمله من أجل غايات شخصية (قد أقرأ نصا لأستلهم منه تأملا ذاتيا)، أما إذا أردت تأويل هذا النص، فعلي احترام خلفيته الثقافية واللسانية"[1].

تقترب القراءة من النص بسياقات مختلفة باستراتيجيات مختلفة مواجهة سياقات أخرى مختلفة تتكيف كلها من أجل محصلة تعبر عن رؤية جديدة للأشياء وبنية جديدة في التعبير عنها، منتجة معنى مغاير جديد كان ثمرة حوار فكري معرفي أثناء لقاء القراءة مع النص وعرض مختلف المنظومات الفكرية والمعرفة، فتظهر العملية ككل وكأن" واحدا يبحث عن مولِّد لأفكاره، وأخر عمن يمكن أن يولد من أفكاره، هكذا حوار جيد يولد"[2] أسهمت فيه القراءة بوجه أو بآخر لتوسع فعالية القراءة بشكل تجاوز النشاط التقليدي وأصبحت هي الباعث المركزي للتحليل الأدبي وتوليد المعنى بعد أن كان ضمن إطار محدود سُجن داخل أنساق النص مع البنيوية، أو هو مجرد اتصال اعتيادي ينتقل من الكاتب نحو المتلقي أو القارئ، حسب مفاهيم علم الجمال التقليدية حيث حصر القارئ ضمن منظور ذوقي خضع فيه لسلطة آليات النص ولنوايا الكاتب[3].

يشكل هذا الخضوع حدود الحوار الحاصل بين القارئ – الناقد في تفاعله ومقاربته أثناء الممارسة النقدية لعالم المتخيل الرابض في النصوص الأدبية.

---

1) امبراتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، 2004، ص 87.

2) فريدريش نيتشه، ديوان نيتشه، ترجمة محمد بن صالح، منشورات الجمل، كولونيا-بغداد،ط1، 2005، ص 196.

3) فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص 49.

- الممارسة النّقدية وحتميّة المنـــهج:

تستدعي فكرة الحوار مع النص ضبط للمعنى المتوخى إنتاجه أو الكشف عنه؛ عبر تمثل استراتيجيات وتقنيات تحمل على كاهلها مراقبة أدق جزئيات الخطاب الأدبي شـــكلا ومضمونا، مع اعتبار ثنائية الشكل /المضمون بؤرة مركزية يتحدد وفقها العمـــل الفنـــي إبداعا ونقدا، فمثل هذه التقنيات تحاور ثنائية الشكل/ المضمون، مقاربـــة إياهـــا حـــاملا ومحمولا يستلزم أحدهما الأخر، " إن المضمون الذي لا شكل له بإطلاق لا يمكن أن يلتقي مباشرة بالشكل الذي لا مضمون بإطلاق، لابد للشكل أن يعنيه مضمون شكلي هو اللســـان والسيمولوجيا، ولابد للمضمون من أن يعينه شكل مضـــموني هـــو الاجتمـــاع والوجـــود والتطابق بين تحديد الأشكال المتقدمة على الفن (اللغة والسيمولوجيا) وتحديد المضـــامين المتقدمة على الفن (المجتمع والوجود) هو الذي يحدد الفنون الجميلة ... وما الوجوديـــات إلا إسقاط جدلية الشكل والمضمون عموديا وأفقيا مع القفز الوهمي لغاياتها التي لا تحصل إلا فنيا لا علميا ولا عمليا ولا معياريا ولا وجوديا"[1].

تنهض فكرة الشكل / المضمون بما هي محور رئيس في المعرفة علـــى الجدليـــة التي تفرضها الثنائية حول الدلالة واحتواء المعنى محرضة الممارسة النقدية باتجاه الحقل الأدبي بغية ترسيم الدلالة في إحدى طرفي الثنائية، "وهكذا بدا جوهر النقد الأدبي مـــوردا طيِّعا ينقاد أمره لكل من أتاه، فتوزع موضوع الدلالة بما لم يعد عليه بالفائض الذي كانت عشيرة النقد وقبائل الأدب ترتقبه، والذي أطال يد العلوم الإنسانية علـــى لبـــاب الأدب أن النقد لم يحسم أمره في ما إذا كانت غاية الغايات في أدبية الأدب مرتهنة بمضمون دلالتـــه أم متعلقة بتركيب صياغته، ولا يفيدنا شيئا كثيرا في حفرياتنا المعرفية أن نتسلق المركب السهل فنقول إنها هذا وذاك"[2].

يشكل تضافر طرفي الثنائية معطى خطابي يتكامل فيه المعنى بحدود الشكل وتحدد دلالاته ضمن المضمون مشكلا بذلك مجالا خصبا للدرس النقدي، الـــذي يحـــاول تحديـــد تطبيقاته في مواجهة النص الأدبي غاية في استهداف بنياته، حيث يمكن أن تتحدد الأهداف المتوخاة من الدرس الأدبي من خلال التصور العام لمضامينها عبر زاويتين: زاوية ثبوتية وهي الوثائق المنظمة للدرس الأدبي، وهي ثابتة تتميز بالتقريرية والمباشرة مهما اختلفت

---

1) أبو يعرب المرزوقي، الإستيميولوجيا البديل محاولة في فهم العلم ومراسه، الدار التونسية للنشر والتوزيع، 1985، ص207.

2) عبد السلام المسدي، مفاتيح في آليات النقد الأدبي، دارا الجنوب للنشر، 1994، ص21.

القراءة حولها وزاوية مقابلة تعكس التمثُّلات الضمنية وهي التصورات التي يحملها المعنيون بدرس الأدب"[1]، ليكون الهدف المعلن مهما كان الإجراء، الكيان النصي مهما كانت بواعثه، وعيًا بأن فعالية الحوارية بين الممارسة النقدية والنصوص الأدبية تقوم في البدء على فهم التجربة الإبداعية بحد ذاتها وإدراجها ضمن جنس معين كبداية لتحديد الظاهرة الأدبية ومقاربتها نقديا بما يتناسب مع ثنائية الشكل/المضمون التي جاءت في سياقها،" تقوم أي قراءة نقدية بوصفها فعالية منشطة للنصوص الأدبية على ركيزتين أساسيتين، هما الرؤية التي يصدر عنها الناقد والمنهج الذي يتبعه لتحقيق الأهداف التي يتوخاها من قراءته، فالرؤية هي خلاصة الفهم الشامل للفعالية الإبداعية، أما المنهج فهو سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد وهو يباشر ويصف النصوص الأدبية وتنشيطها واستنطاقها شرط أن يكون المنهج مستخلصا من أفاق تلك الرؤية ..."[2] إذًا فالوعي بالظاهرة الإبداعية هو في المقام الأول وعي بالمنهج الذي يقارب معنى النص فالنظرة الحدسية الأولى تجاه النص تُنبئ عن الطريقة التي تتوافق والبناء الكلي للنص الأدبي، وإن كانت تختلف من ناقد إلى آخر فهي تخلق تنوعا في التعامل مع الخطاب بمعنى إمكانية مواجهة نص واحد بمناهج متعددة، " في مجال العملية النقدية الطموح، ليس ثمة مفاضلة بين المناهج والطرائق التحليلية، إن النص هنا هو الفيصل والحكم في العملية وهو الذي يقترح ويسترعي المنهج الناجح الذي يلائمه ويناسبه والمناهج مع ذلك لا تفتح كل الأبواب، كما قال لاسوف إذ يبقى في النفس دائما شيء من (حتى النص)، وغاية ما تصبو إليه المناهج على اختلاف ألوانها وأنواعها، هو تحقيق حد أدنى من المقاربة الموضوعية والسديدة للنص الأدبي"[3].

تبحث هذه المناهج على اختلافها عن مواطن الجمال والمعنى في النص، والحقيقة التي يجب تبيانها؛ هي حاجة النص إلى المنهج النقدي بغية استكناه الحقيقة الثانية داخله الذي قد يتوازى،ويتقاطع، ويتعاون، ويتصارع مع مناهج نقدية مختلفة ومتباينة أيضا تدَّعي ملكية المعنى وتنوير النص وتهدف إلى الأفضل لطبيعة هذا النص، عبر ترويضه والبحث عن مواطن الأصالة فيه من خلال عناصره الثلاث المكونة له: الإنفعال والخيال

---

1) عباس الصوري، بيداغوجية تحسين النص، من قضايا التلقي والتأويل، مرجع سابق، ص 205.

2) عبد الله إبراهيم،، المرجع السابق، ص 54.

3) نجيب العوفي، الإدمان على القراءة يؤدي حتما إلى الكتابة، النص الأدبي متعة المعرفة ومتعة التذوق، مجلة التبيين، الجاحظية ع6، ص 156.

والفكر[1]، ثالوث تكون نتيجة التفاعل فيما بينهم خطابا تتماهى فيه شتى أشكال التجربة الإنسانية في أبعادها الاتصالية والتواصلية مع أنماط القضايا الإنسانية محررة إياها إلى عالم التخييل من أجل بعثها في رؤية مختلفة غاياتها الكشف عن قيمة، قيمة هلامية أبعادها الحقيقية النص، قد تحدد فيه وقد ترجئ الإبانة عن نفسها إلى ما وراء اللغة الأدبية،" فهل جوهر الأدب أن يقول أو أن لا يقول؟ وهل وظيفة النقد أن يطنب في ما قال الأدب أم أن يحدس ما لم يقل؟ ومثل هذا الإشكال سيكتب أبعاده المعرفية حينما يمتزج بقضية القيمة ليفحص موقف النقد في ضوئها من أدب سماه أهله لا معقول، من أدب قال محترموه أنه أبيض، ومن أدب وصفه أهله وغير أهله بأنه أدب الغموض، وتباهوا به وهو كذلك" [2].

يقتضي هذا الأدب المتنوع إجراءات متنوعة؛ فعلا نقديا يُعنى بالتجربة الإبداعية في أدق أبعادها؛ تكون أولى إجراءاته معرفة الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص. هذا الفعل النقدي الذي يتخذه الناقد لمواجهة النص يشكل مغامرة، أولى نتائجها: صعوبة المنال؛ نتيجة التعويمات الفكرية الخاضعة لنظم معرفية أنتجتها بصورة عامة تاريخية المعرفة في حد ذاتها وتطور مشاربها، إذ في الممارسة النقدية التقليدية كان الناقد فيها هو الوسيط بين القارئ والنص وتكون مهمته تيسير وإبانة المسالك تجاه النص، ومع تطور الأدب وأدواته المتأتية من امتزاجه بمختلف العلوم الإنسانية؛ من علم اجتماع وعلم نفس وتطور علم اللغويات ولأن النص متشعب على مستويات عدة أدخل الممارسة النقدية في مسائلات حرجة مسَّت حتى الإجراء في حد ذاته ليصطدم الناقد بِلغة التواصل اليومي وقد تحوَّرت إلى لغة الإبداع الفني ألزمته مواكبة الظاهرة الإبداعية في تحوّلاتها وإعادة تأثيث، مملكة النقد عنده مسايَرة للنص بتسلحه بشتى المعارف في مواجهة الظاهرة الإبداعية كونها تشكل مصادرة أولى نابعة عن ذات تختلف قيمها النفسية عمن سواها خلفياتها الفكرية والمعرفية متشعبة أفرزتها قيم اجتماعية تفاعلت فيها مختلف أشكال المعرفة فأنَّى للناقد تحديد منهجه للخوض في الظاهرة الإبداعية؟ صعوبة تتأتى "من كون النقد يعتمد في تأسيس منهجه على الظاهرة الإبداعية في تطورها وخلفياتها، وعلى العنصر الشخصي لكل ناقد يتعاطى النقد عن وعي، فإذا علمنا أن الظاهرة الأدبية لمجتمع ما إنما هي انعكاس لما يتفاعل في داخل هذا المجتمع من مذاهب واتجاهات أدبية وفلسفية

1) أسماء بنت عبد الرحمان، اللغة والنقد العربي المعاصر، تحولات الخطابي النقدي العربي المعاصر،مرجع سابق ص 610.611.

2) عبد السلام المسدي ،المرجع السابق ص 28.

مختلفة، وأن العنصر الشخصي يختلف من شخص لأخر، عرفنا نوعية الصعوبة التي تعترض كل من حاول تحديد منهج نقدي ما" [1]،فإذا كانت الظاهرة الإبداعية معقدة فهي بالضرورة تفترض منهجا ينطلق من الأرضية الإبداعية نفسها، بشكل أخر خصوصية الممارسة النقدية من خصوصية الظاهرة الإبداعية، فالظروف التاريخية والمعرفية التي تدخل في تكوين النص، تستلزم منهجا يقف على حدود هذه الظروف متمثلا إياها أرضية لتحديد مواضيع القيمة داخل النصوص، سواء تعلق الأمر بالبناء الفني أو التصور الجمالي غاية في مقاربة الحقيقة التي تظل نسبية على حدود النص الأدبي، هذه الممارسات النقدية شأنها شأن أيَّة تجربة،لم تولد ناضجة ولم يتسنَّى تطبيقها من غير الإلمام بقواعدها، وكأيَّة تجربة تفترض منطلقات معينة للوصول إلى المبتغى، كذلك كان شأن النقد، فمناهجه التي أصبح يضيق لها النص هي في حقيقتها منظومة فكرية ضمت نظريات وفلسفات أرست قواعدها في معطى منهجي يناسب خصوصية أيَّة حركة إبداعية من المناخ نفسه، فالنقد نظريات تأسيسية قبل أن يكون إجراء تطبيقي وإلا فإن أي شيء لا مرجعية له فكل شيء يؤول إليه ولا يأوّل إلَّا في غايات خارج ما أريد له أصلا فالمعرفة النظرية هي أساس أيَّ فعل تطبيقي، يتحرك وفقها هذا الأخير مزودة إياه بمفاهيم معرفية تصقل إجراءاته وتمنحه مصداقية المقاربة ... وإذًا ليس هناك ما يضير إن جمع النقد بين النظرية والتطبيق، بل يجب أن يكون له جانب نظري ،حتى ينضج ويستطيع مقاربة العمل حيث يكشف عن لقاء المعارف الجمالية واللغوية في تاريخ الفكر الإنساني، وهي لا يمكن أن تكون بمعزل عن التجربة الأدبية[2] .

تظهر حاجة المنهج النقدي التطبيقي إلى الجانب النظري لازمة لا مناص منها تؤسس أرضية مرجعية ينطلق منها العمل النقدي، فيبدو النقد التطبيقي وكأنه استعاري جاهز بما تملي عليه النظرية، فهو في أحد أوجهه ينسحب إلى النظرية في شكل مماثل حتى لتبدو النظرية هي المنهج، مما أثار حفيظة أحد أقطاب النقد وهو وولفجونج أيزر حول علاقة النظرية بالمنهج والتداخل فيما بينهما "فهما يستخدمان في معظم الأحيان وكأن كل لفظة منهما يمكن أن تحل محل الأخرى، أو حتى كأنهما مترادفتان، بيد أن هناك فرقا ملحوظا بينهما فالنظرية تزودنا بعامة المقدمات التي ترسي الأساس لإطار المقولات على

1) محمد مصايف دراسات في النقد والأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ،1988، ص34.

2) عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1990، ص31.

حين أن المناهج تمدنا بالأدوات المستخدمة في عمليات التفسير ... كل نظرية تنطوي على تجريد للمادة التي تريد أن تصبها في مقولات، وإذا كانت درجة التجريد هي الشرط المسبق لنجاح الإحالة إلى مقولات، فمن الواضح إذن أن النظرية تنزع إلى تجريد المادة من فرديتها، على حين أن الوظيفة المحورية للمناهج التفسيرية هب إبراز هذه الفردية ذاتها وتوضيحها، وهكذا تقدم النظرية إطارا للمقولات، في حين يقدم المنهج الشروط التي يمكن أن نميز بها الافتراضات الأساسية التي تقوم عليها النظرية" (1).

يطابق حديث **آيزر** عن النظرية بما هي تجريد، تماما ما قاله **ابن سينا** عن النظرية "وأما القوة النظرية فهي قوة من شأنها أن تنطبع الصور الكلية المجردة عن المادة، فإن كانت مجردة بذاتها فذاك وإن لم تكن فإنها تصير مجردة بتجريدها إياها حتى لا يبقى فيها من علائق المادة شيء" (2).

تتقيد إذًا، الممارسة النقدية بالمنهج الذي يضم طرفين يشكلانه: بعد نظري يؤسس الأصول ومقولات الامتثال وبعد تطبيقي يستمد أسس إجراءاته من الأصول النظرية ليتأسس حوار النص-الناقد على ملاءمة تستبعد شتى أنواع التناقض والميكانيكية، ممارسة ترتقي إلى درجة التجربة الإبداعية في بعدها الأهم، الخصوصية التاريخية والحضارية والفكرية، لذا فالتأسيس المنهجي هو محصلة أصول انطلاقا من البعد النظري، وهو أيضا إجراء تقعيدي في بعده التطبيقي" فالنقد النظري يبحث في أصول النظريات وفي جذور المعرفيات في الخلفيات الفلسفية لكل نظرية ... على حين أن النقد التطبيقي إنما يكون ثمرة من ثمرات النقد النظري الذي يزوده بالأصول والمعايير والإجراءات والأدوات ويؤسس له الأسس المنهجية التي يمكن أن يتخذ منها سبيلا يسلكها لدى التأسيس لقضية نقدية أو لدى دراسة نص أدبي أو تشريحه أو التعليق عليه أو تأويله" (3).

يبدو أن مشكلة المنهج -وهو أساس الممارسة النقدية- تكمن من البدء في البداية أي الأصول مما يطرح إشكالا عويصا أحد طرفيه ملاءمة خارج خلفياته الفكرية، أما الطرف الثاني فاكتسابه شرعية الممارسة داخل خصوصية معرفية مغايرة، في حين الحاجة إلى منهج لا تبرر القفزات العشوائية أو الواعية إلى إيستيمولوجيا ذات منشأ

1) فاضل ثامر،مرجع سابق، ص 229.

2) عمار طالبي ،اصطلاحات الفلاسفة،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1983، ص 114.

3) عبد المالك مرتاض،مرجع سابق ص 50.

مختلف؛ فتبني المنهج بما هو قواعد إجرائية لا ينفي البعد الأول لـه" الخلفية المعرفية المؤطرة للمنهج والتي لا يوليها بعض النقاد أهمية، إذ كثيرا ما يعتبرون المنهج مجرد أدوات إجرائية تساعد الباحثين على ضبط خطواتهم في التعامل مع القضايا التي يدرسونها سواء أكانت نصوصا أو موضوعات، مما يبقي الخلفية الإبستيمولوجية المؤطرة لكل منهج خارج إطار تصورهم الضيق لحجم المشكل وتشعباته ولا تؤخذ بعين الاعتبار في أي تعامل عملي ملموس ... فكل مصطلح أو منهج إلا ويحمل في أحشائه حتما خلفية فكرية تختصر نفسها ورؤيتها وتحليلها من خلال المصطلح النقدي، والمنهج الذي يلاءمه ويستعمل في إطاره ويتبادل الخدمة معه"[1].

مهما يكن من تعقيدات المناخ النقدي، إلا أن الناقد ليس بمنعزل عنه، بل إنه مطالب بمواكبة كل الظواهر النقدية من أجل فهم المعرفة النصية، الأمر الذي وضع الناقد العربي في مشكلة حرجة خلقت بينه وبين معارفه التقليدية مسائلة الخواء والقيمة، نتيجة اصطدامه بمناهج حديثة مستواها النظري تجريدي راق على المستوى الفكري ومختلف على المستوى التطبيقي، فقد جاء في مقدمة لصلاح فضل لكتابه نظرية البنائية في النقد الأدبي "هذا بحث يختلف جد الاختلاف عما يألفه الناس ويأنسون إليه في البحوث الأدبية، لأنه يتعرَّض لأصعب المناهج الحديثة وأدقها وأكثرها جفافا وأبعدها عن المصطلحات والتصورات التقليدية فحسب، ولكن لأنه يلتزم بمستوى نظري تجريدي عال يقتضي منه العزوف عن التطبيقات المبتسرة المبسطة في محاولة لاستيعاب النظرية أولا وموقعها في إطارها الثقافي الشامل ثانيا واصطناع كلماتها الجديدة التي تفاجأ القارئ وتحمله على أن يقطع صلته بما يسميه مفكرو البنائية بعصر التشبيهات، بحثا عن تسمية الأشياء من خلال تركيبها ووصف وظائفها فهو مغامرة حقيقية في قلب الفكر المعاصر اقتضت جهدا شاقا لن يلبث القارئ أن يدرك بدوره أدائه لما يعادله من مشقة إن كان جادا في متابعة خطواته بما تتطلبه من يقظة وحساسية" [2]، يقظة عليها أن ترتقي به من الوعي بالظاهرة النقدية إلى وعيه بالأصول فالاستجابة للفكر المعاصر بكل تحدياته هي في المقام الأول قراءة في الذات وإمكانية التفاعل دون التماهي، والتأثر الإيجابي مع إمكانية التأثير في روافد الآخر فحين استنطاق الخطاب النقدي العربي الحديث، تتكشف حقيقة ذات منظور غربي الذات

1) عمار زعموش، مفهوم النقد الأدبي في نظر النقاد الجزائريين، ، علم الفكر، أكتوبر-ديسمبر2001 عدد 2، مجلد 3، ص 119.

2) هيام المعمري، آفاق الخطاب اللغوي والأسلوبي، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مرجع سابق ص540.

فيه تابعة للآخر،حيث أنها محكومة بمقاييسه وتصوّراته ، تنتج معرفتها بمنظوره، فقد كشف هذا التأثر السلبي عن تبعية عمياء تشبّعت بكل أبعاد ذلك المنظور،الذات العربية لا تتحدد إلا وفقه، وهو أمر يناقض المثاقفة الإيجابية [1].

يقف هكذا الناقد العربي وسط بين معرفتين وحاضر عدمي لا هوية له، معرفة تمثل الهوية وهي الأصول، تظل خاما بحاجة إلى إعادة تعليمها على محور التاريخ الحضارة والمعرفة، ومعرفة أخرى تحاول صهر كل شيء بداخلها لتغليب سلطة المعرفة في اتجاه واحد واختزال الثقافات الهشة "والمشكلة الحقيقية تبدأ بقراءة ما اصطلح تسميته بالأصول قراءة نقدية وليس بقراءة القراءات الماضية لهذه الأصول، وما دام الفكر العربي خارج هذه القراءة فسوف يظل خارج المشكلة الحقيقية وتلك هي نفسها القراءة التي قلت إنني لا أجرؤ على القيام بها ولا أجد عربيا يمتلك هذه الجرأة. أهي حلقة مفرغة أو مقفلة؟" [2]

تجرُّ المشكلة دائما مشكلة أخرى وحل المشكلة هي بداية أخرى، وإذا كانت المشكلة الحقيقية هي قراءة الأصول، فالمشكلة الأعوص بأيّة قراءة؟ وفي أيّ إتجاه؟ فالوضع العربي يقتضي قراءة في الجذور وهو لا يملك الإجراءات القادرة على ذلك لأن الأمر يتعلق بهوية حضارية ذات خصوصية أسهمت في بنائها عوامل أدت حتى إلى تقويض التصورات الذاتية في مرحلة من المراحل، فكيف بإسقاطات عشوائية ذات روافد فكرية مختلفة أن تحمل على عاتقها كشف مخزون قد يتعارض معها أو يناقضها في أبسط الطروحات؟ لكن ماذا لو تمَّ تكييف هذه النتائج وفق الحاجة المعرفية دون الوقوع في مغبَّة الذَّاتية والتأويل المغلوط في اتجاه خدمة المآرب الخاصة؟.

بيّنت تجارب النقاد العرب جدوى استخدام هذه المناهج في استقراء الثقافة العربية وكما يقول **نيتشه:** "كل شيء سيء له جانبان إيجابيان" [3]، ولْيَكن الجانب الأوّل تلقي معرفة جديدة في العملية النقدية، أمَّا الثَّاني فهو إمكانية محاورة التراث وقراءته بشكل مختلف؛ يقول الدكتور عبد السلام المسدي:" من جوانب فضل هذه النماذج يتمثل في رأينا في أن هذه التوسّلات المنهجية قد أمكن تطبيقها على مواريث الأدب العربي وقدمت عطاء

1) عبد الله إبراهيم، المرجع السابق، ص 90.

2) ادونيس، كلام البدايات،دار الآداب-بيروت،ط1 ،1989،ص141.

3) فريد ريش نيتشه، مرجع سابق، ص 235.

إضافيا فيما يخص استنطاق النص الأدبي القديم ذلك أن النَّص الأدبي القديم الذي كرَّسه التاريخ وظلَّ قائما في مخزوننا الحضاري باعتباره نصا مكرَّسا لا جدال حول قيمته الإبداعية يقدم اليوم إلى الناقد وهو مادة خام، فيتجاوز الناقد كل ما تراكم على هذا النص الإبداعي من تيارات نقدية كلاسيكية، ويعيد إحياءه بمنظور جديد ... كل هذه مقومات إيجابية في تطعيم المعرفة العربية النقدية بالمقومات النقدية الحديثة، ولكن من الأمانة أن نذكر أن بعضا من جيل النقاد المعاصرين: الصِّنف الأوَّل هم النقاد المنبهرون بالتيارات النقدية المستورة والذين ليست لهم قدم تأصيل في تراثهم النقدي ...والصّنف الثاني...كأنما تعمدوا تطبيق هذه المناهج بشكل متعسِّف ربما لتثبيت موقف من التاريخ لديهم يتمثل في ضرورة القطع مع الماضي بفصم حاسم"[1].

1) مجلة العربي، وزارة الإعلام-الكويت عدد 441 ،أغسطس1995 ، ص 73.

- **النّــقد سلــطة ورهــان:**

تُشكِّل الساحة الأدبية اليوم، فضاء غنيا لحقول المعرفة التي استحوذت عليها؛ بمــا هي آلية تفاعل نصوص ذات مرجعيات فكرية وفلسفية اختلفت علــى اخــتلاف تشــرب مبدعيها لذلك كان النقد في نظر الكثيرين النص الثاني لنص المبدع؛ التزم فيه الناقد لغــة إبداعية خرجت عن إطارها التقليدي الموسوم بالمباشرة والتفسير، هذه نتيجة طبيعية كــان فيها النقد متلائما مع حركة تطور الآداب أفضى إلى تعالق وصــف بالنســبية والتناســب نسبية المقاربات على حدود كل منهج؛ بما هو إجراء يسعى الناقد من خلاله إلى تعليم نقط تماس مع بنيات ودلالات النص، وهذا يفضي بالضرورة إلى تناسب المنهج المختار مــع الخطاب الأدبي، وفي هذه وتلك، يُفَعِّل الناقد الحوار بين المنهج والنص هذا الحوار الــذي يشكل ثمرة معرفية أنتجت في سياق التكامل الناشد لتطوير التجربة الإنسانية، فــي حــين يطبِّق الغرب مناهجه بكل احترافية خالقا سبلًا اتصالية وتواصلية حــدَّ الســبرنطيقا مــع النص، يبقى الناقد العربي يتخبط بين معطى خطابي يتجاوز ببنياته ودلالاتــه، الإجــراء النقدي التقليدي؛ مما شكَّل لدى النَّاقد خواء إلْتمس في احتوائه مناشــدة الروافــد الغربيــة مصطدما بذلك مع إشكالية الهوية والفصام الثقافي، نظرا للتبســيط المخــل مــن ناحيــة والغموض من ناحية أخرى، وعدم فهم الأصول في كل الأحوال؛ مــا جــرّ نوعــا مــن التضارب في ترجمة المصطلحات وتناقض وقصور في استيعاب الخلفية التــي صــيغت وفقها المقولات، والنظام العام الذي جاءت فيه الجزئيات والسياق الذي ولَّد النظريات التي تجيب على أسئلة السياقات المعرفية بكل أشكالها، ما أوقع المتلقي العربي الذي لــيس لــه احتكاك بهذه الخلفيات الفكرية التي نُقلت إليه عشوائيا، في حالة صنمية حيال ما تلقاه حيث وجدها تنافي خصوصيته، وجديدة عنه [1].

استسلم النص الإبداعي في إطار المثاقفة، لحركة التطور الشاملة بما هي ظــاهرة إنسانية، أدَّت إلى ثورة على المفاهيم التقليدية، وأعادت رسم الصورة الذاتية العربية على الخصوص، فكان أن وقف الأدب مع نفسه وقفة مساءلة بحثا عن الكينونة والتموقــع، ثــمَّ التعاطي مع الظروف الفكرية محوِّرة الأنساق التقليدية وفق المعطيات الجديــدة، فكانــت الاستجابة لروح العصر خطابا جديدا أحرج أفق توقع القارئ وآليات التواصل مــع هــذا المعطى الجديد، الذي هدم التصور التقليدي للوظائف اللغوية صادما إياها فــي أعرافهــا

1) سيد البحراوي، البحث عن النهج في النقد العربي المعاصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع ،ط1993،1، ص 107.

مجادلا لمخزونها وأنساقها، واضعا أسئلة تطرح رهان التكيُّف مع الفكر المعاصر، ويظهر في شكل مرتبة متقدمة تطرح فكرا حدثيا على حدود مضمون النص الأدبي حيث يخرق الأديب العرف السائد في صياغة الفن القولي بأن تنطق محاميله برسالة لم تعهدها السُنن القائمة فيتحرر النص من القيود التي خنقت دلاله الأدب، فيكون للإبداع وظيفة مزدوجة إبداع في الفن كونه قول وإبداع في سياق الحداثة كونه عدول عن المطّرد وخروج عن النمط السائد[1]، هذا حال الإبداع الأدبي، فكيف حال الإبداع النقدي؟ بطبيعة الحال طرحت فكرة تلازم الإبداع النقدي مع الإبداع الأدبي بما هو ضرورة المساءلة في أرقى طرق الاتصال فكان أن تحول الخطاب النقدي بدوره بعد ما كان خطاب أجوبة أصبح خطاب أسئلة، تتجاوز حدود ما وراء المعنى سعيا في القبض على فلسفة الوجود والماهية، أو سعيا لفلسفة الوجود والماهية عبر تمثل الكتابة الأدبية،" إذا كان على النقد أن يتحاور مع الكتابة الأدبية ويتبادل معها ذات يوم، فهو ليس مطالبا –أن ينتظر انتظام هذا الصمود (صمود أمام اللغة) أولا في فلسفة توجه منهجا جماليا معينا يتسلم هو مبادئه، ذلك أن الفلسفة قد حُدِّدت في تاريخها كتفكير حول التدشين الشعري، إنها مُفكرا بها على حدة غسق القوى أي الصباح الشمس الذي تتكلم فيه الصور والأشكال والظواهر، صباح الأفكار والآلهة، حيث يتحول بروز الأفكار إلى استراحة، ويسوّي عمقه وينتشر في الأفقية غير أن المشروع سيكون ميؤوسا منه إذا ما فكرنا بأن النقد الأدبي قد تحول من قبل وسواء أعرف أم لم يعرف، أشاء أم لم يشأ إلى فلسفة للأدب" [2].

لقد دخل النقد صيرورة التجريد استجابة لأسئلة العصر في مطاردة جمالية للمعنى باللّعب على التنغيمات اللغوية من جهة، وعلى فلسفة الأشياء ومعانيها من جهة أخرى، في صورة مغايرة وجديدة للفن؛ حيث يتشبع المبدع بفلسفة الفن وهو أمر حيوي ولكنه قد يشغل صاحبه عندما تزيد لديه هذه الفلسفة، ما يجرُّه إلى الانشغال عن غرضه الإبداعي الأول، ما سيجعله في الحقل النظري أكثر منه في التطبيقي وفيلسوفا أكثر منه ناقدا، لذلك وجب تحديد النسبة الملائمة من فلسفة الفن لأجل مزاولة حقيقية للنقد في أبعاده السليمة[3].

1) منذر عياشي ،مرجع سابق، ص118.

2) جاك دريدا ،مرجع سابق 165.

3) عمار بن زايد، مرجع سابق، ص 31.

يظهر بهذا أن النقد قبل أن يضبط إجراءاته تجاه النص، يجب أن يضبط مفهومه هو بحد ذاته فلا يكون إجراء جافا لا يستجيب للمخزون الفني للنص، ولا يكون أكثر فنية وفلسفة وتجريدا يطارد معنى خارج حدود النص: فالمسألة ليست مسألة مقايسة بين ثنائية النقد/النص، بل تتعداها إلى خصوصية النوع وما يضيفه النقد إلى النص كسلطة مختلفة الوظيفة في مراقبة النص، تسعى إلى تطوير آفاقه " فرسالة الناقد لا تقل أهمية بحال من الأحوال عن رسالة الأديب، فالناقد إن كان مزودا بأسلحة الفن وكان هادفا وموضوعيا في كتاباته يضيف إلى أبعاد الأثر الأدبي أبعادا جديدة توسع من مفهومنا للحياة والمجتمع الذي نعيش فيه، وتعمل على إثراء هذا الأثر إثراء يرفع من مستواه، ويجعله من بين الآثار الوطنية والإنسانية الخالدة" [1].

ويظهر أن النقد أكبر من سلطة ضبط جافة تستهدف النص كشفا وتفسيرا، وإنما هي ممارسة فنية تتجاوز الذوق العادي إلى الجمالي معمقة الوعي بالظاهرة الإبداعية سلطة تتحدد احترافيتها من خلال المقاربات غير العادية والمألوفة خارج المعيارية والذاتية، وقد جاء في تعريف هذه السلطة (النقد) عند **محمود أمين العالم**: "اكتشاف وتحديد لشروط وقوانين الظواهر التعبيرية المختلفة، وتفسيرها وتقييمها وليس مجرد نقض ودحض وإدانة، وهو كشف وتحديد وتفسير وتقييم يهدف إلى إضاءة وتعميق الوعي والتذوق وتجاوز القصور تجاوزا إبداعيا"[2].

تبدو قصدية سلطة النقد على هذا النحو بما هي قراءة للنص واضحة الأبعاد، وإن كانت الأهداف مختلفة في تتبع أثر النص خاضعة لسلطة القراءة، فهذه نتيجة إن لم تكن حتمية فهي طبيعية ناتجة عن طبيعة الظاهرة النصية في حد ذاتها، كما يقول **أمبرتو إيكو**: "المشكلة تكمن في أننا إذا كنا نعرف بالضبط ماذا نقصد بقصدية القارئ، فإننا لا نستطيع إعطاء تحديد تجريدي لمقولة قصدية النص، فقصدية النص ليست معطاة بشكل مباشر وحتى إذا حدث وكانت كذلك، فستكون شبيهة في هذه بالرسالة المسروقة: فرؤيتها محكومة بإرادة الرائي، وهكذا إذا كان بالإمكان الحديث عن قصدية النص، فإن ذلك مرتبط بتخمينات القارئ إن مبادرة القارئ تعود أساسا إلى قدرته على تقديم تخميني

1) محمد مصايف، المرجع السابق، ص11.

2) عمار زعموش، مرجع سابق، ص101.

يخص النص"[1]، هذا التخمين الذي تفرضه سلطة القراءة – النقد، يتجه إلى نص القارئ في حد ذاته، فتظهر هذه السلطة وضعا استراتيجيا معقدا تنزاح عن مفهوم السلطة الأوّلي السيطرة والإخضاع، فالنص الأدبي قوة في بعد من الأبعاد يستلزم قوة في مستواه وهي النقد لا غير فهو الجهة الوحيدة المخولة لمحاورة النص، فيكتسب بذلك سلطة في غير ما تسلط؛ سلطة بأبعاد مختلفة أو كما يقول **ميشال فوكو**: "لا أقصد بكلمة سلطة مجموع المؤسسات أو الأجهزة التي تقوم بإخضاع المواطنين في دولة من الدول، كما أنني لا أقصد نمط القهر الذي يأخذ شكل القاعدة عوضا عن أن يعمل بالعنف، وأخيرا فإنني بكلمة سلطة لا أقصد النسق العام للهيمنة الممارسة من طرف عنصر أخر أو مجموعة أخرى"[2].

يبدو النقد سلطة معقدة التجهيز، بعده المعرفي وتمثله للتجربة الإنسانية جعل النصوص الأدبية محرجة في أفقها الإنتاجي عن كيفية مفاجأة القارئ، في وقت ازدادت فيه ميكانزميات النقد تمكنا وتعقيدا، حاصرت الخطاب كسلطة قابضة تعرف مسبقا سياقات النص؛ أو كما قال وولفجونج آيزر:" إذا كان النقد الأدبي يعتبر أساسا كالتقاء للمعرفة مع نمط الخطاب الذي يشغل إمكانيات الشروط الإنسانية، فإن سؤالا أساسيا يثار حول ما تقدمه لنا النصوص الأدبية في الوقت الراهن"[3].

لقد شكّل الفكر المعاصر مآزقا معرفية تتصدرها المعرفة الأدبية التي تحول خطابها عن المألوف الفني والجمالي، استلزم لمعرفة دلالاته مناهج نقدية انبثقت من رحم مغامرة الكتابة نفسها، التي تغير نسقها بتغير سياقاتها، واضعة النقد في كل مرة على حدود الاستغراق المعرفي، أو لنقل الإفلاس الإجرائي مع كل مرحلة انتقالية لا يستوعب فيها الظاهرة، إما بتجويفها أو بجرها إلى إيديولوجيا معرفية، لتأخذ الظاهرة الإبداعية شكلا ميتافيزيقيا، تتضارب فيه الهندسة البنائية مع محاميل المضامين لتدخل في سجال دائم مع المناهج النقدية، التي تطاردها أينما تعلّمت فيها نقطة الاتصال، اتصال كانت ضريبته على الناقد العربي باهضة كلّفته هندسة صورته الذاتية من جديد؛ لأجل مواجهة مد معرفي يظهر وكأنه عَقَدَ القطيعة مع أشكال المعرفة السالفة موجها سؤال الانتماء

---

1) امبرتو ايكو، مرجع سابق، ص77.

2) عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، ص160.

3) فرولفجونج آيزر، آفاق استجابة القارئ ، ترجمة أحمد بر حسن، من قضايا التلقي والتأويل، مرجع سابق، ص213.

الانتماء إلى منظومة فكرية كرّست الماضي وحاضرها متشنِّج، أو الانتماء إلى حضيرة فكرية تمارس الاختزال باسم العولمة "وكما أن الإنسان لن يستطيع أن يمنع نفسه من رؤية ما يرى وإنما يلزمه استخدام الملكات كما يجب حتى يتعلم"[1]، فالناقد العربي رهين بأن يفهم الفكر الجديد، ويتعلّم فيه أسئلة الوعي بالذات والوعي بالتراث المعرفي والنقدي من أجل مواكبة الراهن من الفكر والمعرفة؛ " تتطلب هذه العملية في الانتقال من حالتنا الراهنة إلى الحداثة أن نقوم بنقد صارم، جذري، شامل ، شجاع لذاتنا، لمجتمعاتنا لتاريخنا لترثنا، لقيمنا، لإنسانيتنا، لتقاليدنا لمرجعيتنا الإسلامية وما ينبغي للعقل العلمي، والمنفتح والمتسامح والذي يعترف بالأخر ويحترم حقوق الإنسان. ألا يكون نقديا يخترق كل حجب الأوهام والمحرمات والأساطير فالمثقف الحديث الذي يستحق أن يسمى مثقفا هو المثقف الناقد، فالنقد أساس الثقافة والشرط إلى المعرفة"[2]، فأمر التغيير رهن بالنقد وإعادة النظر في كل المحاميل المعرفية الأصيلة والمستعارة، حتى يكتمل إنتاج معرفة قائمة بذاتها لا تدين بفكرها لرافد غريب ولا لتقليد جامد رتيب، إذًا فستكون معرفة تتجاوز كل أشكال وسياقات التقليد، تتضمن حرية متعاطيها بعدما اختزله "تقليد الآخر في أفق من الإستيلاب الساحق، وتقليد الذات في أفق من الوترية الجامدة، ونفهم على صعيد الكتابة والفكر بخاصة، كيف أن الكاتب أو المفكر غائب من حيث أن هذه البنية السائدة تلغيه بوصفه ذاتا حرة وخلاّقة، فكأن هذه البنية هي التي تفكر، لا هو، مُسْتَلَب لديها، أو ناقل: يحتفظ ويفسر يبشر ويعلم لكنه لا يكتب، أي لا يقول شيئا من عنده حقا، وكأن ما يتاح له أن يقوله ليس إلا إعادة ترتيب لمقول ما"[3].

يبدو أن سؤال نقد البنيات والبؤر المركزية في الثقافة العربية، غدا هدفا يتجاوز التراث والتبعية له بما هو مكنون المعرفة العربية، لأن إنتاج أسلافنا في مختلف الميادين المعرفية ليس له المقدرة طبقا للمفاهيم الحديثة على تكييف أسئلة الراهن العربي، أو حتى إفادته في إيجاد معرفة وهذا لا يقلل من قيمة ما أنتجه الأسلاف ودورهم في تاريخية إنتاج المعرفة، إنما معرفة اليوم جديدة جاءت في سياقات لم يعرفوها، الأمر الذي أملى حتمية مقاربتها بطريقة مغايرة؛ لأن تمثل الأشكال المعرفية وحدودها ومقارباتها القديمة، هو

1) ج. ف ليبنتز،مرجع سابق، ص 266.
2) منير شفيق، في الحداثة والخطاب الحداثي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999، ص 192.
3) أدونيس، مرجع سابق ، ص 150.

شكل من الانعزال والخروج من حاضر هذه المعرفة الجديدة فمحاولة التموقع داخل السياقات الجديدة، لا يحتّم بالضرورة المحافظة على التراث والتمسك بالأصالة، وإنما الحركية والطاقة الدائمة في الإنسان والمجتمع هي التي تضمن البقاء، والتوجه الواعي الذي يتمثل الماضي ويمتلكه معرفيا فيما يستشرف مستقبل أفضل[1].

بات من الضروري إذًا، إنتاج ثقافة تستجيب لروح العصر، ثقافة تكرّس التغيير عبر نقد مختلف أنساقها ومفاهيمها، وخلق بيئة بخصوصية تميزها عن غيرها، يتم فيها إنتاج المفاهيم الخاصة بالهوية والمصطلح الدال على هذه الثقافة والمعرفة المنتجة فيها فالثقافة أيًّا كانت هذه الثقافة، لا يمكنها أن تنهض وتبني صرحها إلا إذا أنتجت معرفة واسعة ثرية وجديدة، باصطلاحات محددة الدلالة تعمل على توجيهها، ومن الواضح أن الثقافات تُقَوَّض وتنتهي ولا تستمر ولا يكون لها دوام لأسباب رئيسة؛ كاضطراد المصطلح، وتعارض المفاهيم، وشيوع الغموض، والقلق في التراسل العلمي بين مصادر المعرفة وجهات التلقي وإذا كانت هذه هي الصفات التي تعتري أية معرفة، فالمؤكد أن أول شيء يمكن أن تتصادم معه الثقافة؛ هو أن تعدم الحوار والجدل والمساءلة الجادة ولعله المظهر الواضح الجلي والمهيمن في الثقافة العربية[2].

يبدو الوضع العربي وضعا مستلبا، تمَّ فيه تبني المفاهيم الجديدة للفكر الغربي تحت مسمى الحداثة، دون مساءلة وتوجيه نقد بنّاء يكيِّف مثل هذه المفاهيم مع خصوصية الحضارة والمعرفة العربية لذلك وجدت المساحة النقدية العربية نفسها تتساءل مرة أخرى بعدما عجزت عن قراءة وضعها المعرفي السالف، عن مدى جدوى المناهج النقدية المستعارة في بناء الشخصية العربية، إذ لا يمكن التسليم بأن الحركة النقدية العربية الجديدة أفلحت في وضع تصور كامل وشامل وتام حول قضايا المنهج النقدي، فهناك الكثير الذي لم تستطع هذه الحركة توضيحه، بالإضافة إلى أن بعض الممارسات تعاني غياب المنهج وتصادمت مع مناهج تحولت إلى علم أو فلسفة أو إيديولوجيا، لذلك كان قلق مرحلة التغير النقدي الحديث لم يزل معلقا، ولا يمكن أن يُبث فيه بسهولة، لاسيما وأن الوضع الجديد يفرض على الناقد العربي على الدوام أن يكون خاضعا للاختبار والرهان

1) مصطفى بيومي،مرجع سابق، ص 216.

2) عبد الله إبراهيم، المرجع السابق، ص 96.

إنها أوضاع تتجدد معه وقد يضع رؤياه وقناعاته الأساسة أحيانا على حدود التغيير[1] فهي وضعية نقدية لا تراوح أن تكون جنيسة لمعطى الآخر، مقايسة له، فرضت على متبنيها رؤيا جديدة، النقد فيها رهن لفكر فلسفي قد يتلون بإيديولوجيا خارجة عن النمط المعرفي العربي.

كيفما أثبتت هذه المناهج نجاحها ولو المشروط خارج بيئتها الحقيقية، إلا أنها لن تكون البديل الحقيقي الذي يوجه المعرفة العربية توجيها يستوفي كامل خصوصياتها، يقول هيجل: "أفمن له عينان لا يبصر شيئا في النور الصرف ولا في الظلمات الحالكة: وكذا الضرير إزاء ما قد يتلألأ أمامه من الكنوز، فلو لم يكون ثمة ما نصنع بهذا الباطن وبالكون المرتبط به عن طريق الظاهر، لما بقي إلا حل واحد: أن نقنع بالظاهر، أي أن نأخذ مأخذ الحق شيئا نعلم أنه غير الحق، فإن أردنا لهذا الفراغ الذي يمثل أولا كخلو من الأشياء الموضوعية والذي يلزم بعدئذ: باعتباره خلوا في ذاته، أخذه كأنه خلو من جميع العلاقات العقلية وفروق الوعي لما هو وعي، لو أردنا لهذا الفراغ التام الذي نخلع عليه اسم المقدس أن يكون له المحتوى،لم يبق إلا أن نملأه بظواهر يلدها الوعي نفسه: بأحلام وما لهذا الفراغ إلا أن يقبل تلك الإساءة، فما يجدر به صنع أكرم، فحتى الأحلام تفضل خواءه"[2].

1) فاضل ثامر، مرجع سابق، ص 231.

2) هيجل، فينومنولوجيا الفكر، ترجمة مصطفى صفوان، اليونيسكو/ الشركة الوطنية للنشر والوزيع، الجزائر، 1981، ص 125.

- النّـقد: سـؤال الذّوق الفـني والموضوعيّة العلميّة:

لم تنته مشكلة النقد حد الوعي بالظاهرة الإبداعية بمعنى فهمها، ومقاربتها وفق ما تفرضه الممارسة النقدية بما هي أداة تواصلية مع النصوص الأدبية، إنما الإشكال الحاصل هو كيفية التواصل مع النص؛ هل يجب على النقد أن يكون في مستوى اللغة الإبداعية الفنية فلا تعود هناك حدود بينه وبين العمل الإبداعي، بمعنى يصبح جنيسا لها؟ أم يحب أن يتتبع الظاهرة وفق قواعد صارمة تنطلق من التحديد وصولا إلى البرهنة؟ وبهذا، المعنى يكون إمَّا مع كل دلالة كلمة في البناء والتي تصل حتما إلى تناقض يفترض فوضوية الدلالة، أو الوصول إلى القناعة بأن المعنى لم يكن ليظهر كنتيجة نهائية مع نهاية العمل الأدبي، لتصبح دائرة البرهنة مفرغة.

لم تكن الظاهرة الإبداعية لتحدد لقارئها طرق الاتصال بطريقة مباشرة، وهذا ما جعل تناولها متنوعا يطرح بدايةً، تعقيدات الظاهرة الإبداعية في حد ذاتها، ثم طبيعة متعاطيها فجاءت تنويعات على مستوى دراستها انطلاقا من الممارسة النقدية، ولكون الظاهرة النقدية نتيجة ذات تفاعلت فيها جملة من الظروف التاريخية والفكرية ليست بمعزل عن الظاهرة النصية، تكون الأحكام النقدية استجابة لما تتركه هذه الظروف المطروقة داخل النص من قيمة تشد الذات؛ فأي حكم قيمي له مرجعية واقعية؛ لأن الناقد الذي يدفع أمامه ما يسمى الذوق الخاص، إنما هو في الحقيقة يمسك بالآراء السابقة المقررة سلفا، التي تكونت بداخليته عن وعي أو عن غير وعي، على هذه الشاكلة أمكن القول أن مسمَّى الذوق ليس إلا راسبا من رواسب العقل الباطن[1]. وعلى هذا الأساس يكون الناقد قد أسس حكمه بطريقة تناسب رؤيته أو ذوقه الفني، من خلال قياسات عقلية تحمل مسبقا معطيات الحكم بحسب طريقة التلقي التي يحكمها في البدء المخزون المعرفي الخاص، وهذا ما يقود النقد إلى أن يتبلور في سياق الذاتية؛ حيث يظهر الحكم شخصيا انطباعيا يحور المعنى بما يناسب القيم، أو كما يقول رولان بارت: "هنا يكون الذوق مفيدا جدا، إنه خادم مشترك بين الأخلاق والجمال، ويسمح بفتح باب دوار ملائم بين الجميل والمفيد، ذلك أنهما قد اختلطا خفية تحت نوع من القياس البسيط ومهما يكن فإن لهذا القياس كل القدرة التي يمتلكها الشبح على الهروب"[2]، وهذا القياس من طبيعة الأدب نفسه

1) محمد مندور، في الميزان الجديد، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1988، ص 134.

2) رولان بارت، نقد وحقيقة ، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1994، ص50.

فالأشياء في عالم التخيل ذات حقيقة خارج البرهنة والاستدلال أمكن لمدلولها أن يتنوع لا بحسب سياق النص فقط وإنما للمدلولات الإضافية التي يضفيها القارئ عبر تمثلها ثم الكتابة عنها بلغة تصفها، وبهذا يكون الناقد قد اجترح لغة لا تقل فنية عن النص الأصلي لتمثيل التجربة المعيشة وإلا كيف سينقل تجربة كتبت بلغة شعرية؟ هذا إن لم تكن مرّت بالذوق الفني الذي من المؤكد سيصوغها حسب القيمة الفنية والشعرية للتجربة، يقول لانسون: "لقد قدّرت أنه من الأنفع في مجال لا توجد فنيه حقيقة وثوقية أو عقلانية أن أورد كل ما تولد لدي عند الاحتكاك المباشر والمتواصل بالآثار الأدبية من آراء وانطباعات وأحكام شخصية، هكذا فقط يمكن لمثل هذا العمل أن يكون صادقا وحيّا، إذ لا سبيل إلى أن نشد اهتمام الآخرين إلى ما نحدثهم عنه إلى إذا أثبتنا أننا نأتي ذلك بذوق"[1] لكن على شاكلة لانسون التي تبدو مغالاة في الذوق الشخصي، إن لم يتضخم معنى النص بما لم يهدف إليه، فإنه سيأخذ سياقات ذاتية هي أقرب إلى الإيديولوجيا المائعة، فتوظيف اللغة الفنية في النقد من أجل التبليغ هو إعلاء من شأن الفنية على حساب الوظيفة المتواضع عليها للنقد بما هو قواعد إجرائية ضابطة تسعى إلى الرقي بالأعمال الأدبية إلى الجمال والفنية، لا أن تصارع هذه الأعمال قيمها وتحميلها وتقويلها ما لم ترم إليه في لغة فنية يجرّ فيها المصطلح الشعري بدل العلمي الدقيق ويلات الدلالة المميعة الخاضعة لسلطة الذوق الذاتي الذي يجد في اللغة الفنية الشعرية ضالة التعويم النقدي خدمة لغاية ما. لذا كان على النقد أن يكون موضوعيا، حتى في مستوى لغته الفنية خادما للفن في أخلص صوره دون الانتصار للذوق الذاتي أو لإيديولوجيا معينة، موضوعية ضابطة تجعل للنقد اصطلاحا علميا، قادرا على ترويض دلالات النص ،إذّاك يستطيع النقد أن يقدم أجلّ الخدمات لأهل الإبداع والفن ؛لأنّ مثل هذه الموضوعية ذات المقاييس البنّاءة حقيقة بالتقدير، إن كانت خالصة للفن وحده حيث تتمثل أصوله وحقائقه وتشرح خصائصه حينها يتدخل النقد لتوجيه المبدعين إلى مواطن الإجادة والإبداع[2].

واجهت الموضوعية نقدا هو من صميم الظاهرة الإنسانية نفسها؛ كونها لا يمكن أن تتخطى في النفس البشرية (الناقد) الظروف التي تداخلت لتكوين شخصيتها، فهي لا يمكن أن تحصر التجربة الإنسانية ضمن قواعد تختزل هذه النفس إلى فكرة المنطق والوثوقية

1) عبد السلام المسدي، مرجع سابق، ص 93.94.

2) بدوري طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي،دار المرّيخ للنشر،الرياض،ط3، ص 48.

لأنها غير ممكنة على إطلاقها في العلم، فكيف بها في مجال الأدب؟ حين تصطدم بخصوصية الذات الإنسانية ذات الفكر الخاص والمزاج الخاص أيضا؛ حيث لن يمكنها أن تلغي تأثر هذه الذات بالظروف التاريخية والإجتماعية والنفسية التي كانت سببا في تكوينها وتكوين إبداعها وأي نقد ينطلق في مقاربة هذا الإبداع من خارج ظروفه سيكتب له الفشل[1].

فتخضيع النقد إلى الموضوعية من أجل العلمية، كشف قصوره عن استكناه النص بما يفضي إلى حقيقة الأدب، والحال نفسه إذا تلبَّس النقد بالفنية؛ فهو يأخذ شكل النص الشعري –وإن كان في مستوى من مستوياته يندرج في الفنية– يقول جابر عصفور: "أنا أنظر إلى النقد في آخر الأمر،لا على أنه علم بالمعنى الموجود في العلوم الإنسانية، شأنه في ذلك شأن علم التاريخ، شأن علم اللغة، فالنقد ليس علما بالمعنى التجريبي كالطبيعة والكيمياء ولكنه علم بالمعنى الموجود في العلوم الإنسانية على أساس أنه مجموعة من التصورات والمفاهيم تتكامل فيما بينها داخل أنظمة عقلية قابلة للاختبار بمعنى من المعاني وتتحرك على أساس من منهج"[2]، وهذا ما جعل العمل الأدبي يستقرئ الآفاق النقدية من أجل تطوير الإبداع الفني الذي أصبح رهنا بمعرفة هذه الآفاق، التي تؤسس لخلق أدبي في مستوى تنظيري، أو كما يقول حسام الخطيب: "الوظيفة التنظيرية، النظرية من نوع تأسيس المعايير الذوقية والمعايير الفهمية المسبقة، إنها ليست وظيفة لاحقة للنص بعد ولادته، إنما هي وظيفة للنص، فمن خلال المناخ النقدي والفكري الذي يخلقه النقد يصبح الأدبي أكثر تهيوءا لمجرى من مجاري الخلق الأدبي. وبذلك يؤثر النقد تأثيرا شديدا في ولادة النص نفسه في اتجاه الأديب إلى اختياراته الإبداعية وهنا توجد مسألة شديدة الخطورة، لأنه يوما بعد يوم مع انتشار المناهج النقدية أصبح الأديب يجهد تماما في تكوين فكر نقدي أو أدبي قبل أن يقدم إبداعه الفني وهي وظيفة مهمة من وظائف النقد"[3].

تزاحمت ثنائية: الذاتية / الموضوعية في سجال الثنائيات الكثيرة المتصارعة على الأسبقية والأحقية، في حين أن كل طرف يمثل كيان وحقيقة، لها حيّزها الخاص، والنقد هو هذه وتلك.

---

1) ماجدة حمود، علاقة النقد بالإبداع الأدبي،منشورات وزارة الثقافة،دمشق-سوريا، ص 12.

2) جهاد فاضل، أسئلة النقد حوارات مع النقاد العرب،الدار العربية للكتاب، ص 66.

3) المرجع نفسه، ص 110.109.

الفصـــل الأوّل

المنهـــج النّقـــدي عند محمد مصايف

مـــــن

النّـــظرية إلى التّـــطبيـــق

تمهيد:

-المناخ العام للبيئة الجزائرية: الثورة/ما بعد الثورة وبناء الوعي الثقافي:

لم تستقل الشخصية الوطنية الجزائرية بعد بأبعادها الحقيقية، التي تضمن لها الكينونة المتجذرة على الأرضية التاريخية الإنسانية؛ نتيجة الإستيلاب الأعظم الذي مسخ كل الطرق المؤدية إلى الاستقلالية في الحياة وصنع القرار، إلاّ طريقا واحدا توارثته الأجيال، غذّته أسس متينة لصنع الإنسان انه الوعي القائم بالهوية واستقلالية الذات؛ هذه المركزية المهمة في حياة الجماهير الجزائرية هي التي تأبّت أمام جبروت الاستعمار، إنها مركزية الرفض حيث تنشط كل أشكال الاختلاف والخلاف مع

المقدمات المعرفية ذات المرجعيات الفكرية المتمايزة، إلى النهايات الامبريالية أحادية التفكير ذات الطابع الاستعماري، مثل هذه النقطة الارتكازية في حياة الشعوب، هي التي قادت الشعب الجزائري إلى رفض الاستيطان بكل أشكاله بما في ذلك الثقافي؛ الذي رافقه مدٌّ تبشيري قصد مسخ كل أشكال الهوية الجزائرية، هذا الاختلاف، مع سلبية التعايش وسياسة القمع، نهض بالشعب الجزائري لمقاومة الاحتلال، فحقيقة الاختلاف بما هو وعي وتصور ورؤيا هو بذرة الاستقلال التي انتظرت القرار والتصميم لتنتش، فكانت هبّة الجماهير لنصرة القضية الوطنية التي تأسست مع أول وعي بالرفض فكانت الثورة، وكان معها الوعي يتزايد بضرورة الحرية اقتداء بحركات التحرر في العالم، فعبَّأت الجماهير الجزائرية كل أشكال المقاومة للنهوض بفكرة التحرر، بما فيها الأوساط الثقافية التي لعبت دورا فعَّالا في تحديد الأفكار التحريرية، والعمل على تعبئة الأوساط الشعبية؛ من خلال الحثِّ والتوعية عبر مختلف الأنشطة الثقافية، والتي كانت للصحافة فيها دور أقل ما يقال عنها: صوت الرصاص المسموع في كل جبال الجزائر، والصوت الموحِّد لصفوف الشعب الجزائري، فكانت الكلمة والأحرف سلاح آخر هو من صميم الذهنية الجزائرية الذي صدّع خطط الاستعمار، وفي حين كان الجزائري يعاني كل أشكال الموت، كانت حقوق الإنسان الغربي في أوج الكمال صادرت كامل حقوق الشعوب المناضلة.

لم يترك الاستعمار الفرنسي ركنا في الجزائر إلا وصدّعه، قصد المسخ والإخافة والتشكيك إنها الامبريالية الاستيطانية في أصفى صورها؛ الداعية إلي اختزال الثقافات الهشّة والشعوب الضعيفة وبناء صروحها الانتهازية الاستغلالية على أعقاب هذه الشعوب

لكن مثل هذه التصورات اصطدمت في الجزائر بلحمة لم يزعزعها قرن ونيف من الاستعمار؛ لحمة حافظت على كل عاداتها وتقاليدها وأشكاله الثقافية، فكانت الأرضية الصلبة التي انطلقت منها أصوات الرفض لمجابهة الاستعمار، وكانت هي منطلق الوعي التاريخي والفكري بحيِّز الشخصية الزماني والمكاني، هذا الوعي الذي كانت له منطلقاته الفكرية هو الذي أسس حاجة الجزائري للاستقلال بالشخصية وبرؤيا خاصة للحياة... وكان الاستقلال، وكان الميلاد الجديد للشخصية الوطنية الجزائرية بعد موات أصابها في عمق تاريخها فقد انطلقت رحلة الوعي بالذات من نقطتي: الاختلاف والرفض، بحثا عن استقلالية ذاتية تؤسس لعهد جديد في مسار الشخصية الوطنية الجزائرية، التي خرجت من سجن الاستعمار لتقع في باب استعمار من نوع آخر أكثر خطورة؛ إنها الحياة الاجتماعية بكل ظروفها المنحطة، فراغ ثقافي، تخلف في جميع الميادين، خواء أنطولوجي لا يملك سوى مقوماته الذاتية، إضافة إلى التبعية التي خلقت ديونا متراكمة، فكان لابد من التغيير وفق الظروف الداخلية والذهنية التي لم تزل متلاحمة بفعل تأثير الثورة فكان ان اختارت القيادات العليا للدولة، النظام الاشتراكي حلا للخروج من هذه الضائقة؛ لما احتواه من رؤى هي أقرب إلى الشعوب الضعيفة ولإستراتيجيته بعيدة المدى في إنجاز هدف تأسيسي في البناء الهرمي للدولة، فتغيَّرت حياة الشعب الجزائري في ظل هذا النظام، وتغيَّرت معه مكوناته المركزية والهامشية*[1]، فإذا كان في البدء يبحث عن الحرية وعن صنع الذات وإرساء معالم الشخصية الوطنية كمكوِّن مركزي، واضعا على هامش حسبانه التقدم التكنولوجي والثقافي والبناء الحضاري كمكوِّن هامشي، فقد اختلف هذا التركيب فيما بعد الثورة وأثناء رحلة البناء، فأصبح التقدم التكنولوجي والبناء الثقافي الحضاري مكوِّنا مركزيا، هذا الاهتمام المركزي هو ما حذا بأجهزة الثقافة إلى بلورة وعي بالمنظور الجديد للعالم المعاصر، الذي أصبحت فيها القوى الثقافية هي المسيطرة، فكان لابد من تجاوز حتى يتحقق هذا الوعي بصورة عملية؛ تجاوز على حدود الفردية والوعي بالعمل الجماعي وتجاوز لبعض الإلتزامات التقليدية في الموروث الاجتماعي، لصالح التأسيس الفردي القادر على التجديد وإعادة تجديد هذا الموروث وفق العصرنة، أو كما يقول **ماتزيني**: "إن الفردية، أي مخاطبة الوجدان الفردي وحده تتأدَّى إلى الفوضى، والفكرة

*خير الله عصار، محاولة لبناء نظرية ولتطبيقها، مجلة الثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ع 61، فبراير 1981، ص 80.

الاجتماعية، أي مخاطبة المأثور وحده، دونما مجهود دائم لتأويله بحدس الوجدان الفردي ولدفع الإنسان بالتالي نحو المستقبل، تتأدّى إلى الاستبداد والركود" [1].

فأصبح الوعي الثقافي في الجزائر، أكبر هموم الطبقات الفاعلة استجابة لروح العصر واستجابة أيضا للتطور الاجتماعي وبنيانه، فمن البناء السياسي فالاقتصادي، لا تكتمل حياة الشعوب إلا ببناء صرح ثقافي يدلّل على الشخصية الوطنية وهويتها، فكانت أن انتعشت الحياة الثقافية في الجزائر بمختلف النشاطات، ساهمت في بناء الوعي الحضاري داخليا ونقلت الصورة الثقافية المحلية خارجا للتعريف بالوطنية المستقلة، هذا الوعي الثقافي لم يكتمل بنيانه إلا بأقلام عايشت المراحل الانتقالية والتحولات العقيمة في حياة الجزائريين فكانت أن أسهمت إسهامات فكرية وأدبية في الخصوصية الثقافية وتوجيهها الوجهة الجماهيرية؛ من أجل البناء الاجتماعي والثقافي وتفعيل الإنتاج المعرفي في مناخ الوطنية الجديدة، بصورة تجمع بين مختلف الأداءات الفكرية، فكان كل حقل معرفي منوط به تفعيل الوعي الثقافي على أعلى مستويات التقبُّل والتوصيل؛ لأن الجماهير بحاجة إلى نَقلة جديدة في وعيها التقليدي، الذي اصطدم بأشكال معرفية جديدة؛ أربكت بنيانه وأحرجته بسؤال التعاطي والتكيف مع المتطلبات العصرية من جهة، وبالاستقلالية في التصور الذاتي أمام الأصول من جهة أخرى، فكان أن وجدت نشاطات فكرية حددت معالم الصورة الذاتية، في خضم التسارع الحاصل على مستوى الاندماج الثقافي والانفتاح المعرفي، مثل هذا التحديد من شأنه أن يعرف بخصوصيتين: خصوصية تتعلق بالأصول والبناء التأسيسي للهوية وخصوصية في الرؤى والممارسات المعرفية ذات الصلة الوثيقة بالوسط المجتمعي، الذي يعد مبعث ومنتهى الإنجازات؛ حيث تتفاعل كل آليات الاتصال وتتطور مع كل تطلب يزيده الوعي بضرورة التغيير ضمانا للحركية والاستمرارية، وهو الشيء الذي طبع الإنتاج الثقافي في الجزائر بكل أضربه ،وليس بعيدا عن الوعي الثقافي في شكله العام تقف الحركية الأدبية بما هي جهاز ثقافي أساس؛ بِنْيَة في النشاط الفكري العام، فسياقات الأدب في المراحل الأولى من التطور الاجتماعي الجزائري غداة الاستقلال، أضحت يد بناء لصنع الوعي والتوعية بالمرحلة التاريخية التي تمر بها الجزائر، فكان الإنتاج الأدبي تبعا للذوق الجماهيري العام وأيضا مصب الاهتمامات

1) إميل برهييه، تاريخ الفلسفة القرن التاسع عشر، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط 1982، ص 392.

الكبرى بقضايا التقدم والوعي الثقافي ومن رحم هذه الحركية تولد فعّالية لا تقل أهمية عن النشاط الفكري التي هي من صميمه والتي أقامت دعائم الوعي الثقافي من خلال التتبع الحثيث لمختلف الأنشطة الثقافية والسعي لتطويرها عبر نقل الأفكار إليها وتوجيهها وتدعيمها؛ فكان النقد صورة ثانية للصور الإبداعية، وكان فكرة عن الأفكار وكان قضية أخذت أبعاد الهوية، فمثل هذا النشاط الفكري لا تعدمه أيَّة ثقافة وأيَّة حركية جادة غايتها تطوير الأفق الإنساني عبر مساءلة تجاربه واستخلاص الأنسب منها، وتقويضها وإعادة بناءها؛ غاية في إعطاء الوجود حيوية لا تستغرق من أجل الاستمرارية وعدم الثبات مثل هذه الفعالية لم تعدمها الثقافة الجزائرية التي وعت بضرورتها من أجل تطوير الحركة الثقافية، وقد قام عليها جملة من المثقفين أرسوا دعائم هذه الممارسات بوجه يمثل الثقافة الوطنية قبل كل شيء، بوعي ثقافي تجاه الإنتاج الإبداعي وتجاه حاجات المجتمع؛ ولعل من أبرزهم **محمد مصايف**، الذي خاض التجربة الثقافية متمثلا تاريخ الجزائر حاملا القضية الوطنية والقضية الفنية؛ فكان أن أثرى الخزينة الأدبية الوطنية بمقالات ودراسات واكبت شتى الفعاليات الثقافية، فكان نشاطه النقدي صورة بارزة لفعل استحق الاهتمام، بما هو فعل بناء حاول من خلاله إرساء ثقافة وطنية وتطوير حركتها الأدبية، أو كما يقول **إرقاسيلاس**: " الفعل المستقيم هو الفعل الذي إذا فعل أمكن الدفاع عنه بطابعه المعقول"[1].

1) إميل برهييه، تاريخ الفلسفة، الفلسفة الهيلنستية والرومانية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1982، ص 154.

-المنطلقات الفكرية لمحمد مصايف:

سجّلت شخصية **محمد مصايف** -باعتباره أحد الفاعلين الأوائل في الحركة الثقافية الجزائرية فيما بعد الاستقلال- حضورا لا يوصف فقط بالقوة، وإنما بالتميُّز الواعي وعي تجاه الوضع الجزائري المتحرر حديثا من براثن الاستعمار الذي مارس عليه شتى أنواع المسخ الثقافي في محاولة لطمس معالمه التاريخية وإدماجه في فرنسا الاستعمارية، هذا الوعي يحمل على عاتقه التجديد وصنع الشخصية الوطنية وتصحيح الصورة الذاتية؛ في إعادة ترسيم جذورها الأصيلة، وتعليم نقط الهوية والتاريخ والحضارة على معلم الجزائر الحديثة، غاية في إرساء التغيير عبر ثورة شاملة، تكتسح مختلف ميادين الحياة لاسيما الثقافية منها؛ حيث تتحدد مصائر الأمم وتتفوق إحداها على الأخرى، وتصبح برنامجا في أهدافها، ليأخذ الاستعمار شكلا آخرا تقرر فيه تبعية الضعيف الذي لا ينتج واقعه للقوي الذي يمتلك نظمه الثقافية المؤسَّسَة، وإذا كان التغيير الفعلي يبدأ بسؤال الثقافة؛ فإنها شكّلت فيما بعد الاستقلال، مأزقا أسهمت في تبلوره رؤى ضبابية عاجزة عن تشخيص الوضع الثقافي والتخفي وراء هذه الكلمة دون وعي بحقيقتها كمبدأ ثوري أو كأيديولوجيا، نتيجة الفراغ المعرفي والفكري الناجمين عن انعدام أو خمول الحركة الفكرية والثورات الأدبية والنقد كفعالية، والتي جسدتها الثورة الصينية كتصور لأوّل مرة ممثلة استمرارية المد الثوري على يد جيل الحكام، الذين خافوا اندثارها فحمّلوها الجيل اليافع في شعارات الثورة القديمة، لكن في مجتمع جديد[1]، هكذا تظهر الثورة الثقافية، أكبر من طرح التساؤلات والتخيلات، إنها امتداد لمبادئ وسيرورة تحمل تصورات التغيير، من أجل خلق التميز والاستقلالية وصنع الشخصية الوطنية؛ فهي وعي ثوري متجدد يحمل في ثناياه بذور الهوية والتمثيل الفعلي لغايات التغيير والتطور، وبوصفه من جيل حديث العهد بالثورة ؛فقد تشبع **محمد مصايف** بمبادئها وأهدافها،والتي تصدَّرها الاستقلال التام وصنع الشخصية الوطنية، ببناء قوميتها واسترجاع الإرث الحضاري، ثم العمل على خلق حياة اجتماعية عادلة كريمة لجميع المواطنين ،يأخذ فيها العمال والفلاحون النصيب الأوفر من

1) أبو القاسم سعد الله، منطلقات فكرية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط 2 1982، ص 84.

العناية -لأن الثورة قامت على أكتافهم ولأنهم أيضا، الأرضية الصلبة لعملية البناء- ما يضمن الحياة الكريمة والسعيدة والراحة النفسية لهم وتهيئتهم للبناء والتشييد...[1].

ولقد ترجمت هذه الأهداف، الوعي الثوري بضرورة الاستقلال ورفض الإمبريالية الاستعمارية، التي أثبتت وحشيتها واستغلالها الفاحش وممارساتها اللاإنسانية؛ هذا الاستقلال الذي يمثل إقامة دولة وطنية ذات الأصول المعبرة عن الهوية الحقَّة في ظل الإسلام والعروبة والإنسان التاريخي المعبر عن الوجود الحضاري والانتماء النبيل الأصل، ولا عجب أن ينهل **محمد مصايف** وهو في رتبة المثقفين من الفكر الثوري المناشد للتغيير وإحداث طفرة انتقالية ترسم معالم الشخصية الوطنية المستقلة، وهو الذي كان يفرد دائما مقالات في الجرائد أو الكتب التي يصدرها عن الثورة ومدى تأثيرها في الساحة الثقافية فيما بعد الاستقلال، وتناوله للأطر العريقة للأدب الجزائري وموقعه زمانيا تبعا لمعلم الثورة التحريرية: وبيان تضافر كل جهود الفاعلين في الحياة الثقافية من أدباء وساسة ومفكرين جنبا إلى جنب مع اختلاف وسائلهم؛ من أجل نشر الوعي الثوري وتوعية الجماهير بالظروف التي تعيشها، وإعدادها للعمل وللخروج من ضائقة التخلف فكان السياسي والأديب الواسطة الفعلية؛ لبثّ القضية الوطنية في الأوساط الشعبية والتعريف بها في البلدان الشقيقة والصديقة إبان الثورة، ثم ما انفك دور كل منهما يأخذ صيرورة متمايزة، حسب المرحلة الانتقالية التي عرفتها الجزائر المستقلة؛ لتكون الحياة الاجتماعية البؤرة المركزية في اهتمامات الأدب والنضال عبرها في سبيل تطوير المجتمع الجزائري الحديث [2]، وإقامة صرح اقتصادي وفق نظام يتماشى مع هذه المرحلة يكرس الروح الجماعية التي أسهمت في بنائها الثورة التحريرية، وفتح المجال للإصلاحات فيما يخص البنى التحتية، وإعداد المؤسسات والهياكل لتفعيل النشاط الاقتصادي والاجتماعي والثقافي لمواكبة المعطيات العصرية في محاولة جادة لتفادي الانعزالية، والحقيقة تقال: فإذا كان الحكم على الشيء فرع عن تصوره، بالإضافة إلى أن عوامل فكر معينة تستمر في الزمان والمكان وقد تتعدى هذا الأخير، فإن الثورة بما هي حدث أخذ أبعادا إنسانية عالمية لاق المؤازرة من الكل، لن تجد واحدا من أبنائها **كمحمد**

1) محمد مصايف، في الثورة والتعريب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1973، ص 28 إلى 31.

2) محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 101-102.

مصايف، تشرب مبادئها وكانت أولى قواعده التأسيسية لفكره يتنكر -وهو عنصر فعال في الحركة الثقافية- للفكر الثوري الذي غذّى فيه الروح القومية بكل أبعادها، ويحمل شعار الشخصية الوطنية، ويترجم من موقعه- وهو الأديب والناقد- أبعاد الإنسان حديث العهد بالحرية وطموحاته في ظلها وتحديات الصيرورة في طريق إنتاج الوطن ، وتمثّل الاتجاه الثوري السليم للمحافظة على نسق الثورية المتجدد، أمام تحديات البناء والانفتاح في شكل من المثاقفة وانتقال الأشكال الثقافية هذه الإستراتجية لصنع الشخصية الوطنية هي امتداد للفكر الثوري، باعتباره مرجعية لتأسيس الهوية والوعي بضرورة دفع الأجنبي عن الأرض، والدخول في مرحلة نضالية أخري من مراحل بناء الوطن وهي مرحلة البناء الاقتصادي.

لقد تنازع العالم منذ الربع الأخير للقرن العشرين نظامان اقتصاديان: الاشتراكية والرأسمالية ولما كانت الأولي الأقرب إلي الشعوب المضطهدة؛ تعبِّر عن روح التحرر والقضاء على الطبقية والإقطاعية والرأسمالية الاستغلالية، وبروز النقابات العمالية في شكل نضالات سياسية مناهضة للاضطهاد، إلى جانب فئات مثقفة يمكن أن يطلق عليها البرجوازية؛ بما هي عقيدة ضمت النخبة المثقفة الرافضة لكل أشكال الاستغلال، وذات وعي إصلاحي تنويري ينطلق من مبدأ المساواة؛ فقد كانت الاشتراكية أمل هذه الشعوب في البناء وتذليل التخلف، وكغيرها من الشعوب حديثة الحرية تبنَّت الجزائر هذا النظام الذي يتماشى ووضعها الهزيل حديث الاستقلال، وأخذ هذا النظام القائم على: إنكار الطبقية والتناحرات الطبقية والمساواة الاجتماعية وتعادل المداخيل مع الرفض الفعلي للتحولات الجذرية في علاقات الملكية، والتي شكَّلت في الأخير مرجعية برجوازية نضالية ذات ميول إصلاحية وديمقراطية على حد سواء [1]، يتعمق شيئا فشيئا في الأوساط الشعبية رافعا شعارات المساواة- وإن تبيَّن فيما بعد، أنها شعارات فارغة جوفاء كانت الطريق الأمثل لتمكين السياسة وأجهزة الحكومة من السيطرة على الاقتصاد- لم تجد حينها هذه الشعوب ملاذا إلا في الاشتراكية وتعمق مفهومها، وتغلغل ومضى عميقا في فكر هذه الشعوب، حتى أصبح أكثر من نظام اقتصادي بل أخذ بعدا عقديا يكرِّس الفرد

1) ترويتسكي، مذاهب الاشتراكية اللاماركسية وقضايا التقدم الاجتماعي في آسيا وإفريقيا، ترجمة اسكندر ياسين، دار التقدم، موسكو الاتحاد السوفياتي 1978 ص 210.

للجماعة من أجل البناء الاقتصادي وأيضا الاجتماعي لضمان لحمة واحدة للمجتمع، تلملمه القومية الواحدة المعبرة عن الهوية في إطار الاستقلال الذاتي للشخصية الوطنيـــة.. ولمَّـــا كان فكر الاشتراكية على هذه الشاكلة بلسمًا لجراح الثورة والتخلف الاقتصادي وتبنيه من طرف السَّاسَة والقيادات العليا للدولة التي شرحت أهمية هذا النظام في النهوض بالقطـــاع الاقتصادي والإصلاحي وقعت المواضعة عليه كدواء للأدواء الاجتماعية، وإصلاح الفرد وما دام على خط سير المبادئ الأساسة للفكر الثوري في البناء والتشييد، فهـــو يســـتحق الإشادة والتعبئة من أجل إنجاحه، وهذا يقع بطبيعة الحال علـــى الأجهـــزة الفاعلـــة فـــي الإعلام، يتصدرها المفكرون والأدباء والناشطون في ميدان الثقافة بوجه عـــام، والســـعي الحثيث لتكييف هذا النظام مع الأنظمة الاجتماعية الداخلية وجعله محورا تتحد وفقه كـــل المشاريع على اختلافها، بما في ذلك الأدبية منها، ولما كان **محمد مصايف** مواكبا لظهور هذا النظام في الدولة الجزائرية الحديثة؛ فقد بيّن أطرا ثقافية عدة تندرج كلها تحت مسمَّى الاشتراكية القومية، موجِها ومصحِّحا للإنجازات والفعَّاليات الثقافية في إطار القومية بمـــا في ذلك الصحافة وضرورة إسهامها في بلورة القومية، عبر تمثل أشكالها؛ بدايـــة باللغـــة العربية ثم الإلتزام والموضوعية في النقاشات الهادفة لأجل بلورة أفكار تكون أساس وحدة عقائدية جماهيرية تجمع الشعب العامل حولها، والعمل بإخلاص لتحقيقها؛ وهذه الوحدة في العقيدة وفي العمل هي السلاح الوحيد لإنجاح الثورة الاشتراكية التي يأمل لهـــا الجميـــع اطرادا في السير وتوفقا في الأهداف[1]، لذا، فقد أصبحت الاشتراكية قاعدة فكريـــة لكـــل المثقفين، خصوصا وأنها ذات بعد إصلاحي يخدم كثيرا مصالح الشعوب النامية مكرســـة القومية كعنوان عريض يضم وحدة عقائدية لغوية- فكرية، ولم تدخر الفئات المثقفة جهدا في نشر أهداف هذا النظام، مدعمة بمختلف الوسائل الإعلامية وبخاصة الصـــحافة؛ لقـــد لعبت الصحافة دورا هاما في بلورة الفكر الثوري التحريري إبان الثورة ثم ما فتأت تسهم في المسار الثوري السليم، باعتبارها الجهاز الأقرب إلى فئات الشـــعب، فعلـــى غـــرار الأخبار السياسية التي كانت تحتويها فقد أفردت الصحف الجزائرية خصوصـــا المكتوبـــة باللغة العربية مقالات للأدباء والمفكرين والناشطين في مجـــال الثقافـــة، ومـــادام **محمـــد مصايف** أحد هؤلاء؛ فقد كان قلمه أكثر إسهاما في تنشيط الحياة الثقافية الجزائرية، وهـــو

1) محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981، ص 199-200.

الذي نشر عدة مقالات في جريدة الشعب والتي كان فاعلا فيها قبل أن تعرف طريقها إلى الكتب، إيمانا منه بأن الصحافة الجهاز الأقرب إلى الشعب الجزائري، الذي يعبر فيها عن آماله، وهي الواسطة الحقيقية بينه وبين السلطات الثورية؛ حيث يمكن أن تكون على بينة من البرامج التنموية التي تسطرها السلطات، وهي التي تتحمّل مسؤولية توعيته في التزام تام بالمسار الثوري كخطة تعتز بها تحت راية اشتراكية جماهيرية تعمل وفقها وبالتزام للدفاع عن القضايا الوطنية الرئيسة في نقاش صريح يطرح مقومات الشخصية الوطنية ويعبِّر عن التزامها تجاه القضايا القطرية وحركات التحرر في إفريقيا وغيرها [1]، وقد تطرح مسألة الصحافة من وجهة نظر المقروئية، إذ إنها الأكثر تداولا، أسهم في ذلك شغف الجماهير إبَّان الثورة لمعرفة أخبارها فتمّ استغلالها لتكون فضاء واسعا فيما بعد الثورة، لصياغة التصورات حول المجتمع الجزائري في ظل الحرية ونظام الاشتراكية الجديد فكانت مسرحا للكثير من الأفكار التوجيهية والإصلاحية في خضم الظروف المعيشة، كما أنها أفردت للحياة الثقافية -خصوصا الأدبية- مساحة واسعة لتفعيل هذا النشاط؛ فأصبحت ملاذ الأدباء والنقاد تعكس أفكارهم وتصوراتهم حتى تسمّت بالصحافة الأدبية، حيث بدأت الشخصية الأدبية الجزائرية طريقها إلى النضج، والذي كانت بدايته حرية التعبير.

يتبين من خلال ما سبق، تضافر ثلاثة عوامل من القوة بمكان- قوة راجعة إلى طبيعة كل منها- ساهمت في صقل شخصية **محمد مصايف**، تعد بمثابة القاعدة الأساسة لبناء فكره وهي منطلقات أقل ما يقال عنها أنها لوازم بناء الإنسان الضرورية: فالفكر الثوري؛ أسهم في وضع المعالم الأولى لتحديد الصورة الذاتية، انطلاقا من التعريف بحق الإنسان في الاستقلالية بقرارات تخص ذاته لا يمليها عليه أحد، ثم الاستقلالية الجغرافية أو الحيّز الذي يسمح له بممارسة حريته في إطار المبادئ الكبرى لصناعة الإنسان، ثم الفكر الاشتراكي ذو الطراز القومي، والذي كانت مبادئه كافية لتنظيم حياة هذا الإنسان وتوسيع فكرة التعايش الجماعي وفق قوانين تتناسب مع الكل وتحفظ حقوقهم من خلال بيان العوامل التاريخية والفكرية المشتركة والتعاضد لتحقيق المناخ الأنسب للحياة. وفي هذه وتلك، المبادئ التأسيسية لصنع الصورة الذاتية لا تكتمل معالمها ما لم تتقولب في

1) المرجع نفسه، ص 197-198.

مناخ ثقافي واع يسهم في نشر هذه المبادئ، والعمل على تعميق مفاهيمها وتطويرها بما يخدم الفرد والجماعة، مناخ أسهمت الصحافة في تكوّنه بما هي وسيلة فاعلة في تنشيط الحياة الثقافية، عبر تمثيل مختلف القضايا المتعلقة بالشخصية الوطنية؛ فكان كل من الفكر الثوري، والفكر الاشتراكي، ومبادئ الصحافة المتمخضة عن الفكرين الأوّلين، نصيب في التوجه الفكري **لمحمد مصايف** المستقى من استقراء أعماله، وكما يقول **جون ستيوارت ميل:** "إن استعمال قضية للبرهنة على الشيء الذي يتوقف عليه دون غيره البرهان عليها لا يتضمن ضعفا كبيرا في الفهم كما يمكننا أن نعتقده لأوّل مرة، فمشكلة فهم الكيفية التي تمكنت بها هذه الأغلوطة تزول إذا انتبهنا إلى أن الناس كلهم وحتى المثقفين منهم لهم عدد كبير من الآراء التي لا يمكنهم أن يتذكروا مصدرها بالضبط" [1].

1) الربيع ميمون، مشكلة الدور الديكارتي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر1982، ط2، ص 65.

- النقد عند محمد مصايف: ضوابط المنهج وإشكالية التصنيف:

تقتضي الممارسة النقدية إستراتيجية محددة المعالم؛ بغية الوصول إلى الغايات والأهداف، وهي كغيرها من الفعَّاليات، تعتمد على جملة من القواعد، بيد أنها تختلف من حقل معرفي إلى آخر، قواعد تؤسس لمقاربات هي الأخرى متمايزة؛ تمايز القواعد التأسيسية في الدرجة الأولى، والتي تمثل اختلافا يصل حدَّ الخلاف؛ نتيجة تمايز أصولها النظرية التي تضم تشكيلة متنوعة من المعرفة ذات تشعبات فلسفية وتاريخية وإيديولوجية تختلف رؤاها بحسب مركزية اهتماماتها. ولقد كانت التجربة الإنسانية في عمومها نتاج ممارسات نابعة من الذَّات في مواجهة الوجود ككل، والطبيعة بشكل خاص، بما تضمنه من اختلاف في طبائع الأشياء فهذه الذَّات التي يفترض أنها هي الأخرى متمايزة، تحدد رؤى مختلفة تجاه كل ما تراه وتعيشه- وهي نتيجة طبيعية لاختلاف الإدراك- أسهمت في إعطاء الوجود حقيقته داخل إدراكها، فأي شيء خارج الإدراك لا معنى له حتى إن كانت له ماهية. ومضت تبني في هذا الوجود- على حسب فهمها- حياتها التاريخية والفكرية، ثم عادت لتندهش من معالم صنعتها وراحت تكتشف منها أشياء أخرى في شكل من الانبهار والدهشة، حملها على إعادة التفكير فيها حيث ظهرت أشكال شتى من الفهم في أطر تاريخية وفكرية مختلفة، صاغت فيما بعد طرقا متعددة في التعاطي معها، لتحديد هذه الذَّات والمفاهيم التي تؤطر تجربتها الحياتية في الوجود والكشف عن الأبعاد الحقيقية لوجودها تنازعت كلها حول موقعة؛ الوجود/العدمية الماهية/الميتافيزيقا، الانتماء/العبثية الاتصالية/الانعزالية، الحقيقة / السديمية.. في وجود الذَّات، عبَّرت عنها حقول معرفية عدة؛ من فلسفة وعلوم وأدب، منتهجة في ذلك مناهج تختلف باختلاف التوجه؛ فكان المنطق للفلسفة، والتجريبية للعلوم، أما الأدب فقد اختلفت مناهج إستكناهه؛ كون الظاهرة الأدبية ليست بمقاييس سابقاتها وهي إن استعصت عن التعريف، لا شك أن القبض عليها في إجراء سيكون أصعب، لذا فقد كانت هناك مقاربات شتى بإجراءات شتى، تنطلق من الظاهرة مرة، ومن فكر صاحبها أخرى، ثم من فكر متلقيها مرة أخرى، خاضعة في هذه وتلك لطبيعة الظاهرة وجنسها، وأيضا للرؤية النظرية المتبناة فيما يخص الخلفية الفكرية للمنهج وكما أن القاعدة تقول: الحكم على الشيء فرع عن تصوره، والظاهرة الأدبية وسط

بين تصورين: تصور عن ذات، وآخر عن محيطها فالأرجح أن يكون المنهج النقدي على المعلم نفسه، متابعا للظاهرة كيفما كانت تصوراتها وتوجهاتها.

ولئن تحدَّدت معالمها؛ فهي حقيقة بالدرس والمقاربة على أنها حقيقة في حدود المنهج الذي يقاربها، على اعتبار أن الذي يملك حدودا يصبح حقيقة، هذه الحدود تعلمها المناهج كل حسب منطلقاته الفكرية، لتصبح الحقيقة بعدما تحدَّدت، تشتت. فبأي المناهج تكون؟ من تحصيل حاصل أن يكون للناقد منهج يعبِّر عن رؤاه، يسوق فيه فهمه للظاهرة الأدبية؛ فهم يقارب التجربة الإبداعية في مناخها الذي نشأت فيه ومدى استجابتها للتمثيل الإنساني، الذي يفترض تجسيدا يعبِّر عنه بحقيقة الوعي في عالم التخييل، حيث تتحدد الذات بالصور: "فأن ننقد أليس هذا يعني أن نفهم أولا ؟"[1] فهم يتعلق في الدرجة الأولى بالظاهرة الإبداعية بكل أبعادها؛ ليس لأنها نابعة عن ذات ترى بالصور الجمالية، بل لأن الظاهرة شكل معقد تتماهى فيه أشكال متنوعة من المعرفة ذات الصلة الوثيقة بعالم الوقائع؛ عالم الذات الأول قبل أن تصير إلى عالمها الثاني، محوّلة مثل هذه المعارف إلى أشكال جديدة من المعرفة، قد تستجيب للذوق العام وتنزل بالمعنى حدود الفهم المباشر، وقد تمتنع على ترسيم معانيها بالشكل التقليدي متجاوزة الإدراك الساذج، في عملية استفزازية للفهم تجعله أكثر انفتاحا على المعرفة وأكثر منهجية في مقاربة محتويات النصوص، وإذا كان هناك هدف من معرفة ما تحتويه النصوص يجب فهم وحدات المعرفة على أنها من وظائف النصية، لا بوصف أشكالها الثقافية فحسب، وإنما بتناول مستلزمات المنهج الواضح والشكل المادي للمعرفة [2]، حيث يمكن أن تتبلور فكرة النقد على صعيد المساءلات المنظمة والحوار الممنهج على طريق المعرفة النصية أو الحمولة الخطابية ومدى استجابتها لسياقات المعرفة الخارجية بأشكالها التاريخية والاجتماعية؛ على اعتبار الأخيرة منشأ المواضعات الفكرية تجاه مختلف أشكال المعرفة، معرفة لا تعفي نفسها من إنزلاقات خارج حدود الشكل الإنساني، كونه كمون جماعي منظم بأشكال اتصالية إيجابية/سلبية، تضمن الحرية الفردية في اختيار نظام الاتصال حتى وإن كان خارج الطبيعة السليمة، إلا أنه شكل من أشكال الاتصال هدفها المعرفة بشكل واعي أو غير

1) كارلوني وفيللو، النقد الأدبي، ترجمة كيستي سالم، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1984، ص 154.

2) إدوارد سعيد، العالم والنص والنقد، ترجمة عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 200، ص223.

واعي، هذا النظام الذي يسمح بالمبادلات المعرفية، توسعت أفقه إلى حدود الميتافيزيقا مما وسع في دائرة الإدراك، ليتم مصادرة كل الأنساق والسياقات التقليدية في شكل من أشكال التجاوز؛ فرضه التطور المعرفي والتطلعات الإنسانية ذات التوجهات الفردية والجماعية إلى أنماط جديدة من الارتقاء في الفهم على حدود الفعل والانجاز، حيث تظهر الحقيقة عند كل فعل، وعلى هذا الأساس تشكل فكرة النقد على محور الاتصال /الفهم/ المعرفة، لإدراك النصوص الأدبية في جهد مضن لا يقل عن القصد الفلسفي، وفهم الكاتب لا على أنه بنية مغلقة بقيم، ذات خصوصية، وإنما كمظهر لوحدة الإنسان –العالم، حيث يضع نفسه وسط أثر يجسد فيه مرمى إلى العالم ورؤى على عصره[1]، هذه الرؤى التي تفترضها النصوص، يعيد الناقد بناءها وفق مقارنة بحسب منهجه الذي يفترض هو الآخر توجها فكريا معينا؛ مما يفضي إلي تعدد الرؤى بعدد المناهج النقدية المسلطة على النص، "فالنقد رؤيا لرؤيا أخرى"[2] هذه الرؤيا النقدية يكفلها منهج تتكامل فيه جملة من العوامل؛ تؤسس فكرة الحوارية والمسايرة للنصوص، انطلاق من التأسيس النظري، وصولا إلى الإجراء التطبيقي وتتبع جزيئات الظاهرة الإبداعية، عوامل يتقاسمها الطبع؛ من ميل نفسي وذوق جمالي، ثم إيديولوجيا، لا بحصر التمركز حول المعني في إطار المذهبية، وإنما السياقات المعرفية التي صاحبت بنيات النصوص ومدى تمثيلها للتجربة الإنسانية، واستجابتها لخيالات الذات المبدعة هذا المنهج النقدي، لن يستمر في المقاربة الجادة ما لم ينء عن بعض الأساليب التي تجعل من الممارسة النقدية مبتسرة و مبتذلة، لاتستند إلى قاعدة صلبة تمثل مرجعية فكرية تسمح للناقد بمقارنة النصوص على نحو معلوم، وفقا لهذه المرجعية اتقاء للتناقض والسطحية، التي تبقي مكامن النصوص خرساء، مع الاهتمام بالجانب الفني بما هو القالب التي تصاغ فيه الأفكار، وهي المعرفة النصية التي تستهدفها المناهج في غالبيتها، هذا القالب الفني من لغة وأساليب هو اللغة الثانية للأديب في عالم التخيل، و هو أيضا مرتع الناقد، حيث تجد إجراءاته المنفذ إلى محاميل النص، وهي التي تتجشم نقل الدلالات من عوالمها الكامنة في نفسية و داخلية صاحب النص، إلى القارئ الذي يسعي إلى فك رموز هذه المنظومة اللغوية وأساليبها في طريق الوصول إلى دلالات داخلية

1) كارلوني وفيللو،مرجع سابق، ص 134.

2) ب.برونل وآخرون، النقد الأدبي، ترجمة هدى وصفي، مهرجان القراءة للجميع 99مكتبة الأسرة، ص197.

خاصة بالنص وصاحبه، وأخرى خارجية تمثل النظرة إلى واقع الإنسانية، ودلالات أخرى تمثل رؤيا القارئ – الناقد، في محاولة توليفية بين عالم التخييل وعالم الوقائع، مما يظهر دور الناقد الهام في اتجاهين: الاتجاه الأول؛ يكون متصلا بالعمل الأدبي بمعرفته واستجلاء أفكاره ومراقبة أساليبه وتقويمها إن لزم الأمر، والنتيجة تكون المحافظة على هذه النصوص الأدبية من الأرشفة السلبية؛ التي تختزل مثل هذه الأعمال الى رمزية، العود إليها من قبيل التمثيل الزمني التاريخي، الدال على نشوء في إطار التقليدية. أما الاتجاه الثاني؛ فهو تنبيه القارئ إلى القيمة التي تملكها هذه النصوص من أفكار وأحاسيس وأخيلة التي تشكل في آخر الأمر فنا هو جزء من النشاط الفكري البشري، مما يسمح لهذه النصوص بالخلود واللجوء إليها عند الحاجة، بهذا يساعد الناقد، الأديب على التبليغ بعد ما يعرّفه على أهم التقنيات والاتجاهات والحركات الفنية؛ من أجل تطوير الأداء الأدبي للأديب وتنبيهه إلى أهمية الجانب الفني ومساعدته على تخطّي أخطائه وهفواته. فاهتمام الناقد بالفكرة في أبعادها الاجتماعية والنفسية لا ينفصل عن اهتمامه بالأدوات والأساليب المصاغة للتعبير عن هذه الفكرة [1]، هذه هي نظرة **محمد مصايف** إلى الناقد باعتباره ركن متين في العملية الإبداعية ككل، بما يضطلع به من مراقبة النصوص الأدبية والتعريف بقيمتها وقيمها، وتوجيه صاحبها الوجهة الفنية السليمة، التي تقتضي معرفة التقنيات والاتجاهات والحركات الفنية وتبنيها من أجل إغناء التجربة الفنية لديه، مع عدم إغفال الأدوات والأساليب التعبيرية، التي تساق وفقها الفكرة.

لا يجعل **محمد مصايف** من الناقد وسيطا سلبيا بين النص والقارئ، مهمته عرض الأعمال، وإنما دوره يتخطى هذا الفهم القاصر إلى تبصير الأديب بأخطائه وحسناته وتنبيهه إلى ما يقع حوله من أحداث وتوجيهه الوجهة السليمة والخيرة في أعماله، وتحديد المذاهب الأدبية والمدارس الفنية؛ من أجل تطوير الحركة الأدبية بما هي الفترة التي تظم جملة من الأدباء الواعين المتزامنين، وتمييزهم حسب اتجاهاتهم الفنية في إطار المدارس الفنية التي تعبر عن عقيدة معينة، وهذا ما يجعل النقد عمليا؛ يحمل على عاتقه تطوير الحركة الأدبية في شكلها العام [2]، فالممارسة النقدية عند **محمد مصايف** تتجاوز الشكل

1) محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في الغرب العربي،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984، ص 403-404.

2) محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، مرجع سابق، ص 20-21.

البسيط الملتصق بالنص إلى توسيع آفاق الأديب وتعريفه بحركة أوسع للأداءات الأدبية ومن ثَمَّ تعريف القارئ بالمناخ العام للظاهرة الإبداعية، التي توسعت مداركها بين المذهبية العقائدية ذات الأفكار المتمايزة بين أديب وآخر في ظل حركة أدبية عامة، وبين الفنية بما هي صياغة جمالية للأفكار؛ تتبع اتجاهات الأديب مما جعل النقد عملية فعلية تطبيقية قادرة على تطوير الحركة الأدبية، باعتباره ظاهرة ملازمة للنصوص، تسعى على مدار الإنجاز الأدبي إلى تطوير الطرق والوسائل التواصلية، مع الإلتزام بالقواعد السليمة التي تضمن صيرورة الإبداع إلى منجز ذي قيمة موضوعية، يضمن لها خصوصية الفكرة في غير ما تحوير وقيمة فنية تعبيرية يقارب أدواتها وأساليبها في شكل توجيهي نحو تبني الأفضل لإتمام العملية الإبداعية حيث تكون قادرة على إيصال نشاطها الفكري لمتلقيها.

يبدو النقد على هذه الشاكلة سلطة خانقة، تُحرِج المبدع في ظاهرها، بيد أنها عملية تنظيمية تنطلق من العملية الإبداعية نفسها؛ فهي على غرار التوجيه، تفتح آفاقا معرفية فكرية جديدة للأديب لتطوير نظرته إلى الحياة، وبالتالي تطوير أفكاره الإبداعية بتعريفة بالمناخ الفكري واستلهامه وتمثيله في تجربته الإبداعية، وحتى تكتمل معالم العملية الإبداعية وتنضج الممارسة النقدية وفقها، كان على النقد أن يجعل من منهجه صورة تتكامل فيه الإجراءات في غير ما ضبابية، وهذا بتجنبه لبعض الأساليب التي قد تبعده عن جوهر العملية الإبداعية وتجعله نقدا مبتذلا لا يرقى إلى تطوير الحراك الأدبي، ومن جملة هذه الأساليب؛ ما تمثله **محمد مصايف** في أن الناقد عليه الابتعاد عن الميل إلى السهولة والاحتكام إلى الأحكام الجاهزة، وترديد أحكام تقليدية لأثار أدبية قديمة لا تستجيب للواقع الفني الحديث؛ إذ هناك تفاوت في الاتجاه والمذهبية بين الآثار وأيضا القيمة الفنية[1]، وهي نظرة منطقية ناتجة عن طبيعة التطور الفكري والاطراد الفكري الذي يمثل على سلّم التاريخ، مراحل إنتقالية تكيِّف معرفتها وفق حاجات الإنسانية في عصر من العصور فالآثار القديمة لا يمكنها بحال من الأحوال الإجابة عن أسئلة الواقع الراهن، مما يطرح فكرة التناسب الفكري المنهجي، فإذا كانت هذه الآثار بحسب الفكر الراهن تمثل أفقا محدودا يمثل رمزية تاريخية، فعلى زمانها كانت الأقوى على التمثيل، فاختلاف السياقات التاريخية والمعرفية يحتّمان اختلافا في القيمة التي تطّرد هي الأخرى على طريق التطور

1) محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، مرجع سابق، ص410.

فكري وأحكام القيمة لهذا السبب تختلف بالإضافة إلى أن البناء الفني هو الآخر مختلف وتسليط مثل هذه الأحكام الجاهزة من نص إلى آخر في الفترة الزمنية المتباعدة أو الفترة نفسها دون النظر إلى مشكلة اختلاف التوجهات الفكرية سيكون من الرعونة بمكان، حيث يمكن أن يلغى النص كلية لعدم استجابته لمنهج صاحبه ذي التوجه الفكري المغاير، لذا كان لزاما على الناقد أن يكون في منهجه متزنا وموضوعيا ومخلصا في رسالته ويجب عليه أن يعي خصوصية النص الذي يتعاطاه؛ لأنه يمثل فكر صاحبه الذي يعبر عنه بشكل فني خاص وبذلك يعي القضية التي يتضمنها النص، والسعي إلى فهمها وفق سياقها ومدى توفيق الأديب في التعبير عنها بالشكل الفني الذي تبناه، في شكل من التوجيه، وصولا إلى التقويم الذي يتم وفقه تنبيه الأديب إلى بعض الأساليب الشاذة التي لا تخدم لا الأديب ولا المجتمع[1]. فوعي الناقد بمثل هذه القضايا على مستوى ممارسته النقدية؛ يجعله يقارب النص مقاربة حقيقية؛ بأن ترقي بالمعنى الأدبي إلى أحقية التمثيل الإنساني، فإدراكه للقضية التي يعالجها الأديب يسمح له بالمسائلة المشروعة في حدود الاتجاه المذهبي لصاحب القضية في غير ما تحوير ولا شذوذ يخدم المصلحة الخاصة على حساب قضية ذات توجه معرفي خاص، مما يطرح إشكالية الموضوعية؛ التي تعني في جانب من جوانبها الإخلاص الذي هو انتصار للفن وللقضية البنّاءة، عن طريق التوجيه السليم إلى الأساليب الملائمة للتبليغ والتقويم الذي يعنى بأفكار القضية المطروحة، هذه المساءلة الواعية قبل أن تصل إلى مرحلة النضج التام، عليها أن تبتعد عن التجريد في الأحكام أو السطحية التي تجعل الناقد يتهيب الموضوع ولا يعالجه إلا بطريقة تلميحية وإجمالية وتقريرية[2]، تنم عن قلّة الإلمام بطبيعة العمل الأدبي، والسطحية؛ التي تبتعد عن مرمى النص الحقيقي بعدما تمَّ الاكتفاء منه بالأحكام الجاهزة، وإسقاط معارف عامة لا تمت إلى النص بصلة[3]. فمباشرة النص على هذا النحو، يعود بالقول بالميل إلى السهولة التي لا تكتفي بالأحكام الجاهزة فحسب، بل تغفل عن جوانب عملية في النص؛ بما هو ذخيرة معرفية صيغت في قالب فني فإذا أغفل الناقد هذه المعرفة النصية من قبيل التهاون أو عدم الإلمام بطبيعتها، صارت إجراءاته مبتذلة ومبتسرة، يقصر من خلالها منهجه على استكناه

1) محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، مرجع سابق، ص 22.

2) محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص07.

3) محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، مرجع سابق، ص411.

النص، فطبيعيا أن يكون الناقد ملما بالظاهرة الإبداعية في شتى أبعادها يعرف جنسها، يفهم سياقها، يدرك مضمونها متبصّر بشكلها الذي صيغت فيه، وإلا كيف سيقاربها؟ فالممارسة النقدية ليست إصدار أحكام كيفما كانت وبأيّة طريقة؛ إنما هي عملية منظمة ممنهجة تستدعي وعيا يقينيا تتحدد من خلاله الأهداف والغايات، إن في قيمة النصوص على مستوى المضمون، أو الصياغة الفنية على مستوى الشكل. هذه المقاربة لا تتوقف على حدود المنهج بما هو قواعد عملية القصد منها الكشف والإبانة والتوجيه والتقويم، وإنما هي تجاوز إلى التعريف بالظاهرة الأدبية، ليس في بعدها النصي أو المذهبي، وإنما كظاهرة كونية تستخلص منها الإنسانية روح التجربة تحت أي انتماء، حيث تصبح الحدود التي هي افتراض نابع من الذاتية حدودا متلاشية، المسافة فيما بينها هي التجربة والخبرة الإنسانية التي تنتقل عبر الظاهرة الإبداعية في شكل رؤيا تتجاوز المفهوم القطري والذّاتي لذا كانت السطحية في المقاربة النقدية اختزال معرفي قبل أن تكون قصورا منهجيا، ينمُّ عن العجز في استيعاب الظاهرة، إمَّا في بعدها المعرفي أو في شكلها الفني نتيجة النظرة الضيّقة للممارسة في ساحة الأدب الواسعة فالانصراف إلى معالجة النصوص الأدبية في غير ما فقه في الظاهرة الإبداعية هو تجن وتطاول ينسحب على الإبداع بتضييق أفقه، فلا يعود ذا قيمة، وتؤرشفه مثل هذه الممارسات أرشفة سلبية على حدود الذاكرة الأدبية، فمثل هذه الممارسات النقدية وجب أن تكون ممنهجة ابتداء من صاحب المنهج، الذي يلزمه لولوج عالم الأديب والتعرف على خصوصيات تجربته ونقدها ودراستها بطريقة موضوعية مرضية وتجنب التسرع في الحكم؛ أن يكون ذا ثقافة أدبية نقدية واسعة تلتقي مع أفق صاحب النص[1]، مثل هذه الثقافة -التي تعني في جانب من جوانبها الإحاطة بالشيء- تكرّس عالما متنوعا من الأفكار أمكنها حصر تجربة الأديب لا بمعنى التضييق وإنما قراءة أفق الأديب بكل مرونة وتمثل إنجازه بكل موضوعية مع إمكانية تصنيفه من خلال منجزه، إذّاك تكون الممارسة النقدية كاملة الجوانب لا يحرجها نص من النصوص فإحاطة الناقد بالثقافة الأدبية والنقدية هي تدعيم لمنهجه تجعله قادرا على تبني التجربة الإبداعية مع الاستعداد للمساءلة، لكن توسيع نطاق هذه الثقافة بما هي إلمام، أمكنه أن يجرَّ تباينا يحصر الممارسة في آراء نقدية أجنبية خارج سياق تجربة الأديب، أو يلحقها برتابة

1) المرجع نفسه، ص 415.

الأحكام التقليدية، إذا ما عنت الثقافة الإحاطة والإلمام، انطلاقا من تمثل المناهج النقدية الكلاسيكية، وفي كلتا الحالتين الناقد مشوّش منهجيا، ممارسته النقدية تتضارب في اتجاهات تنافي الدراسات الأدبية[1]؛ لذلك وجب تكييف هذه الثقافة مع سياقات النص المعرفية والتاريخية، وعوضا عن حصر التجربة الإبداعية بمناهج خارجة عن خصوصية فكر النص أمكن للثقافة بصفتها الإلمامية أن تخلق نوعا من الحوارية تبحث الأفكار وتتبادلها غاية في إغناء التجربة الإبداعية وفق نظرة منطقية تحتل فيها الخصوصية المعرفية القسم الأعلى، وبذا تكون الثقافة الأدبية النقدية ترسيمة أخرى في المنهج النقدي، من أجل دراسة ومقاربة نصية أكثر منطقية وأكثر قربا من محتوى النصوص، ولعل الناقد فؤاد دوارة يلخص قصور المقاربات المنهجية في نقص الثقافة الفنية المعمقة، وانعدام القيم الأخلاقية وحمى الإدعاء والتعالي[2]، هذه الأخيرة التي تغلق كل منافذ الحوار والنقاش النقدي في سبيل تطوير الممارسة النقدية في صورة من التمركز الذاتي، الذي يبدو أكبر من الاحتكار وعلى اعتبار الحقيقة الأدبية نسبية، فالأكيد أن هناك مقاربات متعددة تعدد المناهج لثراء النصوص الأدبية الواسعة أمام ضيق الإدعاء والتعالي، اللذان يمثلان نوعا من العطالة الفكرية المتشنجة والعاجزة.

لقد كانت هذه الأطر العامة للمنهج السليم، التي حاول **محمد مصايف** التركيز عليها وبلورتها من خلال مقاربة جمعت بين خصوصية المادة الأدبية ذات التركيبات التفاعلية التي ضمت البعد المعرفي للأديب، وسياقات المحاميل النصية والأشكال الفنية، وبين الناقد وأساليبه المنهجية الموضوعية التي تقارب النص في بعده المعرفي الخاص دون مزايدات إيديولوجية تُحمّل النص ما لم يرم إليه مطلقا وفي شكله الفني بمعاينة أساليبه ومدى توفيقها في إيصال الفكرة للقارئ. وبذا تحقق الممارسة النقدية الممهنجة أهدافا وغايات هي للنشاط المعرفي أقرب منها إلى المعاملات الجافة ذات البعد الذاتي والتصور المذهبي الضيق، التي تضيّق من أفق الإبداع الأدبي، الذي يحاول إعطاء نظرة جديدة ومعاني مختلفة لعالم الموجودات، في شكل من أشكال الفهم المتقدم للمعرفة الإنسانية، مساعدا القارئ على البحث في القيم وتغيير مفاهيمه التقليدية حول قيم الوجود المتغيرة، التي

1) محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، مرجع سابق، ص 25.

2) بدري طبانة، مرجع سابق، ص 60.

شطّطت الفكر، أو كما يقول نيتشه: " العالم الحق، متعذر إدراكه، لا يمكن البرهنة عليه لا يمكن الوعد به حتى ولو لم يكن إلا متخيلا، إلا تعزية، إلا ضرورة، إلا آمرا...صارت الفكرة سياسية، شاحبة، شمالية كانطية" [1] وصار إدراك القارئ إدراكين: إدراك مباشر لعالم الوقائع والظواهر، وإدراك للوقائع في عالم التخييل، وفي هذا وذاك؛ معرفة وقيم يسعى القارئ-الناقد إلى استجلائها من تمثلات الأديب داخل النصوص ديدنه في ذلك تقديم وجهة نظر هي أقرب إلى فكر مقدم، تنبسط أمامه المعارف في أشكال وسياقات متنوعة يسعى جاهدا لبسطها أمام متلقيها، شارحا ومفسرا ومتسائلا أمام ما تعرضه هذه النصوص من أفكار مستعينا في ذلك بإستراتيجية عملية، الفعل فيها مبني على قواعد سليمة تنطلق من مبدأ التمرّس النقدي الخادم للعملية الإبداعية ولظاهرة الفن في شكلها العام، متقلّدا بذلك مسؤولية تطوير الظاهرة الأدبية؛ عبر مساءلة صاحبها في مناقشة فكره وبيان أبعاده وانعكاساته على متلقيه، ومناقشة أساليبه والسعي إلى تقويمها إن كان لا بد من ذلك، حتى تكتمل رسالة النص وتكون قادرة على خلق اتصال وتواصل مع قارئها باعتبارها نشاطا فكريا إنسانيا الغاية منه فتح آفاق معرفية في شكل من التبادل الفكري في صورة فنية جمالية، فنية سيسوقها النص في أساليبه واستخداماته اللغوية، وجمالية هي الصورة التي يتلقى فيها القارئ محاصيل النصوص؛ حيث تظهر قيمتها المعرفية والفنية من عدمها ومقدرتها على التمثيل وتبني قضايا الإنسان في زمن تراجعت فيه القيم الإنسانية في مقابل التصعيد المادي الذي شيَّءَ النشاطات الإنسانية في كل أبعادها فتعقيدات الظاهرة الإبداعية هذه، استلزمت ممارسة كشفية لمحاميل النصوص تنطلق من واقع العلاقات التمثيلية الأديب/النص، النص/المجتمع الأديب/المجتمع، المجتمع/الأديب المجتمع/النص، وفق منهج متمنع عن الإنزلاقات التي تخل بطبيعة الرسالة الأدبية، مجتنبا الأساليب التي تجعل من ممارسته رتيبة ومجانبة لحقيقة النص المعرفية والفنية؛ وقد أوضح **محمد مصايف** مثل هذه الأساليب، متبنيا في ذلك منهجا متكاملا قصده خدمة الحركة الفنية،ولا طالما كان **محمد مصايف** موضع مساءلة عن منهجه- وهو الذي شرح وعلل وبين أدوات وأساليب المنهج السليم- مثل هذه المساءلات وجدت صعوبة في تأطيره منهجيا وضمّه إلى منهج محدد؛ فقد حاولت بعض الأقلام النقدية المساهمة في ملفه، أن تدرجه ضمن الاتجاه

1) فريدريش نيتشه، مرجع سابق، ص 215.

الإنساني في النقد الأدبي- المنبثق عن الاتجاه الاجتماعي- مرة،وأخرى وصفت منهجه بأنه متكامل، يحتل فيه المنهجان التاريخي والفني الصدارة، بالإضافة إلى وجود آثار مناهج أخرى، في محاولة أخرى لتأطير **محمد مصايف** منهجيا، وفيهم من زعم أن ليس له منهجا واحدا وأنه أيضا يدعو إلى التقيّد بمنهج محدد نتيجة الاضطراب المنهجي الذي رافقه [1] ، وقد جاء على لسان **محمد مصايف** في معرض حديثه عن أزمة النقد: " غير أن أزمة النقد في بلادنا لن تنفرج إلاّ إذا توفر لها منهج نقدي متكامل، منهج يراعي الفن والاتجاه والنوع والمدرسة مراعاة كاملة ولا يجب أن يكون لنقادنا منهج واحد" [2] هذا المنهج المتكامل الذي يتحدث عنه **محمد مصايف**، هو النظرة الشمولية إلى العمل الأدبي دون تجزئته وتعاطي أطراف دون أخرى، لذلك ذكر أن هذا المنهج يراعي الفن الأدبي واتجاهه ونوعه والمدرسة التي ينضوي تحتها، وليس المنهج في شيء إن تعاطى جانبا وأغفل آخر وهذا ما نعته **محمد مصايف** بالمنهج الواحد: الذي يركز على شيء في العمل الأدبي دون آخر والغفلة على أن العمل الأدبي عمل متكامل في بنائه يسهم بعضه في وجود البعض الآخر والمنهج الواحد عند **محمد مصايف**، هو العمل الرتيب المتكرر مع الناقد في كل ممارسة يقوم بها، كالنظر إلى جانب واحد في العمل أو يتعدى ذلك إلى محاكمة الآثار الأدبية محاكمة واحدة دون مراعاة جنسها أو المدرسة التي تنتمي إليها، أو حتى دون مراعاة الفروق الزمنية بينها؛كأن يتعامل مع قصيدة حديثة تعامله مع قصيدة تقليدية، فممارسة النقد بطريقة واحدة، دليل على جهل الناقد وعلى انعدام المنهج لديه [3].

ودعوى **محمد مصايف** إلى عدم تبني منهجا واحدا، لا يعني أنه يدعو إلى التقلب في كل المناهج النقدية بكل اتجاهاتها وخلفياتها وممارساتها، وهو إن كان يشجب المنهج الواحد في الدراسة، فهذا لا يعني انه دعا إلى التعددية المنهجية كما قد يفهم، إنّما كانت دعوته إلى عدم التركيز في الممارسة النقدية على جانب واحد في العمل الأدبي، وإلى عدم تبني في كل مواجهة مع النص، منهجا واحدا، يحصر الممارسة في جانب واحد من جهة، ثم يتجنّى على الأثر الأدبي، كونه قد يتنافى مع هذا المنهج الذي يصلح في مقاربته لأثر آخر تبعا للنوع والإتجاه والفروق الزمنية التي تتحدد وفقها مضامين النصوص من جهة

1) يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية ، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، 2002، ص 44-45.

2) محمد مصايف ،المرجع السابق ص 25.

3) المرجع نفسه، ص 17.

أخرى، وهذا يعني أن النقد كنظرية في الحياة الثقافية نسبي في جانب من جوانبه، ومن ثَمّ يحق التعدد والاختلاف [1] حسب الأثر الأدبي وطبيعته، التي تحتّم على الناقد منهجا معينا، يتناسب والحمولة النصية المقدمة، وهذا لا يعني مطلقا أن **محمد مصايف** لا يملك منهجا محددا وهو الذي يخوض نصوصا عدة تختلف سياقاتها تحتم عليه في كل مرة منهجا معينا! -على اعتبار أنه يدعو إلى أكثر من منهج كما قد يفهم- ، وحتى يقرّب **محمد مصايف** القارئ من منهجه؛ يحاول شرح موقفه من الأعمال الأدبية مهما كانت اتجاهاتها، ويعرض موقف الناقد حيال الإنتاج الأدبي بصورة تزاوج العمل الأدبي والنقدي كفعالية ذات جدوى للحركة الأدبية والثقافية فهو يقول: " إذا كان لا بد من إيراد نصوص تحدد منهجي في النقد إلى حد كبير، فليعد القارئ لدراستي التي كتبتها عن أزمة النقد.. فقد جاء في هذه الدراسة: نستفيد مما سبق شيئين: أولهما أن الأدب والإنتاج النقدي متلازمان، وأن تلازمهما مفيد للحركة الأدبية بخاصة والحركة الثقافية بعامة، وثانيهما أن رسالة الناقد لا تقل أهمية بحال من الأحوال عن رسالة الأديب، فالناقد إن كان مزودا بأسلحة الفن، وكان هادفا وموضوعيا في كتاباته، يضيف إلى أبعاد الأثر الأدبي أبعادا جديدة توسع من مفهومنا للحياة والمجتمع الذي نعيش فيه وتعمل على إثراء هذا الأثر إثراء يرفع من مستواه، ويجعله من بين الآثار الوطنية والإنسانية الخالدة" [2].

يحاول **محمد مصايف** في وصفه العام لمنهجه عبر تبيان مكانة الناقد ووظيفته على الساحة الثقافية, تتجاوز الفكر التقليدي للنقد من شرح وتلخيص وتحليل وتبرير، إلى مفهوم تقدمي يأخذ على عاتقه رسالة الفكر والثقافة وتطوير المعرفة؛ من خلال التتبع الحثيث للآثار الأدبية وبيان ما فيها من معرفة، والعمل على توسيع أفقها، حيث يمكن أن تتغير مفاهيم كثيرة حول الحياة والمجتمع وتتطور، مما يسهم بشكل إيجابي في بقاء مثل هذه الآثار، فلم تعد النظرة إلى النقد ضيقة كما كانت نتيجة التحولات الثقافية والاجتماعية العميقة التي خلقها المناخ العام لفكر العصر الراهن، ولم يعد النقد ينظر إلى مثل هذه التحولات نظرة تقليدية بل أصبح يربط بينها وبين آثارها على الإنسان وهذا ما دعا **محمد مصايف** إلى وصف منهجه بالمنهج الواقعي التقدمي [3].

---

1) سيد البحراوي ، مرجع سابق، ص110.

2) محمد مصايف ، المرجع السابق، ص 36.

3) المرجع نفسه، ص 05.

- النقد الواقعي عند محمد مصايف: المذهبية/الفنية:

دخلت البشرية في النصف الثاني من القرن الماضي، مرحلة جديدة في التفكير وصناعة المعرفة بعد أن غيّبت النظرة المثالية، معالم الوجود الإنساني إلى يوتوبيا استقلت بالإنسان في الخيالات والطموحات غير المنجزة، وسلبته الحركية والفعالية التي أودعت في كامل الكون، بما هي شرط من شروط التفاعل العلاقاتي، التي تؤمّن سيرورة الحياة و البناء التاريخي والحضاري والمعرفي، من أجل الديمومة و الاستمرارية، هذه المرحلة الجديدة كرّست المعرفة المباشرة و الإدراك الحسي للعلاقات الإنسانية، في كامل أبعادها الأنطولوجية، تحت مسمّى الواقعية؛ بما هي إدراك حسي يقيني تتقرر فيه معرفة الأشياء طبقا للاعتقاد، حيث تنتقل من أشكالها الحسية إلى الفكرة والتصور[1]. هذه النظرة التجسيدية للواقع ،نزلت بمختلف الأشكال الإيتوبية في التفكير، إلى النظر في المجتمعات وواقعها وتمثلها والتعبير عنها ومعايشتها في شكل من أشكال التعاطي الإيجابي مع القضايا التي تمثل هاجس التحقيق لدى شعوب هذه المجتمعات، والإلتزام بها وبيان حالة الفرد في معايشته لمثل هذه القضايا لينتقل الوعي بالواقع والقضايا التي فيه، إلى التعاطي معها والإلتزام بها؛ التزاما إيجابيا بتبنيها، أو ما يسمّى في مرحلة من مراحل التطور المجتمعي بالواقعة الاشتراكية؛ بما هي شكل من أشكال المعرفة التقدمية، المزاوجة بين فلسفتين ضمّت الإستيطيقا والايدولوجيا هذا المناخ العام للواقعية الإشتراكية التي هي فكر تقدمي إنتقل بالأديب من الأشكال التعبيرية التقليدية ،إلى التعبير الهادف؛ ذي البعد الإصلاحي المساهم في حركة تقدم المجتمع، الذي آثره النقّاد وعبّروا عن آمالهم في أن يتجه الأدباء هذا الاتجاه، مجاراة لنهضة الأمة وتتبع خطواتها في سبيل التقدم[2].

وقد طبع مناخُ الواقعية الاشتراكية، حياة الشعوب النامية بما فيها الشعوب العربية التي عانت من المدّ الإمبريالي الإستعماري،حيث وجدت نفسها تعاني قضايا التقدم الاجتماعي بكل أشكاله، مما استوجب نهضة شاملة،كان فيها حقل الأدب عنصرا فاعلا في التوعية والإرشاد والإصلاح، ومع نضج المجتمع وتقدمه شيئا فشيئا، تقدّمت معه التمثّلات الأدبية لتخرج من حيّز الإيديولوجيا الصرف، إلى التمثيل الفني في ظّل الواقعية

1) إبراهيم مصطفى إبراهيم، نقد المذاهب المعاصرة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 1999، ص 49.

2) بدري طبانة، مرجع سابق، ص137.

الاشتراكية، وأصبح الأديب يتعاطى قضايا مجتمعه المعيشة، ويصوّرها ويحرص على معالجتها في شكل فني يستجيب لطموحات المجتمع من جهة، ولخصوصية الظاهرة الأدبية من جهة أخرى، ولما كانت هذه حالة الأدب الواقعي، إستلزمت النظّر إليه من زاوية الإبداع نقدا واقعيا يواكب الظاهرة الإبداعية في بعدها القيمي والفني؛ نقدا لا تقل أهميته عن أهمية الرسالة الأدبية، وهو أمر وعاه النقاد، -فإذا كان الحكم على الشيء فرع عن تصوره- لذا، فقد نحا النقد الاتجاهَ الواقعي استجابة للأدب الواقعي، وهو الأمر الذي طبع الاتجاه الأدبي العام، وبخاصة في المغرب العربي، وهو الأمر نفسه الذي استقام لدى **محمد مصايف**، الذي وصف منهجه النقدي بالواقعي التقدمي حيث تبنى من خلاله، الإبداع الفني في صورته العاكسة لقضايا المجتمع من جهة، والصّورة الفنية التي صيغ وفقها العمل من جهة أخرى، فهو يؤمن إيمانا يقينيا أن الأديب هو المرآة العاكسة لمجتمعه، وهو إن كان يعيش وسط المجتمع، فمن المفروض أن يعيش مشاكله بشكل إيجابي، يدفعه إلى التعبير عنها[1] . **فمحمد مصايف** يرى في المجتمع الخزان الذي لا ينضب بمحاميله التي توحي إلى الأديب فكره الإبداعي، فالأديب جزء من التصور المجتمعي الذي يضع فيه رهان التمثيل كونه جزء من الواقع المعيش يعكس قضايا مجتمعه ويلتزم بها التزاما يسير في خط الطموح الجماهيري، في ظلّ النظام المجتمعي، وهذا ما يمنح أدب الأديب مصداقية ومشروعية البقاء ،" إن مستقبل الأدب مرتبط بمستقبل المجتمع ارتباطا عضويا فحياة الأدب، وقيمة الأديب، وخلود الأدب والأديب معا كل ذلك متوقف على حياة المجتمع ومستقبله، وعلى مدى الصّلة التي تربطه بمشاكل هذا المجتمع" [2]، فالأدب خارج الإطار المجتمعي، أدب بلا قضايا، والأدب بلا قضايا هو محاولة لملء الفراغ في الفراغ، فالإبداع الأدبي يحسن به تمثيل قضايا الشعوب، حتى يلقى مصداقية الكينونة، ومن ثمّ الإستمرارية إذ إن راهن هذه الشعوب، لا يقبل مغالاة ولا مزايدات ولا إيتوبيات، فهي إمّا تناضل للتحرر من الإمبريالية الاستعمارية، إمّا أنّها حديثة العهد بالاستقلال، تسعى جاهدة لمواكبة ظروف العصر وتحسين واقعها الاقتصادي والثقافي المستلب. فوظيفة الأديب إذًا، هي مواكبة سير الأمة نحو التقدم واختزال سنوات المسخ الثقافي، عن طريق التعبئة

1) محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 93.

2) محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، مرجع سابق، ص 273.

الجماهيرية والتوعية بضرورة التجاوز والتغيير؛ " لأنّ الهدف الأوّل والأخير من الآثار الأدبية، هو توجيه المواطنين إلى حياة اجتماعية وأدبية أرقى وأكثر ملائمة للثورة الاشتراكية التي نجمع على أنها الخلاص الوحيد لشعبنا من حياة الجهل والتخلف وهذا لا يتحقق إلّا إذا أنتج الأديب عن اختيار واقتناع، أمّا إذا كان إنتاجه أثرا من آثار المصانعة والرّياء فلن يكون أكثر من صورة شاحبة لنفس صاحبه" [1]، فالأديب عند **محمد مصايف** هو هذا الذي يلتزم بقضايا مجتمعه في ظلّ النظام المختار، فالإلتزام إلتزامان: إلتزام تجاه المجتمع يتمثل قضاياه في شكل فني، والتزام تجاه النّظام العام الذي اتّخذه المجتمع كسبيل لتطوير منظوره الحياتي، وبهذا يغدو الأدب خادما لقضايا المجتمع التي يمليها النّظام الإشتراكي، في شكل من المذهبية دون الإيديولوجيا -التي يتحسَّس منها **محمد مصايف**- فانتصار مصايف للإشتراكية شيء مفروغ منه، لكن نظرته للأدب ليست إيديولوجية بالمعنى الذي يخرج الأثر الأدبي عن فحواه الفني، إنّما هو ينطلق من واقع التجربة الإبداعية، بما هي صورة تمثّل في بعد من أبعادها فكرة عن المعيش في المجتمع، كون الأديب ليس بمنعزل عما يحدث في محيطه، ثّم إنّ الظرف التّاريخي والفكري يكوّنان مناخا معرفيا بمثابة حيّز للأديب لا على سبيل حصره، وإّنما تمخضات واقعه وقوة انتمائه تجعلان أثره يتجه نحو واقعه الذي يعيش فيه، أمّا أن يستغرق **محمد مصايف** الاشتراكية في كامل فصول الأثر الأدبي، فهذا ما رفضه هو في حد ذاته، إذ يقول:" إن الأديب المنتج معرض لمخاطر لا يقدرها إلا دور النفوس الحساسة والعقول الناضجة من الفنانين، وأبرز هذه المخاطر في نظري هو أن ينساق الأديب وراء خط إيديولوجي معين فينسى واجبه نحو الفن، أو ينساق وراء الفن ومقتضياته فيغفل عن أنه دليل على عصره وأمته... الخير كل الخير في الجمع بين الخطّ السّياسي والفن في التجربة الواحدة" [2]، فيظهر أن **محمد مصايف**، لا يسير في خط إيديولوجي اجتماعي صرف في ممارسته النقدية للأدب، إنّما هو يعلم جيّدا معنى الفنية بالنّسبة لروح الأثر الأدبي وكيف أن الدراسة المنهجية لاجتماعية الأدب، يجب أن تراعي النوعية لهذا الأدب وخصوصيته، في الوقت نفسه الذي تعي فيه الواقع الاجتماعي، لإضاءة كل من العالمين: الأدبي والاجتماعي على السّواء[3]. فللظاهرة

1) محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 194.

2) محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، مرجع سابق، ص 15.

3) صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات للنشر، القاهرة، ط1، 1996، ص11.

الأدبية خصوصيتها، فيكفي أن ينتزع منها المظهر الفني حتى تصبح مجرّد خطاب لا يرقى حتى إلى الخطب المنبرية فكيف إذا شُحنت بإيديولوجيا معرفية غلّبت الخطاب التنظيري على الخطاب الفني الجمالي؟ فمثل هذا التجني على الظاهرة الأدبية كفيل بأن ينزل بمستويات الفن من جمالية الكلمة وحرية انتقائها إلى الإلتزام الجافّ في التعبير فالإلتزام بخط إيديولوجي ليس معناه تغليب القضية وأبعادها على حساب الحرية الفنية، أو كما يقول **محمد مصايف:** "أن الفصل بين الحرية والإلتزام شيء مصطنع، وعلى أن القائلين بإمكان الإلتزام دون اعتبار للوجه الثاني من القضية وهو الحرية، إنّما يقولون قولا يرفضه النطق، ويتنافى وطبيعة الفن ذاته وخلاصة الأمر هي أن لا تعارض إطلاقا بين مبدأ الحرية والإلتزام في الفن، بل بينهما تكامل ضروري وصحّي لكل منهما، وهذا التكامل هو الذي نريد لأدبائنا أن يعملوا من أجله... الأدباء الواعين الغيورين على فنونهم الذين لا يفرّقون بين هذه الفنون وبين موقفهم من القضايا الاجتماعية والإنسانية" [1]. فنظرة **محمد مصايف** الشمولية للأدب بما هو تكامل الموقف المذهبي مع الفنية يخرجه من مغبّة الإيديولوجيا في الاتجاهين: الاتجاه المذهبي ؛وهو بالنسبة له الإشتراكية وقضايا المجتمع والإلتزام بتبنيها وتمثلها في الإنتاج الأدبي عن طريق التمثل الواقعي وهي الصّفة الماثلة في الحركة الأدبية آنذاك، ثم الاتجاه الفني ؛ بما هو خصوصية للإنتاج الأدبي، تمنحه التميّز والتّمايز، وترقى به إلى مستوى الأدب في بعده الجمالي، **فمحمد مصايف** يدرك جيّدا معنى العمل المتكامل ومعنى أن يتناول الناقد عملا أدبيا، فهو يعبر عن رؤيا صاحبه بفن خاص وجب التعاطي معه بموضوعية وحرفية تبدأ من فهم القضية التي يطرحها صاحب العمل الأدبي ثمّ الوسائل والأساليب الفنية التي استخدمها للتعبير عنها، دون إغفال جانب من جوانب الأثر الأدبي ومن واجب الناقد أيضا، أن لا ينسى الظروف الاجتماعية التي كتب فيها العمل الأدبي، ولا عقيدة صاحبه. ويظهر من خلال العملية النقدية التي يمارسها الناقد تجاه هذا العمل إلتزامه والإلتزام في الفن عند **محمد مصايف** ليس التزاما بقضايا اجتماعية أو سياسية فحسب وإنّما هو إلتزام بهذه القضايا وبالفن نفسه، فالإلتزام الذي يخدم أحد الجانبين على الآخر إنما هو التزام خاطئ والأرجح أن يكون فيهما معا

1) محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 98.

خدمة للحركة الأدبية في عمومها [1]، فسطوة البعد الإيديولوجي في النص من قبيل التبشير لا باتجاه أو مذهب -كما حدث مع الواقعية الاشتراكية- يمنح حظوة خاصة يتمثّلها في نصّه نتيجة الانبهار من جهة والتعبئة التي يقوم بها دعاة المذهب من جهة أخرى، فيبدو النص خطابا إيديولوجيا تنظيريا خال من المقومات الفنية، ويبدو الأمر على طبيعته شيئا رائجا مادام في خط سير السلطة فكم من أعمال أدبية هابطة قُبلت وعلا شأنها لا لشيء سوى أنها تبنّت مفاهيم الواقعية الاشتراكية التي يؤمن بها دعاتها[2]، وعلى هذه الشاكلة فسيكتسي الأدب سمعة سيئة نتيجة الإدعاء والدعائية، التي أخرجته من دائرة القبول لدى القارئ؛ لأنه خرج عن طبيعته الفنية الجمالية الصادقة إلى الدعاية، دون الدعوة الهادفة التي تتبنى الموقف والقضية في شكل فني، أو كما يقول **محمد مصايف**: " القارئ الواعي لا يفصل بين الموقف وصياغته، ولا بين الموقف وصاحبه وهو إذا حكم فسيكون حكمه شموليا واعيا يراعي ما بين الأديب وبين المجتمع من صلة، ولذلك سيكون من السيئ بل من الخطورة بمكان، أن ينتشر أدب الإدعاء والانتهازية في هذه المرحلة الحاسمة من مسيرتنا، وسيكون حكم الأجيال علينا قاسيا إذا ما نحن ظللنا نتجاهل علاقة الأدب بالمرحلة التاريخية التي نمر بها [3]. **فمحمد مصايف** يعرف جيدا أن الظاهرة الإبداعية ابنة بيئتها وللواقع فيها نصيب وهذا لا يظهر أن **محمد مصايف** واقعي فحسب، بل هو يدرك الظاهرة الإبداعية في أبعادها التأثيرية، وفي الخلفيات التي تؤسس لها بما هي وثيقة تؤرِّخ للجمال والواقع، ولعل ارتباط **محمد مصايف** بالواقع والتمثيل الأدبي للمجتمع هو ما جرَّ عليه نقدا يلومه عن التقصير الفني؛ مثلما جاء بقلم الأستاذين يوسف وغليسي ومحمد ساري؛ الأول والذي وصف كتاب مصايف النثر الجزائري الحديث وفصوله حيث وصل إلى الفصل الرابع: الخصائص الفنية للقصة الجزائرية، قائلا: "فنسبة الفصل الأخير إلى الفصول الثلاثة الأولى ضئيلة جدا وهي دليل على خرق صارخ لخصوصية العمل الفني، مثلما لاحظ ذلك الأستاذ محمد ساري في نقده لهذا الكتاب: "حلل أستاذنا القصص كمرآة عاكسة ميكانيكيا للحياة الاجتماعية، مزج بين ما هو موجود (المضمون) في القصص والحياة

1) محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، مرجع سابق، ص 22-23.

2) يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين ، القاهرة، ط1، 1994، ص 32-33.

3) محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 108.

كشيء واحد، وهذا لا يعرف الخصوصية الفنية للأدب" [1] أمَّا عن حديث الأستاذ يوسف فكيف يكون خرقا صارخا للخصوصية الفنية فصل قصير بالقياس إلى فصول أخرى؟ هل الخصوصية الفنية تحدد بالكم؟ ماذا لو كانت كل الفصول الأخرى تتحدث عن الخصوصية الفنية؟ من المعروف أن **محمد مصايف** كان يعيش الواقعية الاشتراكية بما هي اتجاه عمَّ الأدب أنَّى كان، ومادام العمل الأدبي ينقل صورة المجتمع فهذه الصورة في بعد من أبعادها تستلزم نقلا فنيا هو من صميم طبيعة الصورة، ومن تحصيل حاصل القول أن الأدب في هذه الفترة كان يتمثل المجتمع وقضاياه، أمَا وأنه كذلك فنوعية الإنتاج الأدبي هي التي فرضت المحمول الاجتماعي، وبفرض أن النقد استقراء حتى وإن وجد قضايا أخرى خارجة عن التمثيل المجتمعي، إلا أن قضايا المجتمع هي السمة الغالبة في النص الأدبي، وإذا كان الحكم على الشيء فرع عن تصوره، فهذا من ذاك، والحديث قياس بالنسبة لملاحظة الأستاذ محمد ساري. مع أن **محمد مصايف** قدم شروحا واصطلاحات حول الشخصيات من تحليل نفسي ووصف شكلي تجعل القارئ يستحضر الصور التي رسمها أصحاب القصص كل حسب مخيلته- لأن الوصف الأدبي لا يستوفي كامل الصورة وأبعادها- إلا أن مشكلة التمثيل الواقعي غطَّى على الشكل الفني ولعل هذه الواقعية المباشرة هي التي حملت الأستاذين على ملاحظة التقصير الفني عند مصايف ولا ننسى أن تلك فترة لها خصوصيتها وأدبها أيضا بخصوصيته والناقد في هذه الفترة يستقريء محاميل النصوص، وهيمنة قيمة المضمون شيء مفروغ منه على حساب القيمة الفنية التي ينظر إليها من خلال الأساليب والاستخدامات اللغوية ومصائر الشخصيات والنهايات، ومهما يكن فإن **محمد مصايف** كان واعيا بالعمل الأدبي المتكامل الذي يضم القضية والفنية معا، فهو يقول: "لولا حرص النقاد الواعين الهادفين على أن يحافظ الأدب على عنصري الفن والواقعية لظهر في ميدان الأدب اتجاهات لم تعد لها صلاحية في العصر الحاضر" [2].

فيبدو **محمد مصايف** على أنه ليس إيديولوجيا بالمعنى العقدي، إنَّما هو ينتصر لنظام الجماعة وتمسكه بالاشتراكية هو من قبيل الرؤيا الإصلاحية للمجتمع في ظل نظام يكرِّس الوحدة الجمعوية في إطار القومية المعبرة عن الهوية بما يحفظ المجتمع من أي

1) يوسف وغليسي، مرجع سابق، ص 48.

2) محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، مرجع سابق، ص 15.

انزلاق يمسخ روابط العلاقات الداخلية، وهو إذا كان يكرّس النظرة الاجتماعية في الأدب وفي ممارساته النقدية، فهو إنّما يبحث عن القيمة في العمل ومدى استجابتها للتغيرات التاريخية والفكرية، بما للأدب من تأثير في نفوس الجماهير وتوعيتهم وتنبيههم إلى مثل هذه التغيرات، دون أن يغفل **محمد مصايف** الطبيعة الخاصة للأثر الأدبي من فنية وجمالية والحفاظ على خصوصية العمل ككل، بما هو أثر يعبر عن رؤيا خاصة لصاحبه، وهو الأمر الذي تبناه **محمد مصايف** في منهجه إذ يقول: "فعمق الثقافة وسعتها إنما يظهران في استشفاف روح العمل الأدبي مهما كان على غاية من الخفاء، وفي المحافظة على الإطار الفني والإيديولوجي لهذا العمل"[1]، **فمحمد مصايف** يحاول أن يكون موضوعيا في دراساته عبر منهجه الذي يحاول من خلاله بيان الفنية في العمل وإيديولوجيا صاحب العمل، دون المساس باتجاهه فهو يقول بأن منهجه يقوم على الموضوعية والاعتدال في الأحكام واحترام شخصية الكاتب ومواقفه الفنية والإيديولوجية، وهو لا يتخذ موقفا إلا عند الحاجة منطلقا من النص وهو إذ تمثل هذا المنهج فلأنه منهج أكاديمي، يفصل العمل عن صاحبه ولأنه الأنسب بتحديد الاتجاهات والاهتمامات لأدب هذه الفترة، بدل محاكمة هذه الأعمال جزافا، وهو يرى في هذا المنهج الصلاحية للعمل الأدبي وصاحبه وقارئه والنهضة الأدبية ككل[2].

لا يبتعد منهج **محمد مصايف** كثيرا عن منهج محمد مندور النقدي المسمّى بالمنهج الأيديولوجي، حتى لتظهر الحدود التي بينهما حدودا متلاشية؛ فالأول يسمي منهجه- الواقعي التقدمي أو بصورة أخرى: فَهْم وجودي اشتراكي، والثاني يسميه المنهج الأيديولوجي؛ الناتج عن الفلسفة الاشتراكية والوجودية، وهو منهج يسعى إلى بيان مصادر الأدب والفن وأهدافها ووظائفها، وتجاوز النظر إلى الموضوع منه إلى المضمون فالموضوع قد يحتوي أكثر من رؤيا، وبذا يكون المضمون أشمل من الموضوع، كما أن هذا المنهج يناصر عدة قضايا أدبية وفنية مثل قضية الفن للحياة، وقضية الإلتزام في الأدب والفن، فهذه القضايا ترتبط بواقع الحياة المعاصرة وقضاياها، فهي واقعية ترتكز على المضمون الذي يصيبُه الأديب في الواقع، لا الإسقاطات المفرغة من الفنية، فهو منهج لا

1) المرجع نفسه، ص 15.

2) محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والإلتزام، الدار العربية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 5-6.

يسلب الأديب والفنان حريتهما، وإنّما يسعى لأن يستجيب الأديب والفنان لحاجات العصر وقيم المجتمع بطريقة تلقائية وإيجابية فعالة، بتمثل القيم الجمالية والفنية لأن مثل هذه القيم الفنية والجمالية هي التي تفتح العقول والقلوب[1].

- خطوات الإجراء النقدي في مقاربة العمل الإبداعي عند محمد مصايف:

تستدعي كل ممارسة نقدية إستراتيجية عملية يحتل فيها الفعل القيمة المركزية، التي تجعل من النقد أحد المستويين: بنّاء، هادف، استشرافي، ذو قيمة معرفية، وإما شكلي سطحي، تقليدي رتيب ومن ثَمّ، إمّا أن تتحدد قيمة الآثار الأدبية بما يجعل منها أعمالا ذات فائدة ترقى إلى المعرفة الجمالية وإمّا تُختزل إلى خطاب عديم النفع، لذلك كانت المقاربات النقدية ذات أهمية في إرساء المعرفة الأدبية وتوجيه الذوق العام، هذه المقاربات تأخذ في حسبانها الإطار العام للظاهرة الإبداعية من خلفيات فكرية وبناء فني، بمعنى أنها تستغرق الأثر في كامل أبعاده، وكأيّة ممارسة نقدية جادّة تستهدف النص الأدبي كانت إستراتيجية **محمد مصايف** في منهجه النقدي الواقعي التقدمي، تنظر إلى العمل الأدبي في شموليته تبتدئ من الوعي بالظاهرة ككل وتأطيرها، ثمَّ الخوض فيها حيث، تمر مقاربة **محمد مصايف** بثلاث مراحل: ففي المرحلة الأولى: يتم تحديد القضية أو الفكرة التي يعالجها الأثر الفني ويسميها **محمد مصايف** بمرحلة الدراسة. أما المرحلة الثانية: فتتمثل في معرفة مدى توفيق الأديب في استخداماته الفنية، وفيما إذا نجح في صياغة أفكاره ومشاعره حسب هذه الاستخدامات وبالطريقة التي يتطلبها الفن الذي يخوضه، ويسمّي **محمد مصايف** هذه المرحلة بمرحلة التفسير.

ويرى **محمد مصايف** في هاتين المرحلتين، الدور الهادف للناقد؛ إذ أنه يحاول فهم الأثر المنقود فهما سليما موضوعيا نزيها خال من الأفتيات والتعسُّف من أجل تقديمه للقارئ على أكمل وجه وهو حق الأديب على الناقد كواسطة شفَّافة بين القارئ وبين نص الأديب[2]. أمَّا المرحلة الثالثة: فهي المرحلة التي تظهر فيها شخصية الناقد ومقدرته؛ إذ سيكون عليه أن يتمحَّص آراء ومواقف الأديب وتوضيح اتجاهه العقدي، لأن يأخذ الأثر الأدبي موقعه في الحركة الأدبية التي يتوقف نجاحها وسيرورتها على هذه المرحلة بالذات

1) محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1997، ص 187 إلى 191 .

2) محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، مرجع سابق، ص 13.

فعمل الناقد فيها إن كان ذا اتجاه أيديولوجي اجتماعي تقدمي ملتزم به هو بيان ضعف الآثار الأدبية من الناحية الفنية ومن ناحية الموقف، ويسمّي **محمد مصايف** هذه المرحلة بمرحلة التقويم والحكم[1]، هذه هي مراحل العملية أو المقاربة النقدية في التصور المنهجي **لمحمد مصايف**، التي تبتدئ بالدراسة ثم التفسير فالتقويم والحكم، في ظل منهجه النقدي الواقعي التقدمي وقد التزم بهذه الخطوات في جلِّ دراساته لتدعيم منهجه، سعيا منه لإثراء الأثر الأدبي من خلال تتبع مدلولاته ومحامليه على إثر القضايا المطروقة؛ فقد تناول في كتابه: (الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والإلتزام)؛ تسع روايات عربية جزائرية، قام في البدء بتبويبها حسب القضايا التي ضمتها كتحديد عام لاتجاه أصحابها فجاءت مصنَّفة إمَّا: أيديولوجية، أو هادفة، أو واقعية، أو تحت مسمَّى التأملات الفلسفية أو شخصية، وإن كان **محمد مصايف** قد أجمل الحديث عنها في التمهيد لدراستها إلا أنه أسهب في دراسته لها كل حسب تصنيفه، منتهجا خطواته الإجرائية التي وسمت منهجه ففي كل عرض لإحدى الروايات يقوم بمحاولة تلخيصها، وبيان الأطر العامة للقضية المطروحة بتتبع شخوصها ووصف مواقفهم، ويتوقف عند كل قضية جانبية طارئة محاولا تفسيرها مدعما ذلك بنصوص مطوَّلة يأتي فيها على ذكر الحدث، ثم يمضي محللا الشخوص ومواقفهم ومدى استيعابهم للقضية،كإطار فني يخلص من خلاله إلى نجاحه من عدمه، ويختم بملاحظات حول اللغة والأساليب الفنية بالإضافة إلى صياغة موقف تجاه البناء الكلي للرواية، بداية بالقضية المطروحة وصولا إلى النهايات، وهو الإجراء نفسه الذي استخدمه في تحليل بعض القصص والقصائد والمسرحيات في كتابه:(فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث)، والإشارة باقتضاب إلى بعض القصص في كتابه: (النثر الجزائري الحديث)، دون أن يسقط الإطار العام لمنهجه وإجراءاته، وإجراءات **محمد مصايف** هذه، لا تختلف تقريبا عن الإجراءات أو المراحل التي خطَّها محمد مندور في منهجه الإيديولوجي فهي أيضا ثلاث: تبتدئ بالتفسير وتحليل الأعمال الأدبية والفنية وإدراك مراميها البعيدة والقريبة، حيث يكون للنقد في هذه المرحلة دور خلاق بإمكانية أن يضيف قيما جديدة للعمل الفني، أمَّا المرحلة الثانية: فهي تقييم العمل في مستوياته المختلفة في مضمونه وشكله الفني وأساليبه، والمرحلة الثالثة تكون بتوجيه الأدباء والفنانين في

1) المرجع،نفسه ص 14-15.

غير تعسُّف ولا إملاء[1]، أو كما يقول **محمد مصايف** أفتيات وتعسُّف[2]، بمناسبة حديثه عن مرحلة الدراسة والتفسير عنده، ومن الملاحظ أن هناك تقارب كبير جدا بين منهج **محمد مصايف** الواقعي التقدمي وبين منهج محمد مندور الإيديولوجي ليس على مستوى الطرح التنظيري فحسب، وإنما حتى في الإجراء العملي، ومهما يكن فهذا هو منهج **محمد مصايف**- الذي استعفت بعض الأقلام وصفه- واضحا للعيان يشرحه صاحبه ويقرُّ به ويحلل إجراءاته، وهو على معياريته، إلا أنه يرصد الأعمال الأدبية على ازدواجية الموقف: موقف أمكن تسميته بالإيديولوجي في اتجاهين: الأول يخص الأديب صاحب النص ومواقفه، والثاني يخص الناقد وعمله التأطيري لرؤياه ورؤيا النص وموقف فني - أو الأدبية- وهي الصياغة الفنية للأثر الأدبي.

1) محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، مرجع سابق، ص 190-191.

2) محمد مصايف ، المرجع سابق، ص 13.

- **المصطلح النقدي في المقاربة الإجرائية عند محمد مصايف:**

لا يتوقف اصطلاح التسميات عند حدود التعريف وضبط الكينونة فحسب، إنما يتجاوز هذه العملية الميكانيكية إلى ربط عقلاني ينطلق من منطق الاختلاف في الأشياء ببعديها الوجودي والماهوي، مكوّنا منظومة رمزية تتكامل فيها الماهية مع التصور مشكّلة نظاما استدلاليا يخضع لقانون المفاهيم الوضعية، ذات البعد المتمايز القائم على خصوصية الفكر المتدرج من علياء التصور المنتمي تاريخيا وحضاريا ومعرفيا لبنية العقل المنتجة لكل أنساق المعرفة بكل أبعادها، بما في ذلك التصورات المتّجهة نحو صناعة الإنسان وتوجيه الطبيعة هذا المظهر الدال على محاولة حصر الوجود بين الفهم والتكيُّف، يمثل رغبة في حدّ حدود للماهية الإنسانية؛ بحثا عن الحقيقة في الاتساق الحاصل بين الوجودي بما هو تمظهر بأبعاد فيزيقية، والماهوي؛ بما هو المواضعة الأولى لمفهمة حقيقة الوجودي هذه التركيبة الخاصة الرامية إلى تعليم الموجودات، خلقت نظما اتصالية تعقدت مع الاتساق الزمني والفكري وأصبحت نظما كلية لا مشروطة، إذ أنها تمثل الأشياء في مقولة الإدراك الحسي التي تجتمع فيها مقولات أو تعيينات متضادة، مثل كون الشيء واحدا وكونه أيضا متكثرا[1]، مما أغنى التجربة المعرفية عبر الوعي بالحقائق الداخلة في الممارسة العقلية، التي تعطي لها أبعادا جديدة في كل مرحلة انتقالية من مراحل التطور الفكري البشري، مخلفة زخما معرفيا ضخما بين التراكمية والخلق الجديد هذا التطور المعرفي اعتمد في بداياته على صياغة المفاهيم عبر التصورات الذهنية لقيم الأشياء، مما خلق نوعا من التمايز المعرفي داخل الحقل الواحد بما تؤديه هذه المفاهيم من نشاطات فكرية متوازية لا تتداخل إلا في حدود التكامل، وما يضمن لها هذه العملية دون تفسخ أدائي: هو الاصطلاح المميز الذي يحفظ لها قوانينها الخاصة في سيرورتها المعرفية وصيرورتها الأدائية، هذا الاصطلاح المفهومي لأنساق المعرفة؛ هو مركزية الاختلاف الإيجابي في حدود الصناعة المعرفية، إذ أنه يميز الحقول المعرفية ويسمح بتطويرها في ثنايا العمليات التواصلية المؤسسة على نظام اصطلاح مفهومي بدئي مما يسلم بطبيعة حال التطور إلى تطوير اصطلاحي جديد يسلم بدوره إلى حالة أخرى من التطور، إذًا فالوعي بالمفاهيم المعرفية هو في جوهره وبدئه وعي بالاصطلاح، الذي يختزل إيجابيا أشكالا

1) هيجل، فينومونولوجيا الفكر، مرجع سابق، ص 113.

معرفية متمايزة من الحقول نفسها أو من حقول مختلفة، فالاصطلاح هو المحصلة النهائية لنشاط الفكر والتأمل الضابط للوجود والماهية، وهو الأول إذا ما أريد بهذا النشاط التطور والاتساق، إذ أن التأسيس الاصطلاحي هو بداية التصور النظري لمفهوم المصطلح عليه كوحدة قابلة للاندماج النوعي المعبر عن حقل معرفي معين، يخضع لتغيرات الحقل التي تمنحه أبعادا دلالية متمايزة حسب النسق الخاص بهذا الحقل، لذلك كان الاطراد المعرفي الخاضع للمفاهيم الاصطلاحية مساحة ثراء فكري لقفزات العقل البشري، حيث يتم إنتاج المعرفة، القائمة أصلا على التحديد المصطلحي لضمان النوعية والاستمرارية على أساس أن المصطلح هو بداية التأسيس المعرفي، بحصر التصور الذهني لظاهرة أو حالة أو إشكالية علمية أو ثقافية مقترن بنضج ظاهرتي التعريفات والتصنيفات العلمية في أية ثقافة إنسانية، ممثلا بذلك وحدة ذهنية ثقافية لمجتمع معرفي معين، وهو في بعد آخر إرث إنساني مشترك لمختلف الثقافات [1]. مادامت هناك أشكال ثقافية عدة قابلة للانتقال والتعايش خارج منبتها الأصلي، كما أن المعرفة هي تصور كلّي قابل للمثاقفة إذا كانت تحمل بعدا إنسانيا شموليا، حيث يمكن للمصطلح أن يتكيف مع ظواهر ذات التأسيس النظري نفسه المنتج للمصطلح بما هو أساس في تطوير الدلالات المعرفية، حيث يمكن أن يكون قابلا للتركيب بنسقية خاصة من الممكن أن تجعله مفتاح مساءلات معرفية، تعمل على تطوير الجانب الفكري، وقد يفقد هذا المصطلح فعاليته بعد تجريده من خلفياته والزّج به عشوائيا في مناخ ثقافي مختلف، حيث ينزاح معرفيا عن حقيقة بما هو ركن أساس في تكوين المعرفة التي هي بدورها تعمل على تشكله وتوجيهه وتحديد مفهومه ودلالاته ضمن حقولها المتعددة من جهة وتبعا للمسار التاريخي الذي يتطور في ضوئه ذلك الحقل من جهة أخرى، لأن ضبط حدوده من الصعوبة بمكان لتعدد دلالاته بسبب اتساع حقل المعرفة وتداخله مع حقول معرفية مجاورة[2]، مما يعطي المصطلح الخصوصية نفسها التي تتمتع بها المعرفة التي يمنحها وجودا معينا، وتمنحه هي الأخرى تصورا داخل أنساقها، أو ما يعبر عنه بالمستوى التنظيري؛ الذي يمنحه أبعادا تُعبِّر عن الهوية الفكرية التي تضم خصوصيات تاريخية معرفية حضارية، تطرح إشكالات على الممارسات

1) فاضل ثامر، مرجع سابق، ص170.

2) عبد الله إبراهيم، ، المرجع السابق، ص95.

المصطلحية خارج أصولها المعرفية وأيضا مشكلة التهجين التي تعوّم المفاهيم بين أكثر من خصوصية، تعمل على إستيلاب معاني معينة وتختزلها في مدلولات مغايرة تبعا لمدلولات المصطلح، وهي مشكلة تتعلق في الدرجة الأولى بالإنتاج المعرفي والوعي بخصوصية التجارب المعرفية المغايرة، فالإنتاج المعرفي هو إنتاج مفاهيم خاصة انطلاقا من تصورات خاصة، وفي اصطلاحات خاصة، ويتم تداولها ضمن مصطلحية خاصة على اعتبار أن الاصطلاحية (La terminologie): هي التي تُعنى بالجانب النظري وبمسألة الاصطلاح عامة، في حين أن المصطلحية (La terminographie):تُعنى بالجانب التطبيقي الخاص بالمصطلحات جمعا ودراسة ونشرا [1]. ولهذا في حقيقة الأمر مدلول صريح ومباشر على أن الغرب ولاهتمامهم بالمصطلح ووعيهم بأهمية في صنع المعرفة أوجدوا له علمين: علم خاص به في المستوى النظري وآخر في المستوى التطبيقي، ليكون التأصيل المعرفي على مستوى العلمية المميزة المعبرة عن الديمومة والاستمرارية على خط التطور الفكري، مكرسة الخلق الجديد الذي يمارس بدوره صناعة معرفية جديدة باصطلاح جديد وممارسة جديدة، في حركة دائرية تفضي إلى تراكمية معرفية تأسيسية وهو منطلق الصياغة المصطلحية التي تبتدئ من الثوابت المعرفية؛ بما هي العلاقة القائمة بين حقل معرفي ومنظومته الاصطلاحية، ثمَّ القوانين اللغوية المتواضع عليها لصياغة المصطلح وفق نظام لغوي نوعي، ثمَّ الوسائل النوعية، أو الحقل المعرفي الخاص ذي الاصطلاحات الخاصة، مشكّلة ككل: قاعدة تأسيسية تحصّن الدراية النظرية وتؤمّن الخبرة العملية [2]، من أجل ممارسات معرفية دقيقة وهو نتيجة حتمية للنضوج المعرفي والفكري والحضاري أيضا، الذي أسَّس منظومة اصطلاحية دالة عليه وهو الأمر الذي تعاني الثقافة العربية افتقارها إليه؛ تبدأ مشكلتها من المنظور التاريخي ويظهر الركود المعرفي والصراعات الداخلية والأطماع الاستعمارية الخارجية التي حاولت مسخ الثقافة العربية وتوجيهها الوجهة الإستطانية، ثم ما انفك أن زالت هذه القيود،كاشفة عن مقارنات فكرية وحضارية، بدأت بسؤال الوضعية الثقافية وهيمنة المحاميل الغربية، ليكون الواقع العربي كله مستلب بما في ذلك الهوية، التي أصبحت على حدود القطيعة، فهو

1) توفيق الزيدي، المنهج أولا في علوم النقد الأدبي، قرطاج 2000، ط1، 1997، ص 33-43.

2) عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1994، ص 10.

سؤال الوعي المعرفي التأسيسي الذي ينطلق من النظرة النقدية الفاحصة للوضع العربي بما هو حيِّز حضاري خاص مصنَّف على معلم الإنسانية، هو الآخر بخصوصية معرفية مثل هذا الوعي المقارن وضع الثقافة العربية أمام سؤال تأمين الحاجة المعرفية بخصوصية تعبر عن الصورة الذاتية الحقَّة، بمواجهة المدِّ الغربي، ولئن استطاعت الثقافة العربية أن تتميز إلا أنها تعاني الضبط المفهومي الذي تبلور في خضم الحركات الانتقالية للآخر، التي كانت مؤسّسة فكريا، على النقيض منه عند العرب، الذين حاولوا استغراق هذه الحركات بقفزات عشوائية هجينة وهو ما أدَّى إلى اضطراب في المفاهيم، وبالتالي غياب للمصطلح، ولهذا الجانب أيضا إيجابية تُسجَّل من سلبية العجز، إذ أن الضغط الاصطلاحي الغربي نتج عنه وعي بالاختلاف على المستوى المعرفي الفكري، وعلى مستوى الممارسة العملية، في ظل النقل العشوائي للمصطلح وما نتج عنه من ممارسة مغلوطة، اختزلت الثقافة العربية إلى هامش الإنتاج، وسؤال الحاجة الراهنة من التراث الذي لا يستطيع تلبية رغبات الفكر المعاصر لذلك كان سؤال المعرفة في الأصول درب من الدروب الشاقة، كذلك البحث عن المصطلح ومحاولة توليده، وإن كان قد لزم على الثقافة العربية الاستنجاد بالمصطلح الغربي فقد نتج عن ذلك محاولات لمنهجة هذا المصطلح وتعريبه وجعله يستجيب لمعطيات الثقافة العربية إلا أن بعض الجهات الثقافية والمجامع اللغوية تشدَّدت في اختيار اللفظ غير المأنوس والنقل الصوتي للمصطلح حفاظا على نقاوة اللغة العربية[1].

ولئن كان الأدب حقلا من الحقول المعرفية، فإن له هو الأخر المصطلح الخاص به وكذلك هي حالة النقد، الذي هو بدوره حقل معرفي ناتج عن تصور الحقل الأدبي، وبذا يكون له المصطلح الخاص الذي اصطدم هو الآخر بما اصطدمت به الحقول المعرفية العربية الأخرى، من التصور النظري إلى الممارسة العملية، فالناقد إضافة إلى الضبابية التي تكسو المنهج، تاه بين المفاهيم والمصطلحات لذلك كانت هناك محاولات للتفرُّد بالمنهج من جهة، وبالمصطلح النقدي من جهة أخرى، كما هو الحال عند **محمد مصايف** والذي كان المصطلح النقدي عنده نابع عن رؤيا أو تصور فردي حاول من خلاله إبراز القيم الموضوعية والفنية في الأعمال التي تناولها بالدرس، وكأن المصطلح النقدي عنده

1) فاضل ثامر، مرجع سابق، ص 173.

استقراء في النصوص دعّم من خلاله منهجه القائم على التصور القيمي ومدى ارتباطه بالمجتمع والتصور الفني ومدى نجاحه في تمثُّل القيمة بصورة فنية، فالمصطلح عند **محمد مصايف** تمخض من سياقات النصوص، مما يعني أنه تولَّد في خضم الممارسة النقدية ولقد كان كتابه:(الرواية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والإلتزام)، الجامع تقريبا لكل مصطلحاته النقدية، خلا بعضها التي يذكرها في باقي كتبه؛ وأولى هذه المصطلحات: هي أصناف الروايات التي أوردها تحت مسميَّات اصطلحها حسب مواضيعها، حتى يسهل عليه مقاربتها ضمن إطار منهجي منتظم، ينتقل خلاله من تصنيف لآخر، وقد كان عدد الروايات تسعا وعدد الاصطلاحات عليها خمسة؛ يبدأ بمصطلح الرواية الإيديولوجية ويدرج تحت هذا المسمَّى روايتي **الطاهر وطار**: (اللَّاز) و(الزلزال)، لأن فيهما موافقا إيديولوجية استلزمت هذا الاصطلاح والتصنيف؛ ففي رواية اللَّاز مواقف ثورية وإيديولوجية: "وتظهر إيديولوجيًّا في مواقف الأشخاص، الذين قادوا هذه الثورة أو شاركوا فيها، وفي هذه المناقشات والمحاورات والمطامح التي تصادفنا في فصول الرواية وبخاصة قسمها الثاني حيث اتضحت المواقف وتحدد الخط العام الذي قررت الثورة أن تتبعه في مقاومتها للاحتلال الفرنسي"[1]. أما رواية الزلزال فتظهر إيديولوجيًّا في الوصف العميق للحياة الاجتماعية بعد حرب التحرير، والخراب الذي لحق بالبنى التحتية، والتي ارتأى صاحبها الحل في الإيدولوجيا التي يؤمن بها، وهي الإيديولوجيا الاشتراكية [2].

فاصطلاح الرواية الإيديولوجية عند **محمد مصايف**، جاء من قبيل الموقف والعقيدة ويراه صاحبه تصنيفا أدبيا تتحدد فيها القيمة الموضوعية والقيمة الفنية.

ويظهر المصطلح الثاني تحت مسمّى: الرواية الهادفة؛ التي تضم ثلاث روايات:(نهاية الأمس) **لعبد الحميد بن هدوقة**،(الشمس تشرق على الجميع)**لإسماعيل غموقات**، و(نار ونور) **لعبد المالك مرتاض**، وتتحدد هذه التسمية من خلال السّيمات العامة لهذه الراويات: الاصلاح، الجانب الأخلاقي، البعد الثوري [3].

ويأتي المصطلح الثالث: الرواية الواقعية؛ حيث تندرج في ظلّها روايتان:(ريح الجنوب) **لعبد الحميد بن هدوقة**،(وطيور الظهيرة) **لمرزاق بقطاش**، وقد عبّرتا عن هذا

1) محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، مرجع سابق، ص26.

2) المرجع السابق، ص 55.

3) المرجع نفسه، ص 89--153.

المصطلح من خلال الوصف الاجتماعي الدقيق للحياة الرّيفية والمدنية [1]، أمّا المصطلح الرابع ؛فهو رواية التأملات الفلسفية: ويظم رواية(الطموح) **لمحمد عرعار العالي**، التي حدّدت أبعاد هذا المصطلح كون "أن عملا ضخما مثل رواية الطموح، لا يمكن أن يحدد محوره الأساسي في سيرة، وكل ما يمكن أن يقال عنه، هو أنه يعالج مجموعة من الأفكار الأساسية التي تدور في معظمها حول الحياة والموت وحول الفرد وعلاقته بالمجتمع من حيث الخلق والحرية، وبالها من حيث الخلود والدين وما إليها من قضايا الفلسفة الميتافيزيقية"[2].

ويصاغ المصطلح الخامس، تحت مسمى: رواية الشخصية؛ التي تضم رواية(مالا تذروه الرياح) **لمحمد عرعار العالي**، أمّا معالم هذه المصطلح؛ فتتحدد من خلال التمثيل الشخصي المعبر عن الاختيار والتجسيد والوصف [3].

قام **محمد مصايف** بصياغة هذه المصطلحات وفق رؤيا إيديولوجية أكثر منها فنية انطلقت من الوصف العام للمواقف، موقف إيديولوجي، إصلاحي، واقعي، فلسفي اجتماعي أما الرؤيا الفنية عنده، فتتبلور من خلال تجسيد هذه المواقف التي يشير إليها عرضا فالمهم هو المنحى القيمي للقضايا المطروحة وكيفية صياغتها من الناحية اللغوية والأسلوبية، وتتبّع مسار الأحداث وتطوّرها من بدايتها إلى الذروة فالانفراج أو النهاية، وإن عبّرت هذه المصطلحات عن التصنيف الأدبي حسب الموضوع دون البناء الفني؛ إلا أنها اصطلاحات استوفت آليات الصّياغة، انطلاقا من الثوابت المعرفية التي تعبّر هنا عن الأدب والنقد والاصطلاحات الخاصة بهذين الحقلين من صميم المعرفة الأدبية والنقدية، هذه الأخيرة التي لها قابلية الانفتاح على حقول معرفية مجاورة كالفلسفة والعلوم الإنسانية عموما وتحدد نشاطها حسب المجال الذي تنشط فيه، آخذة في الاعتبار تداخل المصطلحات وماهيتها، ثم المقاييس اللّغوية، والتي تحددت المصطلحات في ظلها انطلاقا من لغة الحقلين الأدبي والنقدي، أمّا الوسائل النوعية، فقد تحددت في مجال الدراسة؛ وهي الدراسة النقدية، فكانت هذه المصطلحات دالّة على الحقل النقدي، انطلاقا من الرؤيا الشمولية التي ساقها **محمد مصايف** عبر التصنيفات التي صاغها للروايات، متجاوزا التصنيف الزمني لظهورها، إلى

---

1) المرجع نفسه، ص 180-221.

2) المرجع نفسه، ص 242.

3) المرجع،نفسه ص 286.

التصنيف حسب الموضوع، وهي نظرة نقدية من البداية، فكانت هذه المصطلحات مصطلحات تحديد؛ بُنيَّت على نظرة معرفية معينة في الاتجاه النقدي خصوصا، والاتجاه الأدبي عموما حاولت بيان الثراء النوعي في الرواية الجزائرية.

واستخدم **محمد مصايف** مصطلحات أُخَر، في خضم دراسته للروايات التسع؛ فكان من هذه المصطلحات: مصطلح البطل الإيجابي؛ "الذي استخدمه أول مرة حين درس مجموعة الكاتب لعبد الحميد بن هدوقة: إن الإيجابية في الفن لا تعني فوز البطل، بل تعني بالدرجة الأولى هذه المواقف العملية التي يقفها البطل أمام العقبات والصعاب، وهذه المقاومة الشديدة لدواعي التشاؤم والفشل والانهزامية" [1]، فالبطل عند **محمد مصايف** مصطلح يتجاوز الفنية إلى الموقف القيمي، وما يهمه هو التجسيد الفعلي للمواقف، وهو الأمر الذي رآه في زيدان بطل رواية اللّاز للطاهر وطار؛ حيث تظهر إيجابيته في موقفه والإخلاص له أثناء حديثه عن الجزائر، التي شبّهها بالجنين، وهو يدرك تمام الإدراك من موقعه القيادي البسيط أن "هذه النطفة، هذا الجنين يجب أن يرث كل الخلايا البيض والحمر وحتى السود نعم سيرث كل الخلايا حتى السود" [2]. هذا الموقف من الثورة الجزائرية هو الذي حمل **محمد مصايف** على وصف موقف زيدان بالإيجابية وهو بطل الرواية.

ويذكر **محمد مصايف**، مثل هذه المواقف الإيجابية لبطل رواية نهاية الأمس لعبد الحميد بن هدوقة البشير؛ وهو معلم في قرية، عيّن لترميم مما قوّضته أحداث الثورة ومعاودة بعث الحياة في الجوّ العام الذي قضى عليه الانحطاط في الظروف الاجتماعية والسياسية السيئة في رؤيا واضحة توفيقية بين التخطيط والفعل والتصميم على التضحية [3].

لقد أدّت المواقف الإيجابية لكل من: زيدان والبشير لدى **محمد مصايف**، إلى وصفهما بالإيجابيين؛ لأنهما تمثلا نظرية البطل الإيجابي المكابد أمام العقبات والصعاب والمقاوم لدواعي التشاؤم والفشل والإنهزامية.

---

1) يوسف وغليسي، مرجع سابق، ص 49.

2) محمد مصايف، المرجع سابق، ص38.

3) المرجع السابق، ص 91.

فإذا كان البطل الإيجابي صاحب مواقف إصلاحية هادفة يتحدى كل العقبات لإنجازها لصالح الكل، فعلى النقيض منه البطل السلبي؛ صاحب النظرة الأنانية، عدو التقدم والإيثار الإنتهازي الجشع، وقد جسّد مصطلح البطل السلبي؛ بو الارواح بطل رواية الزلزال للطاهر وطار، الذي يتخفّى وراء الإدعاء الديني، ليقف في وجه الإجراءات الاجتماعية التي تنوي الحكومة القيام بها في إطار الثورة الزراعية؛ واصفا إياها بالعمل الإلحادي المنافي للدين الذي يرفض نزع الأراضي من أصحابها وتوزيعها على الآخرين بغير وجه حق، خوفا من تأميم أراضيه، وهو البرجوازي الانتهازي الذي لا تهمه غير مصلحته الخاصة، الحريص على جمع المال بالمراباة فيه واستثماره. هذه الجوانب في شخصية بو الارواح، كونه برجوازيا مالكا، سيقف لا محالة أمام الثورة الزراعية التي تهدده بنزع ملكيته، التي ورثها أبا عن جد، وورث معها عنجهيته التي جعلته ينظر إلى الناس على أنهم عبيد وخدم وحجارة تداس، وما العلماء والفلاحون إلا حفاة عراة، تلك مزيتهم الأبدية [1].

ويتجلّى مصطلح آخر، إجترحه **محمد مصايف** في خضم دراسته لرواية نار ونور لعبد المالك مرتاض، الذي يصفه بالمثالية في الطرح؛ من خلال بطله سعيد، ليكون هذا الأخير في الرواية البطل المثالي الذي ينظر إلي السيادة والسعادة والشقاء على أنها مسخّرة لخدمة الآخرين، والتضحية في سبيلهم هو الهدف الأسمى،" إنما السّادة حقا -يا فاطمة- هم أولئك الذين يشقون من أجل سعادة الناس ويتعذبون من أجل أن ينعم الناس أمّا أن يسعدوا ويشقي الناس، أو ينعموا ويعذّب الناس ويغنوا أو يفتقروا، فهذا الداء العضال الذي ليس له دواء "[2]، هذه النظرة المثالية للعلاقات من الشاب سعيد الحالم، الذي أصبح يهذي منذ إصابته برصاص العدو، هي التي جعلته يتجاوز الواقع والوقائع الحقيقية إلى فلسفة مثالية توفيقية بين الكل، ولعل هذه النظرة هي التي حملت **محمد مصايف** على اصطلاح المثالية التي في حقيقتها تخص عبد المالك مرتاض، والتي سلّطها على بطل روايته سعيد ليصبح بطلا مثاليا.

1) المرجع نفسه، ص 63 إلى 67..

2) المرجع نفسه، ص 157-158.

صاغ **محمد مصايف** هذه المصطلحات للتعبير عن المواقف، وهي في الحقيقة اصطلاحات تمّ استقراؤها من نصوص الروايات؛ وإن كانت تعبّر عن مواقف أصحابها فهي في يد **محمد مصايف** آلية نقدية باتجاه محاميل النصوص وقيمها الموضوعية من جهة ودليل على اتجاهات الروائيين من جهة أخري، وهي أيضا مصطلحات تحديد، تندرج تحت الإيديولوجيا المعرفية؛ التي تقتضي اتخاذ مواقف مبنية مسبقا على تخمينات تجاه البني الفكرية عامة. وإذ كان **محمد مصايف** قد حدد المصطلحات الدالة على المواقف عبر تتبع مسار أحداث الروايات، فهو لم يغفل الجانب الفني فيها، ليصوغ خلال دراسته الفنية جملة من المصطلحات المعبرة عن الأشكال الفنية، ومن هذه المصطلحات؛ مصطلح الرواية الدائرية: التي يقصد بها **محمد مصايف** المسار الدائري للأحداث؛ فالأشخاص الذين عُرفوا في بداية الرواية (وهي رواية اللاز) في القرية وتوالت عليهم الأحداث، لينتقلوا منها، عادوا في النهاية إلى القرية نفسها، وإن كان **محمد مصايف** يقصد بالدائرية؛ هذه الحركة التي تنطلق بميزة لتعود بميزة أخرى كما هو حال اللاز إذ غادر شريرا وعاد هائما فاقدا الأمل [1]، فهي حركة دائرية في المكان لكن بأحداث متغيرة.

ويصوغ **محمد مصايف** في خضم البناء الفني، مصطلحا أخرا يطلق عليه اسم ظاهرة عدم الاستواء؛ والذي يتعلق بالمستوى النظري للرواية، إذ إن الأحداث فيها والشخوص، يجب أن لا تكون مناقضة للمستوى الذهني للقضية؛ إذ كيف مثلا، للثورة الزراعية أن تتحقق في ظل جهل جماهيري بالمسار السياسي؟ وكيف لمثقف يعيش بين الكتب أكثر مما يعيش في الواقع، أن يقود هذا التغيير؟ [2]. فهذا المصطلح يعكس ضرورة التناسب بين القضية وتصورها، بين الشخوص وأوصافهم وآدائهم.

ويصطلح **محمد مصايف** في السياق الفني نفسه، مصطلحا آخر يسميه عدم النمو الإيجابي الذي ينطلق من السلبية إلى الإيجابية، ويخص الشخصية في الرواية ومسارها وقابلية تحولها من السلبية التي تطبع أفكارها ونمط عيشها ونشاطها، إلى الإيجابية التي تقتضي التغيير، وأيضا القضية والأحداث فلا يمكن الحديث عن القضية دون ذكر أطوارها وكذا الأحداث، والأمر نفسه في اختيار الحيّز المكاني المناسب [3].

---

1) المرجع السابق، ص 50.

2) المرجع نفسه، ص 119-120.

3) المرجع نفسه، ص 232-233.

ذكر **محمد مصايف** هذه المصطلحات كلها في دراسته للروايات التسع، في كتابه الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والإلتزام، هذه الدراسة التي تراوحت بين دراسة مواقف ورؤى ذاتية أمكن تسميتها مواقف إيديولوجية، وبين دراسة فنية اهتمّت بالبناء الروائي من أحداث وشخوص ولغة وأساليب، صاغ في خضمها جملة مصطلحات أدائية تحديدية على شاكلة ثنائية الموقف/ الفنية.

ويلاحظ **محمد مصايف** أثناء دراسته لقصة الأبطال للطاهر وطار، ظاهرة سلبية اصطلح عليها تسمية انتهاك الشخصية الفنية كعنوان أساس يضم فرعا وهو الأهم لصياغة الفكرة، أو ما يسميه الشخصية الواسطة، هذا المصطلح عنده من الخطورة الفنية بمكان؛ إذ انه ينزع الاستقلالية عن الشخوص ويجعلها أصواتا حقيقية لمؤلفها، دون مراعاة الكيان الخاص بها، فهي مجرد تمثيل لإرادة المؤلف، ويصف هذه الحال عند وطار متمثلا كلامه الموجه لأبطاله: "رائع جدا، الآن وقد حضرتم وخلقكم مكتمل، ينبغي أن تفهموا ما سأكلفكم به، لتنجزوا بكل دقة حسب إرادتي" [1].

ولأنه آمن منذ البدء، أن الأدب فن وقضية، لزم **محمد مصايف** مصطلح الإلتزام الذي يختلف عن سابقيه؛ كونه يشمل الموقف أو الموضوع والفنية معا، فلا الأدب أدب إن لم يكن هادفا ويحمل ويكابد ويتصور أبعادا لقضايا الشعوب والإنسانية، ولا هو كذلك إن لم ينقل هذه المواضيع في أشكال فنية، تجلب القارئ إليها ومن ثَمّ تتحقق فائدتان: فائدة موضوعية ؛تختص بالقضايا ونقل الوعي بها، وفائدة فنية؛ وهي الصياغة الأدبية وإثراؤها، وبذا فالإلتزام التزامان: موضوعي وفني متكاملان، إذ يلزم الموضوع قالب فني يصاغ فيه، ويلزم للقالب الفني موضوع يتحدد فيه شكلا وصياغة. وهذا الإلتزام مفيد ضمّ الموضوع الذي هو مبعث الثقافة والوعي الإيديولوجي والمناعة الأخلاقية، يتمثل الحقائق الاجتماعية والإنسانية ثمّ المعرفة الفنية، بما هي وعي بالأنواع الأدبية المختلفة، وهذا الكل يعكس قضية الإلتزام على أنها قضية أعمق بكثير من مجرد الدعوة لقضية إيديولوجية [2] فقضية الإلتزام تتجاوز النظرة الإيديولوجية، على أنها التزام في خط مذهبي معين وهي النظرة التقليدية إلى الرؤيا المفعّلة لحركة الأدب والفن، التي تقتضي استغراق هذا المفهوم

1) محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 58.

2) محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، مرجع سابق، ص 62.

موضوعا وفنا في حرية تضمن له التطرق إلى الموضوع الذي يرغب فيه وبالطريقة الفنية التي يشاء، دونما ضغط خارجي طالما أن اختياره يوافق مذهبه في الحياة ويلبي نزعة عميقة في نفسه [1].

لم تكن لتكتمل دراسات **محمد مصايف** النقدية دونما مصطلح يدل على الممارسة وعلى حرفية صاحبها، الشيء الذي بيّن في مستوى من مستويات نقده، الوعي والنضج فيما يخص الممارسة النقدية باعتبارها حقلا معرفيا له خصوصيته ومميزاته، والتي أهمها المصطلح؛ كنقطة ارتكاز تمثل مرجعية الحكم والمرجعية المعرفية، وإن غلّب **محمد مصايف** الجانب القيمي للمضمون، إلا أنه لم يستكنف عن الخوض في الجانب الفني، وعيا منه بالأدب والأدبية بما هما نشاط فكري فني متكامل، الأمر الذي أخذ عنده أبعادا اقرب إلى القومية؛ إذ كان يسعى دوما إلى بناء أدب وطني بسمات الشخصية الجزائرية، رغبة منه في الإسهام بتطوير الحركة الأدبية على عمومها، فأفق **محمد مصايف** النقدي حاول التفرد بالتجربة انطلاقا من الرؤيا المنهجية التي تمخضت عن جانب معرفي، أسهمت في بلورته الفلسفة الاشتراكية والواقعية، إلى جانب التشبع الفني الذي أفضى إلى صياغة نظرة متكاملة للفن خصها بممارسة خاصة، سعيا وراء إثراء الأفق النقدي والأدبي، وما الممارسات التي أدرجها في دراساته، إلا دليل محاولات جادة في حقل النقد، حيث حاول التفرد بالمنهج وبالمصطلح هذا الأخير بقي أسير الأرشفة السلبية، الشيء الذي أدّى إلى طيّه في سياقه الذي جاء فيه وهي سلبية تُسَجل على الدراسات التي أبقت عليه حيث صيغ دونما محاولة لتطويره أو حتى بعثه، فالمشكلة في الدرجة الأولى تكمن في قضية التداول التي تبقي على المصطلح من جهة وتبعث على تطويره من جهة أخرى، ومثل هذه المصطلحات الضبطية تحاول درء السقطات في الأعمال الإبداعية، وتحاول أيضا الإسهام في التطور النوعي لمثل هذه الأعمال، فالأمر لا يتعلق بتجربة ذاتية في صيغ الممارسة النقدية، إنما الأمر يكمن في تذكية مثل هذه الممارسات، من أجل الاستمرارية وإنتاج الأفضل، وبعث حركية جديدة في الممارسات النقدية والإنتاجات الأدبية عبر تطوير مثل هذه الآليات.

1) محمد مصايف، فصول في النقد الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 194.

الفصـــل الثّـــاني

القضايا النّقدية بين مركزيّة الاتجاه النّقدي ونمطيّـــة الرّســـالة

تمهيد:

الشعر بين القديم و الجديد:بناء الرؤى في المتخيل الشعري

لم يكن لعبارة الشعر ديوان العرب بديل يصيب الوصف الدقيق كما هذا، لقد أجملت هذه العبارة معرفة وفكرا وتاريخا وحضارة تناقلت بالألسن، انه نقل مميز للتاريخ في شكل مميز سلس حافظ على استمراريته لمدة طويلة، نتيجة أبانت عن قدرة الكلام المنظوم عل البقاء، فقد كان الشاعر القاص الذي لا يفتأ يذكر أيام العرب وأحوالهم وحلّهم وترحالهم، ويسبر أغوار النفس التي تجيش بالأفكار والتأمل فيما حولها، لقد كان أجدى آلية اتصال بين الأفراد وبين الإنسان وذاته، ثمَّ بين حقبة تاريخية وأخرى استقرت في نظم الحياة ابتداءً من النظرة البسيطة في المكان، إلى التساؤلات العميقة عن الأبعاد الأنطولوجية للكينونة، الفردية والجماعية، فهو لا يحمل فقط بهاءً في التعبير وفنية في التصوير، إنما الأمر ينتهي إلى أسرار بلورة فكرة ثم قولبتها فنيا، وهذا الحس البدئي الذي يحكم لها أوعليها والذي يحتكم إلى جماله وسلامة بنائه ومدى وصولها إلى الذات، يتجاوز الفهم المعياري إلى حالة شعورية دقيقة تتفاعل فيها مركبات القيم والحس الفني، ومظهر كهذا من مظاهر الفن الذي يجسده الشعر، لا يمكن أن ينطلق أعرجا، وهو الذي تأبّط نقل الحياة في أدق تفاصيل نشاطات الذات الحسية والنفسية، حيث كانت الحقيقة فنا ناطقا؛ " إن شعر العرب كان فنا مستوفيا لأسباب النضج والكمال منذ ظهر العرب على صفحة التاريخ " [1]، ليست مثل هذه الأوصاف هي التي تقرر في ذاتية، أو موضوعية ناتجة عن دراسة تاريخية مدققة – مع أن النسبية تبقى السّمة البارزة في كل الطروحات – فيما إذا كان الشعر فنا متكاملا أم لا، إنما يتعلق الأمر بطبيعة صنعته وما إذا كان سليقة أم دربة وما الذي يعوق الفكرة في أن تكون شكلا عاديا باللغة العادية ؟ ولما تستقر على حدود الشعر أقرب إلى النفس منها وهي نفسها المعبر عنها دونه ؟ وإذا كان الشعر قد استوفى كل مناحي الحياة فما الذي بقي للكلام العادي؟

سليم جدا أن تظهر حقيقة الشعر على أنها صفة للخاصة، والخاصة هم أولاء الذين احترفوا هذه الصنعة، صنعة التصوير والتخييل، إنهم يحاولون بالشعر تجاوز المعاني العادية والصور الرتيبة التي ما عادت تشبع حاجاتهم إلى الخيال، حيث تقبع صور شتى

---

1) مفيد قميحة، شرح المعلقات السبع، دار ومكتبة الهداية، بيروت، 2000، ص 09.

أمكنها أن تتراكب استجابة لقريحة الشاعر فعالم الشعراء له خصوصيته، ومملكة الشعر عندهم، تتوالد فيها معاني غير المعاني المألوفة لأنها معاني لصور أبعد عن المرئية، بين الحقيقة والحلم، وبين الصدق والكذب، إنها صور لا يراها إلا الشعراء" فهناك الكثير من الأشياء بين السماء والأرض، وحدهم الشعراء حلموا بها، خاصة تلك التي فوق السماء توجد : لأن جميع الآلهة إنما هي صور شعراء، إرث التقطه الشعراء"[1]، مثل هذه الأشياء التي أغلبها ميتافيزيقيٌ، هي مهرب المعاني والصور عند الشعراء، هي ليست حقيقية ولكنها وجه من أوجه الحقيقة للذات الحالمة، إنه عالم الحقيقة كما تراه هي، حيث أمكنها الاستقلال بالتعبير الخاص عن رؤاها للأشياء، بعد أن أعملت فكرها ووجدانها في المعنى، ليستقيم في قصيدة متكاملة، فإذا أراد الشاعر قول قصيدة يستقر المعنى في ذهنه نثرا ثم يجهد في إيجاد الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يناسبه، فإن وافق البيت المعنى عنده أثبته [2]، ولئن تجاوز الشاعر في التعبير عن المعنى العادي من الكلام، فلأن المعنى عنده من القدسية بمكان، إذ أن فكره وذاته وراء هذا النسيج، فتصوره لمعنى من المعاني، وإقراره في نفسه يمثل نوعا من إعطاء الرؤيا تجاه المعبر عنه أو المقصود بالمعنى، فكان الشاعر يصف ويفاخر ويمدح ويهجو انطلاقا من معنى استقر في ذاته، وساقه للتعبير بمفهومه ورؤياه عمَّا أثار حفيظته، فكانت القبيلة بحدودها، والخيمة بحيّزها الضيّق الفسيح عنده مكمن أفكاره ومفاهيمه عن الحياة والعيش، فكانت مفاهيمه ورؤياه بحدود القبيلة وعند حدود تجربته الخاصة، فكان يرى في قبيلته الوطن ومأمنه وما دونهما يشكل تهديدا له، ويرى في مغامراته مفهوم الحياة التي أخذ بشقها الأوفى، وآخر يحاول تجاوز هذه الحدود، لأن مفاهيمها لا توافق رؤياه، فقرر هجر القبيلة إلى البرية والوحش، حيث فيها مستأنسه، ورأى في الصعلكة مفهوما جديدا لمسار حياته، وصيغت كل هذه التصورات في شعر، هو السلطة التي تعلن للآخرين الاستقلالية في الرأي والرؤيا، متجاوزا كل الحدود، من حدود الخيمة، إلى تجاوز في الشعر نفسه؛ عبر تخطي الحدود الفنية للقصيدة المتعارف عليها، ولا تتوقف صياغة الرؤى في الشعر عند هذه الحدود الجاهلية، إنما استمرت مع مجيء الإسلام لتنقل الرؤى الإسلامية في شعر يأنس له

1) فريديريش نيتشه، ديوان نيتشه، ص 141.

2) إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1980، ص 21.

الناس، يشوّقهم إلى الجنّة، ويرهّبهم من النار، لينتقل الشعر من مفاهيم الحدود الضيقة للعصبية، إلى مفاهيم أوسع للمدنية، ولمصلحة الناس أجمع، ثم تغدو الرؤى في الشعر تتطور مع كل مرحلة زمنية يزداد فيها تطور مفهوم الناس للأشياء وعلاقاتها بالوجود فيقف الشاعر الصوفي على حدود اللغة محوّرا كامل معانيها إلى ما يخدم رؤاه وفي بعض الأحايين شطحاته لينقل من خلالها رؤياه للحياة، والدين، والناس، والعلاقات المثالية التي تكون بينه وبين الجماد، في رؤيا متفردة للعالم، بين الحسّية والرّوحية، والتنقل عبر مقامات اللغة لتعويم هذه الرؤى ونقلها في أشكال مغايرة للفهم، هي رؤيا صاحبها لها في مفاهيمه الخاصة، وإن تطوع الشعر في نقل هذه الرؤى، فلأن النثر يضيق بمثل معاني هذه الرؤى وليس مطواعا لها بالقدر الذي يتمتع به الشاعر، وهي ميزة المباشرية وضدها، فالنقل المباشر أكثر قيودا، وقد يختزل معان عدة في حين غير المباشر أمكنه الإحاطة بمعان عدة ثانوية، هي في المباشر هامشية، تحتل المعنى الأساس في كل تدرج نحو المعنى المقصود، ولا يتوقف الشعر على أن يكون مطواعا للحكيم واللغوي لينقل رؤاهم كل حسب حقله المعرفي الذي ينشط فيه، ولا يعدم الشعر أن يكون مرمى هؤلاء خارج نشاطاتهم المعرفية، ولم يتلبَّث الشعر أن تطورت مراميه ورؤاه على خطى التطور الذي مس الثقافة العربية، حين كان لها لقاء مع الثقافات الأخرى، وتغيرت الأوساط العامة في مفاهيمها وأصبحت لها انشغالات جديدة، تضافرت عوامل عدة في بلورتها ابتداء من الأحداث التاريخية التي أتت على الأقطار العربية بالاستعمار، ومعه مفاهيم جديدة كانت نتاج فكر خاص، هذا الأخير بلور وعيا فكريا ومعرفيا لدى العرب الذين حاولوا التأسيس لنهضة عربية تناهض الركود والجمود الذي مسَّها ردحا من الزمن وكان السبب في أن تكون مطمعا للحركات الاستعمارية، وانبرى الشعراء يساهمون في هذا البناء بتبني القضايا الإصلاحية وصياغة الرؤى المثلى، خدمة للأخلاق والتاريخ والطبيعة، والإنسان في جانبه الروحي غاية في التقدم والتطور[1]، لتقديم الرؤى الجديدة للحضارة المعاصرة طروحات إصلاحية ورؤى توجيهية، انتقلت بالشعر من بداوة التعبير إلى مدنية التنظير وصناعة الإنسان، ومن الفعل الافتراضي إلى التجسيد الوجودي، بنقل التجارب من التنفيذ

1) محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص 41 – 42.

الجاف إلى تنفيذها في صورة تخيلية تجسد التحول من الهمجية إلى الحضارة [1]، التي اقتضت وعيا بالوجود، حذا بالثقافة العربية إلى مساءلة موروثها الذي قبض على أشكال التقدم، ولم يطلقها بما هو مرجعية مقدسة، سلب روح التطوير لدى متعاطيها، فكانت التقليدية السّمة الغالبة على أشكال الثقافة العربية، التي حاولت دون يأس مشاكلة مثيلاتها مع الحفاظ على الروح الخاصة وتطورت على إثرها الأدآءات الأدبية، بما فيها الشعر الذي نحا اتجاه الثورة الجديدة في المفاهيم والأفكار التي تكرس المعنى في التجاوز، فكان للشعراء أن اتجهوا هذا الاتجاه، وأصبح الشعر يحوي تصورات ورؤى تراوحت بين فلسفة الذات العميقة وبين هواجس الثنائيات الضدية؛ الحياة / الموت، السعادة / الشقاء الحاضر / الغائب، العادي/ المتعالي ... استجابة للطابع الفلسفي الذي اكتست به مفاهيم الحداثة في الفكر المعاصر، أمّا شكله في الجزائر فقد حسم لصالح الثورة التحريرية فكانت مفاهيمها ورؤاها هي الإطار الثقافي والواقعي لمخيلة الشاعر الجزائري، فكان متخيله يظهر عبر وجوده في قلب المأساة والمحنة، حيث انصهر مع شعبه وثورته وأصبحت القصيدة احترافا والكتابة معاناة يعكسان مرونة التعبير وثوريته، في قصيدة هي اقرب إلى الملحمة، يتسع شكلها العروضي لامتداد الحس الثوري المتجذر لدى الشاعر وشعبه [2] وهكذا تتسع مساحة الشعر لكل الرؤى الفردية المتمثلة لسياقات التاريخ والحضارة والأسطورة أيضا، في أنماط تعبيرية خاضعة لنمطية الواقع من جهة، وللتطور الزمني والقفزات المعرفية من جهة أخرى ليستقيم هو الأخر، نشاطا معرفيا بأشكال متنوعة تنوعت حسب الحاجة والتغير، فكان عموديا وموشحا وزجلا وحرا ونثرا مرسلا، في حركة تجاوزية للقيود التقليدية، استجابة للتغير الذي يفرض البساطة والمرونة لتوصيل المعنى والطروحات والرؤى.

لم تتوقف رؤى الشاعر عند حدود صياغة الفكرة، إنما اتجه اهتمامه إلى البناء الكامل الذي يميز الشعر، فكانت له رؤيا في البحر والوزن والقافية والإيقاع واللغة بمختلف أساليبها وتحويلاتها بما يخدم معناه، فكانت هذه المقومات دعائم الشعر السليم الذي دأبت عليه سنة العرب، تستقيم إذا استقام المعنى، والمعنى يستقيم إذا استقامت فكانت

---

1) نور ثروب فراي، تشريح النقد، ترجمة محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، 1991، ص 215.

2) عزيز العكايشي، النص الشعري الجزائري بين تعددية الواجهة الفنية وأحادية الموقف النقدي، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 236 – 237.

هذه هي الحدود التي تفصله عن النثر – ولكن رُبَّ نثر يستأنس بـه المتلقـي لموسـيقاه الرنانة يعدمه شعر كثير، ورُبَّ لفظ يشاكل المعنى فيه هو أجود سبك منه فـي الشـعر – ولا غرابة أن يقول القدماء بصنعة الشعر الذي يتجاوز في تكامل ما دونـه مـن القـول فالإجادة في الشعر هو ديدن الشاعر، حيث يسخّر لفظه لمعناه، ووزنه وقافيتـه لموسـيقاه وتشابيهه واستعاراته لصوره، كل هذه الأجزاء تتراكب لصـنع القصـيدة وان اختلفـت بناءاتها في حركة متقدمة اقتضتها طبيعة التطور، إلا أنها ظلت على مسار قواعـد الفـن الشعري، فاللغة قديمة جديدة الدلالة والقافية تحركت من واحدة إلى متعددة، مـن رتابـة الحركة البطيئة للمجتمع القديم إلى الديناميكية السريعة ذات القفزات في المجتمع الحـديث فكان الشعر شكلا ومضمونا استجابة لروح العصر واختلفـت أسـاليبه مـن الوصـف والتقرير، إلى الإيحاء بكلمات بسيطة ومألوفة، لكن مؤداها عميق عمق الواقع وتـأملات الذات الشاعرة، " وهكذا تكون البساطة سبيلا حيا غنيا جاء به الشاعر للكلمات المألوفـة والمبنية على كيفية معينة في ذلك الاستعمال من حيث تحديد مجال دورها الذي تدور فيـه فالمفردة جزء من حركة عامة تشمل القصيدة كلها ولابد لها أن تجد مكانا في تركيب جديد للبيت في الشعر" [1]، إذًا فروح المفردات الحديثة في دلالاتها هي التي أعطت الشعر شكله الحديث، وهي بهذه الدلالات المتنوعة، خلقت نوعا من التسارع قفز على القافية الواحـدة، وهي رؤيا تجاوزية في المتخيل الشعري العربي، أثرت ذوقه وحسه وكسرت فيه رتابـة التلقي، فغدا الشعر من مجرد وسيلة تعبير إلى كيان خاص، أرسته الرؤى العربية فيه؛ " فالشعر لم يكن بالنسبة للعربي مجرد وسيلة أو مجرد أداة للتواصل بين أدوات، وإنما كان أكثر من ذلك وابعد : كان معنى في مستوى الوجود ذاته، فهو رؤيا أولى، ورؤية أولـى وتأسيس معرفي، فالشعر العربي وفقا لحدسه الأول بالإنسان والعالم ولممارساته اللغوية – الفنية، وهو الفاعلية المعرفية – الكشفية الأولى"[2].

ولئن كانت الرؤى في الشعر متعددة سُخّرت لها آليات الطـرح والتصـوير، فقـد جاءت هذه الآليات في رؤىً وسجال تفاوتت من حيث القيمة والأهمية، وضرورتها مـن عدمها في الفن عموما فكان أن تجاذبتها آراء تنطلق من النظام التقليدي لبنـاء القصـيدة

1) إبراهيم السامرائي، مرجع سابق، ص 141.

2) ادونيس، مرجع سابق، ص 15.

والفنون الأخرى، وأخرى تحاول التحديث فيها، و آراء أخرى تنطلق من الذاتية في قلب البناء ككل، فهي قضايا بين الشدّ والمدّ والقديم والجديد، قضايا انصب عليها كامل النقد.

ولقد حاول **محمد مصايف** حصر هذه القضايا انطلاقا من المراحل النقدية البارزة التي ميزت الساحة الأدبية العربية عموما، وعلى الأخص في المغرب العربي؛ فكانت آراؤه على إثر آراء ورؤى نقاد وأدباء المغرب العربي، فكان أن تناول هذه القضايا عند النقاد التقليديين والتأثريين والواقعيين الذين شكّلوا أبرز اتجاهات النقد التي عرفتها الحركة الأدبية العربية، وهي قضايا قديمة جديدة واكبت الإبداع منذ أن كان، فكان من جملة هذه القضايا:

- **قضية الشكل والمضمون: تطور الفكرة على حدود اللفظ / المعنى / الموسيقى:**

شكّلت اللغة الهمّ الأساس للمبدع والناقد معا، فالأوّل لا يمكنه أن يكون بمعزل عن الأدآءات اللغوية وأساليبها وتطويعها لمعناه، حيث يكون اللفظ مشاكلا للمعنى في فنية تعكس حسّه بما هو أديب مبدع، أمّا الثاني فاللغة بالنسبة له الطريقة إلى فهم الجمال والفنية لدى المبدع، عبر تتبع استخداماتها التي تتفاوت وتختلف من أديب إلى آخر، ومن زمن إلى زمن آخر، وقد حظت باهتمام النقاد على اختلاف اتجاهاتهم النقدية، فقد كان النقاد التقليديون يتتبعون الألفاظ تحت مسمّى النقد اللغوي واستعمالاتها لدى الشعراء، فكانوا يتحرّوْن اللفظ وصياغته عند الشاعر ومدى انتمائه إلى القاموس العربي وملاءمته للبيت، وكيف أن بعضها صيغ في شكل لا يألفه القارئ، غاية لاستقامة الوزن والقافية، في حين أن المعنى بات أكثر من هامشي، بل قد يعدمه البيت، وهو الأمر الذي غيّب الصور الشعرية بسبب هذه الانتقائية الميكانيكية، والعود المستمر إلى القاموس العربي، الذي باتت ألفاظه لا تستجيب للواقع المعيش، واختزل الصور الشعرية في مناقشات النقاد، كونه المبدأ الثابت الذي ينطلقون منه على الدوام، وهو الأمر الذي حمل بعضهم للنظر في الشعر نظرة جزئية، يتم فيها اختيار بيت واحد والتعليق على ألفاظه ووضعها اللغوي واستعمالاتها بين الإجادة، وسوء الصياغة ويقدّمون بالإضافة إلى ذلك، المدلول الأصلي لهذه الألفاظ، دون النظر إلى علاقتها بالمعنى الأساس ونفسية الشاعر، وقد يوردون أبياتا يناقشون فيها الاستعمال اللغوي، لفظة لفظة [1]، وفي معرض حديثه عن نظرة النقاد

1) محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص 53 إلى 57.

التقليديين للألفاظ، يذكر **محمد مصايف** رأي أحدهم في قضية المعنى حين حديثه عن الإسراف في التعبير؛ حيث يرى أنه استحضر ما يسمَّى في البلاغة بالإيجاز، ويتساءل ردا على مقولته، إن كانت الأخيلة شيء غير الصورة الشعرية التي يحتوي عليها البيت أو أبيات القصيدة[1]، وسياق سؤال **محمد مصايف** وحديثه عن الإيجاز في البلاغة والصورة الشعرية، لا يبتعد كثيرا عمّا أورده إحسان عبَّاس؛ حين عرضه لما جاء عند ابن قتيبة في حديثه عن أضرب الشعر، وذكر منها ما يدلّل على الإيجاز في اللفظ والإجادة في المعنى الذي قد يعني عنده الصورة الشعرية[2].

يظهر أن النقد التقليدي لم يستطع التخلص من ربقة اللغة، بما هي عنده الاستخدام اللفظي في دلالاته اللغوية بين المناسب والأنسب في الاستخدام، ولم يبحث المعنى إلا على حدود هذا الاستخدام.

لقد أُوثر على النقد التقليدي، حرصه على استخدام القاموس العربي في انتقاء الألفاظ وتوجيه المبدع إلى ذلك، فكان إنتاجه يشوبه شيء من التكلُّف، بسبب الانتقائية اللفظية التي يضطرها كل من استعصى عليه الوزن وفلتت منه القافية، هذه الانتقائية في اللفظ كانت ضمن إطار عام عرفته تلك الفترة، وهو الطور الإصلاحي الذي اضطلع به المبدعون في حركة شاملة للنهضة العربية، في مخطط قومي يكرِّس الثقافة العربية وتراثها، فكان الفكر الإصلاحي ينطلق من اللغة العربية بما هي أساس القومية والهوية ولئن كانت هذه هي سمات النقد التقليدي في التعامل مع الألفاظ، فإن النقد ألتأثري كان على نقيض منه؛ إذ أن النقاد التأثريون ينظرون إلى اللغة في بساطة ألفاظها وأساليبها فهم لا يستريحون للغة القديمة ذات التعقيدات الاستعمارية،التي تخرج بالمبدع إلى دائرة التكلف في التعبير وتنزع عنه الصدق وتجعل منه ظلا لغيره ممن سبقوه، وهذا لا يعني نبذ اللغة و النزول بها إلى العاميَّة لأن هذا ينافي الإطار الإصلاحي العام،إنما شدّدوا على البساطة دون تكلف، لأن الألفاظ العادية هي اللغة الشائعة في الساحة الأدبية، وهي أساس المفاضلة بين الشعراء؛ فكان أبسطهم لغة و أسلوبا هو أفضلهم، لأنه اهتمَّ بعواطفه وأحاسيسه أكثر مما اهتمَّ باللغة، وعلى أنه لم يكن ليضع حاجزا بينه و بين نفسه وبين

1) المرجع السابق، ص 57.

2) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة بيروت لبنان، ط5، 1980، ص108.

الآخرين بالبهرج اللفظي المُتكلَّف، معرِضا عن قيمة موضوعه، والاكتفاء فيه برسم صورة سطحية، للشيء الذي يتناوله، فيغدو عمله لا سطحيا فحسب، إنما ضعيفا في مستواه الفني نتيجة انعدام الروح، والتكلُّف، وضعف الخيال. فالتأثريون اهتمُّوا ببساطة الألفاظ وعدم غرابتها، كأثر يدل على صدق الشاعر في التعبير وعمق إحساسه بالأشياء والقضايا، ولم تكن لهم نظرة جزئية كالتي كانت عند التقليديين، ولم ينظروا في قواعد اللغة إلا عرضا،فكان نقدهم للغة والأسلوب أقرب إلى النقد النظري منه إلى العملي[1].

يقف النقد التأثري على طرف نقيض مع النقد التقليدي في نظرتهما إلى اللغة فالتقليدي كان مغدقا في التكلف والزخرف اللفظي الذي حذا به إلى السطحية في المعنى والتأثري نزل باللغة إلى البساطة، خدمة للذاتية، لكنه كان أشد حرصا على المعنى في بعده الذاتي؛ عبر الحرية التي تمنحها الألفاظ البسيطة في التعبير والتصوير وإنتاج الأخيلة، فالأول يرى المعنى على حدود التراث، والثاني على حدود الذاتية، وهي نتيجة تُقرِّها المراحل الانتقالية في الثقافة العربية، التي كانت استجابة للظروف السياسية والاجتماعية، وما أفرزته من تحول على المستوى الأدبي.

ولئن كان النقد التأثري يؤثر البساطة في اللغة، فإن النقد الواقعي يقرُّ هذه البساطة ولكن في رؤيا مختلفة،وهو الذي ينظر إلى اللغة في مستويين: واقعي تتحدد فيه علاقة اللغة بالمجتمع، وفني حيث يمكن للغة أن تستفيد من طاقة تعبيرية جديدة، وهي في هذه أيضا لا تبتعد عن الواقع الذي يكسبها هذه الطاقة، كون الواقعيين يبحثون قضية اللغة في إطار ما أقرّه النقد الحديث، من ضرورة اقتراب اللغة من روح العصر وذوق المتلقي، في شكل مرن يقترب من لغة الجماهير العريضة، حيث يمكنها قراءة الشعر والاستفادة منه وهذا لا يعني أنّ تتعامل اللغة تعاملا مباشرا مع الواقع، إنّما يرمي الواقعيون إلى أن لا تبتعد اللغة عن الواقع المعيش، حيث تكون حين بعدها، عسيرة الفهم على البسطاء، وهذا ما يجب أن يراعيه الفنان المبدع الواعي، الذي ينصرف في إبداعه إلى التوفيق بين رسالته الاجتماعية وبين لغته وأسلوبه ومشاعره، وهو ما يفضي بالضرورة عندهم إلى الحديث عن الشكل والمضمون بصورة واضحة تُقرُّ بان أي تطور في المضمون يلزمه تطورا في الشكل، وهي جدلية قائمة منذ زمن، دخل فيها الواقعيون مع الجماليين في

1) محمد مصايف، المرجع سابق، ص152-160.

جدال، كل من موقعه، فالأوائل على اعتبارهم اللغة مهمة، إلا أنها ثانوية بالقياس إلى المضمون الاجتماعي وتأتي بعده، أمّا الأواخر فيعتبرون اللغة هي كل شيء تقريبا في العمل الإبداعي، وهو ما لا يعترف به الواقعيون، مع أنهم يولون اللغة اهتماما بالغ الأهمية، من حيث هي وسيلة وأداة يجب على الشاعر أن لا يستخدمها عشوائيا، وأن يراعيها مراعاته أفكاره ومشاعره، بان تكون له فيها ثقافة كافية وحسٌّ لغوي، وأن يربط بين ألفاظها ربطا متوازيا يضمن الجانب البلاغي، وهو الأمر الذي حذا بالنقاد الواقعيين للخلوص إلى اللغة الخاصة بالشعر حيث يتم تركيب الكلمات بعضها مع بعض، وصقلها حتى تَبِين للمتلقي وكأنها لغة خاصة لا تحل محلها أخرى، منبتها استخدام الشاعر الخاص لها، لتكون اللغة الشعرية من خصوصية نفس الشاعر وهذا لا يمنع أن تكون بسيطة، وهي على هذه الشاكلة متعددة تعدد الشعراء، وعلى بساطتها، النقاد الواقعيون لا ينزلون بها إلى العامية، إنّما هي بسيطة مركزة تصل إلى الجماهير، وتؤدي دورها في النضال الاجتماعي والسياسي [1]، وبهذا تكون اللغة عند الواقعيين، الشّكل الأهم والطريقة الأمثل في توصيل المعاني، لذلك عنوا بهذه الوسيلة عنايتهم بأفكارهم، لان كليهما يستلزم الآخر وإن كان المعنى عندهم له أسبقية على اللفظ، وعلى هذا الأساس احتلت اللغة مكانة عند الثالوث النقدي بما هي الركن الرئيس في العملية الإبداعية، وقد كانت موضع سجال في النقد اعتنت بألفاظها في النقد التقليدي حدَّ الجفاف في الإنتاج الإبداعي وتهميش المعنى، وكانت ألفاظها بسيطة تعكس نفسية وذاتية الشاعر، مع الاهتمام بالمعنى على حدود الذاتية في النقد التأثري، وكانت بأهمية الفكرة عند الواقعيين مع أسبقية المعنى على اللفظ، ويمكن الخلوص إلى أن النظرة للغة في الاتجاهات الثلاثة جاءت في ثلاث مركزيات : مركزية تراثية، مركزية ذاتية، مركزية إيديولوجية.

وإذا استحقّت اللغة لمركزيتها في العملية الإبداعية الاهتمام البالغ لدى الأدباء والنقاد على حد سواء، فقضية الموسيقى لا تقل عنها أهمية، وهي التي كانت وما تزال ميزة متفردة تميز وامتاز بها الشعر العربي، وهي مكمن المتعة فيه، لاسيما وأنها ليست واحدة، كما أنها تخلصت من الرتابة التقليدية إلى شكل جديد رسم معالم جديد للشعر انطلاقا من تحوير موسيقاه، فإذا كان اللفظ والمعنى نالا حدا كبيرا من النقد كونهما ثنائية

1) المرجع السابق، ص339-345.

جدلية يتصارعان الأسبقية والأهمية، فان ثنائية الوزن والقافية ليستا بهذه الضدية غير المتناقضة، إنما هما ضرورتان يستلزهما الإيقاع في الشعر، ويتميّز بهما وقد تناولهما الثالوث النقدي كل حسب رأيه؛ ففي النقد التقليدي ألحّ النقاد على ضرورة الوزن والقافية المطّردة تبعا لسنة الأبحر الخليلية، إلى حد جعل المعنى يتناسب مع الموسيقى على خلاف نظرتهم على اللفظ وعلاقته بالموضوع العام للقصيدة الواحدة،فكانوا يلحون على الوزن الكامل والصحيح في القصيدة من خلال إتقان بحور الخليل كلها، ويلحُّون أيضا على القافية وضرورة إطّرادها بما هي عنصر أساس من عناصر النجاح على مستوى موسيقى الشعر، وعلى مستوى موضوعه، فيتتبعونها وعيوبها،ويعدون عيبها ضعفا في الشاعرية،وينتقدون رويِّها،ويتمثلون الأصلح لها -حسب المتعارف عليه في حروفها الملائمة- وينكرون تعددها في القصيدة الواحدة ولو طالت، إن كان بها مواضيع عدة، كما أنهم ينكرون على الشاعر إهماله التصريع، وهو الأمر الذي يتنافى مع سنة العرب القديمة [1]، فنظرة النقاد التقليديين إلى الوزن والقافي، هي نفسها نظرة القدامى؛ فالشعر الذي لا وزن له ليس شعر، وإنما هو قول شعري والشعر الكامل السليم تكون نهاية أبياته بألفاظ محددة [2].فبالقياس إلى النقد التقليدي، الشعر الذي ليس له وزن ولا قافية أولم تطَّرد قافيته، ليس شعرا، وهي أحكام تحتكم إلى الميراث العربي في الشعر على الرغم من التطور الذي لحق البيئة العربية، هذا التطور هو ما جعل النقاد التأثريين ينقسمون إلى قسمين : المحافظين المدافعين عن القالب الشعري القديم، والمتحررين أنصار التجديد في موسيقى الشعر، وكلاهما يتفق على أن لا شعر دون وزن، إذ الوزن هو الذي يهيئ النفس للتأثر بالإبداع فهذا الإبداع يخاطب نفسية الإنسان أولا، وهي لا تقوى على تلذُّذ الإبداع الشعري إلا إذا أعدها الوزن لذلك؛ هذا الوزن الذي كان محطَّ جدال في قالبيها القديم والجديد، فأنصار القديم لا يرون في القالب الشعري القديم ما يمنع الشاعر من التعبير عن عواطفه، بل انه يوفر له الشروط الضرورية للايجادة، ولا يكتفي الشاعر فقط بالإلهام إنما يهذِّب صنيعه وينقيه ويراجعه مرارا، وليس أن يتحرر من القافية والميزان والموسيقى[3]، أما أنصار التجديد، فيرون أن الشعر الجديد المسمَّى الحرلم يتخلَّ عن

1) المرجع السابق، ص67-69.
2) إحسان عبّاس، مرجع سابق، ص291-220.
3) محمد مصايف، مرجع سابق، ص137-139.

الوزن وإنما حاول التحرُّر من الأوزان القديمة، استجابة لحركة التطور التي مسَّت كل شيء، وهو إن حاول التجديد في الشكل، فهذا لا يُسقط عنه صفة الفنية إن هو حافظ على الإيقاع والموسيقى والفكرة وينبغي لمن يتعاطى هذا النوع من الشعر أن لا ينزل بفنه الحضيض بدعوى التجديد، في حين انه مبتذل وسطحي ولا يمثل ما جاء به، كونه مظهر من مظاهر تطور التفكير واختلافه، ويمثل أيضا علاقة وطيدة بالإنسان والبيئة؛ حيث يمكن أن يعبِّر بنفَس جديد عن الإنسان المعاصر، والملاحظ أن الرأيين لم يتعرضا للقافية مثل الوزن، لان الاتجاه التأثري ينظر إليها على أنها شيء ثانوي أمام الوزن والمضمون [1].

نال الوزن في الاتجاه التأثري اهتماما كبيرا بسبب ظهور الشعر الحر، وانقسم نقاد هذا الاتجاه فئتين: فئة تدافع عن القالب الشعري القديم ولا تتخيل الإنتاج في دونه، وفئة وعت التطور في كل شيء ورأت الخلوص من القالب القديم، وضرورة التحرر من القيود التقليدية التي كبَّلت التجارب الشعرية، وإعادة بلورة التجارب الشعرية في نفس جديد وكلتا الفئتين لا تعدم الوزن في الحديث عن رأيها، والمهم هو نقل الفكرة والتجربة الذاتية مع تفاوت في الآراء حول سبل نقل هذه التجربة في قالب قديم بروح جديدة، أم في قالب جديد وبروح جديدة.

ولئن كانت فكرة التحديث في الشعر ممتعضة من البعض، إلا أن النقاد الواقعيين رحبوا بهذا التجديد في نوع من الإيديولوجيا؛ إذ أنهم أرادوا الجمع بين القومية والاشتراكية؛ القومية كونها تعكس نظرتهم إلى الثقافة العربية وهي هنا الحفاظ على القالب القديم، والاشتراكية بما هي مفهوم جديد يقتضي طرحا جديدا، وهم لا يجدون في التحرر من القالب التقليدي ضرورة، كما انهم لا يحجرون على الشاعر اختيار الوزن الذي يناسبه دون المساس بالتقاليد الشعرية القديمة والسعي إلى تطويرها لتناسب التجارب الجديدة التي اقتضت نوعا من الحرية في إطار الفن باختيار الوزن الذي يناسب التجربة، وفي إطار قصيدة النثر – التي كان وقعها بمثل وقع الشعر الحر – والتي لاقت هي الأخرى فئتين : فئة معارضة تنظر إليها على أنها ليست من الشعر في شيء، إذ أنها لا تحتكم

1) المرجع نفسه، ص146-151.

لأي وزن[1]، وفئة مناصرة متمسكة برأيها ترى في القصيدة النثرية تطورا للشعر العربي الذي ظل جامدا سنينا طويلة، وهي أمرا اقتضته النظرة في التطور الذي مس كافة المجالات المعرفية، فكيف لا يتخلص الشاعر من القيود والتقاليد الميكانيكية التي جعلت منه تلميذا مقيدا بالوراثة ؟ [2]

يأتي حديث النقد الواقعي إذاً، في إطار إيديولوجي معرفي عن الشعر ونظامه، إذ أن الفكر الاشتراكي القومي بلور فكرة الجديد في إطار قديم؛ جديد يستجيب للمتغيرات والفكر الاشتراكي نفسه، وقديم يعكس القومية بالحفاظ على الإرث العربي المدلل على الهوية العربية، بما هو شكل خالص والمتمثل في القالب الشعري القديم، فالفكرة على مستوى النقد الواقعي تطورت في ظل نظام معرفي، شجَّع على التغيير في خط مذهبي يخدم الرؤية الخاصة للوظيفة الفنية، مع جانب من التحفظ على التقاليد الفنية الموروثة عند طائفة، وأخرى قرَّرت التجاوز والقطيعة في رؤية تقدمية استجابة لروح العصر والتجارب الإنسانية الجدية في نوع من التخطيط الايجابي نحو التطور.

شكّل اللفظ والوزن والمعنى في كل من النقد التقليدي، التأثري، الواقعي، تشكيلة متنوعة من الآراء المتضاربة والمتداخلة أحيانا، تستجيب لرؤى فنية تتفاوت قيمها من حيث انها؛ تقليدية محافظة تنتج في خضم الموروث، مع قصور في الصور الشعرية نتيجة السطحية التي تصل حد الغربة عن الواقع المعيش، وأخرى تأثُّرية ذاتية في شكل محافظ مجدد، ينطلق إلى التجارب الذاتية واستنطاق الأحاسيس والعواطف في صور شعرية مكيَّفة حسب النظم التقليدية أحيانا، وحسب نظرة جديدة لكن في إطار قديم أحيانا أخرى وقيم فنية واقعية مسخّرة لتمثل التجارب الواقعية، لا يهم إن كانت في إطار قديم أو جديد المهم أن تصل الفكرة إلى المتلقي في بساطة التعبير وشكل غير محدد أحيانا.

1) المرجع السابق، ص 316-321.

2) المرجع نفسه، ص322-323.

- حقيقة الشعر : مفاهيم بحدود الرؤيا :

تناول **محمد مصايف** قضية تحديد الشعر وماهيته؛ في النقد التقليدي، التأثري الواقعي، حاول من خلال هذا التتبع إبراز الرؤى النقدية للاتجاهات النقدية الثلاثة ومفاهيمها حول هذه القضية، التي كانت متفاوتة من حيث التحديد والوظيفة، اختلفت رؤاها باختلاف سياقاتها.

مرّت الحياة الثقافية العربية بفترة إحيائية، حاولت من خلالها التخلص من الركود والجمود اللذان لازماها فترة طويلة من الزمن، فلم يجد الإحيائيون ملجأ إلا في التراث حيث حاولوا الإستيقاء منه وإعادة التشرب بما فيه، محاولين درأ الكساد الذي أصاب الفكر العربي عموما، والإنتاج الإبداعي على الخصوص، فكانوا أن قدموا مفاهيمهم حول القضايا النقدية في إطار تقليدي يستوحي القديم ففي حديثهم عن الشعر،لم يخرجوا عن التحديدات التي ساقها القدامى، من حيث هو لغة الخطابة والإحساس، والشاعر شاعر لشعوره وإحساسه، وهو اصطلاحا كلام تساوت أجزاؤه على تناسب في الحروف المتحركة والساكنة ... وهو الكلام الموزون المقفى المركب من أجزاء تسمَّى بالتفاعيل سهل العبارات بالخيال البديع، والاستعارات الطريفة، والمعاني الرقيقة الشائعة دون الغريبة [1]، وهي في جملتها أوصاف لم تخرج عمَّا أورده القدامى في حد الشعر، وكانت تتكرر مع النقاد التقليديين كلمات : المرآة، السِّجل، الديوان، الترجمان، التي تعكس مدى ارتباط الشاعر بمشاعر الأمة، إذ هو سلاح في يدها، يوقظ الهمَّة، ويبعث موات النفوس لقدرته على التأثير ولو ببيت واحد، وتأتي هذه الطاقة الهائلة من خلال تفاعل مركبين الإحساس والخيال، فالشعر إلهام يوحيه الخيال، لذلك يحسن بالشاعر أن يكون شعره مطبوعا تبعا لطبعه، لا أن يكون متكلَّفا زائفا،لغته دقيقة المعاني حسنة الألفاظ، وهو أمر مألوف لدى التقليديين، كون اعتنائهم باللغة باعتبارها أداة للتعبير عن المشاعر والقضايا المختلفة، عامل جوهري[2].في الكلمات التي تتكرر مع النقاد التقليديين، مثل المرآة، لا تبتعد عن المحاكاة، وإن طرقها التقليديون ضمن الإطار الإصلاحي، إلا أنها عمَّقت النظرة التقليدية للشعر ووظيفته من حيث تمثله للواقع ونقل وقائعه ووصفها، حيث تطرح مشكلة

1) المرجع السابق، ص30-31.

2) المرجع نفسه، ص32-40 .

التمثيل عند التقليديين وما إذا كان هذا التمثيل نقلا مباشرا يسم الشعر بالميكانيكية الجافة أم نقلا تخييليا، وهو الصورة المتقدمة التي لم يعرفوها بعد، وفي حديثهم عن الإلهام والحي ضبابية حجبت أصل الإبداع وكيفيته، فأن تظل التفسيرات الغيبية الميتافيزيقية قائمة في مثل هذه الطروحات، إنما يعكس هذا الأمر قصورا في فهم الأداء الشعري وكيفيته الإبداعية حتى وإن أجاد الشاعر، ليأخذ مصطلح الخيال الذي عبّروا عنه في الحقيقة صفة الموهبة التي يغذّيها الإحساس، وإن كان حديثهم عن الإلهام والوحي لا يخرج عمَّا جاء به أفلاطون، كون ربة الشعر –وهي عند العرب عبقر – تلهم الشاعر، وهذا الأخير يلهم ترجمانه –وقد تحدثوا عن الترجمان – الذي يمرر تيارا جاذبا مغناطيسيا إلى الجمهور [1].

لا يبتعد الطرح التأثري في حديثه عن الشعر كونه إلهام ووحي، كثيرا عن الطرح التقليدي لكن بصورة أكثر دقة في وصف العملية الإبداعية في الشعر، فالأول حدد الإلهام والوحي انطلاقا من الخيال، الذي يظل ضبابي الرؤيا عند النقاد التقليديين، كونه مجهول الأصل مع أن مصدره ينبع من الذات الإنسانية، أمَّا الثاني كانت دقة المصطلحات عنده هي التي قرَّبت المفاهيم الخاصة بالشعر وكيفية إبداعه، فالنقاد التأثريون ينظرون إلى الإلهام كونه موهبة مُنِحَها الإنسان، لتصوير مشاعره وعواطفه، انطلاقا من الخيال الذي هو ملكة من ملكات الأديب في التصوير، بالإضافة إلى المجاز وكل هذه الإشارات، كانت مقابلة للتصنع والافتعال؛ كون الشعر إشراق ووحي وإيحاء ورؤية ونبوءة لا يجهد الشاعر نفسه وفق هذه الكلمات، إذ أنه يتلقى شعوره بالأشياء وإحساسه بالحقيقة عن طريق حواسه اليقظة، دون أي جهد غير طبيعي لا يستطيعه غيره، نتيجة الفطرة التي أودعتها الطبيعة فيه فكان أن ذهب النقاد التأثريون مذهبا ذاتيا، أكد على أن الشعر تيار كهربائي مركزه الروح، وخيال لطيف تقذفه النفس في نوع من الصوفية تعالت عن الوزن والقافية وعدَّتها شيئا ثانويا لا يؤثر في الشاعرية العالية [2]، فالشعر عند التأثريين ليس نتاج قوى مجهولة تستند إليها آليات الأداء الشعري من خيال وإلهام ووحي كما هو الحال عن التقليديين، إنما هو استعداد فطري يُنمّي الإحساس بالأشياء هذا الإحساس المتفرد الذي يميز الشاعر دونا

1) شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب، ط1، 1993، ص25.
2) محمد مصايف، المرجع السابق، ص126-128.

عن غيره من الناس، هو الرؤيا في الأشياء التي يصورها الشاعر في عالم التخييل مرتكزا على ما أُودِع فيه من فطرة، وعلى الرغم من أن هذه النظرة الذاتية ترتكز على الإحساس أكثر من شيء آخر، إضافة إلى النبوءة التي هي أمر داخلي في النفس البشرية إلا أنها لم تبيِّن إلا جانبا واحدا في كيفية الإبداع، هذا الجانب بدا ناضجا يحتكم إلى السليقة مع أنها لا تكفي لعملية الإبداع، كونها شيء متأخر قالت به العرب وهي التي تبعث أبناءها للدربة، فما بالنا بزمن ابتعد عن مثل هذه الأصول، لاسيما إن كانت عملية إبداع الشعر تحتكم إلى عوامل خارجية ثلاثة: أولها المهيئات بما هي البيئة بكل ما تحويه بالإضافة إلى النشأة بين قارضي الشعر والفصحاء وثانيها الأدوات؛ وهي علوم الألفاظ والمعاني، وثالثها البواعث؛ وهي عوامل الحنين والآمال [1] فكون الإبداع أثر من آثار النفس، هذا لا يعلل حقيقة الشعر، إذ كل الآثار الأدبية إنما هي تقع آثارا لما اختلج في النفوس وهي نظرة ذاتية جرَّأت بعض النقاد والأدباء التأثريين على القول بان الشعر حقيقة سماوية سامية، ليس للناس فيها رأي، وعليها أن تظل بعيدة عنهم ومنزهة عن رغباتهم وأهوائهم، وأن لا تنزل إلى خدمتهم، حتى لا تنقلب عبثا ساذجا لا قدسية فيه والنقاد فقط لهم حق البث فيها لا الناس أجمعن كونهم ذوو موهبة مماثلة للمبدعين الذين حاولوا التعبير عن الأفكار الرفيعة والعواطف الصادقة في أشكال جميلة لا يمكن لها أن تتمثل الرغبات الدنيئة والأذواق الساذجة للعامة [2]، ولأن نظرتهم إلى الفن بما هو إلهام وموهبة، ليست متأتية للجميع، رفض التأثريون أن يكون الفن لعامة الشعب العاجز عن إدراك حقيقته.

إذا كان النقد التقليدي ينظر إلى الشعر على أنه كلام موزون مقفى مسبوك الألفاظ بخيال بديع واستعارات لطيفة، والنقد التأثري ينظر إليه على أنه إلهام وموهبة، فإن النقد الواقعي ينظر إلى الشعر على أنه صناعة يجهد الشاعر في إجادتها، لا أن ينتظر الإلهام للتعبير عن الفكرة ومعانيها فالشاعر يسعى جاهدا أن يقدم المعنى في أحسن صورة، يمكن أن يوفرها فنه من خلال اجتهاده الشخصي مسنودا بالموهبة والثقافة الأدبية الكافية لصناعة الشعر وهندسته مثلما تهندس البيوت، من خلال اختيار الكلمة والتراكيب أو

1) إحسان عباس، مرجع سابق، ص 544

2) محمد مصايف،المرجع السابق، ص 129-130.

الصيغة حيث يلزم الشاعر العلوم البلاغية [1]، ومثل هذه الأوصاف في الشعر لا تبتعد عما جاء من كلام القدامى حوله مثل قولهم: "البيت من الشعر كالبيت من الأبنية، قراره الطبع،وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدربة وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون" [2]، وهو تقريبا ما أقرّه النقاد الواقعيون حين حديثهم عن الصناعة الشعرية كونها الاجتهاد في بلورة المعنى من خلال لملمة شتى علوم البلاغة، من أجل صناعة شعر يعبر عن التجربة الشعرية، ولا يكتفي بعض النقاد الواقعيين بهذا الوصف للصناعة، إنما يعطونها تسمية الرؤيا الشعرية التي هي مزيج من الفكر والتجربة والصناعة إلى جانب قوة العاطفة، ليكتمل عمل الشاعر وفق هذا المزيج بين الفكر أو الموضوع، والتجربة الذاتية والصناعة، سعيا إلى بناء عمل متكامل يجمع بين أهمية المضمون والشكل معا وهي نظرة رافقت النقاد الواقعيين مذ ظهور الواقعية الاشتراكية [3]، فالنقد الواقعي إذًا يركّز على الفكرة وشحذها بالتجربة الشخصية في شكل يسمح بنقل الموضوع إلى المتلقي نقلا يعكس التجربة الإنسانية أكثر من التجربة الذاتية للشاعر.

قدَّم الثالوث النقدي رؤى مختلفة حول حد الشعر، انطلاقا من منطلقات معرفية سُخِّرت للفن من أجل نقل تجارب ذاتية وإنسانية، فالنقد التقليدي لم يتخلص في تعريف الشعر من النظرة القديمة لكنه أضاف بعدا جديدا للعملية الإبداعية، بسبب الظروف التي مرَّت بها النهضة العربية، التي استلزمت هبَّة جماعية قوامها القومية، هذا البعد الإصلاحي النهضوي أراد أن ينطلق من الأصول النقية، من أجل صياغة الأمثل، كون هذه الأصول هي بواعث الإبداع السليمة والحقيقة التي صاغت القواعد اللازمة للشعر، أمَّا النقد التأثري فينظر إلى الشعر من خلال نظرة داخل الذات مكمن الأحاسيس والعواطف ومكمن الموهبة أو الاستعداد الفطري، فالشعر عند التأثريين لم يتخلص من هذه الداخلية التي تبرر كل تصور انطلاقا من الذاتية، وفي النقد الواقعي الشعر هو مزيج بين الموضوع أو الفكرة، والتجربة الذاتية التي تعني الرؤيا الإنسانية، وبين الصناعة التي هي الكد في جودة الأدوات التي تنقل العمل، وقد عبَّر النقد الواقعي عن حد الشعر بأنه صناعة

1) المرجع نفسه، ص 324-325.

2) إحسان عباس، ص448-449.

3) محمد مصايف، المرجع السابق، ص329.

ورؤيا شعرية، تستند إلى الجهد الشخصي والموهبة والثقافة والتجربة الذاتية ليكتمل العمل أخيرا في ضوء رؤيا إنسانية.

-الصورة الشعرية: هيمنة المحمول الشعري / الأداء الفني

لم يتناول **محمد مصايف** الصورة الشعرية عند النقاد التقليديين، لأن عنايتهم انكبت على الأبعاد اللغوية والشكلية عموما، ومعالجتهم للنصوص الشعرية امتازت بالأسلوب الخطابي، الذي يقصد إلى الإثارة عن طريق الإسراف في التعبير، والسطحية في العرض، وعدم الاعتماد على النصوص الكافية المقنعة، مما جعلهم يفتقرون إلى الموضوعية في النقد [1]، كما أنهم تناولوا محاميل النصوص الشعرية في إطار قديم اهتموا بنظمها الشكلية دون الصورة الشعرية، التي تعتمد اعتمادا كبيرا على الخيال، بما هو القوة التي تُمكِّن الفنان من خلق عمل يتجسد فيه التوفيق بين المتناقضات، حيث تتحدد ذات الفنان وروحه من جهة، والطبيعة من جهة أخرى، في صور ينظمها الخيال ويوفق ما جاء بينها من متناقضات، عن طريق رؤية الوحدة الباطنية لها لإضفاء التكامل والتوحُّد عليها [2]، ومثل هذه الرؤيا للخيال،لم تكتمل عند النقاد التقليديين، باعتباره مركَّبا هاما في الصورة الشعرية، وقد سبق أن تحدث النقاد التقليديون عن الخيال، باعتباره باعث على الشعر، ولم يشيروا إليه كونه مبعث الصور في الشعر.

ولا يبتعد النقاد التأثريون عن النظرة السطحية إلى التصوير كونه فنا قائما بذاته وإنما وصفوه على انه أثر لعناية الشاعر بعبارته وأسلوبه، والحُّوا على شروط الصورة الشعرية أو ما يسميه **محمد مصايف** الطريقة في التعبير[3]، وعلى هذه الصورة، لم يخرج التأثريون عن النظرة التقليدية في اعتنائهم بالألفاظ والأسلوب، ولكنهم حاولوا إيجاد تصور للصورة الشعرية، باعتبارها الشيء الأقرب إلى تصوراتهم، وأول ما اشترطوه في الصورة الشعرية؛ هو التطبيق في النظر إلى الشيء المصور، هذا التدقيق يساعد على الإلمام بكامل جوانب الموضوع، وتقديمه بصورة عميقة تدل عليه حق الدلالة والذي يستلزم من الشاعر مقدرة تأملية تجعله يراجع نفسه في الحالات الدقيقة أو المتشابهة، متكئا على قوة عقله الباطنية لاستيعاب الصور المادية كما يفعل المصور الفوتوغرافي واجتهاده

---

1) المرجع السابق، ص64.

2) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والجديد، دار الشروق، ص 66-67.

3) محمد مصايف، المرجع السابق، ص165.

في حصر الصورة التي يقدمها، بدقة فائقة وعمق كبير، حيث يمكن لهذه الصورة أن تحمل ما يضطرب في نفسه في تأن وتدقيق، وهو نوع من الاحتفالية بالصورة وأجزائها من اجل إتقانها، لكن دون النظر في المكونات الأساسة للصورة، مما جعل الصورة الشعرية غير محددة المعالم بشكل واضح ينم عن نقص في الدراسة[1].

انصب اهتمام التأثريون حول الصورة، بالجانب النفسي، حيث ربطوا أجزاءها بأعماق نفس الشاعر، حيث يراجع ملامح الصورة في إشكالها الدقيقة والمتشابهة، وتكييفها عبر أعمال عقله الباطن وهي كلها آليات داخلية نابعة من تصورات الذات، حتى وان تدخل ما يسمونه العقل الباطن، في إشارة متقدمة أثبتت أن العقل الباطن هو مكمن الصور، في مقابل العقل الواعي المسؤول عن منطق تتابع الأشياء، إلا إن هذا التصور لا يبتعد عن تدخل الذات في بلورة هذه الصور، التي تنطلق من الداخل، بماهي رؤيا في الأشياء الواقعية التي تجد لها في عالم النفس الإنساني الفسيح الصلة الوثيقة بعالم الشاعر الشخصي، فإذا تناولها بالوصف الإبداعي فلأنها واقعة في نفسه عميقا [2]، فيصورها كما يملي عليه خاطره، مصدقا لما جاء به إحساسه.

ويضيف النقاد التأثريون إلى الشروط التي حددوها للصورة الشعرية؛ من تدقيق وتأن،شرط اللغة والوزن،إذ على الشاعر أن تتوفر عنده الوسائل اللغوية والعرضية التي يَحسُن بها عمله، انطلاقا من الانتقائية اللفظية المدبجة، والموسيقى الملائمة، التي تكيف الألفاظ والمعاني لتكون صورة واحدة مكونة من موسيقى، ولفظ ومعنى، لتكتمل بهذا شروط الصورة الشعرية التي تحدث عنها النقاد التأثريون، بما هي دعوة إلى الصناعة الشعرية التي لا تتعارض ومبدأ الإلهام عندهم [3]، لذلك لم تكتمل الصورة الشعرية عندهم، بسبب تغييب عنصر الخيال، والتركيز على الجانب النفسي التأثري دون تحديد عميق للصور التي تنتجها هذه النفس، التي تبدأ بالتدقيق والتأني في البحث عن جنبات الموضوع، ثم اللغة والأوزان، دون ذكر لكيفية تفاعل هذه الشروط في إنتاج صورة شعرية، وإنما كانت اقرب إلى وصف أسلوب في الإنشاء، الذي يقترب من الصناعة الشعرية، المرتكز على الإلهام بما هو الحس الذي أودعته الطبيعة في الشاعر؛ حيث

1) المرجع السابق، ص165-167.

2) محمد عبد الحي، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، نشأة المعارف الإسكندرية، ص159.

3) محمد مصايف، المرجع السابق، ص168-170.

يضفي على موضوعه التعابير التي تكون في متناوله،بالإضافة إلى أنهم لم يذكروا الاستخدامات اللغوية ما عدا ديباجة اللفظ، في حين أن القصيدة مسرح واسع تتقاطع فيه جملة من الاستعارات اللغوية التي تعزز الصورة، والتي لم يشيروا إليها مع أنهم وضعوا توليفة تحاول ضبط صورة موحَّدة للعمل الفني، من خلال تفاعل اللفظ والمعنى والموسيقى وهي الصورة الأقرب إلى صناعة الشعر لا الصورة الشعرية، التي تُحدِث تحوُّلات في الأشياء استجابة لقوة الخيال، والقدرة على ابتكار صور جديدة في معنى جديد، فالصورة الشعرية " هي السبق من الفكر، الذي لا يصير مادة للشعر بغيرها، لان الخيال ابعد فتحا من العقل، وهو مقياس العبقرية والوجه المرئي لها، وبالتالي لا وجود للابداع الفني، إلا بوجود الخيال، حتى إن اللغة البراغماتيكية ذات الدلالة النفعية، إذا ما هرمت وشاخت فبإمكانها بوساطة الصورة أن تبعث للحياة بعد الموت وان تعيد للكائنات نضارتها الميثولوجية والمضامين الغيبية التي فارقتها، فتتبدل هندسة العالم[1].

وتتحدد الصورة الشعرية في النقد الواقعي على غرار النقد التأثري، انطلاقا من الكلمات والموسيقى، والمشاهد، والفكرة، والعواطف، والقصص، – وهي تقريبا تتقاطع مع ما ذهب إليه التأثريون إلا أن هناك اختلافا بسيطا مرده إلى الذات التي تنتج الصور انطلاقا من الاهتمام بالذاتية الداخلية عند التاثريين، في حين أنها عند الواقعيين تصور الأشياء بفنية تحفظ لها واقعيتها وتعكس مدى التزام الفنان بقضية الإنسانية في تجربته – التي إن تفاعلت في قصيدة تظهر لحمة واحدة وصورة واحدة لا تقبل التفتت، تحفظ المشاهد والألوان الطبيعية ويحدد الموضوع إطارها الواسع، الذي تنطلق منه ومن جزئياته الصغيرة الضيِّقة التي تمدها بالعناصر المعنوية التي تشكل روح هذه الصورة وتحدد طبيعتها مع اتحادها بالموسيقى والعناصر الأخرى، لتتماهى ويصعب التفريق بينها [2]، فالإطار العام للصورة عند النقاد الواقعيين هو الموضوع، وهي السّمة الواقعية التي تبين ارتباطهم في كل مرة يتحدثون فيها عن الإبداع في شتى صوره بالموضوع والتركيز على جنباته، كونه المركز الأساس الذي تتحدد وفقه قيمة العمل في بعده الإنساني عند الواقعية المعتدلة، والبعد الإيديولوجي المحض عند الواقعية المتطرفة وعلى هذا

1) خليل أبو جهجه، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط 01، 1995، ص 231 – 232.
2) محمد مصايف، مرجع سابق، ص 333 – 334.

فالموضوع في النقد الواقعي هو إطار الصورة وليست الصورة هي إطار الموضوع، مما يبين هيمنة محاميل المضمون على الاداءات الفنية.

ويدخل في الصورة بالإضافة إلى عناصرها الأولى أو ما تعلق بالأسلوب بوجه عام، ما يسمَّى بالتركيز والإيحاء الواقعي والرمز، إذ أمكن للأسلوب المركَّز الموحي أن يعلوا بموضوع بسيط، إلى مستوى الموضوعات الهامة، بفضل الإيحاء والإيقاع الموسيقي، حيث تتفاعل المضامين الخصبة مع الأشكال الفنية حتى ليغدو الموضوع والأسلوب شيئا واحدا، إذ الأسلوب الإيحائي الواقعي الهادف وسيلة مثلى لعلو شأن الموضوع، الذي وإن كان بسيطا في متناول الكل، إلا إن الطريقة الفنية التي تتناوله تجعل منه عملا ناجحا هادفا إذا ما كانت موحية رمزية، تبتعد عن التصريح والتقريرية المباشرة، حتى لا يتداخل العمل الشعري مع النثري [1].

يبدو النقد الواقعي في نظرته إلى الصورة الشعرية متذبذبا، حدَّ تمثله بالتأثرية والرمزية التي أشاروا إليها بينها وبين الرمزية الرومانسية بون شاسع؛ إذ إنها عندهم تعني الابتعاد عن المباشرية وعدم التصريح، وليست استحضار الرموز للتعبير، بالإضافة إلى الإيحاء والتركيز في الأسلوب الذي يتمثل الموضوع في أبعاده الهادفة، حتى يغدو جماهيريا قابلا لتمثيل القضايا الإنسانية بطريقة فنية وتصويرية، والحقيقة أن هذه التصويرية لم تنضج إلا في بعدها الرمزي، الذي آثره الواقعيون على الواقعية المباشرة مع أنهم حددوا عناصر الصورة الشعرية من كلمات وموسيقى ومشاهد وفكرة وقصص وإيحاء مركَّز ورمز، إلا أنهم لم يبلوروا حقيقتها المتصلة بالخيال والخلق الجديد، وظلت فكرة اتصال الموضوع بالغاية المقصودة مسيطرة على الاتجاه الواقعي، كونه متمركزا حول الغايات، إن في بعده الإنساني أو الإيديولوجي.

حاول كل من الاتجاهين التأثري والواقعي صياغة تصور فني للصورة الشعرية التي لم تتبلور معالمها بالشكل الفني الناضج لقصور في فهم أبعاد هذه القضية، التي انطلقت من تصورات هي من صميم الاتجاهين، فالتأثري ركز على الاهتمام بوقائع النفس والاحتكام إليها كمركزية تمر عبرها جميع الصور، أي إن عملية التصوير هي استجابة للنفس، ويتبلور الموضوع إثر الوقائع النفسية، وتكون الصور اقرب إلى الذوقية الداخلية

1) المرجع السابق، ص 335 – 337 .

ذات البعد الانعزالي الضيق المغدق في الذاتية، في حين أن النقد الواقعي وإن بدا تأثريا في وصفه للصورة وأبعادها إلا أنه سرعان ما وجد ثغرة واقعية لهذه الصورة عبر خطوطها العريضة التي تعكس الوقائع الحقيقية، يقول فينوغرادوف:"إن الفكرة تبدو كمضمون للصورة، والصورة كشكل، كشكل داخلي للعمل الأدبي يبدو هو في حدّ ذاته كمضمون بالنسبة إلى الشكل الخارجي(الصياغة اللفظية)، ولهذا كانت القاعدة النظرية:(الفكرة):مضمون،وكل ماتبقى هو شكل صوري[1].

1) جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار المناهل- دار الحرف العربي، ط2، 1995 ،ص232.

- الوحدة العضوية : نضج التجربة الشعرية / بنية التفكك

لا يكتمل العمل الفني إلا إذا تنامت الأجزاء المكوّنة له، ابتداءً من صورة الفكرة أو الموضوع بداخلية صاحب العمل، إلى الصياغة الكليَّة التي تحوط الموضوع من اجل خلق وحدة كاملة تتماهى فيها كل هذه المكونات، هذه الوحدة التي كانت محطَّ دراسات وتنظيرات وتطبيقات، اختلفت في تحديد مفهوم موحَّد لهذه الوحدة، انطلاقا من المفهوم القديم؛ الذي حددها في التشابك والتماسك والتسلسل المنطقي لأجزاء المعنى، والمفهوم الحديث؛ الذي أعطاها بعدا نفسيا ينطلق من هيمنة الخيال والصورة الواحدة، استجابة لهيمنة الإحساس الواحد، في محاولة لضبط أبعاد العمل الفني بتحديد الإطار العام الذي يوحِّد هذه الأبعاد تحت مسمَّى الوحدة العضوية، التي حاول **محمد مصايف** ضبطها عند نقاد المغرب العربي عل قلّة اهتمامهم بها.

يبدأ **محمد مصايف** حديثه عن الوحدة العضوية، من خلال التعريف بها، والذي ساقه في خضم وصفه لمفهومها عند نقاد المغرب العربي، الذين كانوا يخلطون بين وحدة القصيدة والتي هي وحدة الموضوع أو الخاطرة، وبين الوحدة العضوية التي تعني عملا فنيا ناميا يفضي كل جزء فيه إلى آخر بالضرورة [1]، فإشارة **محمد مصايف** إلى الخلط القائم بين وحدة القصيدة، التي لا تعدو أن تكون وحدة الموضوع، وبين الوحدة العضوية التي أشار إليها حسب ما جاء في تعريفه لها، وهو لم يفصل بين الوحدتين فصلا علميا دقيقا، فإذا كانت وحدة القصيدة هي وحدة الموضوع، والتي حاول رصد معالمها من خلال حديثه عن **عبد الله الركيبي**، الذي هو بدوره حاول رصد الوحدة العضوية – بمفهومه الذي يتصل بالوحدة الموضوعية، التي قرَّر **محمد مصايف** أنها مخلوطة بالوحدة العضوية – في تناوله لعملين شعريين لكل من **مفدي زكرياء** وصالح خرفي، حيث لاحظ **عبد الله الركيبي** أن الشاعرين ينتقلان من موضوع لآخر في القصيدة الواحدة، دون تمهيد أو موجبة انتقال، الأمر الذي دفع **محمد مصايف** إلى القول أن **الركيبي** ما يهمَّه من الوحدة أن يحافظ الشاعر على وحدة الموضوع حيث لا يبدأ بموضوع وينتهي بآخر، مغفلا (**عبد الله الركيبي**) النمو الذي يحويه العمل الفني، ولعل ذكره للموجب في الانتقال هو ما يقرِّبه

1) محمد مصايف، المرجع السابق، ص 329 – 330 .

إلى الوحدة العضوية [1]، فان الموجب الذي كان سيقرّب **عبد الله الركيبي** من حقيقة الوحدة العضوية، هو ما ذكره في تعريف الوحدة العضوية التي يفضي فيها الجزء إلى الآخر، بمعنى أن هذا الموجب هو الرابط بين أجزاء المعنى، فإذا كانت الوحدة في القصيدة هي وحدة الموضوع، التي هي وحدة المعنى، وتعريفه للوحدة العضوية يبين أن الأجزاء التي يفضي بعضها إلى بعض، هي العمل المكتمل في توحُّد معانيه من خلال هذا الربط أو موجب الانتقال الذي يحفظ وحدة المعنى، وهذا كله يفضي إلى أن **محمد مصايف** هو نفسه يخلط بين وحدة الموضوع والوحدة العضوية؛ فكلامه عن الأجزاء التي يفضي بعضها إلى بعض لم تتحدد فيما إذا كان يقصد الانتقال من جزئيات المعنى إلى الجزئيات الأخرى؟ أم من المعنى ككل إلى معنى آخر؟ وفي حديثه عن **عبد الله الركيبي**، اتضح انه يقصد الانتقال من معنى إلى معنى آخر بموجب انتقال، يحفظ للجزئية الأولى معناها وللثانية أيضا، وبهذا تكون الوحدة العضوية عنده هي وحدة المعنى التي تشكل وحدة الموضوع، والتي تشكل وحدة القصيدة، وإلا فما معنى كلامه : الوحدة العضوية تعني عملا فنيا ناميا يفضي كل جزء منه إلى أخر بالضرورة ؟

ولا يبتعد **محمد عزّام** عن الطرح الذي لاحظ فيه **محمد مصايف**، خلطا بين الوحدة القصيدة والوحدة العضوية، بعد أن يضع عنوانا على هذه الشاكلة : وحدة القصيدة = وحدة السياق =الوحدة العضوية، دون أن يذكر الوحدة العضوية، وإنما ركز حديثه عن وحدة القصيدة، وضرب مثلا لبنية التفكك في القصيدة العربية، واعتمادها وتمركزها حول البيت الواحد المتفرّد،دون القصيدة المتكاملة؛ ما جاء على لسان **ابن الأثير** من مقارنة بين القصيدة العربية والفارسية، التي تنظم فيها الكتب؛ إذ إن كتابا كالشاه نامة **للفردوسي**، نظم شعرا واشتمل على تاريخ الفرس،في حين تعدم اللغة العربية هذا الشيء على اتساعها وتشعب فنونها وأغراضه [2]، وعلى هذا الأساس، فالوحدة العضوية تقتضي وحدة القصيدة التي تعني تكامل أجزائها دون التفرد ببيت واحد، الذي لا يشكل في وحدته أية وحدة، لذلك كانت معادلة **محمد عزّام**، تستوجب سياقا لهذا البيت، لتكون المعادلة على هذه الشاكلة إن وحدة القصيدة تستلزم وحدة السياق، بما هو وحدة الموضوع الذي يحدد في تماسكه الوحدة

1) المرجع نفسه، ص 330 .

2) محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، ص396-398.

العضوية، التي تمثل القصيدة في تكاملها،وليست القصيدة المختزلة في بيت، كأنما هي في كلتيهما، بحث عن هذا البيت الواحد وهيأة له واستضاءة بما خلفه من ضوء [1].

ويستمر **محمد مصايف** في حديثه عن الوحدة العضوية، بذكر موقف **الركيبي** ثانية منها في القصيدة الحديثة، حيث يضع لها تعريفا على أنها الوحدة الكاملة للقصيدة،إذا ما عالجت موضوعا خاصا، تربط بين أجزائه وحدة معنوية، هي التي تشكّل تلاحم أجزاء القصيدة، حيث ركز هذه المرة على ذكر الوحدة المعنوية، ويشير **محمد مصايف** إلى أنه كان بإمكانه تطبيق المفهوم الأرسطي، أو المفهوم الحديث للوحدة العضوية في تحليل نماذج شعرية جزائرية [2]،وهو مأزق آخر يبلوره محمد مصايف، فهو يبدو أنه لا يفرق بين وحدة القصيدة،التي هي عنده وحدة الموضوع،وبين الوحدة العضوية فحسب، وإنما بين الوحدة الموضوعية والوحدة المعنوية، فهو في تعقيبه على حديث **الركيبي**،لم يذكر شيئا عن الوحدة المعنوية، التي ذكرها **الركيبي**، ولكنه وجّه أنظار **الركيبي** إلى استخدام المفهوم الأرسطي، وأكيد انه يقصد الوحدة المعنوية عند **أرسطو**، التي هي عنده الوحدة الموضوعية إذ يقول:" يجب أن يكون الفعل واحدا وتاما وأن تؤلف الأجزاء، بحيث إذا نقل أو بتر جزء، انفرط عقد الكل وتزعزع، لان ما يمكن أن يضاف أولا يضاف دون نتيجة ملموسة، لا يكون جزءا من الكل " [3]، فإذا كان هذا هو تعريف أرسطو للوحدة المعنوية أو المنطقية، والتي يسمّيها بعض النقاد بالوحدة الموضوعية، فإن **محمد مصايف** يضعها على طرف مغاير لوحدة القصيدة التي لا تزيد عنده على أن تكون هي وحدة الموضوع، وفي التعقيب نفسه يذكر **محمد مصايف** مفهوم الوحدة العضوية الحديث ولم يبين ما هو بالضبط هذا المفهوم، ثم إن كلامه الأول عن الوحدة العضوية بما هي عمل فني نام وملاحظته **للركيبي** حول عدم اهتمامه بالنمو في قصيدة **مفدي زكرياء** تشكل مأزقا آخرا في فهم الوحدة العضوية عند **محمد مصايف**، وإذا ما كان قد اطّلع على مفهوم الخيال عند **كولوردج** والوحدة العضوية عنده وعند **كروتشه**، التي في ضوئها حدد **محمد زكي العشماوي**، المفهوم الحديث للوحدة العضوية، حين قال أن ما يسميه النقد الحديث بالوحدة العضوية، ما هو في الحقيقة إلا وحدة الصورة، هذه الأخيرة تمثل بالضرورة وحدة

---

1) سعد البازعي، أبواب القصيدة قراءة باتجاه الشعر، المركز الثقافي العربي، ط1، 2004، ص154.

2) محمد مصايف، مرجع سابق، ص331

3) عثمان موافي، دراسات في النقد العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، 2004، ص133

الإحساس وهيمنته على القصيدة كلها،من بدايتها إلى نهايتها تتضمن إحساسا واحدا، وعلى هذا، فالوحدة العضوية هي في حقيقتها وحدة عاطفية، فالصور داخل العمل الفني ما هي إلا تجسيد للتجربة الشعورية، التي تظهر في كلمات وعبارات وموسيقى وصور الفنان،وعليه، فما يسميه النقد الحديث بالوحدة الفنية، ليست في الحقيقة إلا الوحدة العاطفية فكل من الوحدة العضوية والوحدة الفنية والوحدة الشعورية،إنما تعني شيئا واحدا، هو هيمنة إحساس واحد، أو لحظة شعورية واحدة، أو رؤية نفسية ذات لون محدد على كامل العمل الفني، أمّا الأشكال المجازية ومعانيها الجزئية والكلية التي تشكل الصور الشعرية فهي وسيلة الفنان لتجسيد إحساسه، وهي وسيلة الناقد لكشف هذا الإحساس أو تلك العاطفة أو هذه الرؤية، التي يصورها الشاعر للوجود أو موقفه[1]، وبهذا فالوحدة العضوية بالمفهوم الحديث، هي نوع من التجاوز على الأشكال التقليدية، التي تنظر إلى العمل في شكله السطحي، الذي يعنى بالترابط بين الأجزاء وحسن التخلُّص من معنى جزئي إلى آخر، ولعله المفهوم الظاهر القارُّ عند **محمد مصايف** والذي يمثل نظرته غير الواضحة بالدقة الكافية للوحدة العضوية مع التحفظ، لأنه بذكره نظرته للوحدة العضوية ووصفها بالعمل الفني النامي، حيث ينزع عنها الوصف الشكلي التقليدي الذي يعنى بالترابط والتماسك السطحي، إلى نوع من الداخلية التي يصفها بالنمو، حيث انه لا يعارض فكرة تعدد الموضوعات كما يفهم من حديثه عن **الركيبي**، وإنما تركيزه كان حول النمو في القصيدة، الذي شكل نوعا من الضبابية في المفهوم ونوعا من الاحتمالية التي تتجه إما إلى المعنى ورصد حركة ومراحل نومه على طول القصيدة، والذي يفترض وحدة موضوعية لأجل تجسيد وحدة معنوية نامية، وإما أنها تتجه إلى نمو من نوع آخر يتجسد أكثر في التجربة الشعورية، التي لها ملمح في حديث **محمد مصايف**، على الرغم من ذكره للمفهوم الحديث للوحدة العضوية، الأمر الذي يُسْلم إلى كون نظرته إلى الوحدة العضوية تتجه إلى الشكل والمضمون، اللذان يشكلان وحدة معنوية نامية، ترصد حلالها أجزاء المعنى التي يسلم بعضها إلى بعض.

لم يتخلص النقد المغاربي من النظرة التقليدية للوحدة العضوية،كونها ترابط بين الأجزاء على طول العمل الفني، مما أفضى إلى نوع من الخلط بين هذا المفهوم، ومفهوم

---

1) محمد زكي العشماوي، مرجع سابق، ص110-111.

الوحدة الموضوعية أو المعنوية، هذا النقد الذي على الأرجح لم يعرف المفهوم الحديث للوحدة العضوية، التي ترتكز عميقا على وحدة الإحساس المهيمن عل كامل القصيدة والذي يحتاج إل نوع من التبصُّر العميق في العمل الفني،وربط جميع أجزائه ابتداء من الفكرة والبيئة والنظرة إلى الأشياء في قربها وبعدها وتحولاتها...ومردُّ هذا إلى طبيعة النقد الواقعي في حد ذاته، كونه يتتبع أجزاء المعنى في علاقاته الخارجية، وما داخلية الفنان إلا استجابة للخارجي.

-الالتزام : جدلية التأثر والتأثير / الحرية الفنية

لقد عمّقت الفلسفة الواقعية علاقة الفرد بالوجود الاجتماعي، حد التطرف الإيديولوجي الذي صاغ كل وعي على أساس من البعدية، التي يحددها الوجود القبلي للمجتمع، فالوجود الاجتماعي أسبق في الظهور من وجود الوعي، وأشكال الوعي تحددها قبلا أشكال الوجود الاجتماعي [1]، مما يعني أن الفكر الفلسفي الواقعي، يحدد نشاطاته الفكرية داخل كمون اجتماعي واسع النشاطات حيث تتمركز كل أشكال التفاعل مع الوجود والأشياء، لأن آلية مثل آلية التفاعل لا يمكن أن توجد خارج وسيط يضمن لها السبل الاتصالية اللازمة لتحقيق مبدأ الثبات في المجموعة ثم مبدأ الحركة ضمن المجموعة.

ولئن كرّست هذه النظرة نوعا من إيديولوجيا المجموعة، فلأن طبيعة الأنظمة أية أنظمة لا يمكن أن تكون بمعزل عن الممارسات الجمعوية، حتى الفردية منها سياقها في الأخير سياق جمعوي تتقاطع معه أو تتضاد، المهم أنها في الأخير تحقق من خلال هذه الاتصالات الإيجابية أو السلبية وجودها، إن على مستوى حكم الآخرين أو على مستوى الإيمان الشخصي، وبهذا تظهر الفردية على أنها ممارسات تستمد وجودها من الممارسات الجمعوية، وإلا تظل مجردة، ذاتية داخلية ذات سلوك انعزالي يتنافى والطبيعة الإنسانية التي تقتضي المجموعة من أجل تحقيق الماهية، لذلك كان المحيط الاجتماعي بكل أشكاله المتباينة، مبعثا لعدة طروحات وفلسفات؛ بداية بجمهورية أفلاطون، وصولا إلى الفلسفة الاجتماعية في فرنسا المسمّاة الفوريوية بزعامة **شارل فورييه** والتي كان من أتباعها **كونسيدران**، الذي عبَّر عن رؤيته الاجتماعية في قوله: "إننا نعتقد أن الإنسانية، المدفوعة بنفس من الله، مدعوة إلى تحقيق تشارك أوثق أوثق بين الأفراد والأسر والطبقات والأمم والعروق التي تؤلف عناصرها، وأن هذا التشارك العظيم للأسرة الإنسانية سيتوصل على وحدة مثلى، أي إلى وضعية اجتماعية سينبع فيها النظام بصورة طبيعية وحرّة من التوافق التلقائي بين العناصر البشرية كافة"[2] فنظرة **كونسيدران** متقدمة على التنظيرات الحديثة فيما يخص الحياة الاجتماعية التي تتوقف على الوعي بالروابط الداخلية للمجتمع الواحد وهي مثالية حين تطرح فكرة الوحدة المثلى، حيث تتحد عدة مجتمعات ذات روابط داخلية

1) شكري عزيز الماضي، مرجع سابق، ص83.

2) إميل بريهيه، تاريخ الفلسفة القرن التاسع عشر، مرجع سابق، ص322.

بين أفرادها، وأسرها، وطبقاتها، تسمح بخلق نظام طبيعي توفيقي بين كافة العناصر البشرية، وهي نظرة بنيوية متقدمة ركزت على قيمة الوحدات الاجتماعية الصغرى- ولْتكن الفرد- في بناء الوحدة الاجتماعية الكبرى وهي الإنسانية، هذه الفلسفة المتقدمة للحياة الاجتماعية مهّدت الطريق لظهور فلسفات تعمق هذا المفهوم في تفاوت الرؤى، من النظرة الضيقة للمفهوم الاجتماعية القطري، إلى نظرة إنسانية واسعة تتقاسم انشغالات الوجود البشري على تباين فصائله ولعل الوحدة التي أشار إليها **كونسيدران** هي ما حاولت الفلسفة الواقعية تحقيقه، انطلاقا من تبني مفاهيم بنيوية جزئية تسعى في تكاملها إلى بناء صرح اجتماعي متكامل، يخضع لجدلية هذه الأجزاء التي لها استقلالية نسبية فيما بينها، بحكم قوانينها الخاصة التي تحكمها، وهذه الجزئيات عبَّرت عن الفلسفة الواقعية بمصطلحين :البنى التحتية؛ التي تضم علاقات الإنتاج وقوى الإنتاج، والبنى الفوقية وتضم الثقافة والفلسفة والقوانين والدساتير والفكر والفن،وترى أن التغير في البنى التحتية يتبعه بالضرورة،تغير في البنى الفوقية،فالعلاقة بين البنيتين علاقة جدلية، تخضع فيها كل واحدة لقوانين التغير التي تمس الطرفين، فالتغير في علاقات الإنتاج أو في البناء الاقتصادي-الاجتماعي،يستلزم بالضرورة تغيرا في المفاهيم الاجتماعية والإنسانية وتجاه اللغة والأدب والقيم،مما سيفضي إلى تغير في الأشكال الأدبية،من حيث موضوعاتها وأهدافها وأساليبها،الأمر الذي يعكس أن الأدب تعبير أو انعكاس للواقع الاجتماعي، الذي لا يملي الانعكاس بفرضه ميكانيكيا على الأدب، لان هذا الأخير يؤثر ويتأثر بالتغيرات الحاصلة في العلاقات الاجتماعية التي تبين على نوعين من الثقافة : ثقافة سائدة مسيطرة في المجتمع، وهي الطبقة العليا أو المالكة، وثقافة الطبقات المقهورة والمستغلة أو البروليتاريا، وهذا ينعكس على الأدب كونه انعكاس للواقع، حيث يظهر انعكاسان انعكاس طبيعي مزيف تدعو الأعمال الأدبية إلى التصالح معه، وانعكاس واقعي صادق تعمل الأعمال الأدبية وفقه إلى نوع من التجاوزية لبناء الأفضل[1]، هذا الانعكاس الذي تتبناه الأعمال الأدبية، هو في مصطلح آخر لصيق بالواقعية يسمَّى الالتزام؛ تبناه الاتجاه الواقعي في المغرب العربي، والذي تتبعه **محمد مصايف** عند نقاد هذا الاتجاه، حيث رصد معه آراء حاولت بلورت هذا المفهوم في جانبه المعرفي الذي كان نتاج قفزة انتقالية من

1) شكري عزيز الماضي، مرجع سابق،ص84- 85.

الرومانسية إلى الموضوعية، أي من الذاتية إلى الواقعية التي جسدت طموحات الشعوب في إطار النظام الاشتراكي، عقب الهزّات العنيفة التي عرفتها كيانات الشعوب المستضعفة، التي تنامى في أوساطها وعي بالراهن العصري، الذي فرض تكتلات في خضم الصراع الاستعماري، ما حذا بالأدباء إلى تمثُّل راهن هذه الشعوب والالتزام بمبدأ الحرية، فعلى غرار السلاح، القلم أيضا سلاح قوي؛ يتمُّ من خلاله، توعية وتعبئة الجماهير الشعبية للخروج بها من ضائقة الاستعمار والتخلف، إلى مراتع التطور عبر تحليل أدق التطورات الاجتماعية وتقديم أنجع الحلول لمشاكله، وبذا يتخطون مرحلة الاجترار الفردي والرومانطيقية الطفولية، إلى النَّضالات السياسية أو على الأقل الالتزام المتعاطف مع القضايا السياسية والوطنية، والمساهمة في بلورتها دون اتخاذ موقف إيديولوجي محدد، الأمر الذي يوسع دائرة هذا الالتزام ليشمل ماضي وحاضر ومستقبل الشعوب، من خلال الوعي بالواقع الاجتماعي والسياسي، حيث يتحمل الأديب مسؤوليته إزاء واقع هذه الشعوب، ويستوعب قضاياه الكبرى ويعبر عن أمراضها الداخلية، دونما توجيه أو ضغط خارجي [1]، فالالتزام الذي وجب على الأديب الأخذ به حسب ما اقرَّه نقاد المغرب العربي، يسير في اتجاهين : الأول يختص بتمثل قضايا المجتمع في مختلف إبعادها السياسية والاقتصادية؛ حيث يتم التعبير عن هذه القضايا تعبيرا خاصا يهدف إلى تحقيق المطالب المشروعة من خلال القضايا المطروحة، وهو اتجاه يمثل مطالبا محددة في خط إيديولوجي محدد الأمر الذي يطرح سؤال الفنية وأدبية الأدب، في ظل املاءات اسقاطية تتجه وجهة الخطاب السياسي المحدد بالمباشرية، أما الاتجاه الثاني فيتمثل في تبني الأدب للقضايا على سبيل التعاطف ومحاولة بلورتها دون التمركز المغرض حولها الأمر الذي يفتح مجالا لنوع من الحرية في التعبير بالكيفية التي تحفظ قيمة الموضوع وقيمة الأدب الفنية.

استلزم مفهوم الالتزام حتى يصل مراحل من الوعي المتقدم، أسُسًا فلسفية ومعرفية على غرار ما أسهمت فيه الفلسفة الواقعية في ظل النظام الاشتراكي من بلورة هذا المفهوم، وأول هذه الأسس النقلة والتحول اللذان عرفهما الأدب، من المرحلة الرومانسية إلى مرحلة الواقعية، الأمر الذي جعل الأديب يتخلص من عزلته الذاتية الضيقة، إلى وعي

1) محمد مصايف، المرجع السابق، ص236-238.

بالذات الجماعية، لان الأديب مهما علا شأن مقدرته لن يستطيع الجمع بين ذاتيته وذاتية الجماعة كما يتطلبه مبدأ الالتزام، فعنصر الذاتية من شأنه أن يعوق فكرة التعمق في ذات الجماعة، لان الذاتية هي نوع من الانغلاق والتقوقع الداخلي الذي يحجب الوعي بالجماعة كما يقتضيه الالتزام، وهو أمر ذو بعد فكري يطرح فكرة الاختلاف المذهبي بين الرومانسية والواقعية الاشتراكية [1]، هذه النظرة لم تتخلص من الموقف الإيديولوجي المحدد الذي يمثل أحد نوعا الالتزام، الشيء الذي أبان عن خلفية فلسفية انتقلت من الذاتية إلى الموضوعية، هذه الموضوعية التي اختزلت مكنونات الذات الخاصة، وحوَّرتها إلى خدمة الذات الجماعية، مما يدعو إلى التساؤل حول طبيعة الأدب الوثوقي بعيدا عن انفعالات الذات الداخلية، وأين يمكن أن يضع مثل هذا الالتزام الاستجابات النفسية للأديب أثناء تعاطيه مع القضايا المجتمعية؟.

ليكون ثاني الأسس التي قام عليه الالتزام، هو تعمق الأديب للذات الجماعية؛ حيث تكون له نظرة عميقة ودقيقة تجاه نفسيات الجماهير، وما تعانيه من مشاكل في واقعها والسعي إلى توضيحها واستجلائها بدقة، والتركيز خصوصا على الصراع الطبقي حيث تتصارع القوى الحية، وهو أمر يستلزم بالضرورة أن يكون الأديب هو نفسه عضوا فاعلا في صفوف هذه الجماهير، يتعايش مع ما تكابده،ويسعى جهده أن يبعث فيها الأمل والحياة من أجل الأخذ بخط عقدي واضح،يوصلها إلى تحقيق أهدافها الاجتماعية والإنسانية في ثقة وقوة ووضوح، بما يعكس حقيقة الالتزام القائمة على التأثر والتأثير تأثر بالتجارب والموضوعات التي يحويها المجتمع، وتأثير بالآراء، والقدرة على بلورة الأفكار التي تؤمن بها الجماهير في ايجابية تُطرح على مستوى العمل الأدبي، تعكس استكشاف الأديب للقوى الحيوية التي تحكم مسيرة الجماهير والتركيز عليها في التعبير دونما تصنع وافتعال وتضخيم للأحداث، حتى لا يفضي مثل هذا الأمر إلى التمويه والتزوير، اللذان لا يقلان خطورة عن الموقف السلبي، مما يستلزم نوعا من الوعي السليم بالقضايا التي تطرح، وتبنيها بصدق يتصل بالشعور الخاص وكأنها من صميم ذات الأديب حيث يلتزم بها، والالتزام غير الإلزام؛ فالأول يقوم على الاختيار والحرية والثاني

1) المرجع نفسه، ص 239.

لا حرية فيه ولا اختيار[1]، فالالتزام بقضايا المجتمع ومعايشتها والتعبير عنها عن وعي يشكل جدلية التفاعل بين الأديب والمجتمع، في حرية فنية مبنية على الاختيار وتحديد الموقف، إذ أن المجتمع يشكل للأديب الوسط الغني بالأفكار والموضوعات، حيث يستلهم منه التجارب الإنسانية والاجتماعية، ويتمثّلها في أدبه ويبلور على إثرها الآراء والأفكار التي تخدم المجتمع، وهذا ما يسمّى بالجلدية في إطار الواقعية الاشتراكية؛ فهذه الجدلية التفاعلية تكون في اتجاهين جيئة ورواحا بين ثنائية : الأديب / المجتمع، والمجتمع / الأديب، أي صورة المجتمع عند الأديب وصورة الأديب عند المجتمع والملاحظة التي يمكن استنتاجها في معظم أراء نقاد المغرب العربي؛ إن الالتزام عندهم يتوازى ويتداخل مع النقد الأخلاقي؛ إذ الملح الرئيس الذي يمثله، هو قضية أخلاقية، فالأديب يلتزم هموم وانشغالات الوسط الاجتماعي ويصورها، الأمر الذي يتنافى مع فلسفة الفن، ولكن أمر التصوير يأخذ مع الواقعية بعدا آخر، إذ إن الأديب في التزامه بتصوير العلاقات الاجتماعية من الداخل وتعمق القضايا يرتقي ويسمو بأدبه فنيا، وعلى النقيض، فاهتمامه بالهامشي والسطحي ينزل بأدبه وفنيته [2]، هذه الفنية لا يمكنها أن تتحقق في إطار الالتزام المشروط، الذي يصل حد الإلزام، حيث لا يعود الأديب فنانا بالاملاءات التي تلزمه تبني القضايا تحت الجبر، لان هذا الأمر يتنافى مع حرية التعبير في إطار الالتزام اختيار وموقف فالاختيار نابع عن حرية وتمثيل الموقف كذلك، لذلك كانت الحرية الفنية تحت راية الالتزام مبعث الصدق في أدب الأديب، لأنها تفجر عواطفه للتعبير عن عواطف الآخرين، وحرية الأديب هي حرية الإنسان في الدرجة الأولى، وأي حجر على هذه الحرية الفنية، فهو حجر على الحرية في صورتها العامة، وهو الشيء الذي يمنع الأدب من القيام برسالته، حيث تتعطل الكلمة في تحقيق مفعولها في النفوس بسبب الإرهاب الممارس من بعض الأفراد الرجعية، مما سيؤدي إلى القسر والضغط على الأديب ومنعه من تأدية رسالته في جو من الحرية، فهذا الإرهاب الذي يمارسه ذوو السلطان في مجتمع معين، لن يسمح لهذا الأخير أن يكون مستقرا، ولا يجد الفكر مجالا للانسجام فيه لذلك بات من اللازم على الأديب أن يلتزم التزاما مثمرا، يسعى فيه إلى دفع

1) المرجع السابق، ص 239-241.

2) شكري عزيز الماضي، مرجع سابق، ص 86.

المفاهيم والآراء إلى الأمام دون أن يخشى الاضطهاد والأذى ودون أن يدخل في حماية وسند وشروط النظام القائم وإلا فانه سيعدم إبداعه وحريته، ولن يكون التزامه التزاما حقيقيا مع الجماهير وحدها، حيث منتهى الحرية والتحرر [1].

لقد أدرك معظم نقاد المغرب العربي، أن الحجر على حرية الأديب باسم المواقف الإيديولوجية، خطر يهدد الأدب، وانتصار للموقف أكثر منه خلق الفنية والأدبية،وهو ما حذا بأغلبيتهم إلى المناداة بالحرية الفنية، مع الالتزام بالمواقف التي تؤمن بها الجماهير، لا السلطات التي تحاول إقامة أنظمة إيديولوجية، تختزل فيها هذه الجماهير إلى الطبقية،وتدعو من خلال ذلك إلى الالتزام، الذي هو التزام إيديولوجي مزيف، وقد لاحظ **محمد مصايف**، أن دعوة هؤلاء النقاد إلى مثل هذه الحرية، إنما جاء بعد بحثهم الالتزام على أنه وسيلة ضغط أو إرهاب في يد النظام السياسي،لا على أنه مبدأ فلسفي، دعت إليه الواقعية الاشتراكية بإقامة علاقة عضوية بين الأديب والمجتمع الذي يعيش فيه [2].

ولقد أثارت قضية الحرية حفيظة النقاد الواقعيين في اتجاهين : اتجاه متطرف لا يرى الحرية إلا في إطار الجماعة التي ينتسب إليها الأديب، حيث انه يتناول القضايا من خلال ما يوحي به الآخرون دون أن يتدخل فيها، وتدخّله لا يكون إلا في الصياغة؛ فهي حرية مشروطة ومقيدة، واتجاه معتدل يرى الحرية مبدأ مقدسا لا علاقة له بالجماعة كجماعة، وإنما هم أفراد لهم وجودهم المستقل عن الجماعة، وهذا الأمر يخص حرية الأديب، كونه يحتاج إلى نوع من الاستقلالية استجابة لنشاطه الأدبي الذي يعطيه نوعا من التميز، هذه الحرية لا تكون حرية إلا إذا نبعت من ذات الأديب نفسه، وهذا لا يعني أنها تعويم وشطحات خيالية لا تستند على أية قاعدة واقعية، وإنما يتحدد إطارها العام انطلاقا من الجدلية التي يقيمها الأديب وسط الجماعة، ومقدرته على تصور قضاياها، بما له من خصائص تميزه عن الجماعة، ليكون ما قيل حول الحجر على حرية الأديب محض مغالطة، لم تستوعب الحرية في إطار تنظيم تقوم به الإيديولوجية الاشتراكية للفرد والجماعة [3].

1) محمد مصايف، المرجع السابق، ص 251-254.
2) المرجع نفسه، ص 255-256.
3) المرجع السابق، ص 261-263.

تلتقي ثنائية الالتزام / الحرية -بما هي فعالية في الأدب -، مشكلة تعبير جديدا الموقف / الفنية، شرطا أساسا لموضوع الأدب والأدبية؛ فالالتزام هو محصلة الجدلية القائمة بين الأديب والمجتمع في مبدأ التأثير والتأثر، حيث تظهر فعالية الأديب في استلهام الوقائع الاجتماعية وإعادة بلورتها بما يناسب تطلعات الجماهير الشعبية،أمَّا الحرية فهي تكمن في هذه البلورة نفسها للوقائع، والتي تتجاوز الحرية المشروطة إلى الإحساس بحرية الرأي، من خلال طرح المضمون الملائم للمجتمع حسب الأفكار الخاصة مع حرية الصياغة، وعلى هذا الأساس فثنائية الالتزام / الحرية ليست ثنائية ضدية كما قد يفهم من محمول كلمة الالتزام؛ وإنما هي ثنائية تكاملية يقتضيها الأدب في نظرة شمولية تتحدد وفقها الفنية الأدبية، ومعالجة القضايا الإنسانية والاجتماعية، وقد كانت محط جدل بين التيار الماركسي المتطرِّف، والمنظوون تحت مسمَّى الواقعية الاشتراكية أو المعتدلون وهذا ما خلق عدة آراء حول مفهوم الالتزام بين الإيديولوجيا والحرية الفنية.

- الالتزام : مفاهيم على حدود الوعي الشخصي

أفرز النقد الواقعي المغاربي عدة مفاهيم للالتزام، كانت تعكس آراء أصحابها في إطار المفهوم الإيديولوجي من جهة، وفي إطار نظرة تحاول التوفيق بين الموقف الإيديولوجي وطبيعة الإبداع الأدبي التي تقتضي الفنية من جهة أخرى، وقد حاول **محمد مصايف** رصد جملة من المفاهيم لدى عدد من نقاد المغرب العربي بما في ذلك رأيه هو الشخصي حول مفهوم الالتزام، فكان أن بدأ بعرض رأي الناقد **عز الدين المدني**، الذي حاول إعطاء اسم جديد في مفهوم رحْب للالتزام تحت مسمَّى الوعي التاريخي؛ الذي هو شعور الإنسان المدرك للحظة الزمنية التي يعيشها في مجتمع من المجتمعات، وهو أيضا إحساسه بصلة الترابط الزمني بين الماضي والحاضر والمستقبل، وهو وعيه أن لديه دافعا ليسيّر التاريخ ويكيّفه ويصنعه حسب اختيارات ومبادئ ومقاييس،وهو أيضا اندماجه في الواقع اندماجا كليا حتى يكون متَّحدا معه ويتكلم باسمه، فجاء هذا التصور رحبا في الشعور بالذات والأشياء والزمان ويقصد إلى رحابة في الموضوع الذي يعبر عنه الأديب هذه الرحابة في مفهوم الوعي التاريخي هي التي جعلت **عز الدين المدني** يؤثر مفهومه على مفهوم الالتزام المتداول الذي ملئ بالمفاهيم المتناقضة والمعاني المقتبسة والغايات الضبابية [1].

ألحّ **عز الدين المدني** في تصوره على أمور هي من صميم الالتزام؛ ومنها الحركة التاريخية أو الترابط بين الماضي والحاضر والمستقبل وضرورة وجودها في إحساس الأديب، صنع التاريخ وتكييفه وهو مركز اهتمام دعاة الالتزام، ضرورة اندماج الأديب في الواقع، ولكن **عز الدين المدني** حسب مصايف قد أغفل الربط بين الوعي التاريخي وبين الجماهير، وهو ما يتنافى مع مفهوم الالتزام في الواقعية الاشتراكية، وهو السبب الرئيس الذي جعل مفهوم الوعي التاريخي أرحب من مفهوم الالتزام حيث يعطي للأديب حرية واستقلالا، لا يعطيهما له هذا الأخير [2]. صحيح أن **عز الدين المدني** لم يذكر صراحة مصطلح الجماهير، لكن لا يعني هذا انه قد أغفله تماما، إذ إن حديثه عن ضرورة اندماج الأديب في الواقع والاتحاد معه، يعبِّر تعبيرا بليغا عن الجماهير، إذ من يصنع الواقع؟ وما

1) المرجع السابق، ص 242-243.

2) المرجع نفسه، ص 243.

الشيء الذي يجب أن يتحد معه الأديب اتحادا تاما غير هذه الجماهير أو الجماعة التي تشكل الواقع ؟ ثم إن الوعي الذي كرَّره **عز الدين المدني** لا يمكن أن يكون خارج إطار المفاهيم الاجتماعية، وحديثه عن الصلة الرابطة بين الماضي والحاضر والمستقبل، والتي وصفها **محمد مصايف** بمصطلح الواقعية الاشتراكية : الحركة التاريخية، لا يمكن أن تكون خارج الوعي الجماهيري الاجتماعي، وعليه يتحدد مفهوم الالتزام عند **عز الدين المدني** من خلال الحرية التي يعطيها للفرد في صنع التاريخ، وتكييفه حسب اختيارات ومبادئ، فلفظة تكييف وصنع، تعكسان الحرية، والألفاظ التي بعدها لم ينسبها المدني لا إليه ولغيره، وان كانت الاختيارات هي من صميم حرية الفرد، فان المبادئ والمقاييس لن تخرج عن إطار الجماعة، فالمدني بدأ حديثه بضرورة وعي الإنسان للحظة الزمنية أو الراهن في مجتمع من المجتمعات، وهنا هو يذكر الجماهير، ثم الوعي بالترابط الزمني من ماض وحاضر ومستقبل لا لأي شيء إنما لهذه الجماهير، ويختم حديثه بضرورة اندماج الفرد في الواقع والاتحاد معه اتحادا تاما، وهذا الواقع ليس إلا هذه الجماهير والظروف المحيطة بها، الشيء الذي يبين أن **عز الدين المدني** في صياغة مفهومه إنما ينطلق من واقع الجماهير، وهذا الذي يسمِّيه وعيا تاريخيا يبدو انه التزام بوعي حضاري يكرِّس حرية الفرد في إطار فهم شمولي لحركة تطور المجتمع،ونظرة **محمد مصايف** إلى مفهوم المدني البعيد عن الجماهير، يبِين على أن مصايف لا يعنيه الالتزام إلا في إطار الجماعة، وحرية الفرد من حرية الجماعة، وأي مفهوم خارج عن الجماعة يعد رحبا، لأنه مفهوم مرتبط بأبعاد الذات.

ويحدِّد الأديب التونسي **محمود المسعدي** بدوره فهما خاصا للالتزام، ويدعوه بالتفكير الفلسفي الوجودي،وهو لا يجد فرقا بين الالتزام والوجودية، ولا بين القدامى والمحدثين في قضية الالتزام،فهم يجهدون على السواء لتمحيص الحقيقة البشرية، والكشف عن مصير الإنسان وتمثيل المغامرة الوجودية،فلا فرق بين الالتزام والوجودية عند **المسعدي** ما دامت نظرته مجردة ورحبة إلى الالتزام،هذه النظرة التي لا تهتم بالإنسان،كونه عضوا عاملا في المجتمع فحسب، وإنما بوصفه مصيرا وحقيقة بشرية ومغامرة وجودية،وهو الفهم الذي حاول **المسعدي** إعطاءه للالتزام، بحيث يتمثَّله الأديب في التعبير عن وجود الإنسان بشكل شمولي، يتناول كل حاجياته النفسية والروحية والمادية، محاولا **المسعدي** بذلك خلق نوعا من التوفيق بين الالتزام والوجودية؛ ما دام

التفكير الفلسفي الوجودي يوضح الفكرة والأدب الإلتزامي يعبر عن السلوك والمواقف فإنهما معا يعنيان بالوجود ومصير الإنسان ومنزلته من الكون وسلوكه ومآله بعد الحياة،وهي قضايا غير محددة عند **المسعدي** تحديدا دقيقا،بما يجعل ربطه للفكر الوجودي والأدب الملتزم غير دقيق أيضا، ويحمّل الأدب الملتزم التعبير عن مآل الإنسان بعد الحياة، وهو ما يبين أن مفهوم الوجودية عند **المسعدي** ومفهوم الالتزام كما يفهمه نقاد الواقعية الاشتراكية، بينهما فارق كبير، وما يهمُّ **المسعدي** وغيره ممن يحاولون إيجاد مفهوم جديد للالتزام، هو هذه الحرية التي يجب أن يتمتع بها الأديب في التعبير عما يريده وبالطريقة التي يشاء، دون أن تكون وراء مواقف الأديب أية سلطة أو نظام أو إيديولوجيا معينة، وهي الأمور التي يمكن أن يوفرها هذا المفهوم الرحب للالتزام في شموليته، التي تحوي حياة الإنسان الروحية والمادية ومصيره في الحياة وبعدها [1].

يبدو **المسعدي** في طرحه لمفهومه، وجوديا ملتزما لا عبثيا، يحاول إدراك سير الوجود بالتركيز على قضية الإنسان ووجوده وما يحويه من قضايا تحدد وجوده، ابتداء بسلوكاته وموقعه في الوجود فالمسعدي لم يجد خيرا من الفكر الوجودي في الكشف عن الإنسان بكل أبعاده، مستعينا بمفهومه للالتزام للتعبير عن قضايا الإنسان في الوجود، أي أن الفكر الوجودي بالنسبة له، هو النظرية أو الفهم الشامل للإنسان ووجوده، والأدب الملتزم عنده، هو التطبيق أو تشريح هذا الفهم، وهو موقف **المسعدي** بالذات الذي تبناه في روايته الأخيرة:(حدث أبو هريرة قال)؛ حيث يذكر توفيق بكّار في تقديمه لهذا الكتاب مذهب **المسعدي** من خلال شخصية أبي هريرة:"...ومذ عرفته – شخصيا- وأنا معه في جدل صعب عميق لأنه يمسُّ بجذور الأشياء. يسائلني من موقعه الفكري الخاص عن الحياة والموت والحب والدين والسياسة وأجاوبه...فهمّني أبو هريرة رؤيته للوجود ولعلني أفهمه ما رؤيتي وكشف لي عن نواح من الحياة كنت غافلا عنها. بل أكثر من هذا أحرجني مرارا بأسئلة دقيقة لا تقوى عليها الردود الجاهزة ولا الشعارات الشائعة فاضطرني إلى التعمق في مبادئي لاستنباط أجوبة جديرة من شأنها أن تقنعني قبل أن تقنع غيري. فليس من أقل مزاياه علي- بلا سخرية – أني به صرت أتقدم في فهم مذهبي وفهم

1) المرجع السابق، ص224-245.

الحياة"[1]، وما ضار **محمد مصايف**؛ هو هذه الرحابة التي تتجاوز المفهوم الضيق لقضايا المجتمع، إلى قضايا أوسع وأعم، تحرر فيها الأديب إلى طرق المواضيع التي تعبر عن المفهوم الخاص للحياة، ومفهوم **المسعدي** لا يبدو ضيق الحيز، إنما يأخذ بعدا فلسفيا إنسانيا.

ويعرض **محمد مصايف** مفهوما آخرا للالتزام عند الناقد **عبد الكريم غلاَّب**: وهو الالتزام الذاتي، الذي حاول طرحه من خلال المفهوم العام للالتزام؛ فهو يرى أن الالتزام وجِد في المراحل كلها التي مرَّ بها الأدب نتيجة دافعين : دافع ذاتي يتمثل في موقف الأديب، ودافع خارجي متصل بالنظم السياسية والمذاهب الفلسفية التي أمكنها أن تفرض سلطة على الأديب، وهو ما يرفضه ويدعو إلى الالتزام الذاتي، لأنه يعكس الوجه الحق لحقيقة الأدب؛ فلم يكن هناك مذهب اسمه الالتزام في الأدب، ينساق وراءه الأدباء وينتجون وفقه، إنما سليقة وطبيعة الأدباء الخيّرة تسوقهم إلى أوجه الخير والفضل والجمال والحكمة والرأي السديد والمثل العليا، وتجعلهم يدافعون عن كل هذا بأساليب مختلفة عن اقتناع وطواعية، بغية التغيير دون أن تصدر مواقفهم عن مبادئ فرضت عليهم، تحد من حريتهم، لذلك تتغير مبادئ الالتزام في الأدب، مما يعني تبعية هذا الأخير للدوافع الخارجية [2].

حاول **عبد الكريم غلاَّب** أن يعطي للالتزام بعدا ذاتيا يستجيب لطبيعة الأدب التي تمر بداخلية الأديب، رافضا الدوافع الخارجية التي تحد من رؤيا الالتزام الحق، ذي الوجهة الصادقة التي تستند إلى الحرية، مما يطرح جانبا فنيا يختص بخصوصية الأدب بما هو كيان خاص يستجيب لخصوصية الأديب.

ويحدِّد **محمد مصايف** نظرته هو الخاصة إلى مبدأ الالتزام في إطار الواقعية الاشتراكية، انطلاقا من علاقة الأدب بالمجتمع في أوثق دلالات الالتزام، فالأديب جزء من هذا المجتمع وعليه أن يتقاسم معه آلامه وآماله خصوصا إذا كان يمر بمرحلة حاسمة في مسيرته السياسية والاقتصادية، حيث يتمثل الأديب كل التصورات الهادفة إلى تطوير المجتمع والعمل على بلورتها ايجابيا، ليتم التأثير في الجماهير العريضة وتوجيههم إلى

---

1) محمود المسعدي، حدَّث أبو هريرة قال، دار الجنوب للنشر-تونس والشركة الوطنية للنشر والتوزيع-الجزائر، 1979، ص18-19.

2) محمد مصايف، المرجع السابق، ص 254 – 255.

البناء، ثَمّ يكون الأدب ناجحا، فهذا الاتصال بالمجتمع هو الذي يضفي حرارة على كتابة الأديب ويجعلها ناجحة، وليس شرطا أن يكون الكاتب صاحب إيديولوجيا حتى يؤمن بحق الضعفاء في الحياة الكريمة، بل إنسانيته هي التي ترشده إلى ما يعانيه الآخرون، فتعود الكتابة عنهم شيئاً تمليه العقيدة بقدر ما تفرضه حياة المواطنين [1]، وبحكم توجهه الاشتراكي ووعيه بالمرحلة الانتقالية التي تعيشها بلادنا، وجَّه **محمد مصايف** عناية الأديب الكاملة إلى الإسهام في بلورة النظم الاشتراكية عبر تمثل مشاكل المجتمع والتعبير عنها تعبيرا ايجابيا يضمن جدلية التأثر والتأثير من اجل خلق واقع اجتماعي خال من التناقضات، وهو ما يضطلع به الأديب الذي يوجّه عنايته إلى فهم الأوساط الشعبية وطرح انشغالاتها، ثمَّ تحسيس هذه الجماهير بالنظم الاشتراكية التي تلاءم ظروف الشعوب النامية، وهو ما يستلزم المصداقية في التعبير، وبذا يكون أدب الأديب هادفا وناجحا بسبب ما حققه في الأوساط الشعبية، وهي نظرة لا تخرج عن النقد الأخلاقي، كما أنها ذات بعد إيديولوجي مهما كانت هادفة، لأنها تنزع عن الأدب بعضا من مصداقيته الفنية، فليس الأدب كتابة عن المجتمع فقط ولا هو مطية لايديولوجا معينة، وإنما له خصوصيته بقدر خصوصية صاحبه التي يحاول النقاد الواقعيون إبقاءها تابعة – على الرغم من إشارتهم إلى ذاتيتها – للتصورات العامة النابعة من المجتمع فأي تعبير ذاتي ليست له صلة بالمجتمع فهو تعبير رومانسي لا يخدم لا القضية ولا الأدب، وحتى يكون هذا الأدب نافعا يجب أن تتوفر فيه شروط، وأهمها في نظر **محمد مصايف** ما أسماه الشجاعة الأدبية ويعني بها: " هذه الشجاعة التي تفرض على الأديب اتجاها عقائديا معينا، وتمكنه من الإعلان عن هذا الاتجاه في صراحة ودون لف ولا دوران، وبهذه الشجاعة وحدها يفرق بين أديب ملتزم وأخر غير ملتزم، إذ إن الالتزام في الفن لا يعني مجرد اتخاذ موقف ما فحسب، بل يعني علاوة على ذلك أن تأتي هذا الموقف معبرا عن وجهة نظر الأديب إزاء نفسه وإزاء مشاكل المجتمع الذي يعيش فيه، وليس بين تعبير الأديب عن وجهة نظره وبين ما ينبغي له من التجاوب مع محيطه أي تناقض ... لان المواقف الذاتية المحضة

1) محمد مصايف، دراسات في النقد الأدبي، ص 53.

أمست اليوم لا ترضي النقد الحديث، كما أن المواقف الاجتماعية التي لا تعبر عن نفس صاحبها وبصدق وعمق، مواقف مزيفة لا تسمو إلى درجة الأدب الإنساني الخالد" [1].

يبدو أن **محمد مصايف** في نصه هذا يتكلم عن نفسه أكثر من شيء آخر، نتيجة للانتقادات التي وجهت إلى منهجه وما مصطلح الشجاعة الأدبية الذي ابتدعه إلا ذريعة لدرء انتمائه الإيديولوجي، حيث يشترط في الأدب الرفيع أن يكون صاحبه ذا اتجاه عقائدي معين، ويبدو انه لم يضع في حسبانه لفظة الاتجاه العقائدي، التي تعني عنده النظام الاشتراكي، في حين أن لفظة عقيدة تصدق أكثر على الشيوعية، كون العالم تنازعه نظامان؛ الاشتراكي والرأسمالي، وعقيدتان؛ الشيوعية والبرجوازية [2].

لقد آثر **محمد مصايف** عبارة الشجاعة الأدبية على لفظة الحرية التي كان يرى فيها دائما الرحابة التي تميّع الالتزام، وجعل العبارة الأولى مقياسا للتمييز بين الأديب الملتزم من غيره، مرتكزا في هذه العبارة على تبني خط إيديولوجي معين وهو الخط الذي سيختزل فيه الذاتية، حيث تصبح ذاتا تابعة للجماعة، وما أشار إليه من الموقف المعبر عن وجهة نظر الأديب إزاء نفسه، فيه تجاوز للذات ووجهة النظر هذه ما هي إلا تحديد موقف إزاء الجماعة، موقف صادق عميق غير ذاتي لان **محمد مصايف** يرى في الالتزام الموقف الايجابي دائما، الذي لا يخرج عن الجماعة، لذلك يحاول إقصاء الذات في الأدب لان انعطافاتها قد تعطل الرسالة الاجتماعية المنتظرة من الأدب، وان كان **محمد مصايف** يضع لصناعة الأدب الرفيع عنصرين : عنصر شخصي يمثل الأديب ومشاعره، وعنصر عام مشترك بينه وبين المجتمع؛ فالعنصر الشخصي في الأديب الرفيع بحاجة إلى شجاعة أدبية خاصة وتدخل في القضايا الأدبية الخالصة، وأيضا في القضايا الاجتماعية العامة فهذه الشجاعة هي التي يستطيع الأديب وفقها مخالفة الشائع في قضايا الأدب والفن وتعميق الأفكار والمواقف المتداولة وتحديدها في القضايا الاجتماعية [3]، **فمحمد مصايف** يضع فروقا للأدآءات الأدبية، فعنده القضايا الأدبية الخالصة التي يمكن للأديب فيها أن يكون ذاتيا وفق الشجاعة الأدبية التي هي اتخاذه اتجاه عقديا معينا يخالف الشائع فيها، ولا شك انه يقصد الأشكال الأدبية، أمّا القضايا الاجتماعية التي تستلزم هذا النوع من

---

1) المرجع السابق، ص 55.

2) ترويتسكي، مرجع السابق، ص 5.

3) محمد مصايف، المرجع السابق، ص 56.

الشجاعة، فهي من صميم اهتمامات الأدب وتشكل بالنسبة له الموضوع، والتي تقيم فيها حجرا على الذاتية، وإذا كان **محمد مصايف** قد ذكر قضايا أدبية خالصة وقضايا اجتماعية، فهو يدرك أن هذه قضايا أخرى يمكن للأدب أن يتبناها، بيد انه اكتفى بالاجتماعية منها وركز اهتمامه على الأدب في بعديه، الموضوعي والفني لخدمة المجتمع، وان كانت هناك قضايا فردية فهي من صميم الرومانسية التي لا تلبي حاجيات المجتمع في مثل هذه المرحلة الانتقالية، وان ركز **محمد مصايف** على الالتزام نحو قضايا المجتمع فهو يضع كامل تركيزه على الطبقة العاملة، حتى انه ليبدو اشتراكيا بروليتاريا يدعو الأديب ألاّ ينسى أثناء قيامه بعمله الفني، انه يقود الجماهير، فدوره بما هو فنان لا ينحصر في وصف الحالة الاجتماعية للجماهير، إنما يتمثل في توجيه العمال والفلاحين الغاية المنشودة [1]، لذلك كان التزام **محمد مصايف** التزاما إيديولوجيا، لكنه لا يتعارض مع الفن، بل انه يلحُّ على أن يكون هناك التزام فني، الأمر الذي يبعث على تحد كبير للأديب الملتزم؛ إذ إن عليه أن يوازن بين الإيديولوجيا التي يتبعها وبين متطلبات الصياغة الأدبية، فالوعي الإيديولوجي لا يخلق أدبا وفنا، كما أن إهمال الفكرة والاهتمام بالزخرف والتشكيل يؤدي إلى فقدان الأدب لدوره وفعاليته [2]، وهو الأمر الذي أقرَّه **محمد مصايف**، فهو ينظر إلى الالتزام لا على انه التزام بقضايا اجتماعية أو سياسية فحسب، وإنما هو التزام بقضايا الفن أيضا، والالتزام دون ذلك خاطئ ومزيف [3].

يحثُّ **محمد مصايف** على التوازن بين الموقف الإيديولوجي، وبين الفنية التي تحفظ للأدب أدبيته وتمكن من نقل الرسالة نقلا فعَّالا خادما في اتجاهين : الاجتماعي والأدبي ولا ينكر **محمد مصايف** الحرية في إطار الالتزام الذي أقرته الواقعية الاشتراكية، فالأديب الملتزم أمكنه اختيار موضوعه والتعبير عنه بحرية كاملة، على أن يؤدي رسالته بما هو فنان يكرس حياته لخدمة مجتمعه بصدق، وقناعة واختيار لموقفه تجاه القضايا الوطنية [4]، ويبدو أن **محمد مصايف** يتحسَّس من الحرية المطلقة في الأدب، إذ انه ينظر إليها فقط

1) المرجع نفسه، ص 66.

2) شكري عزيز الماضي، مرجع سابق، ص 129.

3) محمد مصايف، المرجع السابق، ص 23.

4) محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 194 – 195.

في إطار الالتزام الايجابي، وفي إطار الالتزام بخط إيديولوجي يوجه عنايته إلى خدمة المجتمع.

لقد تعددت الرؤى حول مفهوم الالتزام، وان كان البعض قد تبناه في مصطلحات مختلفة، إلا انه مفهوم ظلّ يوجّه العناية إلى الجماعة حتى وان كانت هناك إشارات إلى التفرد، إلا أنها تصب كلها في حقل اجتماعي واحد؛ لان هذا الفرد ليس بمعزل عن الجماعة، وقد توسع مفهوم الالتزام عند بعضهم من النظرة للمجتمع الواحد إلى بعد إنساني يطرح مفهوم الوجود الإنساني في أوسع معالمه والأديب الملتزم في هذا، يجب أن تكون له نظرة شمولية تحيط بالنشاط العام للإنسانية، وعند **محمد مصايف** الالتزام يأخذ معنى البناء والمساهمة في بلورة المجتمعات عبر تمثل مشكلاتها ومعالجتها وتقديم الآراء والأفكار، لتحقق هذه الجدلية الايجابية نوعا من الاطراد في البناء الفكري والأخلاقي من اجل تطوير هذه المجتمعات.

-القومية: على طريق الهوية وبناء الذات

اقتضى الشعور بالانتماء تعليم حدود الخصوصية، خصوصية تنامى فيها فكر موحد ضم العرق الواحد والتصورات والمفاهيم المشتركة؛ بدأ بمفهوم العصبية الضيِّقة على حدود الخيمة والقبيلة،وانتهى فكرة شمولية ضمت الأمة العربية، وفي بعد من أبعاده كرَّس الانتماء الإنساني،هكذا بدأ مفهوم القومية والذي تعددت حوله الرؤى، من الإحساس بالشوفينية الضيقة إلى الوعي بفكرة بالوحدة الكاملة، وقد ساهمت في بلورتها الفلسفات الغربية التي حاولت خلق نوع من التمايز على أساس العرق، كما في ألمانيا،وقد تهاوى هذا التصور مع مرور الوقت، إذ أنه مفرغ من التمايز المغلوط والذي أقرَّه ماتزيني لأنه ليس هناك في بقعة واحدة من بقاع أوربا، شعبا نقي السلالة، لتكون القومية على هذا الأساس كيانا فارغا بحاجة إلى ملء،وعاطفة جيَّاشة تحتاج إلى أسس فكرية وفلسفة منطقية تدعمها [1]، وبهذا تأخذ القومية نوعا من التمركز العصبي، الذي يخلق رؤى داخلية على أساس التميز والتمايز، مستندا على رؤى فكرية، مدفوعة بعاطفة الانتماء والوعي بالهوية الواحدة، ويسعى إلى إذكائها من أجل بناء شخصي متمايز، وقد عمَّقت الفلسفة الاشتراكية ذات الطراز القومي مفاهيم الوحدة لدى الشعوب النامية، من المثالية الموضوعية في نشر تعاليم الاشتراكية كالتي تبناها الفيلسوف والسياسي الهندي الكبير رادخاكريشنان بمسمَّى الباعث الروحي، إلى تكريس صفة الكمال على بعض التقاليد والأنظمة المشاعية [2] فالقومية تنطلق من باعث روحي موحد لدى الجماهير، وهو وحدة الدين، ثم التدرج إلى الصفات التي وحدت هذه الجماهير منذ تكونها، حيث خلقت روابطا متينة، مثَّلت أبعاد الشخصية داخل المجموعة، فالحظوة التي تأخذها الأشكال المعبرة عن وحدة الجماعة تتأتى من كونها الأسس الرئيسة التي ساهمت في بناء الذات في صورتها التكاملية مع الذات الجماعية، التي تسعى إلى تعليق فكرة هذه الروابط، لخلق وحدة تصورية أمكنها الإسهام في بعث الشخصية التاريخية التي تمثل الوحدة عبر المكان والزمان، وهو الأمر الذي تمثلته القومية العربية بمقوماتها المشتركة بين أفراد الأمة؛ من لغة واحدة وتاريخ عميق مشترك وارض، تحذوها في مشروعها التكاملي وحدة الدين، لكن هذه المقومات تعرضت

1) فتحي يكن،حركات ومذاهب في ميزان الإسلام، شركة الشهاب للنشر والتوزيع، الجزائر،ص95.

2) ترويتسكي، مرجع سابق، ص 159-200.

بفعل عوامل تاريخية إلى التصدع والانكماش، بفعل الحدود التي وضعت حول هذه المقومات التي جعلت منها حقيقة في حيز ضيق، مكن الحركة الاستعمارية من أن تعبث بها الواحدة تلوى الأخرى، لتشتت الوحدة المكرسة تاريخيا وتعمل على تجديد ذاتها على حدود ضيقة بشعور انتمائي مغاير أقصى عدة مقومات، نتيجة القطيعة التي مورست من اجل قومية قطرية، رسّبها الفكر الاستعماري وحدود رسّمتها التباينات على مستوى التطور في البناء الاجتماعي والفكري والاقتصادي على الخصوص، نتيجة العامل الاستعماري الذي طال أجزاءً دون أخرى من الأمة ككل، وحتى بعد تحرر هذه الأجزاء كانت شبه معزولة؛ بسب القطيعة التي مورست عليها، وكما يقول **البيروني** : " إن القطيعة تخفي ما تبديه الوصلة " [1]، لان الفروق التي بدت عليها الأقطار العربية بدّدت كل محاولات التوحد، فأصبح هذا الأخير من قبيل الرمزية التي تكوّنت بفعل النظرة التقليدية لمقومات القومية، التي بات يُحتفى بها على مستوى إقليمي ضيق؛ نتيجة القطيعة، ولكم أسهمت هذه النظرة على الرغم من محدوديتها في بناء وعي ذاتي لصيق بالجماعة، منحها الشعور بالاختلاف والتمايز، نظرة محدودة إقليميا لكنها تمثلت كامل مقومات القومية لبناء الذات الوطنية، وهو الأمر الذي طبع معظم الحركات التحررية ولأن " قومية أية امة هي أساسا رد فعل ضد خطر أجنبي سواء أكان حقيقيا أو تصوريا " [2]، فان مقوماتها حينها هي التي تبرز لتحدد الاختلاف والرفض، مع الاعتراف أن النظرة التقليدية القريبة من العصبية،لم تعد تستجيب هي الأخرى، لبناء فكر ثقافي عربي موحد بفعل الضغوطات المعرفية التي صهرت هذه المقومات، على الرغم من أنها ثوابت إلا أنها لم تعد تستوعب كامل المحاميل المعرفية، فلا اللغة ولا التاريخ باتا يستطيعان مواجهة التطور المعرفي المفروض على الجميع، فالمسالة أعمق من هذه التصورات التي تتكئ على هذه الثوابت التي لا طالما وقفت حاجزا في عملية الاتصال والتواصل مع الآخر، فالمسالة إذاً مسألة معرفة، ومسألة تغليبها وأيضا تجدُّدها؛ لأنها تعرض نفسها من خلال إطار ذهني يتناول التجربة الإنسانية الصادقة، ومثل هذا الإطار الذهني مع مضي الزمن لن يعود باستطاعته أن يشمل التجارب

1) البيروني، الفلسفة الهندية مع مقارنة لفلسفة اليونان والتصوف الإسلامي، تقديم عبد العليم محمود وعثمان عبد المنعم يوسف، منشورات المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ص 19.

2) أبو القاسم سعد الله، مرجع سابق، ص 109.

الجديدة [1]، وهي الحالة العربية المتمركزة تراثيا التي لم تستطع التخلص من المعارف التقليدية، أوحتى العمل على استنطاقها وتطويرها، فمسألة القومية تصادمت بشكل مباشر مع مشكلة المعرفة الغربية، ليتقلص دور القوميات إلى مجرَّد أنظمة اتصال ومجرد شعارات هوية سرعان ما تتبدد أمام المواقف الرسمية؛ نتيجة الصُّدوع التي طالت الشخصية العربية وهويتها الحقيقة، وهذا لا يمنع تعزيز مقومات القومية العربية من اجل خلق مناخ فكري ومعرفي يحمل الخصوصية العربية بهوية مختلفة، لكن برحابة مرنة تمكنها من التواصل مع الآخر دون التماهي، الذي يعمل عل إقصاء واختزال الخصوصيات، وإذا كانت القومية تنطلق مبدءًا إقليميا، إلا أنها تنضج بفعل الوعي بالمقومات المشتركة القادرة على تجسيد الوحدة التكاملية، لتصبح قومية واسعة تشمل الأمة ككل، وفي انضج مستوياتها مثل هذه القومية قومية إنسانية شاملة، ولا طالما كان شعور الفرد بالانتماء هو مبعث اهتمامه بالقضايا التي تخص البيئة التي يعيشها، إن على مستوى ضيق وقطري، أو بنظرة أوسع، ومثل هذا الموقف يقفه الأدباء والنقاد كونهم الفاعلون في الوسط الثقافي، الذي يعمل على بلورة الوعي بالظروف التاريخية والتغيرات التي تطرأ على المجتمعات والتهديدات التي تواجهها، والعمل على إبراز الهويات غاية لبناء الذات دون إستيلاب مادي أو معنوي، مثل هذه الملامح الوطنية تجد لها عند الأدباء والنقاد مجالا فسيحا في التعبير، كون هؤلاء جزء من التصور العام لقضايا الفرد والجماعة داخل كمون مجتمع موحد، وقد عرض **محمد مصايف** جملة من أراء نقاد المغرب العربي حول قضية القومية ومدى تمثل هؤلاء للقضايا الوطنية ابتداءً بالتأثريين ثمَّ الواقعيين، لأن الأمر بالنسبة للتقليديين محسوم مسبقا، كونهم يتجهون اتجاها محافظا – وإن كان **محمد مصايف** لا يحبذ تسمية المحافظين – يرتكزون على التراث ويقدسون القاموس العربي، وعموما كان إنتاجهم إنتاجا إصلاحيا يلاءم حركة النهضة العربية، أما فيما يخص الاتجاه التأثري وعلى الرغم من الذاتية التي طبعت كامل الإنتاج، إلا أن أصحابه لم يغفلوا القضايا الوطنية، إلى جانب الرسالة الروحية الفنية التي شملت هذه القضايا وخصوصا وأن الظروف التي تجتاز المغرب العربي فيما بين الحربين العالميتين خاصة جدا، وهم يلتقون في هذا مع الاتجاه التقليدي فما زالوا ينظرون إلى الأدب على أنه تعبير مباشر عن المجتمع وبيئته، وديوانا

1) نيلز بور، الفيزياء الذرية والمعرفة البشرية، ترجمة رمسيس شحاتة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974، ص 79.

لأحداثه الوطنية والاجتماعية وعلى الرغم من دعوته للتجديد إلا أنهم قاوموا كل تأثر بالآداب الأجنبية، داعين إلى أن يكون الأدب سِجلًّا للبيئة والمجتمع الوطنيين، وأن يعبر عن مظاهر الحياة الاجتماعية العميقة، وان يكون مرآة نفسية تنعكس عليها صور الحياة، وبذلك تأخذ النهضة الأدبية اتجاهها الحقيقي؛ قائمة على دعائم صحيحة ترتكز على الجذور البيئية، مدعَّمة بإبداعات الأدباء الباعثة على التهيؤ النفسي لظروف التطور والتقدم، وفي هذا يكون الشاعر الأقدر على تهيئة النفوس، مع الالتزام بالروح الاستقلالية التي عرف بها التأثريون دون الالتزام الكامل بمبادئ الرومانسية، والشاعر لا ينشد شعرا اجتماعيا أو وطنيا، إنما يستوعب الحركة الوطنية والاجتماعية تمهيدا لحركة أعمق واشمل وأكثر تقدما [1]، فعلى الرغم من صفة الذاتية التي تلازم الاتجاه التأثري إلا انه لم يغفل القضايا الوطنية، وهذا يرجع إلى أن الوعي لم يكن وعيا بالذات فقط، إنما هو وعي بالظرف المعيش الذي ينعكس على نفسية الفرد، وبهذا يظهر الأدب التأثري ليس أدبا ذاتيا انعزاليا وإنما هو أدب اتصالي مع كل أشكال الحياة الاجتماعية، وأدب واع بالتطورات والتغيرات الحاصلة في أواسط المجتمعات، فهو أدب يعبر عن القومية من خلال الدعوى إلى تبني خدمة الوطن، والاهتمام بالقضايا الاجتماعية واستيعابها بطريقة استشرافية تهيئ للانتقال إلى مرحلة تقدمية.

وقد عمَّق الاتجاه الواقعي مفهوم القومية من الإقليمية الضيقة، إلى الوعي بالوحدة العربية المتكاملة، وهو مفهوم وعاه نقاد المغرب العربي وتبنوه، فهم لا يخشون على المجتمع من الذاتية الرومانسية خشيتهم من الأدب الإقليمي؛ الذي يزيد من اتساع هوة الانشقاق بين الأشقاء المنتمين إلى عرق واحد، وعلى هذا الأساس الأدب يلتزم التزامين الأول تجاه وطنه الصغير، الثاني إزاء وطنه الكبير وأمته العربية، لان الأقاليم العربية ليست بمعزل عن بعضها البعض، وعزّتها وحريتها ورخاؤها رهين بوحدتها الكاملة، لذلك فان كل أدب إقليمي فهو منبوذ ويجب محاربته لأنه أحد مخلفات الفكر الاستعماري المسموم، وعلى النقيض منه يجب الإشادة بالأدب الملتزم تجاه القضايا العربية، لأنه يساهم في بلورة الأفكار والمبادئ التي وجب أن تتأسس وفقها الوحدة العربية [2]، لذلك كانت

1) محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، مرجع سابق، ص 109 – 111.
2) المرجع السابق، ص 281-283.

القومية الضيقة، شكل انعزالي لا يمكنها أن تحصّن الإقليم الواحد إلا إذا اندمجت في قومية إقليمية مماثلة، لها المقومات نفسها لان الإقليمية تظل جزئية، وفي مجموعها تشكل الأقاليم العربية القومية في شكلها المتكامل، وما فكرة الشوفينية الإقليمية إلا فكر يسعى إلى التشتيت والتجزئة، لأنّ مثل هذا الفكر يدرك أن في الوحدة خطر يتهدد مصالحه، ومن الإقليمية الضيقة إلى القطرية الواسعة، إلى المفهوم الشمولي للإنسانية؛ أراد الاتجاه الواقعي أن يتجه الأديب في أدبه إلى القضايا التي تتقاسمها شعوب العالم الثالث،حيث يتمثل قضاياهم في رسالة أدبه، لتصبح من الشمولية والمسؤولية، حيث تقرّب هذه الشعوب وتسهم في تعاونها لتتخلص من استغلال الإنسان لأخيه الإنسان، وهذا الأمر لا يتم إلا إذا كان الأديب صادقا في موقفه حيال قضايا هذه الشعوب الأجنبية، واعتبارها قضاياه الخاصة لان طبيعته تقتضي أن يكون حليفا طبيعيا للخير، ومن ثمَّ يولد أدب جديد حيث يخدم المجتمع ويطور الحالة الذهنية والاجتماعية لأفراده، واكتشاف المطامح الحقيقية لهذا المجتمع عن طريق الاتصال المباشر بالجماهير وقضاياها [1]، وبهذا يتسع مفهوم الالتزام القومي من الوحدة الإقليمية إلى الوحدة الإنسانية وهو أمر طبيعي تقتضيه رسالة الأدب.

ولقد عبَّر **محمد مصايف** عن قوميته هو بالذات؛ من خلال إرادته بعث ثقافة قومية باللغة القومية وإحياء التراث الوطني، غاية لتطوير النهضة الثقافية، والخروج بها من الحلقة المفرغة التي تعرفها عبر تضافر جهود كل الفاعلين في الأوساط الثقافية لبعث الثقافة الوطنية، بما تحمله من خصوصيات وعموميات، ويحب أن تكون هذه الجهود في إطار قومي، وأيَّة محاولة خارج هذا الإطار سيكتب لها الإخفاق الكامل، وأوّل ما يجب التركيز عليه هو اللغة القومية؛ لأنها الباعث الحقيقي للشخصية الوطنية، والحافظ الأمين للتراث القومي [2].

أولى **محمد مصايف** أهمية كبيرة للغة العربية، مقتنعا بأن أي تغير وأيَّة ثورة ثقافية يجب أن تبدأ من الموروث القومي، وأوّل اهتمام في هذا الموروث الذي يسترعي الاهتمام الأكبر، هو اللغة العربية ويظهر تمركز **محمد مصايف** قوميا في جل أعماله؛ وعلى الأخص كتابه الذي حاول فيه تكريس لغته القومية : (الرواية العربية الجزائرية الحديثة

1) المرجع نفسه، ص 283-284.

2) محمد مصايف، فصول في النقد الأدب الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 182-208.

بين الواقعية والالتزام)؛ فهو لم يتناول في هذه الدراسة غير الراويات المكتوبة باللغة العربية، مع أنها تزامنت مع إنتاجات روائية باللغة الفرنسية، ثمَّ كتابه: (النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي)؛ حيث تناول جملة من القضايا على المستوى الإقليمي، رغبة منه في توحيد الثقافة في المغرب العربي، والكتابان عنوانان صارخان لقومية **محمد مصايف**، الذي عمَّقت فيه الإشتراكية فكرة القومية، وهو يؤمن إيمانا كبيرا أن " أيَّة أمَّة مهما كانت، لا تستطيع أن تتطور ولا أن تفرض احترامها على الأمم الأجنبية إلا إذا سلكت سبيلا قوميا سالما يحفظ على أفرادها وحدتهم وتماسكهم " [1].

جاء الاهتمام بالقوميات في خضم ظروف اجتاحت الأقطار العربية، ولَّدت حينها وعيا بالإستيلاب الممارس على الإنسان العربي، الذي هدَّده بطمس مرجعياته الشخصية ومن ثَمَّ بناء ذات مركبة فوضويا، الأمر الذي حذا بالطبقة الواعية إلى إحياء التراث القومي بكل أبعاده، لبناء ذات عربية لها خصوصيتها بخصوصية هويتها، تحمل على عاتقها بعث نهضة عربية تتوحد فيها كل الأقاليم ذات المقوِّمات القومية الموحَّدة، ولم يتوقف المفهوم القومي عند هذا الحد نتيجة الثوابت المشتركة؛ إنما اتسع بالمفهوم الحديث الذي جاءت به أنظمة معينة، لتجعل من القضايا العالمية المشتركة والظروف المتشابهة همًّا موحدا لدى الكثير من الشعوب، ليأخذ مفهوم القومية – بعيدا عن الثوابت – بعدا إنسانيا.

لقد تطرق **محمد مصايف** بالإضافة إلى جملة القضايا هذه؛ إلى قضايا أخرى حاول رصدها عند كل اتجاه نقدي من الثالوث النقدي : التقليدي، التأثري، الواقعي، فكان أن أشار إلى قضية الموازنة في النقد، – وتقريبا تفرَّد بها النقد التقليدي – فكانت الموازنة تتم بين شاعر تناوله النقاد بالدرس، و بين شعراء آخرين عرب مشهورين، وكانت الموازنة ترتكز خصوصا على المسائل اللغوية بالإضافة إلى الأغراض والفنون الأدبية وتتبع شاعرية الشاعر فيها، مع موازنته بشاعر آخر، والملمح الرئيس في هذه الطريقة النقدية هو سطحيتها وخطابيتها [2].

---

1) محمد مصايف، في الثورة والتعريب، مرجع سابق، ص 99.

2) محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، مرجع سابق، ص 70-71.

لقد كان هذا النوع من الطرق النقدية قديم عند العرب، ولم يتبلور منهجيا إلا مع الآمدي في كتابه الموازنة، حيث تناول أبا تمام والبحتري، فكان وثيقة في تاريخ النقد العربي؛ لأنه ارتفع عن سذاجة النقد القائم على المفاضلة بوحي من الطبيعة دون تعليل إلى نقد مدروس حاول الإحاطة بالمواضيع، في تفاصيل ضمَّت الألفاظ والمعاني والموضوعات الشعرية، ومهما تكن في طريقة الآمدي من جدَّة في النقد، إلا أن هذه الطريقة لم تبتعد عن الإحصاء، إحصاء يختص بما للشاعر وما عليه [1] وهو الأمر نفسه تقريبا عند النقاد التقليديين، الذين يحصون ثقافة الشاعر ومواطن استلهامه لها من لدن شعراء وأدباء آخرين.

وتناول **محمد مصايف** قضية تطور الأنواع الأدبية من قصة ومسرح، في الاتجاهين : التأثري والواقعي، على اعتبار أن النقد التقليدي في المغرب العربي لم يعرف القصة والمسرحية ببنيتهما الفنية الحديثة، وإن كان المسرح قديما، إلا أنه كان شعريا والتأخر الذي عرفته هذه الأنواع الأدبية للظهور في المغرب العربي، جعل الدراسات التي تناولتها متواضعة وغير دقيقة؛ ففي الاتجاه التأثري تناول النقاد القصة على اعتبار أنها فن جديد وطيد العلاقة بالواقع المعيش، – على نقيض الشعر في هذا الاتجاه – الذي يعبِّر عن الذات ومشاعرها، وهو شيء دعا إليه الشكل القصصي الذي سلك اتجاها اجتماعيا ولم يُغفل النقاد التأثريون الملكة الأساسة التي قام عليها مذهبهم؛ وهي الخيال الذي اشترطوا توفره في عملية الإبداع القصصي؛ فالخيال هو الكفيل بإيجاد الجو القصصي، وحبك العقدة، وتنظيم الأحداث ولَمِّ أشتات التجربة، وهو شريك الحقيقة في العمل الأدبي، وكل هذه الأوصاف التي ساقها النقد التأثري للخيال في القصة، لم توضِّح ماهية الخيال الحقيقية في هذا الفن الجديد، إذ أنه لم يتجاوز تشخيص العواطف الإنسانية والحوادث المحتملة، أو مُفرِّج العواطف والخواطر والأفكار [2].

ينظر النقد التأثري إلى مضمون القصة،على أنه اجتماعي على غير عادة هذا الاتجاه الذاتي وكأنهم يرصدون الذاتية فقط في الأعمال الشعرية، مركِّزين على عنصر الخيال، كونه الطاقة المحركة لكامل العمل القصصي، بالإضافة إلى أنهم تناولوا رسم

1) إحسان عباس، مرجع سابق، ص 157-160.
2) محمد مصايف، المرجع السابق، ص171-177.

الشخصية، والتصوير، واللغة التي شكلت بالنسبة لنقاد هذا الاتجاه، مأزقا بين الفصحى والعامية، إذ أن هذا الفن الجديد القريب من مشاهد الواقع لا يمكن أن يستخدم لغة معقدة في مشهد بسيط يعبِّر عن الحياة اليومية بين الأم وابنها مثلا،وهذا يستلزم أسلوبا توفيقيا بين التصوير واللغة، فركَّز النقاد التأثريون على مدى أهمية عنصر التصوير في القصة وارتباطه بالشخصيات والحوار والبيئة في عمومها [1]. أمَّا بالنسبة للفن المسرحي، فان العمل الجاد فيه لم يتبلور إلا بعد الحرب العالمية الأولى؛ حيث أصبح نصا أدبيا قابلا للقراءة والدرس، بعد ما كان مؤسَّسة ترفيهية تثقيفية، وركَّز النقاد في المسرحية على أسلوبها ولغتها وبنائها بشكل عام، من بداية وعقدة وعنصر مفاجأة ونهاية،كما تنبهوا إلى أنه بدأت تُسْنَد إلى المسرحية قضايا اجتماعية وفكرية، تعالجها في أسلوب حواري يعطي المتفرج وقارئ المسرحية، انطباعا بأنها قريبة من الحياة الواقعية، وفي لغة عربية فصيحة سلسة، قابلة للفهم من الجميع دون العلمية، وعيا من النقاد بالمحافظة على الشخصية العربية [2].

لقد ركَّز النقاد التأثريون على اللغة في القصة والمسرحية، باعتبارها مأزقا يعوق التصوير الفني فكل من القصة والمسرحية، تهتم بقضايا اجتماعية قريبة من أفراد المجتمع لذلك كان لا بد أن تكون اللغة قريبة من الوسط الاجتماعي، لا فصيحة تعدم التجاوب معها ولا عامية تضيِّع قيمة اللغة العربية ومن ثَمَّ التشويش على الحركة العامة، الداعية إلى القومية وبناء الشخصية العربية.

وتناول نقاد الاتجاه الواقعي فنا القصة والمسرحية، بإسهاب أكبر، نتيجة الظرف التاريخي الذي مرَّ به المغرب العربي، وازدياد التيار الإيديولوجي، فكان اتجاه القصة اتجاها واقعيا يتمثل المجتمع وما يحويه من قيم سلبية وإيجابية، فالنقاد الواقعيون شدَّدوا على الأديب في أن يغوص في المجتمع ويعايش قضايا الأفراد، حتى يكون أدبه واقعيا وهادفا، ويمثلهم تمثيلا صادقا، بمعالجة هذه القضايا من داخل المجتمع، في أبعاد فنية تحدد شكل القصة بما هي فن مستقل، يشترط الوصف الحي لبناء الشخصية والحوادث داخلها إذ أن هذا الوصف يكشف عن أسلوبين للشخصية : أولهما يجعل من الشخصية عنصرا

1) المرجع نفسه، ص 178-188.

2) المرجع نفسه، ص189-203.

إيجابيا حركيا متفاعلا مع الأحداث كما في الحياة الواقعية، وثانيهما ما يجعل من الشخصية عنصرا سلبيا خاملا، ليست له أيّة فعالية فيما يجري من أحداث، كما ركّز النقد الواقعي في خضم رسم معالم الشخصية، على الأسلوب المحيط بموضوع القصة، فكانوا أن أقرُّوا بالتعبير بالصور؛ لأنه الأقرب إلى الفن، تحاشيا للتقريرية والمباشرية، في لغة فنية بعيدة عن العامية والعادية التي تفرض التقريرية وتكريس البساطة والفكرة العميقة، وتكون قريبة من الفن الواقعي وتمثل لغة تلاءم الشخصية [1].

بَيَّن النقد الواقعي اهتمام القصة بالواقع وقضاياه، وهي صورة متقدمة للمدرسة الطبيعية بزعامة إميل زولا، حيث صورت القصة الواقعية الإنسان والطبقة العاملة المعذبة [2]، وهكذا ينزل هذا الفن إلى الإنسان البسيط العادي، في أسلوب ولغة قريبان من الحياة الواقعية، دون أن ينزع هذا الفن عنه صفة الفنية.

وشكّل المسرح فضاء رحبا للفكر الواقعي، حيث أصبح المسرح -وللظروف التاريخية التي يمرُّ بها المغرب العربي- ذا رسالة اجتماعية إنسانية وقومية واضحة، حيث شارك في بلورة التوعية والفكر الوطني القومي الإصلاحي، واهتم النقاد فيه ببنائه ورسم الشخصية فيه وأسلوبه ولغته، التي كانت محلّ جدل بين أن تكون عامية قريبة من الواقع وبين أن تبقى تقليدية فصيحة، كما دأب على ذلك المسرح، واشترطوا فيه أن يكون واضحا لا غموض فيه، حتى يسمح للجماهير بالتجاوب والتواصل معه[3].

لم تختف الإيديولوجيا في فني القصة والمسرحية الواقعيتين، إذ المؤلف فيهما يلتزم التزاما تاما تجاه القضايا الاجتماعية والوطنية القومية؛ محاولا استيعابها وبلورة أفكارها بما يناسب الواقعية الاشتراكية وبما يتماشى ومطامح الجماهير، كما أنهما يأخذان على عاتقهما بلورة النضال في سبيل البناء الاجتماعي المتكامل؛ عبر المساهمة في بلورة الأفكار السياسية والاقتصادية الداعية إلى الإصلاح العام.

تناول **محمد مصايف** هذه القضايا النقدية، عند نقاد المغرب العربي باتجاهاتهم الثلاثة : الاتجاه التقليدي، والاتجاه التأثري، والاتجاه الواقعي، مبرزا سمات كل اتجاه أثناء تناوله لكل قضية والمرتكزات الأساسة التي ساهمت في بلورة تصور كل اتجاه، متتبعا

---

1) المرجع السابق، ص350-380.

2) عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب، 1983، ص192.

3) محمد مصايف، المرجع السابق، ص387- 396.

الاختلافات والخلافات حول عناصر هذه القضايا، وقد حاول **محمد مصايف** من خلال هذه القضايا، تتبع المسار النقدي وتطور الأنواع الأدبية المغاربية، وقد أدّت هذه الدراسة إلى الكشف عن الميزات الأساسة للأدب والنقد لدى البلدان الثلاثة الجزائر والمغرب وتونس وتطورهما عبر المراحل الثلاث، وفي بعد آخر كشفت الروح القومية التي يتميز بها **محمد مصايف**، إلى جانب إسهاماته العلمية، كشفت في بعد آخر لدى تأثر نقاد المغرب العربي بالنقّاد المشارقة، وتقارب الكثير من الآراء حول عدة قضايا أدبية ونقدية، وإن حاول بعض النقاد التفرد بالتصورات حول بعض القضايا، كقضية الالتزام مثلا، إلا أن روح الاتجاه الذي ينظوون تحته وحّد معظم رؤاهم النقدية، لتتكشف حقيقة أخرى؛ هي أن الحركة الأدبية المغاربية واكبت كل التحوُّلات الاجتماعية والثقافية، إن على المستوى العربي ككل أو على المستوى العالمي، وحاولت التعاطي مع أهم القضايا الجديدة سعيا للتطوير، مع الحفاظ على المقومات الخاصة.

- تجربة نقد النقد عند محمد مصايف :

شكّلت الممارسة النقدية منذ ظهورها، تشعبات في الآراء حول الظاهرة الأدبية – الواحدة أو عدة ظواهر– برؤى مختلفة في الفترة الزمنية الواحدة، أو في فترات زمنية متباعدة، تبعا للمفهوم الذي يعطي تصورا ذهنيا وتفكيرا قائما على أسس أسهمت في تكوين نقد الناقد ومنهجه، هذا المفهوم هو التأسيس النظري الذي يبلور الناقد وفقه تصوراته حول الظاهرة الأدبية، ومن ثَـمَّ إسقاط هذه التصورات عمليا على العمل الإبداعي، وهي مرحلة التأسيس التطبيقي، ولأن الظاهرة الأدبية غير ثابة ومتغيرة تبعا للمراحل الانتقالية التي تفرضها الحركة التاريخية، التي تدفع بالزمن إلى تغيير وتجديد معالم الوجود، فإن النقد بما هو ظاهرة لصيقة بالإبداع الأدبي؛ يستجيب للتغيرات الطارئة على الظاهرة الأدبية، مما يعني أن كُلاًّ من العمل الأدبي والعمل النقدي مع كل مرحلة انتقالية، يتركان تراكمية في الإنتاج، تعكس المعرفة والتفكير العام لكل مرحلة، أو المناخ العام للثقافة السائدة، وإذا كان التغير هو حركة تطورية على أنقاض تصورات مسبقة، فهذا يعني أنها تعرَّضت لمساءلات، ومن ثَمَّ نقدها وتغييرها، وهذا يُسلّم إلى أن فاعلية النقد في تغيير الوضع الثقافي تنطلق من مبادئ توسع الحركة الفكرية في عمومها؛ حيث تختلف أنماط التعامل مع الأشكال الثقافية التي تستجيب للحركة الفكرية حيث تتم قراءة محاميلها ومدى استجابتها لمتطلبات المسار الفكري المطَّرد، لذلك فالممارسة النقدية هي قراءة ومساءلة لأنماط التفكير؛ إمَّا في شكل مساءلة داخلية تطرح سؤال الوعي الثقافي وبناء الأنساق المعرفية الجديدة، وإمَّا مساءلة خارجية تطرح سؤال المقارنة الفكرية وتوسيع الوعي إلى المثاقفة لدرء التخلف المعرفي وملء الفراغ الثقافي، وفي عمومه النقد مساءلة المعرفة في شكلها الواسع، هذه المساءلة تبنى من خلال حصر مختلف الآراء، وفي مرحلة متقدمة تكون هناك آراء تحصر الآراء التي قبلها، أو هي رؤيا لرؤيا، أو ما يصطلح عليه بنقد النقد دون أن ينافي الأخير الأوّل في شكل من التعارض، وإنما هو قراءة في البعد المعرفي للأوّل فالنقد الذي يُكتب على النقد الأول والثالث الذي يكتب على الثاني ليس شرطا أن ينافيه بقدر ما يحاول إلقاء الضياء على أصول المذهب النقدي، وتبيان أصوله المعرفية والكشف

عن مرجعياته المعرفية والمنهجية[1]، وعلى هذا الأساس، فنقد النقد هو قراءة في الأبعاد المعرفية للنظرية والمنهج، التي كوّنت المذهب النقدي من خلال تتبع المسار النقدي، أو هو مشروع للقراءة الإبستيمولوجية؛ أي أنه محاولة لتكييف النقد السابق عبر معرفة أصوله ومنهجه وإسهاماته ومن ثَمّ، فهو فرضية تسعى إلى إيجاد البديل عبر تغيير الافتراضات السابقة، بالاستناد إلى إستراتيجية ومرجعية معينة، تحددان النظرية والمنهج للعمل التطبيقي بما يناسب المشروع المعرفي الجديد، الذي ينتج أشكالا ثقافية جديدة، تجاوزت في قطيعة حتمية، الأشكال التقليدية التي ما عادت باستطاعتها استيعاب المنظومة الفكرية العصرية وأيضا استلزمت نظرة جديدة في محاميلها التي لم تعد المشاريع النقدية التقليدية قادرة على استيعاب أبعادها، وعليه اقتضى الأمر تغيُّرا في هذه المشاريع النقدية، ومن ثَمّ تغير في الآليان النقدية، التي يعتمدها النقد في الحكم على الأثر الأدبي ونقده للنقد، ومن هذه الآليات: الآلية الإحصائية؛ آلية تجمع بين القدم والجدة تقوم على إحصاء المتكررات من الألفاظ وعلامات الترقيم وبوساطتها يحكم الناقد على ثقافة المبدع أو الناقد من خلال القراءة المتعددة، ولكن تعترض هذه الآلية مشكلة التطبيق؛ إذ أنها باتت تصوغ الفن الأدبي في معادلات رياضية صمَّاء، فهي آلية محمودة إذا أحسن استخدامها[2].

وقد طبَّق **عبد المالك مرتاض** هذه الآلية؛ حين حديثه عن تجربة نقد النقد عند **طه حسين** بمناسبة نقد هذا الأخير لكل من **عبد العظيم أنيس** و**محمود أمين العالم** في مقالته (يوناني فلا يقرأ) حيث ضم مرتاض صوته إلى صوت **طه حسين** في نقده للناقدين، وأراد **مرتاض** أن يخوض في نقد الناقدين، ومن بين ما لاحظه في نقدهما إلى جانب الضعف الركاكة، التكرار والغثاثة حيث تكررت عندهما لفظة العمل الأدبي في سطور قليلة ست مرات، ولفظة مادة أربع مرات[3]، ويتضح جليا استخدام مرتاض للآلية الإحصائية بِعَدِّ المرات التي تكررت فيها الألفاظ.

ثم تأتي الآلية الشعرية؛ بما هي مصطلح جديد يعبر عنه النقاد بالذوق الفني حيث من خلاله يمكن للمتلقي أن يتفاعل مع النص، بما يحمله الأول من نظرة شمولية واسعة

1) عبد المالك مرتاض، مرجع سابق، ص 227.

2) سلطان سعد القحطاني، نقد النقد الآليات والرؤى، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 379.

3) عبد المالك مرتاض، مرجع سابق، ص242.

أمكنها الإحاطة بالثاني؛وهي آلية أخرى أمكن تسميتها بالثقافة الفلسفية التي تعني الثقافة الواسعة، حيث أمكن الجمع بين الفكر والخيال[1].

تمثّل هذه الآليات في يد الناقد، الأسس العملية في تأسيس نقده على النقد المقصود بالدراسة ففي الآلية الإحصائية التي تأخذ بعدا رياضيا، يسعى الناقد من خلالها، البحث في الأسلوب والتركيب وهي تقريبا تختص بالشّكل، وهي مدعاة إلى أن تثير جدلا وسجالا بين النقاد حول تكرار الألفاظ والجدوى من علامات الترقيم ووظائفها، أمّا الآلية الشعرية التي تختص بالذوق، فعلى الرغم من الذاتية التي قد تضفيها في العملية النقدية، إلا أنها لا تتأتّى إلا بعد مراس طويل، أمكنها تخيُّر المعنى واللفظ السديدين، ومادامت القضية منوطة بالذوق فهي تشكل مرتعا آخرا للنقاد، أمَّا في آلية الثقافة الفلسفية فهي ذات اتجاهين: الاتجاه الأول يختص بالمقدرة المعرفية للأديب وإمكانية أن ينهل من جميع الحقول المعرفية، الأمر الذي ينعكس على أدائه الأدبي وهو في مستوى من مستوياته مطالب بأن يواكب التطور الفكري والمعرفي الحاصلين على المستوى الثقافي، لأن هذا التطور فرض نوعا من الفكر الراقي والمتعالي فلسفيا لدى القارئ، لذا كان لزاما على الأديب أن يكون عند مستوى أفق القارئ، أما الاتجاه الثاني فيختص بالناقد الذي هو بدوره يكون قد أحاط بما حاول الأديب الإحاطة به، وإن كان هذا الأخير سيتحرج في عمله على المستوى الفني ومدى استجابته لأنماط التفكير الحديثة، فإن الناقد وللأسباب نفسها بات خطابه فنيا أشبه بالمتعالي، أحرج كُلاًّ من الأديب والقارئ، وفرض نوعا من التوجيه إلى معرفة الأنماط والأساليب الفكرية الحديثة، لذلك كانت مثل هذه الآلية شرطا أساسا للإحاطة بكل جوانب النصوص المقترحة وهذه الآليات في مجموعها تبحث عن التحقيق في نقد النقد أو القواعد في مستوى أوّلي وفي مستوى متقدم تمهد للتنظير لنقد النقد أو إيجاد البديل، ولأن حاجة النقد إلى التجدد ضرورة يفرضها منطق التطور، كان نقد النقد مطلبا أكثر من ضروري للإسهام في حركة التطور عامة وضرورة لا مناص منها يطلبها النقد حثيثا كي يتطور، فغياب نقد النقد دليل على أزمة النقد واختلالاته وضرورة وجوده تجعل النقد موضوع نفسه حتى يصحِّح نفسه ويعزِّز مكانته للقيام بتنفيذ التحولات، لاسيما بعد التراكمية الضخمة التي تعزى إليه[2] فالنقد

---

1) سلطان سعد القحطاني، مرجع سابق، ص 380-381.

2) محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد ا لعربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية،بالرباط، سلسلة رسائل وأطروحات رقم 44، ط1 1999، ص 116.

هو الآخر بحاجة إلى مساءلة دائمة تسهم في تجديده، لمواكبة التطور الحاصل وحتى لا يتأرشف ويتراكم ويفقد فعاليته في التحولات المنوطة به.

ولمـّا كانت هذه هي ضرورة النقد، وأكبر منها ضرورة نقد النقد، لم يكن **محمد مصايف** بمعزل عن هاتين الفعّاليتين، ويظهر من نشاطه المعرفي من خلال ما أنتجه من دراسات، محاولته الإسهام في تطوير الحركة الأدبية من خلال إذكاء فعّالية النقد؛ ويمكن حصر تجربة **محمد مصايف** النقدية وإسهاماته في نقد النقد على مستويين: مستوى تحقيقي بما هو فهم النقد في ضوء قواعد محددة[1] ويتّضح هذا المستوى على الخصوص في كتابه النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي؛ حيث عرض أكثر من قضية نقدية بوّب الآراء التي تناولتها حسب الاتجاه النقدي الذي جاءت وفقها هذه الآراء التي كانت تندرج ضمن الاتجاهات النقدية البارزة، التي عرفها النقد المغاربي، وهي الاتجاه التقليدي والاتجاه التأثري، والاتجاه الواقعي، وضمن كل اتجاه تناول قضية محدّدة، إمّا أنها تاريخيا تدخل في صميم اهتمامات الاتجاه كقضية الموازنة في الاتجاه التقليدي، وإمّا كانت مشتركة بين الثالوث النقدي كقضية الشكل والمضمون مثلا؛ حيث تناول اللغة والوزن عند كل اتجاه مبرزا الآراء التي تناولت هذه القضايا، معقبا عند كل رأي برأيه الخاص أو برأي ناقد من الاتجاه نفسه، بالإضافة إلى عدد من القضايا الأخرى، حيث تكشف عند كل اتجاه، المنطلق النقدي لهذه الآراء؛ فكان الاتجاه التقليدي يستند على التراث، والاتجاه التأثري يستند على المذهب الرومانسي، والاتجاه الواقعي يستند على الواقعية الاشتراكية، فكان كل اتجاه نقدي يبلور نقده وفق مرجعياته الفكرية.

وتظهر الممارسة النقدية عند **محمد مصايف** في مجال نقد النقد جلية، حين تناوله قضية الالتزام التي تعود مرجعياتها إلى الواقعية الاشتراكية التي ترتكز أساسا على الأبعاد الاجتماعية في طرح التصورات، ولئن كان المرجع الواقعي أو السوسيولوجي إلى جانب المرجع الفلسفي والجمالي والنفسي واللغوي أحد مرجعيات نقد النقد [2]. فإن **محمد مصايف** قد تبنى هذا المرجع وجعل منه منهجا في دراساته وبلور من خلاله تصوراته النقدية، ففي قضية الالتزام ذات الصلة الوثيقة بواقع المجتمع تناول عدة آراء وبإسهاب تعاطت مع هذه

1) المرجع نفسه، ص 11.

2) المرجع السابق، ص 109.

القضية وفي محاولة له لصياغة مفهوم لهذه القضية تناول رأيا نقديا فيما يخص هذه القضية للأستاذ **خمار**، والأستاذ **عبد الله الركيبي**، والدكتور أبو القاسم سعد الله الذين أثاروا قضية الإلزام التي جعلوا منها قضية لصيقة بالالتزام، وجعل منها الأستاذ **خمار**، وازعا خارجيا ينتهجه الأديب في إنتاجه الأدبي، ممَّا أثار حفيظة **محمد مصايف** وراح يبين حقيقة الالتزام التي هي غير الإلزام، الذي يعني الإكراه، وكيف أن الأديب ينتج عن اختيار واقتناع لا عن إكراه وإلزام[1]، ومثل هذه النماذج النقدية تكرَّرت مع **محمد مصايف** في أكثر من قضية وموضع.

لقد حاول **محمد مصايف** في هذا المستوى تتبع القضايا النقدية وأصول الآراء النقدية حولها إذ رصد هذه الآراء وتبلورها عند كل منهج نقدي ولأن توجُّهه واقعي، فقد طرح جملة من القضايا في أصولها تمتد إلى الفلسفة الواقعية الاشتراكية؛ كقضية الالتزام واتجاه الأنواع الأدبية من قضية ومسرح الوجهة الواقعية، حيث تبلورت قواعدها ورؤاها الفنية حسب الاتجاه الواقعي.

ويمكن رصد تجربة **محمد مصايف** في نقد النقد في مستوى آخر، وهو المستوى التنظيري بما هو الانكباب على النقد من أجل إيجاد البديل[2]، ويتضح هذا المستوى خصوصا في الجانب المصطلحي إذ أن **محمد مصايف** إجترح جملة من المصطلحات لإذكاء تجربته، النقدية وإعطاء دراساته بعدا جديدا في الممارسة النقدية؛ فهذا التطعيم الجديد شكَّل نوعا من التفاوت مع الدراسات التي قدَّمها خصوصاً وأن ما قام به هو محاولة منه لدفع منهجه النقدي الواقعي التقدمي، ومثل هذه المصطلحات كانت رؤيا نقدية أسهمت في بلورتها إلى جانب الدراسة، الحاجة إلى ضوابط منهجية غابت عند الكثير من الدارسين، بالإضافة إلى الجانب المصطلحي، وجَّه **محمد مصايف** عنايته إلى الجوِّ الثقافي العام والفاعلين فيه والمعدِّين لأنشطته، حيث انتقد المسار العام للملتقيات التي كانت هامشية في تصوراتها حول الأزمات الثقافية؛ حيث اقترح جملة من التوجيهات أمكنها بلورة جهد حقيقي وهادف يمكن من خلاله، بعث الروح في المناخ الثقافي مع التركيز على بعث الثقافة القومية، من خلال إعادة إحياء التراث الوطني مع الحفاظ على اللغة العربية[3].

---

1) محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 194.

2) محمد الدغمومي، مرجع سابق ص11.

3) محمد مصايف، المرجع السابق، ص 182-183.

لقد أبانت تجربة **محمد مصايف** النقدية في المستويين التحقيقي والتنظيري، عن وعي نقدي بما للنقد من أهمية في تنشيط المناخ الثقافي عموما، وفي بثّ الصيرورة الإيجابية للحركة الأدبية على الخصوص، فكان أن تعرَّف الأصول النقدية للظواهر الأدبية على أكثر من صعيد نقدي مجسدة في الاتجاهات النقدية، مع محاولته تكييف رؤاه النقدية مع هذه الاتجاهات، ثمَّ إسهاماته في تعزيز الدراسات النقدية بجملة من المصطلحات التي حاول من خلالها تقديم رؤيا نقدية جديدة، بالإضافة إلى اقتراحاته التي وجَّهها إلى الفاعلين في المجال الثقافي، غاية لتطوير المشهد العام للحركة الثقافية الوطنية القومية.

الخـــاتمـــة

الخاتمة:

أفرزت البيئة الجزائرية فيما بعد الاستقلال، مناخا ثقافيا تمثّل التحـولات الكبـرى التي طالت كامل جوانب الحياة الاجتماعية وكانت مبعث جهود فكرية حملت على عاتقهـا تطوير الحركة الثقافية في عمومها والأدبية على خصوصها، ولقد كان لمحمـد مصـايف الدور الفعال في بلورة جهود سعى حثيثا من خلالها إلى الإسهام في المناخ العام للحركـة الأدبية عبر نشاطه النقدي.

وقد خلص هذا البحث وبعد التعاطي مع تجربة محمد مصايف النقدية إلى النتـائج الآتية حسب العناصر التي تمت معالجتها:

- ساهم كل من الفكر الثوري، والفكر الاشتراكي، ومبادئ الصـحافة، فـي صـقل الرؤى الفكرية لمحمد مصايف مع تشبعه بالثقافة الفنية التي لم تكن هامشية عنـده كما قد يفهم بسبب توجهه الإيديولوجي.
- حاول محمد مصايف تقديم ضوابط علمية للمناهج النقدية؛ التـي تسـعى لمقاربـة النصوص الأدبية حيث يمكن مقاربة النصوص بموضوعية تضـمن نقـل الفكـرة بالأدوات والأساليب الفنية وتوجيه الناقد إلى معرفة التقنيات والاتجاهات والحركات الفنية من اجل خلق تكامل بين خصوصية المادة الأدبية التي تعكـس خصوصـية السياق وخصوصية صاحبها، وبين الإجراءات النقدية الموضوعية.
- لم يكن المنهج عند محمد مصايف بهذه الضبابية التي حاولت بعض الأقلام تعويمه من خلال الأحكام النقدية؛ التي يسوقها أثناء دراساته، إذ أنه صرح بمنهجه تحـت مسمى المنهج الواقعي التقدي؛ في محاولة لتكييف الموقف مع الخصوصية الفنيـة للأدب، إلا أنه سعى إلى أن يكون موضوعيا في كامل أعماله؛ محترمـا الأبعـاد الفنية للنصوص ومواقف أصحابها محاولا بذلك المزاوجة بين مذهبيتـه ورؤيـاه الفنية، وقد وضع لمنهجه ثلاث إجراءات: الدراسة، التفسير التقويم، ومنهج محمد مصايف لا يبتعد كثيرا عن المنهج الإيديولوجي لمحمد مندور، حتى أنه يشاكله في الطرح والإجراء.
- لا تكتمل الممارسة النقدية ما لم تكن لها خصوصية مصطلحية تضبط إجراءاتهـا؛ لذلك كان المصطلح النقدي عند محمد مصايف بالوفرة التي لا تكاد دراسـة مـن دراساته تخلو منها، محاولا التفرد بالتجربة النقدية، وسعيا إلـى تطعـيم الحركـة

النقدية، لكن مثل هذه المصطلحات بقيت سجينة الأرشفة السلبية حيث لـم تسـتكنه ولم يتم تداولها ولم تكن هناك محاولة لتطويرها.

- أمَّا فيما يخص القضايا الأدبية التي وردت في الفصل الثاني؛ فقـد حـاول محمـد مصايف من خلالها رصد الآراء النقدية حولها في الاتجاهات النقدية الثلاثة البارزة التي عرفها المغرب العربي: الاتجاه التقليدي، التأثري، الواقعي؛ فتنـاول قضـية الشكل والمضمون التي تندرج فيها كل من قضية اللغة والمعنى، والموسيقى، ثـم عرج إلى قضية الشعر ومفهومه عند الثالوث النقدي، وتناول الصورة الشعرية عند كل من النقد التأثري والواقعي، بالإضافة إلى قضية الوحـدة العضـوية وقضـية الالتزام وقضية القومية وقضية والموازنة وتطور الأنـواع الأدبيـة مـن قصـة ومسرح؛ وجملة هذه القضايا ومن خلال الآراء التي تناولتها أفرزت نتيجة تكررت مع كل معالجة نقدية لهذه القضايا، عبّرت عـن المنطلقـات الفكريـة التأسيسـية للمقاربات النقدية لدى الثالوث النقدي، ويمكن صياغتها على الشكل الآتي:

- مركزية تراثية بالنسبة للنقد التقليدي.
- مركزية ذاتية (رومانسية) في النقد التأثري.
- مركزية إيديولوجية في النقد الواقعي.

ظهرت تجربة نقد النقد عند محمد مصايف على مستويين:

- مستوى تحقيقي؛ حيث عرض محمد مصايف لـبعض الآراء النقديـة فـي أصولها.
- مستوى تنظيري؛ تجسَّد خصوصا في المصطلح النقدي، والتوجيهات النقدية غاية لإيجاد البديل وإرساء دعائم نقدية جديدة.

لقد كانت هذه جملة النتائج التي توصل إليها هذا البحث، الذي حاول رصدها عند أحد أقطاب الثقافة الجزائرية، وأحد الفاعلين في الحركـة الأدبيـة الوطنيـة؛ والـذي – وللأسف – لم يحظ بالقدر الكافي من الدراسة والاستنطاق، وانقطع نشاطه الأدبي برحيلـه مخلفا دراسات ومقالات هي لا تحمل رؤيا صاحبها فحسب، إنما تعد بمثابة وثائق تأريخية للحركة الثقافية الجزائرية والإقليمية والقطرية على حد سواء، حاول فيها محمد مصـايف تتبع النشاط الفكري مع احتفاظه بمواقفه ضمن رؤاه الخاصة.

قائمـــــة المـــصادر والمـــراجـــع

قائمة المصادر والمراجع:

أ) المصادر:

01- مصايف محمد، دراسات في النّقد والأدب، المؤسسة الوطنيـــة للكتـــاب، الجزائـــر، 1988.

02- مصايف محمد، الرّواية العربيّة الجزائرية الحديثة بين الواقعيّـــة والإلتـــزام، الـــدار العربية للكتاب الجزائر، 1983.

03- مصايف محمد، فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشـــر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981.

04- مصايف محمد، في الثّورة والتّعريب، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتوزيع، 1973.

05- مصايف محمد، النّثر الجزائري الحديث، المؤسّســـة الوطنيـــة للكتـــاب، الجزائـــر، 1983.

06- مصايف محمد، النّقد الأدبي الحديث في الغرب العربي، المؤسّسة الوطنية للكتـــاب الجزائر، ط2، 1984.

ب) المراجـع:

07- إبراهيم إبراهيم مصطفى، نقد المذاهب المعاصرة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنّشر، الإسكندرية .1999

08- إبراهيم عبد الله، الثّقافة العربيّة والمرجعيات المستعارة تداخل الأنســـاق والمفـــاهيم ورهانات العولمة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، .1999

09- إبراهيم عبد الله، المركزية الغربية إشكالية التّكون والتّمركز حول الـــذّات، المركـــز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997.

10- أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989.

11- ايغلتون تيري، نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشـــق، 1995.

12- ايكو امبرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة ســـعيد بنكـــراد، المركـــز الثقافي العربي، ط2، 2004.

13- بارت رولان، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنمـــاء الحضـــاري، ط1، 1994.

14- البازعي سعد، أبواب القصيدة قراءة باتجاه الشعر، المركز الثقـــافي العربـــي، ط1، 2004.

15- البحراوي سيّد، البحث عن المنهج في النّقد العربي المعاصر، دار شرقيات للنشـــر والتوزيع، ط1، 1993.

16- برهييه إيميل، تاريخ الفلسفة القرن التاسع عشر، ترجمـــة جـــورج طرابيشـــي، دار الطليعة بيروت، ط2، 1982.

17- برونل بيير وآخرون، النقد الأدبي، ترجمة هدى وصفي، مهرجان القراءة للجميـــع 99 مكتبة الأسرة.

18- برهييه إيميل، تاريخ الفلسفة، الفلسفة الهيلنستية والرومانية، ترجمة جورج طرابيشي دار الطليعة، بيروت، ط2، 1982.

19- بور نيلز، الفيزياء الذرية والمعرفة البشرية، ترجمـــة رمســـيس شـــحاتة، الهيئـــة المصرية العامة للكتاب، 1974.

20- البيروني، الفلسفة الهندية مع مقارنة لفلسفة اليونان والتصوف الإسلامي، تقديم عبـــد العليم محمود وعثمان عبد المنعم يوسف، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت.

21- بيومي مصطفى، دوائر الاختلاف: قراءات التّـــراث النّقـــدي، دار فرحـــة للنشـــر والتوزيع 2003.

22- تامر عارف، من تراث إخوان الصفا جامعة الجامعة، منشورت دار مكتبـــة الحيـــاة بيروت، لبنان، ط2.

23- ترويتسكي، مذاهب الاشتراكية اللاماركسية وقضايا التّقدم الاجتمـــاعي فـــي آســـيا وإفريقيا، ترجمة اسكندر ياسين، دار التّقدم، موسكو الإتحاد السوفيتي، 1978

24- ثامر فاضل، اللّغة الثّانية في إشكالية المنهج والنّظرية والمصـــطلح فـــي الخطـــاب النّقدي العربي الحديث، المركز الثّقافي العربي، ط1، 1994.

25- أبو جهجه خليل، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقـــد، دار الفكـــر اللبناني، بيروت، ط01، 1995.

26- حافظ صبري، أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات للنشر، القاهرة، ط1، 1996.
27- حمود ماجدة، علاقة النّقد بالإبداع الأدبي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا.
28- عبد الحي محمد، التّنظير النّقدي والممارسة الإبداعيّة، نشأة المعارف الإسكندرية.
29- خضر ناظم عودة، الأصول المعرفيّة لنظرية، التّلقي، دار الشروق.
30- الدّغمومي محمد، نقد النّقد وتنظير النّقد ا لعربي المعاصر، منشورات كليـــة الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسة رسائل وأطروحات رقم 44، ط1، 1999.
31- ديريدا جاك، الكتابة والاختلاف، ترجمة كـــاظم جهـــاد، دار توبقـــال للنشـــر، ط1، 1988.
32- الرّكيبي عبد الله، القصّة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب، 1983.
33- بن زايد عمار، النّقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائـــر 1990.
34- الزّيدي توفيـــق، المنهج أولا في علوم النّقد الأدبي، قرطاج، 2000، ط1، 1997.
35- السّامرائي إبراهيم، لغة الشّعر بين جيلين، المؤسّسة العربيـــة للدراســـات والنشـــر بيروت، ط 2 1980.
36- سعد الله أبو القاسم، منطلقات فكرية، الدار العربية للكتـــاب، ليبيـــا، تـــونس، ط 2، 1982.
37- سعيد إدوارد، العالم والنّص والنّقد، ترجمة عبد الكريم محفوظ، منشـــورات اتحـــاد الكتاب العرب، .2000
38- شفيق منير، في الحداثة والخطاب الحداثي، المركز الثقافي العربـــي، بيـــروت، ط1 1999.
39- طالبي عمار، اصطلاحات الفلاسفة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.
40- طبانة بدوي، التّيارات المعاصرة في النّقد الأدبي، دار المرّيخ للنشر، الرّياض، ط3.
41- عبّاس إحسان، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيـــروت، لبنـــان، ط5، 1980.
42- عزام محمد، المصطلح النّقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي.
43- العشماوي محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والجديد، دار الشروق.

44- عوض يوسف نور، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، ط1، 1994.
45- عياشي منذر، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركـــز الثقـــافي العربي،بيـــروت، ط1 1998.
46- فاضل جهاد، أسئلة النقد حوارات مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب.
47- فخر الدين جودت،شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري دار المناهل، دار الحرف العربي، ط2، 1995.
48- فراي نورثروب، تشريح النقد، ترجمة محي الدين صبحي، الدار العربيـــة للكتـــاب 1991.
49- قميحة مفيد، شرح المعلقات السبع، دار ومكتبة الهداية، بيروت، 2000.
50- كارلوني وفيللو، النّقد الأدبي، ترجمة كيستي سالم، منشـــورات عويـــدات، بيـــروت باريس، ط2، .1984
51- ليبنتز ج.ف، أبحاث جديدة في الفهم الإنساني، ترجمة أحمد فؤاد كامل، دار الثقافـــة للنشر والتوزيع، المغرب، 1973.
52- الماضي شكري عزيز، في نظرية الأدب، دار المنتخب، ط1، .1993
53- مرتاض عبد المالك، في نظرية النّقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ط1، 2002.
54- المرزوقي أبو يعرب، الإبستيمولوجيا البديل محاولة في فهم العلم، ومراسه، الـــدار التّونسية للنشر والتوزيع، 1985.
55- المسدّي عبد السّلام، مفاتيح في آليات النّقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، 1994.
56- المسدّي عبد السّلام، المصطلح النّقدي، مؤسسات عبد الكريم بـــن عبـــد الله للنشـــر والتوزيع، تونس، .1994
57- المسعدي محمود، حدّث أبو هريرة قال، دار الجنوب للنشر، تونس والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979.
58- مندور محمد، في الميزان الجديد، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بـــن عبـــد الله تونس، ط1، .1988

59- مندور محمد، النّقد والنّقاد المعاصرون، دار نهضة مصر للطباعة والنّشر والتوزيع 1997.

60- مهيبل عمر، البنيويّة في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، بـــن عكنون، الجزائر.

61- موافي عثمان، دراسات في النّقد العربـــي، دار الوفـــاء لـــدنيا الطباعـــة والنشـــر الإسكندرية، 2004.

62- ميمون الربيع، مشكلة الدّور الديكارتي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائـــر، ط2، 1982.

63- نيتشه فريدريش، ديوان نيتشه، ترجمة محمد بن صالح، منشورات الجمل، كولونيـــا، بغداد، ط1، 2005.

64- هالين فيرناند وآخرون، بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة محمـــد خيـــر البقـــاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998.

65- هيجل، فينومنولوجيا الفكر، ترجمة مصطفى صفوان، اليونيسكو/ الشركة الوطنيـــة للنشر والوزيع، الجزائر، 1981.

66- وغليسي يوسف، النّقد الجزائري المعاصر من اللاّنسونيّة إلى الألسنية، إصـــدارات رابطة الإبداع الثّقافية، 2002.

67- يكن فتحي، حركات ومذاهب في ميزان الإسلام، شركة الشهاب للنشـــر والتوزيـــع، الجزائر.

ج) الدّوريات:

68- أعمال المؤتمر الحادي عشر للنقد الأدبي، جامعـــة اليرمـــوك- الأردن، (تحـــوّلات الخطاب النّقدي العربي المعاصر)، عالم الكتاب الحديث للنّشر والتّوزيع، إربـــد- الأردن ط1 2006.

69- عالم الفكر، أكتوبر ـ ديسمبر 2001 عدد 2، مجلد 3.

70- مجلة التّبـــيين، الجاحظية ع 6.

71- مجلة الثّقافة، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ع 61، فبراير 1981.

72- مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، عدد 441، أغسطس 1995.

73- مجلة فصول، عدد3، مجلد 1، أفريل1981.

74- من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة وندوات ومناظرات رقم 36.

الـــفـــــهرس

الفـهرس

المقدمة..... ص أ
المدخل: (النقد ملازمة والتزام) ..... ص 5
تمهيد..... ص5
- القراءة النقدية وفعالية إنتاج المعنى..... ص7
- الممارسة النقدية وحتمية المنهج..... ص 14
- النقد سلطة ورهان..... ص 22
- النقد: سؤال الذوق الفني والموضوعية العلمية..... ص 29
الفصل الأول : المنهج النقدي عند محمد مصايف من النظرية إلى التطبيق
تمهيد..... ص 33
- المناخ العام للبيئة الجزائرية: الثورة/ما بعد الثورة وبناء الوعي الثقافي..... ص 33
-المنطلقات الفكرية لمحمد مصايف..... ص 37
- النقد عند محمد مصايف: ضوابط المنهج وإشكالية التصنيف..... ص 43
النقد الواقعي عند محمد مصايف: المذهبية/الفنية..... ص 54
- خطوات الإجراء النقدي في مقاربة العمل الإبداعي عند محمد مصايف..... ص 61
- المصطلح النقدي في المقاربة الإجرائية عند محمد مصايف..... ص 64
الفصل الثاني: القضايا النقدية بين مركزية الاتجاه النقدي ونمطية الرسالة
تمهيد..... ص 76
- الشعر بين القديم و الجديد:بناء الرؤى في المتخيل الشعري..... ص 76
- قضية الشكل والمضمون: تطور الفكرة على حدود اللفظ/ المعنى/ الموسيقى..... ص 81
- حقيقة الشعر : مفاهيم بحدود الرؤيا : ..... ص 88
- الصورة الشعرية: هيمنة المحمول الشعري / الأداء الفني..... ص 92
- الوحدة العضوية : نضج التجربة الشعرية / بنية التفكك ..... ص 97
- الالتزام : جدلية التأثر والتأثير / الحرية الفنية..... ص 102
- الالتزام : مفاهيم على حدود الوعي الشخصي ..... ص 109

-القومية: على طريق الهوية وبناء الذات..... ص 117
- تجربة نقد النقد عند محمد مص..... ص 127
- **الخاتمة**..... ص **134**
- **قائمة المراجع**..... ص **137**
- **الفهـــــرس**..... ص **142**