شكر وعرفان

في البداية: نحمد الله عز وجل الذي وفقنا في إنجاز هذا العمل المتواضع، وبعدها والدي الكريمين "أبي وأمي حفظهما الله".

كما أتقدم بالشكر الجزيل والحار أولا إلى عميد كلية الآداب واللغات الدكتور والرجل العظيم: "عباس بن يحي" وذلك لثقته في طالب العلم، فنتمنى له كل الخير والعافية، ونقول له كنت ودمت ودائما العميد والرجل المنير في نظرنا يا دكتور عباس بن يحي

وكذلك إلى نائب عميد الكلية الدكتور "مجناح جمال"

وهكذا يستمر الشكر إلى مشرفي الدكتور: "بن لقريشي عمار" الذي علمنا طريقة ولن ننساها أبدا وهي طريقة الاعتماد على النفس في عملية البحث والتحري عن الموضوع، فنشكرك من كل أعماقنا فبطريقتك هذه جعلتنا نخطط ونضع حجر الأساس إلى هذا الموضوع من أوله إلى آخره، وهذا ما جعلنا نشعر بالسعادة حقا لأننا قيمنا أعمالنا بأنفسنا.

فمازلنا في مجال شكرنا دون نسيان الأستاذ الذي كان ومازال ودائما مرشدنا ومعلمنا "عمار مهدي" الذي نعتبره حقا ودون مجاملة الشمعة المضيئة في الجامعة فدخوله القسم يسرنا وينيرنا علما، وخروجه علينا يغضبنا، وكأن العلم يدخل معه ويخرج معه فيتحصر كل طالب على عدم فطنته لهذا الأستاذ الجليل، كما يرى لزاما علينا أن نشكر رئيس قسم اللغة العربية وآدابها "عزوز ختيم" ورئيس قسم طور الماستر "ضيف عبد المالك"، وكل أساتذة اللغة العربية وآدابها وخاصة الدكتور الجليل بن قرين عبد الله المدعو جمال والدكتور "بغورة محمد" والأستاذ "مقيرش عثمان"، والأستاذ "بوضياف أمين".

كما أتقدم بالشكر الكبير إلى كل طاقم مكتبة "البيان" وعلى رأسهم الأخ:"فرحات إسماعيل"

وإلى جميع أفراد عائلتي والصغيرة "سارة، وأماني فاطمة الزهراء" أطال الله في عمرهما.

سليمة

فهرس الموضوعات

مقدمة:.....أ-ج

مدخل

1- تعريف النقد الأدبي بوصفه اختصاصا **05**

2- نشأة النقد.....**08**

3- التعاريف المنهجية للنقد الأدبي.....**13**

4- أهم أعلام النقد الأدبي الجزائري الحديث.....**15**

الفصل الأول

قضايا النقد الجزائري الحديث

1- بين القديم والجديد **22**

2- موضوع النقد.....**38**

3- رسالة الناقد **49**

4- ثقافة الناقد **61**

5- الذوق **67**

6- الذاتية والموضوعية.....**75**

الفصل الثاني

في البيئة والأديب

1- البيئة وأثرها **83**

2- الدفاع عن الأديب.....**86**

3- الأزمة الثقافية.....**89**

4- قلة القراء **93**

الفصل الثالث

المسائل النظرية

1- مفهوم الشعرية.....**99**

2- تعريف الشعر **107**

3- تعريف الأدب **110**

4- رسالة الأديب **119**
5- المناهج النقدية **129**
الخاتمة: **174**
ملحق
قائمة المصادر والمراجع
ملخص

قائمة المصادر والمراجع:

المصدر الرئيسي: عمار بن زايد "النقد الأدبي الجزائري الحديث"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الرغاية–الجزائر، د.ط، **1990م.**

1- أحمد أمين: النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت–لبنان، د.ط، د.ت.

2- أحمد الرقب: نقد النقد، دار النشر، عمان–الأردن، د.ط، **2007م.**

3- بول هيرنادي: ما هو النقد، ترجمة سلافة حجاوي، مراجعة عبد الوهاب، الوكيل دار الشؤون الثقافة العامة، ط**1**، **1989م.**

4- بن قرين عبد الله/المدعو جمال: النقد الأدبي الحديث في الجزائر **(1830** إلى **1982م)**، مخطوط، جامعة حلب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوريا، **1987م.**

5- جون كوين: النظرية الشعرية، ترجمة ونتقديم أحمد دروتي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط.

6- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسات مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم المركز الثقافي العربي، بيروت، ط**1**، **1994م.**

7- الطاهر بومزير: التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، **ط01**، **2007م.**

8- محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط **1988م.**

9- محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط.

10- محمد مصايف: الرواية العربية الحديثة بين الواقعية والإلتزام، الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط، **1983م.**

11-محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، **1997م.**

12-محمد صايل حمدان: قضايا النقد القديم والحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع الأردن، د.ط، **2010م.**

13-محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والجديد، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت–لبنان، د.ط، د.ت.

14-محمد علي عبد الكريم الرديني، وشلتاغ عبود: منهج البحث الأدبي، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، د.ط، **2010.**

15-محمد ساري: النقد الأدبي مناهجه وتطبيقاته عند الدكتور محمد مصايف (مخطوط ماجستير)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، **1992–1993.**

16-محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، ط**3**، **1964**م.

17-مصطفى الصاوي الجويني: أبعاد في النقد الأدبي الحديث، مطبعة نور الإسلام الإسكندرية.

18-ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبين المركز الثقافي العربي، المغرب **ط4**، **2005**م.

19-صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، **1984**م.

20-عمار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه واتجاهاته، مخطوط جامعة منتوري قسنطينة، كلية الآداب واللغات، د.ط، **2000–2001.**

21-عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة الجزائر، د.ط، **2005**م.

22-عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، د.ط، **1994**م.

23-عبد الرحمان ابن خلدون (ت احمد طاهر، مقدمة ابن خلدون، دار الفجر للتراث، القاهرة، **ط1**، د.ت.

24-عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير في البنيوية إلى التشريعية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط**1**، **2006**م.

25-عبد القادر الغزالي: الشعرية العربية، التاريخية والرهانات، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط**1**، **2010**م.

26-علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط**1**، **1979**م.

27-عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث.

28-عبد الله الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر تونس، د.ط، **1983**م.

29-عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، **2009**م.

30-فائق مصطفى وعبد الرضا علي: في النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات مديرية دار الكتب للطباعة و النشر، جامعة الموصل، الجمهورية العراقية، ط**1**، **1989**م.

31-فؤاد المرعي: النقد الأدبي الحديث، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب–سوريا، د.ط، **1981–1982**.

32-سيد قطب: النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، الطبعة الشرعية السادسة السابعة، الثامنة..

33-سعيد علوش: المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، د.ت.

34-سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، دراسة في ديوان أمل دنغل، المركز القومي للنشر، أربد، د.ط، **1999**م.

35-سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، قضاياه واتجاهاته، دار الآفاق العربية القاهرة، 55 شارع محمود طلعت من شارع الطيران، مدينة نصر، د.ط، **2001**م.

36-هاشم صالح مناع: بدايات في النقد الأدبي، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، ط**1** **1994م.**

37-هني عبد القادر: دراسات في النقد الأدبي عند العرب من الجاهلية حتى نهاية العصر الأموي، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر، **1995م.**

38-يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية–الجزائر، د.ط، **2002م.**

39-يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط**2 2009م.**

40-يوسف خليف: مناهج البحث الأدبي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط **1997.**

نشأ الأدب، وتطورت الحياة الأدبية نتيجة الدراسات النقدية التي سايرت تطور الأعمال الأدبية، وإذ نعلم ما للدراسات النقدية من أهمية في تقييم وتصويب الأعمال الإبداعية لترفع من مستواها وتصحح سقطاتها.

وضرورة لذلك أصبح الاهتمام بالنقد الأدبي ضرورة ملحة مع إعطائه العناية الكافية شأنه في ذلك شأن الإبداع الأدبي.

أما المتتبع لمسار خصوصية النقد الأدبي الجزائري الحديث يلمس ذلك الفراغ الرهيب في مكاتبنا الجزائرية، وبخطوات متثاقلة تجسدت في بدايتها فيما عرفته الصحافة الوطنية الجزائرية من مقالات نقدية كان أغلبها محاولات بسيطة ركزت اهتماماتها على الأدب الجزائري الحديث، ومن بين النقاد الذين ترسخت بصماتهم، وكان لهم سير الدّرب في هذا المجال نذكر على سبيل المثال لا على سبيل الحصر "**أبا القاسم سعد الله، عبد الله الركيبي، محمد ناصر، صالح خرفي، محمد مصايف، محمد ساري، عبد الملك مرتاض، بن قرين عبد الله، يوسف وغليسي... عمار بن زايد** الذي هو موضوع دراستنا.

وتلك الإطلالة التي قام بها في كتابه "**النقد الأدبي الجزائري الحديث**" ويعتبر هذا الكتاب بوابة مختصرة وموجزة لأهم القضايا النقدية الحديثة في الجزائر فنظرا لتشابك المواضيع وإبرازا لأهميتها، كان لزاما علينا أن نتناول موضوع، يهتم بهذه القضايا، محاولين إعطاء نظرة عامة لكل دارس في هذه القضايا، وتمكينه من نقدها وتحليلها.

وعليه فالإشكالية المطروحة والسؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح هو كالتالي: هل استطاع **عمار بن زايد** أن يتمثل في كتابه واقع النقد الجزائري الحديث من حيث ظروفه ومنطلقاتها وقضاياه؟ أو الأحرى أن نوضح السؤال أكثر: ما هي أهم القضايا التي اتخذها الكاتب كمنطلقات لإبراز المسائل النقدية الحديثة في الجزائر؟. ومع هذا السؤال تندرج تحته تساؤلات جزئية أو فرعية تمس كل قضية من القضايا النقدية التي تناولها بالتحليل والتنقيب.

ما النقد الأدبي؟ فيما تمكن وظيفته؟ وما هي الإشكاليات التي مسته؟

ولكي نجيب على هذه الإشكاليات وزعنا عناصر موضوعنا حسب ما تقتضيه الضرورة إلى مدخل وثلاثة فصول وخاتمة، تناولنا في المدخل معلومات خاصة بالنقد الأدبي وكيفية نشوءه مع رصد أهم أعلام النقد الأدبي الجزائري الحديث أما الفصل الأول قضايا النقد الأدبي الجزائري الحديث، تناولنا فيه مجموعة من الموضوعات النقدية كالصراع بين القديم والجديد، رسالة الناقد، وثقافته، الذوق، الذاتية، والموضوعية، وكان هذا الفصل مفتاحا لمسائل كثيرة، وتضمن الفصل الثاني "في البيئة والأديب، وأثرها على الأدب والأدباء بالإضافة إلى الأزمة الثقافية الناجمة وقلة القراء، وخصصنا الفصل الثالث حول المسائل النظرية، في الظاهرة الشعرية، ومفهوم الأدب، وفيما يتعلق برسالة الأديب مع تمحورنا للمناهج الأدبية التي عرضت، ثلاثة مناهج نراها ضرورية ومنها: المنهج التاريخي المنهج التأثري، والمنهج الفني، وخاتمة، لأهم النتائج المتوصل إليها.

متخذين في ذلك المنهج التحليلي وآلياته كأداة لإنارة سبيلنا في التقصي والتحري حول هذا الموضوع، وكما أن لكل باحث أو دارس أسباب لاختياره الموضوع دون آخر، فإن أسباب اختيارنا ترجع إلى:

- رغبتنا الجامحة والأكيدة في التعرف على أهم قضايا النقد الأدبي الجزائري الحديث.
- تزويد القارئ والطالب الجامعي بكل ما يخص النقد في بلادنا كونه جزء لا يتجزأ من النقد العربي.

وما دامت هناك أسباب للدراسة إلا أن هناك صعوبات عرقلت الوصول إلى أهداف ومنها:

- الصعوبة في قراءة خط الكتاب المراد دراسته "**النقد الأدبي الجزائري الحديث للدكتور عمار بن زايد**" فهو صغير ورقيق جدا يدفع القارئ إلى الملل من القراءة منذ الوهلة الأولى، مع أنه متعب بالنسبة للعين كذلك.
- صعوبة النظر في التهميش حيث يقرأ الطالب حوالي **50** صفحة أو أكثر ثم يجد التهميش على الأقل يكون التهميش كل **20** أو **25** صفحة.

– ضيق الوقت لأن البحث العلمي لا ينجز في شهر أو أقل من شهر.

ومع هذه الأسباب والصعوبات التي سيارتنا منذ البداية حاولنا جمع القدر الممكن من المصادر والمراجع التي رافقتنا طوال هذا البحث للتوضيح والإبراز، ورفع كل لُبس وغموض يشغل الطالب ومنها:

– المصدر الرئيسي وهو كتاب "**النقد الأدبي الجزائري الحديث لعمار بن زايد**".

– **محمد مصايف** في كتابيه: دراسات في النقد والأدب/ تطور النثر الجزائري الحديث.

– **عبد الملك مرتاض**: في نظرية النقد.

– **يوسف وغليسي**: مناهج النقد الأدبي/ النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية.

– **محمد مندور**: النقد والنقاد المعاصرون...الخ، فلا القلم كاف ولا الورقة لذكر كل المصادر والمراجع.

– وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نشكر مشرفنا دكتورنا الفاضل "**عمار بن لقريشي**" الذي أنار لنا درب الوصول إلى ما كان يشغل بالنا.

ملخص:

يتناول هذا البحث دراسة تحليلية لكتاب النقد الأدبي الجزائري الحديث للدكتور عمار بن زايد، والذي تمحور حول بعض المسائل النقدية الحديثة في الجزائر، منتهيا فيه إلى عدة نتائج مفصلة كالآتي:

– أن النقد الأدبي هو تفسير وتقويم وحكم وتوجيه للعمل الأدبي، وعلى الناقد أن يؤدي رسالته بأمان وصدق في حكمه على العمل الأدبي مع توفره للشروط الأساسية ومنها الثقافة العامة الواسعة.

– كما شهد في بلادنا ظهور المناهج النقدية ومنها المنهج التاريخي الذي يقوم على مبدأ الشرح والتفسير، والمنهج التآثري الذي يقوم على ذات الأديب ، والمنهج الفني وما الفن إلا للفن.

– ثم عرج لنا إلى أن الأدب هو التعبير الصادق عن شعورنا، ولابد للأديب أن يعبر بطريقة فنية تقنع الناس، كما أن للبيئة أثر كبير في تكوين الأديب، وعلى الأديب أن يتحلى بالشجاعة الأدبية ليواجه كل صدود أو نكران، ويؤدي رسالته على أكمل وجه. فانعدام بعض هذه الشروط يؤدي إلى ما يطلق عليه بالأزمة الثقافية وقلة القراء.

Résumé :

Cette étude porte sur l'étude analytique de l'œuvre de la critique littéraire algérienne contemporaine du Docteur ***« Amar ben ZAID »*** *qui tourne autour de quelques questions critiques contemporaines en Algérie aboutissant à différents résultats détaillés comme suit :*

Que la critique littéraire est une interprétation, évaluation, jugement et orientation du travail littéraire et au critique d'exécuter sa mission en toute sécurité et sincérité dans son jugement sur le travail littéraire avec la disponibilité de conditions fondamentales dont une vaste culture générale .

- Comme il a été constaté dans notre pays, l'apparition d'approches critiques dont : l'approche historique qui est fondée sur le principe de l'explication et l'interprétation, et l'approche impressionniste fondée sur le moi créateur du lettré et l'approche artistique, le seul art, c'est pour l'art .

- Puis il nous a fait comprendre que la littérature est l'expression sincère de sensations . Le lettré doit s'exprimer d'une façon artistique qui convainc les gens, il en est aussi pour l'environnement qui a un grand impact dans la formation du lettré. A ce dernier de se munir de courage littéraire afin d'affronter toute répulsion ou déni et exécute parfaitement sa mission. L'absence de ces conditions entraîne comme dit-on une crise culturelle et le peu de lecteurs .

مدخل

1- تعريف النقد الأدبي بوصفه اختصاصا

2- نشأة النقد

3- التعاريف المنهجية للنقد الأدبي

4- أهم أعلام النقد الأدبي الجزائري الحديث

الفصل الأول

قضايا النقد الجزائر ي الحديث

1- بين القديم والجديد

2- موضوع النقد

3- رسالة الناقد

4- ثقافة الناقد

5- الذوق

6- الذاتية والموضوعية

الفصل الثاني
في البيئة والأديب

1- البيئة وأثرها

2- الدفاع عن الأديب

3- الأزمة الثقافية

4- قلة القراء

الفصل الثالث

المسائل النظرية

1- مفهوم الشعرية

2- تعريف الشعر

3- تعريف الأدب

4- رسالة الأديب

5- المناهج النقدية

مقدمة

فهرس

الموضوعات

الخاتمة

قائمة

المصادر

والمراجع

ملخص

ملحق

Résumé :

Cette étude porte sur l'étude analytique de l'œuvre de la critique littéraire algérienne contemporaine du Docteur ***« Amar ben ZAID »*** *qui tourne autour de quelques questions critiques contemporaines en Algérie aboutissant à différents résultats détaillés comme suit :*

Que la critique littéraire est une interprétation, évaluation, jugement et orientation du travail littéraire et au critique d'exécuter sa mission en toute sécurité et sincérité dans son jugement sur le travail littéraire avec la disponibilité de conditions fondamentales dont une vaste culture générale .

- Comme il a été constaté dans notre pays, l'apparition d'approches critiques dont : l'approche historique qui est fondée sur le principe de l'explication et l'interprétation, et l'approche impressionniste fondée sur le moi créateur du lettré et l'approche artistique, le seul art, c'est pour l'art .

- Puis il nous a fait comprendre que la littérature est l'expression sincère de sensations . Le lettré doit s'exprimer d'une façon artistique qui convainc les gens, il en est aussi pour l'environnement qui a un grand impact dans la formation du lettré. A ce dernier de se munir de courage littéraire afin d'affronter toute répulsion ou déni et exécute parfaitement sa mission. L'absence de ces conditions entraîne comme dit-on une crise culturelle et le peu de lecteurs .

ختاما لهذا البحث نذكر أهم النتائج التي توصلنا إليها وهي كالتالي:

أولا: أن النقد الأدبي الجزائري جزء لا يتجزأ من النقد العربي في بلاد المشرق والمغرب، وأن النقد الأدبي ولد فطريا تأثريا (انطباعيا) مرتبطا بالمجتمع وخصوصيات المجتمع.

– أن النقد الأدبي هو تفسير وتقويم وحكم وتوجيه للعمل الأدبي.

ثانيا: حظي النقد الأدبي بعناية خاصة، وتأسس على أيدي مجموعة من النقاد الذين بذلوا جهدا كبيرا لرفع مستوى هذا النقد، ونذكر منهم: عبد الله الركيبي في كتابه "تطور النثر الجزائري الحديث" إشارته إلى أن النقد ضرورة من ضرورات الحياة، وكذلك محمد مصايف في كتابه "**دراسات في النقد والأدب**" هذا الكتاب الذي نال إعجابنا فهو كتاب مفصل، ويفهمه القارئ في كل ما يريد معرفته عن النقد الأدبي ويقر محمد مصايف بأن النقد صديق للأدب، ويأخذ بيده في طريق التطور والتجديد مع تحديده للعملية النقدية التي تقوم على مراحل ثلاث وهي: الدراسة، والتفسير، والتقويم.

– وفي نفس الاتجاه يندرج لنا الناقد عبد الملك مرتاض الذي يعد أغزرهم نتاجا نقديا ويرى أن غاية النقد الأدبي قامت من أجل خدمة النص الأدبي.

ثالثا: إن الذي يقوم بدراسة العمل الأدبي والحكم عليه هو الناقد، فعلى الناقد الحقيقي أن يؤدي رسالته بأمان وصدق، وأن يتحلى بالاتزان والموضوعية، والإخلاص مع تحديده للغاية، فهذه الصفات تجعل من الناقد يقف أمام عمل أدبي مكتمل، ويعبر عن وجهة نظر خاصة وهذا ما أقره الدكتور محمد مصايف.

والناقد لا يقوم بهذا الدور إلا إذا توفرت له شروط أساسية، وأولها الثقافة العامة الواسعة لأنها هضم لروح العصر، والشرط الثاني أن يعمل في إطار منهج محدد ليوضح غايته من ممارسة النقد.

رابعا: عند قيام الناقد وحكمه على العمل الأدبي يدخل ذوقه في هذا المجال لأن الذوق ملكة فطرية يستطيع الناقد بواسطتها إدراك مواطن الجمال إلا أن على الناقد أن يوازي بين ذاتيه

وموضوعيته في آلية النقد، فلا يكون ذاتيا بحتًا، ولا موضوعيا بحتًا حيث ينسيه القضية التي يواجهها.

خامسا: شهد النقد في بلادنا في هذه الفترة ظهور المناهج النقدية وقد تمحورنا على ثلاث مناهج نراها ضرورية في العمل الأدبي، بدءا بالمنهج التاريخي على يد أبي القاسم سعد الله وهو منهج يعتمد على مبدأ الشرح والتفسير، وهو البوابة الأولى للمناهج كلها وتمهيدا لها، ثم نجد المنهج التأثري أو ما نسميه بالانطباعي، الانفعالي أو إذ صح التعبير الرومانسي، الذي يقوم على ذات الأديب أو الشاعر والصدق والتعبير عن المشاعر وفي الأخير المنهج الفني وما الفن إلا للفن، فهو ينظر إلى العمل الأدبي من حيث اللغة والصورة البديعية والموسيقى والإيقاع... وإلى غير ذلك من ألوان الزخرف والبديع، أي تم بجمال العمل الأدبي.

سادسا: إن الأدب هو التعبير الصادق عن شعورنا، وخلجات أنفسنا وإحساساتنا، هو التصوير الحقيقي للواقع.

أن الأدب هو اللذة، هو المتعة الجمالية، هو حسن للألفاظ وابتكار للمعاني القريبة من النفس والروح.

سابعا: إن الأديب لا يعبر من أجل التعبير وفقط، ولكنه يعبر على أن يقول شيئا، وبطريقة فنية تقنع الناس، وتجعلهم يحسون بموقف الأديب في الحياة. إلا أن للبيئة أثر كبير في تكوين الأديب، لكن على الأديب أن يتحلى بالشجاعة الأدبية لكي يواجه كل هذا الصدد والنكران ويؤدي هذه الرسالة الشاقة والتي تتطلب من الأديب الإيمان الصادق.

للقضايا التي يعالجها، وعمق في التفكير فانعدام بعض هذه الشروط يؤدي على ما نطلق عليه بالأزمة الثقافية التي ترجع إلى الأديب أولا والناقد ثانيا ومنها: العجز في التعبير – ضعف الشجاعة الأدبية، انعدام تحديد المنهج.

فانعدام هذه الشروط يؤدي إلى وجود جمهور قليل من القراء، وذلك لعدم وجود قضية تهمة أو تهم مجتمعه، وهذا ما جعل قراؤنا يتجاهلون الكتب الأدبية والنقدية ويلجأون إلى ما ينشر في المقالات والمجلات.

وفي الأخير نأمل أن نكون قد وفينا فيما مشينا، وحصلنا على ما أردنا، ولو بالقليل في دراستنا لأهم القضايا النقدية في كتاب "**النقد الأدبي الجزائري الحديث للدكتور عمار بن زايد**" لأن العلم غير محدود والطريق في البحث ممدود.

1- بين القديم والجديد:

ظهر النقد الأدبي منذ البدايات الأولى لظهور أعمال إبداعية فنية، ومضى الإنسان يعبر عن إحساسه النقدي بصورة عفوية بواسطة نمطين: الأول يتجلى في ثناء السامع على المنشد ودعائه عليه دعاءا حسنا، والثاني يظهر في تلك الأحكام الجزئية التي يطلقها السامع على الآثار الأدبية.

ففي القديم مؤداه أن العملية النقدية هي فرز بين الغث والسمين بين الجيد والرديئ، فظهرت كتب عديدة تمت إلى النقد الأدبي بصلة "كالشعر والشعراء "لإبن قتيبة"، "طبقات فحول الشعراء" لابن سلام الجمحي، البيان والتبين" للجاحظ، و"البديع" لابن معتز، و"نقد الشعر" لقدامى بن جعفر، وكتاب "الصناعتين" لأبي هلال العسكري و"الموازنة" للآمدي، و"العمدة" لإبن رشيق القيرواني، و"دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني، و"رسائل الإنتقاد" لإبن رشيق القيرواني، و"منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لأبي الحسن حازم القرطاجني، وهذه الكتب تناولت قضايا تتعلق بالأدب والأدباء.[1]

أما الترجمة فقد نشطت في العصر العباسي، وأخذ الفلاسفة يترجمون كتب اليونان في النقد ولاسيما كتب أرسطو، وعرفت عند اليونانيين نظرية التقليد والمحاكاة وظهرت معالم هذه النظرية عند أ"فلاطون"، غير أن "أرسطو" تلميذه لم يذهب ما ذهب إليه أستاذه "أفلاطون" فأعلن أن الفن ليس محاكاة لعالم المثل، بل هو محاكاة للطبيعة فشعر المحدثون أن كلمة محاكاة لم تعد صالحة لتعامل الفنان المبدع مع الواقع.[2]

وكما هو معروف فإن أية حركة تهفو إلى التجديد لن تجد منذ الوهلة الأولى الاستحسان والترحاب، فإن وجدته من فئة منفتحة، لن تجده من قبل أولئك الذين يتعصبون إلى ما هو قديم، لقد ظلت جماعة أنصار القديم كما قال "**كمال زكي**": "متمسكة

[1] عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الرغاية، الجزائر، د.ط، 1990، ص25-26.

[2] نفسه ص26.

بنظرية التعبير الفني التقليدية، ومن أقطابها "مصطفى صادق الرافعي" وانتمى إليها "المنفلوطي" كاتب "قصة واجتماع".[1]

فهكذا فقد شن الحملات على من لا يتوفر على تطبيق أساليب البلاغة القديمة وهاجم المجددين، ووضعهم بأنهم خطر على تراث العرب.

إن مجرد عدم العناية بالبلاغة العربية حسب صورتها التقليدية من قبل الأدباء ومحاولة الاستعانة ببعض العلوم الحديثة في مجال الدراسات النقدية، يصبح كما جاء في كلام "أحمد زكي" مدعاة إلى الاستهجان من قبل التقليديين، فهذا كما نلاحظه موقف مناقض لسنة الحياة القائمة فأي عمل مهما كان عظيما يظل ناقصا، وفي حاجة إلى من يطوره[2]. فبالرغم من هجوم أنصار القديم على أنصار الجديد، فإن هؤلاء ظلوا ينشطون في دأب منقطع النظير، ومن هؤلاء "طه حسين"، و"جماعة الديوان" و"الرابطة القلمية" فقد حدد "طه حسين" في كتابه "في الأدب الجاهلي" اتجاها ربطه بفلسفة ديكارت، ولم يتخل عن أصول البلاغة والنقد القديمين، أما جماعة الديوان فقد مثلها "المازني" والعقاد"، وعمدت إلى تقديم أعمال التقليديين مستعينة بقراءات ومراجعات أجنبية في الفلسفة، والاجتماع، وعلم النفس، أما الرابطة القلمية فقد كانت مع "جبران خليل جبران"، و"ميخائيل نعيمة" بتنظيم ثورة على القديم في ضوء ما تستمده من التيارات الأوربية الحديثة. [3]

أما فيما يخص قضية الصراع بين القديم والجديد، فإن **عمار بن زايد** لم يوضح لنا جليا هذا الصراع، فهو ذكر لنا مجموعة من الكتب منسوبة إلى أصحابها دون أن يبين ولو نموذجا واحدا فهو مثلا ذكر "ابن قتيبة" في كتابه "الشعر والشعراء"،و"الجاحظ" في كتابه "البيان والتبين" ولم يوضح لنا القضايا التي تناولها كل واحد منهما، رغم أن "**ابن قتيبة**" هو أول من أثار مسألة القديم والجديد، وجاء بتقسيم الشعر من حيث الجودة

---

[1] المرجع السابق: ص27.

[2] نفسه ص 27.

[3] نفسه ص 27-28.

والرداءة، والجاحظ الذي تناول قضية الانتحال، وقضية اللفظ والمعنى... وغيرها من الكتب التي ذكرها دون أن يتناول قضية من قضاياها التي تهم موضوعه.

إن ابن قتيبة: هو أول من أثار مسألة القديم والجديد في الأدب العربي، فذكر أن كل قديم كان في عهده جديدا سيصير قديما في العهود الموالية، واعتقدت أن العرب واجهتهم مسألة الحداثة انطلاقا من ظهور الإسلام بتغير الأفكار، واتساع الآفاق وتسامي المبادئ، ما كان حمل أبا عمرو بن العلاء على أن يقول مقولته المشهورة "**لقد كثر هذا المحدث، وحسن حتى لقد هممت بروايته**"، فمقولة "أبي عمرو" وتدل على الخبرة السائدة التي كانت تضطرع في ذهنه وهو يرى جيشا من الشعراء يشقشقون بخناجرهم مرددين أشعارهم في المحافل، والناس يسمعونهم، ويتلقون عنهم، أثناء ذلك ويعجبون بهم، فلعلها أول خيرة الحداثة بالقياس إلى أحد أكبر رواة اللغة، والشعر في الأدب العربي اطلاعا، ولعل فكرة القديم والجديد التي أثارها "ابن قتيبة" في مقدمة كتابه "الشعر والشعراء" أن يكون استنبطها من مقولة "أبي عمرو" ونفسها.[1]

ولم تلبث هذه المسألة أن اتخذت لها مكانة فكرية مرموقة في التفكير النقدي العربي القديم فألقينا "**أبا القاسم الآمدي**" يؤلف كتابا ضخما يتناول فيه مسألة الصراع الذي كان محتدما، على عهده بين النقاد والشعراء من حول أبي تمام والبحتري، وأيهما كان أشعر شعرا من صاحبه؟ وقل: أيهما كان أولى للناس تقبل شعره قبولا حسنا؟ هل هو أبو تمام، لأنه جدد وحفر، وثار على القديم واجتهد، وطالع الناس بما لم يكونوا يفرقون؟ "أم البحتري" الذي مضى على عمود الشعر العربي وتفنن في تنميق ديباجة شعره، حتى كأنه الحلل المزركشة، والجواهر المزينة.[2]

---

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص56.

[2] نفسه ص56.

"فابن قتيبة" في كتابه "عن الشعر والشعراء" نراه يقسم الشعر إلى أنواع منها ما حسن لفظه وحسن معناه، ومنها ما فسد أحدهما، ونراه في الحديث عن المعنى يتطلب في كل بيت أو أبيات من الشعر معنى عقليا أو حكمة أخلاقية، وعلى هذا الأساس يعيب بعض الشعر الرائع بدعوى خلوه من المعنى مثل قول "كثير" في وصف عودة الحجيج.[1]

ومسح بالأركان من هو ماسح

وشوت على حدب المطايا رحالنا

ولم ينظر الغادى الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا

وسالت بأعناق المطى الأباطح

نقعنا قلوبا بالأحاديث واشتفت

بذاك قلوب منضجات قرائح

ولم نخش ريب الدهر في كل حالة

ولا راعنا منه نسيج وبارح[2]

إن مسألة الصراع بين القديم والحديث، أو بين التقليدي والجديد، ليست بجديدة في الفكر النقدي، فقد عرفها العرب منذ القرن الأول للهجرة، وقد تجسدها مقوله "أبي عمرو بن العلاء"، و"ابن قتيبة" التي أومأنا إليها منذ حين.[3]

وليس مسألة القديم والجديد في النقد خالصة للنقد العربي وحده، ولكنها تمتد إلى جميع الآداب العالمية قديمها وحديثها، ولقد وقعت معركة نقدية حامية حول كتابات "**رولان بارت**" النقدية في بداية الأعوام السنين بباريس، وكانت جريدة العالم "**Le monde**" الباريسية هي واحدا من المنابر التي وقع من عليها الخصومة بين أشياع القديم والجديد، ولقد أفضى

---

[1] محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، ص 112.

[2] نفسه ص112.

[3] عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص57.

ذلك إلى تأليف كتب ضخمة حول مسألة النقد، وكيف يجب أن يكون؟ هل يكون تقليديا أم جديدا، فكتب "ريمون بيكاز" **Raymon Picard** "وهو الناقد الذي كان يتعصب تعصبا شديدا للنقد التقليدي كتابا بعنوان "النقد الجديد"**NouvelleCnitiques**" ينال فيه نيلا لاذعا من النقد الجديد الذي لم يقوم على الأصول الأكاديمية كما هي معروفة في مؤسسة السربون، كما ينال نيلا خبيثا من "رولان بارت" شخصيا ويراهما معا خطيرين، وذلك بعد أن ظهر كتاب لرولان بارت "**Roland Barthes**" بعنوان حول راسين **Sur racin** ولقد بلغت المعركة من الحدة في جريدة العالم الباريسية خلال سنتي **1965-1966**.[1]

إلى درجة أن أوحت لناقد آخر فرنسي من أشياع النقد الجديد أن يكتب كتابا في خمسة شهور بعنوان يتنافى مع عنوان "ريمون بيكار"، وعنوانه لماذا النقد الجديد **Pourquoi la nouvelle critique.** [2]

قضية الانتحال من القضايا النقدية الكبرى التي شغلت النقاد العرب القدامى والمحدثين ولسنا بصدد يحدد التفصيل في استعراض آراء هؤلاء النقاد وسنكتفي باستعراض يوضح جوانب هذه القضية، معتمدين في ذلك على آراء ناقدين من نقاد العرب القدامى هما: "**أبو عبد الله محمد بن سلام**" في كتابه "**طبقات الشعراء**" و"**الجاحظ**" في كتابه "**الحيوان**" ولعل قضية فحل الشعر ليست مقصورة على الأمة العربية، وإنما تجاوزها إلى غيرهما من القدماء من شعرائها، وقد يرجع حسب ذلك إلى. أن هناك تشابها بين الأمة العربية والأمتين اليونانية والرومانية، فهذه الأمم تحضرت بعد بداوة وخضعت حياتها الداخلية لظروف سياسية مختلفة، وأنمت إلى تكوين سياسيا جعلها تتجاوز موطنها وتبسط سلطانها على الأرض. [3]

---

[1] المرجع السابق: ص 58-59.

[2] نفسه ص58-59.

[3] محمد صايل حمدان: قضايا النقد القديم والجديد، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، د.ط، ص09.

ومهما يكن من أمر فقد توافرت عوامل جعلت العرب ينحلون على القدماء من شعرائهم وأهم هذه العوامل:

أ- **العوامل السياسية:** فرضت الطبيعة في الجزيرة العربية في العصر الجاهلي نمطا معينا من الحياة وهي حياة كانت تقوم في الغالب على التزامهم على موارد المياه مما جعل القبائل تعيش على وحدات متنافرة في كثير من الأحيان، تعتمد التسلب والإغارة وسيلة لحياتها، ومما شك في أن أيام العرب في الجاهلية كانت تصور جانبا من جوانب العلاقات القبلية، فكان الشعراء في العصر الجاهلي يتكئون على الأيام في مفاخراتهم وكان فن الهجاء من الفنون العريقة وسلاحا فتاكا يتهدد به الشاعر الخصوم.

فما دام الأمر كذلك فليس غريبا أن يتفاخر القبائل إذ نبع فيها شاعر، إلا أن العرب لم يسجلوا أشعارهم في العصر الجاهلي، وكان الرواة ينقلون هذه الأشعار بين القبائل وبقي هذا الأمر على هذا النحو إلى أن جاء الرسول "صل الله عليه وسلم" بالهدف فألف بين القلوب وانتقلت العصبية القبلية إلى عصبية دينية، وبدأ الشعراء يفخرون أنهم نصروا الإسلام. [1]

وكانت القبائل العربية تحرص على أن يكون مجدها في الجاهلية رفيعا، فأخذت تبحث عن أشعارها الذي قيل في الجاهلية، فلم تجد أكثره، لأن العرب لم تكن تسجل أشعارها وكانت تعتمد على الرواة، وكان أكثر الرواة، قد ماتوا في حروب الرّدة والفتوحات والفتنة. [2]

يقول "ابن سلام" في ذلك رواية عن "عمر بن الخطاب" رضي الله عنه: كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه، فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب، وتشاغلوا بالجهاد، وغزو فارس والروم، ولهيت عن الشعر وروايته، فلما كثر الإسلام، وجاءت

---

[1] نفسه ص10.

[2] نفسه ص 10.

الفتوح واطمأنت العرب بالأمصار، راجعوا رواية الشعر، فلم يتلوا إلى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب فألفوا ذلك، وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل، فحفظوا أقل ذلك، وذهب عنهم منه أكثره. [1]

كان على هذه القبائل أن تبحث عن أشعارها الذي قيل في الجاهلية تقدمه وقودا لهذه العصبية، فقالت منه القصائد الطوال، وغير الطوال، وقد تنبه "ابن سلام" لهذا الأمر فقال: فلما راجعت العرب رواية الشعر، وذكر أيامها، ومآثرها استقل بعض العشائر لشعر شعراءهم، وما ذهب من ذكر وقائعهم، وكانت قوم قلت وقائعهم وأشعارهم وأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار، فقالوا على ألسن شعرائهم ويحدثنا "ابن سلام" أن قريشا كانت أقل العرب شعرا في الجاهلية، فاضطرها ذلك أن تكون أكثر العرب نحلا للشعر في الإسلام، يقول "ابن سلام" وقد نظرت قريش فإذا حظها من الشعر قليل في الجاهلية، فاستكثرت منه في الإسلام.

يبدو أن العامل السياسي كان سببا في فحل الشعر، على حسان بن ثابت الأنصاري، فقد كان الأمويون، وهم من قريش يحاربون الأنصار، يقول ابن سلام عن "حسان" في حديثه عن شعراء القرى، وأشعرهم حسان بن ثابت وهو كثير الشعر جيده وقد حمل عليه ما لم يحمل على أحد، ولما تعاضدت قريش واستبت وضعوا عليه أشعارا كثيرة لا تليق به.

لقد كانت العصبية القبلية، وما يتصل بها من نوائح سياسية من أهم الآيات التي جعلت العرب ينحلون الشعر للجاهليين. [2]

ب- العامل الديني: لم يكن العامل الديني أقل أثرا في نحل الشعر، وإضافة إلى الجاهليين وقد تطرق، "طه حسين" إلى هذا العامل وأثره في نحل الشعر، ولسنا بصدد

---

[1] المرجع السابق: ص 11-12.

[2] المرجع السابق: ص12.

مناقشة آرائه وما يهمنا في هذا المجال رأي "ابن سلام"، يحدثنا "ابن سلام" أن القصاص حاولوا تفسير ما وجدوه مكتوبا في القرآن الكريم من أخبار الأمم البائدة كعاد وثمود فهو يذكر أن الشعر الذي يضاف إلى تبع وحمير هو شعر منحول، وصفه "ابن إسحاق"، ومن إليه من أصحاب القصص يقول "ابن سلام": كان ممن هجن الشعر وأفسده وحمل منه كل غثاء "محمد بن إسحاق مولى آل مخرمة بن عبد المطلب بن عبد مناف"، وكان من أعلم الناس بالسير فقيل، الناس عنه الأشعار، وكان يعتذر منها ويقول: لا علم لي بالشعر، إنما أوتي به فأحمله، ولم يكن ذلك له عذرا، فكتب في السير من أشعار الرّجال، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود.

واضح من النص كيف أن "ابن سلام" أشار إلى وضع القصاصين شعرا يتحدث عن أمم بائدة، كما يستنتج أن "ابن إسحاق" كان يعتمد على رواة يأتون له بالشعر فيرويه وحاول ابن سلام أن يثبت أن هذا الشعر منحول على شعر الجاهليين. [1]

ج- الرواة ونحل الشعر: ومن الأسباب التي أدت إلى نحل الشعر أسباب تتصل برواية الشعر الجاهلي عن طريق الرواة: والرواة على نوعين:

- رواة من العرب.
- رواة من الموالي.

وتحدثنا المصادر القديمة عن بعض الرواة الذين أفسدوا الشعر ونحلوه منهم: "**حماد الراوية**" وكان زعيم أهل الكوفة في الرواية والحفظ، و"**خلف الأحمر**" وكان زعيم أهل البصرة في الرواية والحفظ، وكان "**حماد الرواية**" و"**خلف الأحمر**" يحفظان ويحسنان روايته، وكان شاعرين ماهرين يصلان من التقليد والمهارة فيه إلى حيث لا يستطيع أحد أن يميز بين ما يرويان وما ينحلان، وكلاهما مشكوك في خلقه وانصرافه عن أصول

[1] نفسه ص13.

الدين، ويحدثنا "المفضل الضبي" وهو من خيرة رواة الكوفة، وأن حماد الرواية أفسد الشعر إفسادا لا يصلح بعده.

ولقد تنبه "ابن سلام" إلى دور الرواة في نحل الشعر، فيحدثنا "ابن سلام" عن "حماد الرواية" فيقول: وكان أول من جمع أشعار العرب وساق أحاديثها "حماد الرواية" وكان غير موثوق به، ينحل شعر الرّجل غيره، ويزيد في الأشعار.[1]

أما "**الجاحظ**" فعالج قضية الانتحال وحاول أن يكمل منهج "ابن سلام" في التمييز بين الشعر الصحيح والمنحول، واعتمد في ذلك على شهادة الرواة، وعلى مبدأ تفاوت الشعر، شأنه في ذلك شأن "ابن سلام"، ومثال ذلك أنه يروي بيتا منسوبا "لأوس بن حجر" قوله:

فانقض كالدّريّ يتبعه نقع يثور تخاله طنبا

ويعلق "الجاحظ" على هذا البيت بقوله: وهذا الشعر ليس يرويه "لأوس" إلا من لا يفصل بين شعر "أوس بن حجر" و"شريح بن أوس".

وأضاف "الجاحظ" إلى الوسائل التي يثبت بها الانتحال والتي ذكرها "ابن سلام" دليلا جديدا وهو الدليل الداخلي، فنراه يروي قول "**الأفوه الأودي**":

كَشِّهابِ القَذْفِ يَرْمِيكم بِه فارسُ فيِ كفّهِ للحربِ نَارُ

وعلق "الجاحظ" على هذا البيت بقوله: وبعد فمن أين علم الأفوه أن الشعب التي يراها، إنما هي قذف ورجم وهو جاهلي ولم يدع هذا أحد قط إلا المسلمون. [2]

واضح من تعليق "الجاحظ" على قول "**الأفوه الأودي**" أن الجاحظ لجأ إلى تحليل البيت تحليلا داخليا ومعروف أن القرآن الكريم أشار إلى أن الشهب رجم للشياطين، ولم يكن للعربي في الجاهلية أن يعلم هذا العلم، ومن هذا التحليل الداخلي استنتج "الجاحظ"

[1] المرجع السابق: ص14-15

[2] المرجع السابق: ص18.

أن البيت منحول ونلحظ كذلك أن الجاحظ كان حادا في نقده أحيانا، وتجيئ هذه الحدة مشفوعة بالسخرية، وهي ميزة امتاز بها "الجاحظ" في تعليقاته فقد علق على قول الشاعر:

لاَ تَحْسِبَنَّ المَوْتَ مَوْتَ البَلَى فَإِنَّمَا المَوْتُ سُؤَالَ الرِّجَالِ

كِلا هُمَا مَوْتٌ وَلَكِن ذَا أَفْظَعُ مِنْ ذَاكَ لِذُلَّ السُّؤَالِ[1]

لقد أكمل "الجاحظ" منهج "ابن سلام" في التمييز بين الشعر المنحول والشعر الصحيح وأضاف إلى الوسائل التي ذكرها "ابن سلام" بعض الأدلة الجديدة منها الدليل الداخلي الذي استقاه "الجاحظ" من النص الشعري نفسه، وكان يوازن بين معنى البيت وبين ما كان معروفا في الجاهلية أو غير معروف، ومن خلال هذه الموازنة كان يحكم على الشعر إذا كان منحولا أو غير منحول. [2]

اللفظ والمعنى عند الجاحظ:

يقول "الجاحظ" الناقد تعليقا على بيتين من الشعر وأنا قد سمعت "أبا عمرو"، وقد بلغ من استجابته لهذين البيتين، ونحن في المسجد يوم الجمعة، أن كلف رجلا حتى أحضر دواة وقرطاسا حتى كتبهما له، وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا، ولولا أن أدخل في بعض القيل لزعمت أن ابنه أشعر منه وهما قوله:

"**لاَ تَحْسِبَنَّ المَوْتَ مَوْتُ البَلَى فَإِنَّمَا المَوْتُ سُؤَالَ الرّجَال**

كِلَاهُمَا مَوْتٌ وَلَكِن ذَا أَفْظَعُ مِنْ ذَاكَ لِذُلِّ السُّؤَالِ"

وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والكردي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتميز اللفظ وسهولته،

[1] نفسه ص18-19.

[2] نفسه ص19.

وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السَّبْكِ، فإنما الشعر صناعته وضرب من الصيغ وجنس من التصوير. [1]

وهذه مسالة ترددت كثيرا لدى النقاد العرب، مسألة شبيه اللفظ الحسن بالثوب الحسن، واللفظ القبيح بالثوب القبيح، وأن الألفاظ تكسب المعنى رونقا وبهجة، كما يكسب الثوب الحسن صاحبه حسنا وجمالا.

أما **اللفظ والمعنى** عند "**ابن قتيبة**" في مقدمة كتابه "**الشعر والشعراء** وفي مقدمة أدب الكاتب كثيرا من النظرات الصائبة في مجال النقد والأدب.[2]

فيقول "ابن قتيبة" تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب.

1- ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه كقول القائل في بعض "بني أمية"

فِـي كفِّـهِ خَيْـزُرَانَ رِيحَـهُ عَبِـقٌ مِـنْ كَـفِّ أَرْوَعُ فِـي عَرنِينِـهِ شَـمَمُ

يُغْضِـي حَيَـاءُ وَيُغْضِـى مِـنْ مَهَابَتِـهِ فَمَـا لَكلَّـم إلا حَـين يَبْتَسِـمُ

وكقول "أوس بن حجر"

أَيَّتُهَـا الـنَّفْسُ أَحْمِلِـي جَزَعَـا إنَّ الـذِين تَحْـذَرِينَ قَـدْ وَقَعَـا [3]

2- ضرب منه حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى كقول القائل:

وَلَمَـا قَضَـيْنَا مِـنْ مِنَـى كُـلُّ حَاجَـةٍ وَمَسَـحَ بِالأَرْكَـانِ مَـنْ هُـوَ مَاسِـحُ

وَشُـدَّتْ عَلَـى حُـدْبِ المَهَـارِي رِحَالُنَـا وَلا يَنْظُـر الفَـادِي الـذي هُـوَ رَائِـحَ

أَخَـذْنَا بِـأَطْرَافِ الأَحَادِيـثَ بَيْنَنَـا وَسَـالَتْ بِأَعْنَـاقِ المَطِـي الأَبَـاطِحُ[4]

---

[1] محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، د.ط، 1998، ص 248.

[2] نفسه ص 250-252.

[3] نفسه ص 252.

[4] المرجع السابق: ص 255-256.

3- وضرب من جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه، "كقول لبيد بن ربيعة"

مَـا عَاتَـب المَـرْءَ الكَـرِيمَ كَنَفْسِـهِ والمَـرْءُ يَصْـلُحُهُ الجَلِـيسُ الصَّـالِحُ

4- وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه كقول الأعشى في امرأة

وَفوهـــــــا كأقـــــــاحي غـــــداه دائـــــم الهطـــــل

كمـــا تســـبب بـــزاح بـــا رد مـــن عســـل النحـــل

وقبل أن تستطرد في مناقشة هذا التقييم يجدر بنا أن تدرك أولا ما الذي كان يعنيه "ابن قتيبة" من كلمتي اللفظ والمعنى، وليس من شك في أن هذه الشواهد التي ذكرها لكل نوع كفيلة بأن تكشف لنا عن حقيقة الكلمتين عنده فإذا تركنا الضرب الأول الذي حسن لفظه وجاد معناه إلى الضرب الثاني الذي يحسن لفظه ويحلو حتى إذا فتشته لم تجدوا وراءه كبير معنى فسنجد أنه يصف الأبيات:

ولمـا قضـينا مـن منـى كـل حاجـة ومسـح بالأركـان مـن هـو ماسـح[1]

بأن أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع، فكأن كل ما فيها من جمال إنما يعود إلى الشكل الخارجي للألفاظ، وواضح من كلماته أنّ ما يعزوه من جمال للألفاظ ليس إلا تكوينها الصوتي والموسيقى، وما بينها من إيقاع حسن، أو من تلاؤم في المخارج والمطالع والمقاطع، فكان كل ما ينتسب للفظ عند "**ابن قتيبة**" إنما هو وقع الكلمات في الأذن، وحسن تأثيرها على السمع، ويرى أن هذا منفصل عن المعنى تماما، وإذا كان المعنى عنده شيئا آخر فما هو؟ ومن يريد الإحالة على هذا السؤال لابد أن يسعى إلى الضرب الثالث الذي جاد معناه وقصرت ألفاظه وبدراستها للشواهد التي تمثل بها لهذا النوع نرى "**ابن قتيبة**" لا يعتبر الشعر ذا معنى إلا أذا اشتمل على حكمة أو مثل أو فكرة.[2] فلسفية أو معنى أخلاقي .

---

[1] نفسه ص 255-256.

[2] المرجع السابق: ص257.

أما ما عدا هذا من مجرد التصوير لحالة نفسية أو التعبير عن موقف نفسي أو إنساني، فلا يعد عنده معنى، إن كلمة المعنى عنده هي الأفكار الفلسفية والخلقية الخاصة، أو التصورات الغريبة أو الطرائق النادرة، أما مجرد التصوير الفني لحالة نفسيه أو شعورية خاصة فليس من المعنى في شيء.

وعلى أساس هذا التحليل السابق لمفهوم كلمتي اللفظ والمعنى عند "**ابن قتيبة**" نرى أن ناقدنا قد وقع فيما وقع فيه "الجاحظ" من خطأ في تصوره للشعر، وارتباط مفهومه لديه بالنظرة المنطقية للغة، كما شارك "الجاحظ" أيضا في فكرة استقلال المعنى عن اللفظ، واستقلال اللفظ عن المعنى، ولكنه لم يكتف بهذا بل أضاف إلى أخطاء "الجاحظ" أخطاءً أخرى خطيرة نذكر منها ما يأتي:

أولا: أن الشعر الذي يخلو من مضمون أخلاقي أو فلسفي أو طرائق غريبة أو تصورات نادرة لا يعتبر شعرا ذا قيمة، وبهذا يعلق جودة الشعر على مضمونه مستقلا عن الصياغة والتصوير.

ثانيا: جعل للألفاظ دلالات مفردة أو مستقلة، ولم يفطن إلى أنّ الألفاظ في الشعر ليست أنغاما أو مخارج ومقاطع فحسب، وإنما هي تتداخل وتتجاوز بإتسعاتها حدودها العادية، وتكتسب كل كلمة من التي تليها معاني جديدة، ما كانت لتكون لولا السياق الذي جمعها، والبناء الذي انتظمها، وأن المفارقات في المعنى لا تكون إلا لمفارقات في البناء، وفي سياق الألفاظ وتداخلها وائتلافها.[1]

ثالثا: المعنى في الشعر عنده هو مجرد المحتوى المنطقي للكلام، فوظيفة اللغة في الشعر ليست مجرد الإشارة إلى الشيء، وإنَّما للغة في الشعر مكونات ثنائية وثلاثية ورباعية كما يقول "كولردج".

[1] نفسه ص 257-259.

رابعا: أهمل "**ابن قتيبة**" الشكل في الشعر إلى حد كبير، وإهمال الشكل على هذا النحو لا يساعدنا، فقد فضل "**ابن قتيبة**" الشكل وأخذ يقدره كما لو كان شيئا خارجيا نغلق به المضمون[1] مع "**ابن معتز**" و"قدامى بن جعفر" في قضية اللفظ والمعنى.

ألف "**ابن المعتز**" كتابه "**البديع**" على أثر هذه الضحية التي أثارها أصحاب المذهب الجديد مدعين أنهم قوم أبدعوا في الصياغة الشعرية والتجويد الفني وأنهم حققوا ما لم يحققه القدماء في استعمال المجاز والاستعارة وحسنات القول من تجنيس وتورية، وطباق، وغير هذا وذاك من أنواع البديع المعروفة[2]. ولقد أراد "ابن المعتز" أن يثبت بكتابه هذا أن في شعر الأوائل، وفي القرآن الكريم، وأحاديث الرسول كثيرا من هذه الاستعارات التي يزعم المحدثون أنهم أصحابها ومخترعوها، وكل ما في الأمر أن الأوائل قد وقعوا عليها بطريقة تلقائية عفوية، وأن المحدثين قد جذبوها جذبا وقصدوها وإليها قَصْدًا.[3]

"**فإبن المعتز**" كان له هدف نقدي هام في كتابه، فقد حمل أساسا له تلك الدراسة المقارنة بين المحدثين والقدماء، وعلى الرغم، مما أضافه "**ابن المعتز**" من إضافات هامة في المصطلحات البلاغية التي ذكرها وجمعها في كتابه، فإن فكرة الفصل بين الشكل والمضمون، أو بين اللفظ والمعنى كانت سائدة على تفكير "**ابن المعتز**" فهو في الفصل الذي تعرض فيه "لمحاسن الكلام والشعر، قد ذكر كثيرا من أبواب البيان والبديع واعتبرها حيلة يحمل بها الشعر ويحسن، واعتبر الألفاظ والصور الفنية شكلا من أشكال التزيين للشعر، ومن ثم كان المعنى عنده هو الجوهر والألفاظ وسائل من التزيين والتنميق، أضف إلى هذا فهو يتحدث عن الإستعارة، والطباق والجناس ورد الإعجاز على ما تقدمها، والمذهب الكلامي، ثم يذكر غير هذه المحاسن محاسن أخرى تتصل بما عرف بعد ذلك

---

[1] المرجع السابق: ص259-260.

[2] نفسه ص 260.

[3] نفسه ص 260-261.

بعلم البديع مثل الإلتفات والإعتراض، والرجوع، والخروج من معنى إلى آخر، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وتجاهل العارف، والهزل الذي يراد له الجد، وحسن التضمين والتعريض، والكتابة فالإفراط في الصنعة، وحسن التشبيه واعنات الشاعر نفسه في القوافي، وحسن الإبتداء وغير هذا من موضوعات تتصل بالصنعة الشعرية والصياغة الفنية.[1]

والحقيقة أن "ابن المعتز" على الرغم مما أضافه من دراسة في مجال الصنعة الجديدة كان ما يزال متأثرا بعبارة الجاحظ القديمة التي جعلت الشعر صياغة وضربا من النسج وجنسا من التصوير، ولم يستطع كتاب "ابن المعتز" أن يقدم إلينا مفهوما محددا العملية الخلق الأدبي التي يذوب فيها الشكل الخارجي في المضمون ذوبانا كاملا.

أما "**قدامى بن جعفر**" فقد كان أكثر العرب تأثرا بالنظرة المنطقية للغة وأبعدهم فهما لطبيعة الشعر وحقيقته، وقد أثر هذا بدوره تأثيرا واضحا في فهمه للعلاقة بين اللفظ والمعنى، أو بين الشكل والمضمون في الشعر.

وعندما تعرض لنعوت اللفظ الجيدة قال:

أن يكون سمحا سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة.[2]

وهنا يتلاقى "قدامى" مع "الجاحظ" في عبارته واستشهاده ببعض الأشعار التي اعتمد عليها "**ابن قتيبة**" في مقدمته وهو بصدد الحديث في محاسن اللفظ، وذكر قدامى في كلامه عن المبالغة في الشعر أنه "**لا ضير على الشاعر فيما يسوق من معان رفيعة كانت أم وضيعة**"، **وحميدة كانت أم ذميمة، وحقا كانت أم كذبا، ذلك أن المعاني كالمادة للشعر، والشعر فيه كالصورة، فليس فَحْشُ المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر،**

[1] المرجع السابق: ص261.

[2] نفسه ص 262-263.

كما لا يعيب النجارة رداءة الخشب في ذاته، وكذب المعنى لا يتصنع به الشعر"، ثم يذكر أن قدماء اليونان قالوا: "**أحسن الشعر أكذبه بل ويسند هذا القول أحيانا إلى "أرسطو" نفسه، فيشير "قدامى" إلى أن المعاني في الشعر كالخشب عيبا في ذاتها، وإنما الذي يعيب النجارة صنعتها أو شكلها الخارجي**".[1]

ومما يؤكد جنوح "**قدامة**" إلى الشكل جنوحا ظاهرا كلامه عن البلاغة إذ يقول: "**وأحسن البلاغة الترصيع والسجع واتساق البناء، واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من لفظ، وعكس ما نظم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة، وايراد الأقسام موقورة بالتمام، وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة، وصحة التقييم بإتقان النظوم وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، والمبالغة في الوصف، بِتَكْرِيرِ الوصف وتكافؤ المعاني مما يحتاج إليه في بلاغة المنطق ولا يستغني عن معرفتها شاعر ولا خطيب ومن يتبع هذه الأوصاف التي وصف بها قدامة البلاغة يستطيع أن يدرك على الفور.[2] مدى اهتمامه بالشكل الخارجي، وبالتزويق والتنميق اللذين هما عنده عماد البلاغة وسِرَّ الفصاحة**" وما استشهد به من أشعار لهذه الصفات البلاغية حتى ترى أي مفهوم كان يحمل "قدامى" للشعر فمثال الترصيع عنده قول الخنساء:

حامي الحقيقة، محمود الخليقة، مهدي الطريقة، نفاع وضرار جواب قاصيه جزار ناصية عقاد آلوية للخيل جرّار. [3]

2- موضوع النقد:

فما قاله "المازني" في "المنفلوطي"، وتحامله عليه شخصيا، والغض من قيمة أدبه ثانيا وصفه بأنه ندابة، ووصف أسلوبه بالنعومة والأنوثة، حكم على نتاجه بالضعف

[1] المرجع السابق: ص 264.

[2] نفسه ص265.

[3] المرجع السابق: ص265.

وعلى نتاجه الخاص بالتلفيق، ووصفه بالضعف وفقر الذهن، واعتبره شؤما على أبطاله الذين يصيرون غالبا إلى الموت.

ومن آراء "العقاد" اتجاه "شوقي"، أن شعره يتسم بالعامية، وقوعه في أخطاء معنوية، تقليد القدماء والسطو على معانيهم، ضحالة وسطحية خيال "شوقي"، جريانه في تشابيهه واستعاراته على سنن القدماء، امتياز شعره بالصنعة وانعدام شخصيته فيه. [1]

وبالرغم من موقف العقاد اتجاه "شوقي"، ذلك الموقف الذي ترجمه بتجريد شوقي من الشاعرية، فإنه لم يفعل ذلك بعيدا عن النصوص الشعرية، لأن قول أي كلام لابد من الإستناد إلى ما يبرره، إلا أن "العقاد" قد ركز على تصيد أضعف الأبيات من قصائد ضعيفة، وكتبت تحت ظروف خاصة، فجاءت مصنوعة وفارغة من الإحساس الحقيقي الصادق، ولو قدر للعقاد أن ينطلق في نقده "لشوقي" دون خلفيات لأمكنه أن يضع يده على أبيات أو قصائد جديدة بالتنويه، لأفاد النقد العربي ولجلب لنفسه تقديرا أعظم. [2]

ومهما يكن فإن العقاد في نقده لأحمد شوقي لم يهبط إلى المزالق التي تردى إليها زميله "إبراهيم المازني" في تناوله للمنفلوطي.

ولتجنب هذه المزالق الخطيرة رأى بعض النقاد المحدثين أنه من الأولى للناقد أن يركز جهوده في إطار النص، فالناقد لا تهمه حياة المؤلف، ولا سيرته الذاتية، وإنما ما يهمه هو النص، ولكن الشيء الذي يجب أن يلاحظ أن هذا الأمر لا يعني اتجاه جميع النقاد المحدثين إلى تمجيد النص، فهناك أنه من[3] لا يزال لحياة المؤلف عنده ذلك البريق الشديد، ويحتفل بحقائق السيرة الذاتية وهناك من وقف رأي وسط يعلي من شأن المعارف النظرية ويعدها عاملا جوهريا في نقدية شخصية الناقد، وتوسيع أفقه، وترشيد أفكاره، دون

[1] عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 28-29.

[2] نفسه ص29.

[3] المرجع السابق: ص29-30.

أن تخرجه عن مهمته الأساسية في عمله النقدي التي تنصب الجهود فيها على العمل الإبداعي. [1]

فيرى الدكتور "**محمد غنيمي هلال**" أن الفصل بين الجانب النظري والجانب التطبيقي أمر لا يخلو من خطورة، مشيرا إلى أن انبثاق النظريات والأسس النقدية إنما جاء من صميم الأعمال الأدبية، ولو أمكن للدارسين المزاوجة بين ما هو نظري، وبين ما هو تطبيقي، مع الحفاظ على التوازن لما كان في الأمر خطورة، فميل بعض الدارسين المغرمين بالنظريات ما يأخذ في الظهور والتضخم شيئا فشيئا أثناء العملية النقدية ليتحول في نهاية المطاف إلى سيل جارف مما يجعل الدراسة تنحرف، وتصبح معرفة شخصية الأديب هي الغاية، بينما الغاية الحقيقية هي معرفة النص المدروس والوقوف عند عناصره التكوينية. [2]

فعندما تكون معرفة النص هي الهدف والغاية، فلا ضير أن يستعين الدارس بالعلوم المساعدة، بشرط أن يستدعيها النص لضرورتها في توضيح ظاهرة أو تجديد فكرة دون استطراد مخل من شأنه يؤدي بالنص إلى الهامش وبالتالي إلى تمييع الدراسة. [3]

---

[1] نفسه ص 30.

[2] نفسه ص 31-32.

[3] نفسه ص32.

وفي الجزء الثاني من الديوان تكفل المازني بتحطيم الكاتب "**مصطفى لطفي المنفلوطي**" فتحدث عن أدب الضعف والنعومة والأنوثة، حديثا عاما لا يخلو من جدل عقيم.

ثم انتقل إلى نقد تطبيقي "**للعبرات**" وبخاصة لقصة اليتيم التي ألفها "**المنفلوطي**" ونشرها في هذا الكتاب، وانتهى أخيرا إلى الحديث عن أسلوب "**المنفلوطي**" وهو خير أجزاء هذا النقد، لأن "المازني" قد لجأ فيه إلى نقد تطبيقي دقيق كما استند إلى بعض الأصول الأدبية واللغوية الثابتة، ولذلك نراه الجزء الذي يستحق النظر، على حين أن ما عداه لا يخرج عن فكرة واحدة هي إسراف "**المنفلوطي**" في العاطفة إسرافا يمكن تفسيره – كما رأى "**المازني**"– بالإفتعال والنعومة النظري مما يخرج بأدبه إلى السلبية واحتمال التأثير في الشبان تأثيرا يضعف من صلابتهم في الحياة إيجابيتهم في مواجهتها، ولكنه على أية حال أدب مثالي سليم نراه أفضل بكثير من أدب الميوعة الجنسية بل الوقاحة التي تشهدها اليوم في بعض أدبنا القصصي. [1]

أما نقد "**المازني**" لأسلوب "**المنفلوطي**" فقد استند إلى عدد من الأصول النقدية السليمة.

فهو مثلا يأخذ على المنفلوطي إسرافه في استعمال المفعول المطلق ويقول إنه قد أحصى به خمسمائة واثنان وسبعون **(572)** مفعولا مطلقا في "**العبرات**" و**(30)** ثلاثين مفعولا مطلقا في قصة "اليتيم" وحدها مع أنها تقع في **19** صفحة من "**العبرات**" مطبوعة ببنط كبير. وقد أورد لها "المازني" أمثلة عدة زعم أنه من الممكن الإستغناء فيها عن هذه المفعولات المطلقة دون **أن يضطرب التعبير مثل قول "المنفلوطي": وقلت لابد أن يكون وراء هذا المنظر الضارع الشاحب نفس قريحة معذبة تذوب بين أضلاعه ذوبا**".. وقد علق "المازني" على المفاعيل المطلقة السبعة والعشرين التي أوردها بقوله: وهذه أمثلة

[1] المرجع السابق: ص139.

للمفعول المطلق في كتاب "المنفلوطي" كلها لا ضرورة إليها ولا داعي إلا من الرغبة في تأكيد الغلو الذي يتطلبه من يحمل نفسه على التلفيق والتصنع وما يجرى هذا المجرى من الأغراض الأخرى. [1]

وإن كنا لا نوافق "المازني" على ما أطلقه من أن كل هذه المفعولات المطلقة لا ضرورة لها، ويمكن الاستغناء عنها فمن بين هذه الأمثلة مثلا قول "المنفلوطي" "**فيتهافت لها جسمه تهافت البناء المقوض**"، إذ من الواضح أن المفعول المطلق هنا ضرورة لخلق صورة موحية، وهكذا الأمر في عدد من الأمثلة الأخرى التي يستطيع أي قارئ أن يفصل فيها بين "المازني والمنفلوطي".[2]

وكذلك الأمر فيما سماه "المازني" بالإسراف في النعوت، "فالمازني" هنا عند تطبيق هذا المبدأ يلوح لنا أنه هو الآخر قد أسرف، وإن كنا نلاحظ أنه قد ربط هذا النقد بمبدأين لغويين سليمين أولهما: تأكيده للحقيقة اللغوية الثابتة التي تؤكد أن لا ترادف في اللغة، وأن ما يسمى مرادفا لابد أن ينطوي على مفارقات ظلال تمييزه عن مرادفه.

والمبدأ الثاني يعبر عنه "المازني" تعبيرا سليما بقوله: "كل لفظة يمكن الاستغناء عنها قاتلة للكتاب فإن العاقل من عدم اكتراث الكاتب بوقته ومجهوده".[3]

والمازني في نقده لأسلوب "**المنفلوطي**" لا يكتفي بنقد طرائق التعبير، بل يمد معنى الأسلوب إلى مفهومنا الجديد الواسع الذي يرى أن أسلوب الكاتب هو الكاتب نفسه من حيث أن فنه ونظرته إلى الحياة يتركزان فيه، وعلى هذا الأساس نراه يسمي المنفلوطي حانوتيا بسبب إسرافه في ذرف العبارات، كما نراه يأخذ عليه تكلف التفصيل في المحسوسات المفهومة وغير المفهومة، مثل قوله في وصف اليتيم مثلا: إنه قد رأى عليه "قميصا فضفاضا من الجلد يموج فيه بدنه موجا وكان هذا اليتيم يسكن في غرفة مقابلة

---

[1] المرجع السابق: ص139-140.

[2] نفسه ص140.

[3] نفسه ص 140-141.

لمنزل "**المنفلوطي**" ويفصل بينهما شارع، ومع ذلك نرى "المنفلوطي" يزعم أنه قد رأى اليتيم متكئا على مائدة المطالعة، ثم رآه يرفع رأسه فيرى الدموع تنهل من عينيه، بل يرى الدموع قد محت الكتابة من صفحة كراسته وأمثال ذلك مما عده "المازني" في نقده لأسلوب المنفلوطي، مما يقطع بالإفتعال وبعد الأسلوب القصصي عن الواقعية الصادقة بل عن المعقولية السليمة. [1]

إنّ المجال النقدي الذي شغل العقاد منذ صدر حياته فقد كان كما قلنا، مجال الشعر الغنائي الذي يلوح لنا أنه المجال الذي يحرص عليه **العقاد** أكبر الحرص، ويود أن يذكر به شاعرا، وناقدا... بل هو المجال الذي خاض فيه العقاد معاركه النقدية العاتية وبخاصة معركته العنيفة مع "**أحمد شوقي**".

فانّ معركة العقاد مع شوقي لم تبتدئ بكتاب "**الديوان**" الذي ظهر جزأه في سنة **(1921)** واشترك في تأليفهما "**المازني**" مع "**العقاد**"، بل ترجع أصول هذه المعركة إلى أبعد من ذلك بكثير... إذ تطالع في أقدم مجموعة "**للعقاد**" وهي (خلاصة اليومية) تعليقا كتبه العقاد في سنة **1912** على أبيات قالها "**شوقي**" على قبر بطرس "**باشا غالي**"، ومن هذا التعليق نحس بالدوافع النفسية العنيفة التي أوغرت صدر "**العقاد**" على "**شوقي**" من مثل تزلفه للعظماء، ومداهنته لهم وتمسحه بأبوابهم، فشوقي يقول:

القوم حولك يا ابن غالي خشع يقضون حقا واجبا وذماما

يتسابقون إلى ثراك كأنه ناديك في عهد الحياة زحما

يبكون موئلهم وكهف رجائهم والأريحي المفضل المقداما [2]

ويعلق العقاد على هذه الأبيات الثلاثة بقوله:

---

[1] المرجع السابق: ص141.

[2] محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، ص86.

"أكان يريد أن يقول: إن زائري قبر الرّجل، وفيهم سادات الأمراء والوزراء والعظماء والعلماء، وفيهم نائب مولاه الأمير ووكلاء الدول وأكابر السداة والوجهاء- أكان يريد أن يقول: إن هؤلاء كلهم ممن كانوا يقصدون من نادى ابن غالي مؤهلا كهف رجاء يستعطون من أريحية ساكنة الجواد، ويستدرون من أفضاله؟ أم أراد أن يقول كما قال الناس في هذا المعنى فأخطأ التقليد؟ أم لعله كان لا يريد أن يقول شيئا؟ أم تراه يحس أنهم ملكوا عليه حتى دموع عينيه وأنه فاتحة ألمعية أعدّ لِيَرْثِي كل من يموت من خدامها بلا مقابل؟"[1].

- ومع ذلك فإن موقف "**العقاد**" من "**أحمد شوقي**" لم يتحدد نهائيا وعلى نحو قاطع إلا في كتاب "الديوان" بجزأيه... حيث نرى "**العقاد**" لا يقر "**لأحمد شوقي**" بأية موهبة بل بأية موهبة شعرية، وعلى العكس من ذلك يهاجم كل شعره جملة وتفصيلا أعنف لهجوم، ولا يجد العقاد ضيرا في أن يكشف في مقدمة هجومه الفني على "**شوقي**" عن البواعث النفسية التي أضرمت في نفسه كره هذا الشاعر.[2]

فهو يتهمه بالزلفى لرّجال السلطان وبإساءة استخدام ثروته في اصطناع المهرجين والمطبلين، والنيل من خصومه ومنافسيه سرا وعلانية بما في ذلك زملاء مدرسته الشعرية من أمثال "**حافظ إبراهيم**"... وكل ذلك فضلا عما لم يصرح به "العقاد"، مثل "**هجاء شوقي**" لعرابي والعرابيين تملقا للخديوي ونجاحه في القصائد التي كان ينشرها "**شوقي**" في جريدة "**المؤيد**" وغيرها غفلا من إمضائه أو بإمضاء مستعار على نحو ما أثبت البحث الحديث... وكل ذلك فضلا عن أن "**العقاد**" كان مرتبطا في صدر حياته بمعسكر الشعب الممثل عندئذ في "الوفد" أقوى تمثيل على حين كان "**شوقي**" لصيقا بالسراي ومن يلوذ بها

[1] المرجع السابق: ص86-87.

[2] نفسه ص 87.

أو يناصرها، ولم تظهر بعض اتجاهاته الشعبية إلا لماما وبعد عودته من منفاه في أواخر الحرب العالمية الأولى.[1]

أما فيما يخص المعركة الفنية: فإن معركة "العقاد" مع "شوقي" قد كانت وراءها أسباب ودوافع نفسية وأخلاقية عميقة دفعتها إلى كثير من الإسراف الذي خرج بها عن نطاقها القاسي – فإن ما نحرص عليه هنا هو النظر في المقاييس التي اصطنعها الأستاذ "العقاد" في نقد شعر شوقي لنتبين صادقها من زائفها، والصحيح منها من المتعسف فأول ما يستحق النظر هو الأساس الفلسفي العام الذي بنى عليه "العقاد" نقده لشعر "شوقي"، وشعرنا التقليدي كله "فالعقاد" بفلسفته الفردية ومنهجه النفسي لا يريد كما رأينا في المقال السابق وأن يعترف بشاعر لا تطالعنا شخصيته ومزاجه الخاص ونظرته إلى الحياة، وفلسفته فيها من خلال شعره، وهذه نظرة تتفق إلى حد كبير مع طبيعة الشعر الغنائي وجوهره– ولكن موضع الخلاف هو: على أي نحو يجب أن تظهر شخصية الشاعر في شعره؟ وهل يجب أن يكون ظهورها سافرا، أو على نحو مباشر، أم يكفي أن يكون ظهورها من خلال موضوعه وطريقة علاج هذا الموضوع ووجهة نظر الشاعر إليه وهدفه منه، ويكون في ذلك ما يكفي للتسليم للشاعر بالأصالة الشخصية والطابع الذاتي، وإلا لوجب ألا نسمي شاعرا إلا من يصدر عن وجدانه الذاتي ويتحدث عن تجاربه الخاصة، ومواضع أفراحه وأقراحه في الحياة، أي الشاعر الرومانسي دون غيره من شعراء الكلاسيكية، أو الوجدان الجماعي، أو أهل الفن للفن...[2]

ويمكن أن نبين مدى تجني "**العقاد**" على "**شوقي**" عندما انكر عليه كل أصالة وتجديد، واتهمه بالسير في الدروب المطروقة البالية، والصدور عن القوالب التقليدية المتحجرة.

---

[1] المرجع السابق: ص87.

[2] نفسه ص87.

ولقد كان المأخذ الثاني الكبير الذي أخذه "العقاد" على شعر "شوقي" هو انعدام الوحدة في قصائده التي جارى فيها تقاليد الشعر العربي القديم بالرغم من تطور الفلسفة الجمالية العام تطورا يتطلب الوحدة في كل عمل فني.[1]

ولقد فطن "مطران" أحد شعراء جيل "شوقي" إلى هذه الحقيقة الجمالية... ومنذ أن فطن إليها قرر كما شرح في مقدمة ديوانه القديم أن يطرح من هذا الديوان كل ما قاله على الغرار التقليدي، فيما عدا قصيدة واحدة عز عليه أن يطرحها، وهي القصيدة التي وصف فيها غزو نابليون لألمانيا وانتقام ألمانيا من فرنسا بعد ذلك بنحو ثلاثة أرباع القرن، وقد سماها **(1806-1870)**، والواقع أن وحدة القصيدة ظل مفهومها غامضا لزمن طويل، إلا أنه قصد بها أحيانا كثيرة في نقدنا الحديث إلى رد "**وحدة الغرض**" وذلك لأن القصيدة العربية القديمة إذا كانت عند ظهورها التلقائي قد تمتعت بلا شك بوحدة الغرض[2]. وقد توفرت "**وحدة الغرض**" على نحو ما نشاهد مثلا في غزليات العذريين بل الغزل الحسي أيضا عند "**جميل**" و"**المجنون**"، و"**أبن ذريح**" و"**كثير**" **وعمر ابن أبي ربيعة**"، وكثير غيرهم، ولكن لسوء الحظ رأينا "**أحمد شوقي**" يتابع الأقدمين في مدائحه فنراه مثلا يستهل إحدى مطولاته في مدح الخديوي بقوله:

"**خدعوها بقولهم حسناء والغواني يغرهن الثناء**"

ولكن وحدة الغرض قد أخذت تختلط بعد ذلك عند "العقاد" وغيره من نقادنا المحدثين بما سموه "**الوحدة العضوية**"، أي بناء القصيدة بناءا هندسيا بحيث تخرج من بين يدي الشاعر كالكائن العضوي الذي لا يمكن نقل جزء منه مكان جزء آخر.

تتصور هذه الوحدة العضوية في القصائد ذات الموضوع الذي له بدء ووسط ونهاية على نحو ما نشاهده اليوم في عدد من قصائد الشعراء الشبان المعروفين بالشعراء

---

[1] المرجع السابق: ص89.

[2] نفسه ص 89.

الواقعيين حيث يتخذ كل منهم موضوعا لقصيدته قصة قصيرة، أو دراما سريعة يعالج بها إحدى مشاكل عصره، أو مجتمع. [1]

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نتبين ما في بعض المقاييس التي فرعها الأستاذ "العقاد" عن هذا الأساس من تعصب غير مقبول، مثل زعمه بأن القصيدة السليمة البناء الممتعة بالوحدة لا يمكن تقديم بيت منها على غيره، وحكمه على قصيدة مثل رثاء "شوقي" لمصطفى كامل بأنها مفككة البناء لمجرد أن العقاد قد استطاع إعادة ترتيب أبياتها على نحو جديد دون أن يبدو عليها التخريب.

فالعقاد يعيد ترتيبها على النحو الذي تمثل له بالأربعة الأبيات الأولى التالية:

المشـــرقان عليـــك ينتحبـــان قاصـيهما فـي مـا تـم والـداني
وجـدانك الحـي المقـيم علـى المـدى ولـــرب حـــي ميـــت الوجـــدان
فـارفع لنفسـك بعـد موتـك ذكرهـا فالـــذكر للإنســـان عمـــر ثـــان
أقسـمت أنـك فـي التـراب طهـارة ملـك يهـاب سـؤاله الملكـان[2]

مع أن الأبيات: الثاني والثالث والرابع هنا يأتي ترتيبها في قصيدة "شوقي" الأصلية **14، 21، 64**، وأما الأبيات الأربعة الأولى في القصيدة الأصلية فهي:

المشـــرقان عليـــك ينتحبـــان قاصـيهما فـي مـا تـم والـداني
يـا خـادم الإسـلام، أجـر مجاهـد لله مـــن خلـــد ومـــن رضـــوان
لما نعيت إلى الحجاز مشى الأسى فـــي الزائـــرين وروع الحرمـــان
السـكة الكبـرى حيـال رباهمـا منكوسـة الأعـلام والقضـبان[3]

أما فيما يخص المقاييس الفرعية التي استخدمها الأستاذ "**العقاد**" في نقد معاني شوقي فمنها ما تحدث عنه نقاد العرب القدماء مثل "**الإحالة**" أي المبالغة في المعاني في

[1] المرجع السابق: ص90.

[2] نفسه ص 90-91.

[3] نفسه ص 91.

المعاني مبالغة مسرفة، فقد التفت إلى ذلك نقاد العرب القدماء "**كالأمدي والجرجاني**" وغيرهما، وإن اختلفوا بعد ذلك في منهج التطبيق... فرأى بعضهم إحالة فيما لا إحالة فيه، وإن يكن الأستاذ "العقاد" قد أخذ يفرع في ضروب الإحالة فيقول:

أما الإحالة فهي فساد المعنى وهي ضروب: "**فمنها الإعتساف والشطط، ومنها المبالغة ومخالفة الحقائق، ومنها الخروج بالفكر عن المعقول، أو قلة جدواه وخلو مغزاه**". [1]

ثم يأخذ بعد ذلك في ضرب أمثلة لكل هذه الأنواع من الإحالة في شعر شوقي والكثير منها جدير بالنقد، وإن لم يخل عدد منها من التعسف، والقسر، نستطيع أن نجد له مثلا واضحا في نقده لقول "**شوقي**" في رثاء "**مصطفى كامل**":

مصـــر الأســـيفة ريفهـــا وصـــعيدها قبـــر أبـــر علـــى عظامـــك حـــاني

– إذ يعلق عليه العقاد بقوله: مصر أيها القارئ: ولا تخطئ فتحسبها القاهرة المعزية، فإنها مصر بريفها وصعيدها، مصر كلها ما هي إلا قبر واحد، فلله در شاعرها يرثي رجلا أحيا نهضة في بلاده فيجعلها قبرا، ولأي ضرورة؟ وليدل على ماذا؟ ...لاشيء" فأي تعسف بعد هذا؟. [2]

وكذلك الأمر في مقياس "التقليد" فهو مقياس قديم أسرف فيه نقاد العرب القدماء أيما إسراف حتى رأوا سرقة فيها لا سرفة فيه لأنه عام مشترك.

وقد أخذ العقاد يبحث في تعسف عن سرقات "لشوقي"، ويتهمه بالتقليد فيرى مثلا أن قوله:

فارفع لنفسك بعد موتك ذكرها

فالذكر للإنسان عمر ثاني

فهو مغتصب من بيت المتنبي في قوله:

ذكر الفتى عمره الثاني وحاجته

---

[1] المرجع السابق: ص 94.

[2] نفسه ص 94–95.

ما فاته، وفضول العيش أشعال.[1]

ولكن هنا لا نرى شبها بين البيتين فضلا عن اغتصاب أو سرقة إلا في عبارة "**أن الذكر عمر ثان**"، وهي ليست من غرائب المعاني التي يصح فيها الاتهام بالسرقة فضلا على أن "**شوقي**" قد دمغه بطابعه الشعري الخاص، وهو طابع الإنشاء الخطابي، على حين نرى المعنى نفسه، يتخذ في بيت المتنبي طابع الحكمة... أي التقرير الإخباري وفي مثل هذه الحالة لا تتركز الأصالة الخبرة في المعنى، بل في الأسلوب والطابع الشعري. [2]

وباستطاعتنا أن نبرز نفس الملاحظات على المقياس الذي سماه "**العقاد**" "الولوع بالأغراض دون الجواهر"فالعقاد" يريد أن يأخذ الشاعر بالغموض وراء المعاني الخفية وإغفال المظاهر الحسية للأشياء والطبائع والخطأ هنا يأتي –كالعادة– من التعميم، فما يطالب به "**العقاد**" قد يتمشى مع شعر الفكرة، الذي دافع عنه في حماس بالغ، مع أن زميله "**عبد الرحمان شكري**" كان قد حل هذه القضية، وفض الجدل بطريق انشائي رائع عندما تحول الشعر الفكرة أو الأفكار بين يديه إلى تأمل وجداني.

أما الكسب الجديد الباقي في نقد "**العقاد**" "**لشوقي**"، وفي آراء زميله "**شكري**" و"**المازني**" وفي دعوته التجديدية، فقد كان في نظرتهم إلى التشبيه ووظيفته الشعرية، وهي تلك النظرة التي نقلت التشبيه من مجال الحواس الخارجية إلى داخل النفس البشرية ... إذ رأيناهم يطالبون بأن يكون الهدف من التشبيه هو نقل الأثر النفسي للمشبه من وجدان الشاعر إلى وجدان القارئ، وبذلك فتحوا الباب أمام التعبير الرمزي. [3]

إن الحديث عن موضوع النقد: فإن الأستاذ "**عمار بن زايد**" ذهب إلى ما ذهب إليه الأستاذ "محمد مندور" في كتابه "**النقد والنقاد المعاصرون**" إلا أن "**عمار بن زايد**" لم يلجأ إلى التوضيح والتعليل والتفسير والإستشهاد بنماذج ولو بقليل، فقد وقف وقفة نظرية لكل

---

[1] المرجع السابق: ص95.

[2] نفسه ص96.

[3] نفسه ص96-97.

من آراء "**المازني**" حول "**المنفلوطي**"، وأراء "**العقاد**" اتجاه "**شوقي**"، أما "محمد مندور" فقد علل وفسر لنا سبب هذه المعارك وهذه الإتهامات الموجهة لكل من "**المنفلوطي**" و"**شوقي**" وشرح كل عنصر على حدة، وبين الخطأ الذي وقع فيه كلاهما "**المنفلوطي، شوقي**" باستعراضه لنا بالشواهد من خلال القصائد كما هو مذكور.

"**فعمار بن زايد**" عند إطلاقه لهذه الأحكام الجافة حول موضوع النقد دون الاستشهاد بنماذج فهو يوقع القارئ المبتدئ في حيرة من أمره ويتركه يتساءل على هذه الأحكام التي وجهت إلى "**المنفلوطي**" و"**شوقي**" وما هو السبب في ذلك؟ وهذا راجع إلى عدم الاستبيان التطبيقي.

فمثلا: في آراء المازني حول المنفلوطي ذكر قصيدة في ريشة صادق ولم يذكر على الأقل أبيات هذه القصيدة وعلى ماذا تحتوي أبياتها فترك الأمر مبهم للقارئ.

3- رسالة الناقد:

إن العملية النقدية لم تأخذ طريقها السليم، ولم يقم الناقد بمهمته على أكمل وجه وإن أبراز عناصر العمل الإبداعي تظل بعيدة المنال، ولقد تحدث الكثير من النقاد والدارسين عن وظيفة النقد ومهمة الناقد، وكان كل واحد ينطلق في حديثه من الموقع الذي يشغله، والإتجاه الذي ينتمي إليه، فهناك من يصف العملية النقدية مثل "**أليوت**" "**أنها التعليق على الأعمال الأدبية، وعرضها عن طريق الكلمة المكتوبة**".

وهناك من يرى أن العملية النقدية تفسير لجمال العمل الإبداعي، يقول الدكتور "**عبد الله الركيبي**": "**فإذا كانت مهمة الأديب التعبير عن إحساسه بما حوله والواقع الذي يصوره بحيث يعكس ذلك في صورة جميلة مؤثرة، وبمعنى آخر إذا كان الأديب يشكل المادة الأولى الأساسية ليجعل منها عملا مؤثرا قادرا على نقل الإحساس بالجمال من جهة وإبراز القيم الإنسانية من جهة أخرى، إذا كانت هذه مهمة الأديب المبدع فإن**

مهمة الناقد هي تفسير هذا الجمال، وإظهار طريقة الأديب في البحث على الخير، أو نقد الحياة وما فيها من زيف أو ظلم أو شر".[1]

وهذه العملية كما هو واضح تعتمد على مبدأ تحليل العمل الأدبي إلى عناصره الأولية بشقيه الفكري والفني دون إغفال الأسلوب، وأثناء هده العملية يؤدي الناقد دورا مزدوج الفائدة فهو يلفت نظر الفنان إلى مواطن الضعف، وكيفية تحسين أدواته الفنية وتكون مهمة الناقد كما يرى جواد الطاهر "**التوسط بين الشاعر والقارئ**"، فيعقد روابط التفاهم والألفة والحب، وهناك من يرى أن وظيفة النقد لا تتوقف عند تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية والموضوعية والتعبيرية والشعورية،[2] وإنما يتعدى ذلك على حد تعبير "**سيد قطب**"، "**إلى تعيين مكانه في خط سير الأدب وتحديد ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته، وفي العالم الأدبي كله، وقياس مدى تأثره بالمحيط، وتأثيره فيه، وتصوير سمات صاحبة وخصائصه الشعورية والتعبيرية، وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوينه والعوامل الخارجية كذلك**".

ولو حاولنا تحديد النقاط الواردة في هذا الرأي لحصرناها في اثني عشر نقطة موزعة على مجموعات ثلاث:

- **الأولى** : تشكل الوحدات الخاصة ببنية العمل الأدبي "التقنيات الفنية، والموضوع والتعبير، والشعور".
- **الثانية**: نقاط تتعلق بأمور خارجية عن بنية العمل الأدبي وهي: مكانة العمل الأدبي في خط سير الأدب، تحديد ما أضافه إلى التراث، قياس تأثره بالمحيط وقياس تأثيره فيه.

[1] عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص32.

[2] نفسه ص 33.

- **الثالثة:** تضم عناصر تتعلق بالأديب المبدع –تصوير سماته، تصوير خصائصه الشعورية، كشف العوامل النفسية، كشف العوامل الخارجية. [1]

وإذا أمعنا النظر في هذه المجموعات وجدنا أن المجموعة الأولى نعدها من صميم الدراسة النقدية، لأنها تتعلق بالنص الأدبي، والمجموعة الثانية: أن الناقد يتحول إلى مؤرخ أدبي، أما المجموعة الثالثة، من رأي "**سيد قطب**": تأخذ الدراسة منعطفا آخر يتماشى تماما وأهداف المدرسة السيكولوجية في النقد الأدبي، حيث يصبح الأديب المبدع هو هدف الدارس وهمه الأساسي.

وللحديث عن المشاكل والعقد النفسية التي يعتقد أن الأديب يعاني منها، كما يقول "رشاد رشدي" أن "**دي موباسان** كان مصابا بمرض خبيث عقد نفسيته بالنسبة للمرأة ولذلك فهو يتحامل عليها في قصصه، وهذا مفيد للباحث في علم النفس، ولكن من المشكوك فيه جدا أنه يساعد القارئ على تفهم قصة من قصص "**دي موباسان**" وإدراكها[2] كعمل فني أو كوحدة جمالية.

ومنذ عشرين سنة تقريبا ظهر في انجلترا كتاب نال شهرة واسعة كتبه الناقد "**ميدلتون ميري**" عن الكاتب الانجليزي لورانس وأسماه "**ابن امرأة**" وفي هذا الكتاب يحلل "**ميري**" أعمال "لورانس" في ظل نظريات علم النفس الحديثة، ويخلص من تحليله أن "لورانس" كان مصابا بعقدة أوديب، وأن أكثر أعماله هي تعبير عن هذه العقدة النفسية، وقد يكون "**ميري**" صادقا في تحليله، وأن كتابه بحث ممتع في علم النفس، ولكن لا صلة له بالنقد الأدبي، لأنه لا يساعدنا في كثير أو قليل على تفهم النص والاستمتاع به، فمثل هذا النقد يعطل فهمنا للعمل الأدبي ويشغلنا عنه".

---

[1] المرجع السابق: ص 33-34-35.

[2] نفسه ص34.

وهنا يتضح أن رأي "سيد قطب" في دور النقد ومهمة الناقد رأي يعوزه التروي وتنقصه الدقة في تحديد مجال النقد الأدبي، فلو اكتفى بالعناصر الأربعة لكان كلامه في صلب النقد الأدبي.[1]

وليس بوسع الناقد أن يؤدي دوره بفعالية ووضوح إلا إذا كان مقتنعا بما يقول بعيدا عن الانفعالات كما يقول "**محمد مصايف**" :"**بالاتزان والموضوعية، والإخلاص في رسالته، وعليه أن يكون محدد الغاية، وأن يكون ملتزما التزاما واعيا، فالاتزان والموضوعية، والإخلاص في العمل هي عمل أدبي مكتمل**". وهكذا يقدم لنا الأديب عملا فنيا مليئا بالحياة، في تربة خاصة وآفاق متميزة، والناقد ليس بوسعه أن يقدم، رأيا صحيحا في عمل من الأعمال الأدبية إلا إذا تعامل مع هذا العمل بالدراسة والتحليل وإمعان النظر في قضاياه الفكرية، وقيمه الشعورية وأساليبه الفنية، هذا ما جعل النقاد يعرفون النقد الأدبي على أنه فن لدراسة الأساليب، وهذا الدكتور "**محمد مندور**" يقول: "النقد الأدبي في أدق معانيه هو فن دراسة الأساليب وتمييزها".

ثم ذهب **عمار بن زايد** إلى أن القصاص والمؤلف والمسرحي والشاعر لكل منهم أسلوب خاص، ولكل كاتب أسلوبه، ثم طرح في الأخير: هل يعني اتفاق أديبين في الموضوع، والإنتماء المذهبي أو المدرسي، وفي الترسل أو التكلف أن لهما أسلوبا واحدا؟. ثم أجاب عن هذا السؤال باختصار: إذا أمكن الحصول على تطابق بصمات شخصين اثنين فإننا سنحصل على أسلوب واحد لكاتبين، وهذا ما لا يمكن حصوله في الواقع. [2]

إن **الشوباشي** يركز على ثلاثة محاور في الدراسة الأدبية: **المرحلة:** وهي فترة زمنية معينة قد تطول وقد تقصر نسبيا، **الخصائص:** وهي كل مرحلة أدبية تتسم بمعايير

[1] المرجع السابق: ص 34-35.

[2] نفسه ص35-36.

فنية أساسية معنية يشترك في معرفتها أدباء المرحلة في أعمالهم الإبداعية وثالث محور هو **العمل الأدبي**.

وما يثير الغرابة أن "**الشوباشي**" يصر على ضرورة الاعتماد على خصائص المرحلة، والتحذير من الانخداع بجمال الأسلوب وطرافة المعاني مع أن هذه الأمور هي روح العمل الأدبي، يبدو أن **الشوباشي** ما يهمه هو معرفة مكانة العمل الأدبي في سياق العصر الذي أبدع فيه، مغضيا عن الناحية الفنية للعمل الأدبي، "**فالشوباشي**" متناقض مع نفسه تناقضا واضحا، من جهة يريد من الأدب أن يكون معاصرا، وفي الوقت نفسه يدعو إلى حرفية في اتخاذ الخصائص العامة "**المعايير الفنية**".

ويشارك في هذه المغامرة كل من المبدع الحقيقي والناقد الحقيقي، فالأول يغامر على مستوى التجربة الإبداعية، والثاني على مستوى العمل النقدي.

وإلى جانب هذه المصاعب يعاني الناقد من مشكلات منهجية، فهو إن اصطنع منهج **الإنطباعيين** وجد نفسه يعبر عن أحاسيسه، وغن اتخذ **المنهج التاريخي** وجد نفسه غارقا في دراسة شخص الأديب وبيئته السياسية والاجتماعية والثقافية، دون أن يوجه العناية للأدب، وإن يتخذ **المنهج النفسي** يجد نفسه يعني بالأديب بحثا عن خصائصه وعقده النفسية والصدمات التي تعرض لها، وإذا استخدم **المنهج الجمالي** وجه غايته إلى الشكل الفني من انسجام وتوافق وترابط وصور وأخيلة وألفاظ... وموسيقى.

وقد يفضل الناقد **المنهج الكلاسيكي** أو التقليدي فيحصر جهوده في تصيد سقطات الأديب النحوية واللغوية والعروضية، وأن التمسك بالمنهج الواحد يؤدي إلى الإنحراف عن جوهر العمل النقدي، فجعلهم يطبقون المنهج التكاملي، وهو منهج يستفيد من المناهج كافة.[1] وأن النقد الحديث كما قال "سيد قطب" سلك طرق المنهج المتكامل الذي يجمع هذه المناهج جميعا.

[1] المرجع السابق: ص 39-40.

ويجدر الإشارة في الأخير أن هناك من النقاد من يغفل قيمة ونبل هذه الرسالة وهي جهود أساسية في تطوير الأعمال الإبداعية، ولولا الأديب ما كان للناقد وجود يقول "**وليام هازلت**": "**إني أرى أن الناقد شخصية**" **ثانوية تعيش على غيرها، فلولا الكاتب لما وجد الناقد، ولولا الخلق والإبتكار لما وجد النقد**"، وأن "**وليام هازلت**" لم يغفل أهمية رسالة الناقد رغم قساوته، واعترف بالدور التوجيهي الذي يلعبه الناقد لإدراك مواطن الجمال والإعجاز في الأثر الفني، ومهما قيل في الناقد فإنه يظل شخصا عظيم الشأن في الحياة الأدبية.[1]

إنّ لتحديد رسالة الناقد تحديدا واضحا أثر لا شك فيه في معرفة أبعاد الأزمة التي يعانيها النقد، ونظرة واحدة متفحصة للدراسات الأدبية التي تنشر حول الشعر والفنون الأدبية الأخرى، تبين بوضوح أن عدم فهم هذه الرسالة هو الذي يجعل حركتنا النقدية تحبو وتتخبط، في حين أن سائر القطاعات والنشاطات الوطنية الأخرى تسير في اتجاه تتضح معالمه سنة بعد سنة إن لم نقل يوم بعد يوم، فما هي هذه الرسالة إذن يا ترى؟ هل هي رسالة تقتصر على شرح الغامض من العبارات، وشرح الألغاز والرموز التي غالبا ما يلجأ إليها الأدباء والشباب؟[2]

فرسالة الناقد لا تقل أهمية بحال من الأحوال عن رسالة الأديب، فالناقد إذا 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[3]،فالناقد ليس خصما للأديب كما يتوهم بعض أدبائنا الشباب، ولا هو متطفل مستغل لمجهودات

---

[1] نفسه ص 40.

[2] محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، ص10.

[3] المرجع السابق: ص 11.

الأديب، كما قال أحد الأدباء في ندوة **ديدوش مراد**، بل هو صديقه يأخذ بيده في طريق التطور والتجديد ويساعده على تسلق مراتب السمعة والشهرة في فنه. [1]

فرسالة الناقد السامية في نظر "**محمد مصايف**" رحمه الله: تفرض عليه ألا ينفعل انفعالا غير مشروع في تناوله للآثار الأدبية، فعليه أن يتحلى بالاتزان والموضوعية والإخلاص في رسالته وعليه أن يكون محدد الغاية، وأن يكون ملتزما التزاما واعيا فهذه السمات كلها يجب أن يتصف بها الناقد عند قيامه بعمله، فهذا ما نقله كذلك "**عمار بن زايد**" عن "**محمد مصايف**" في كتابه "**النقد الأدبي الجزائري الحديث**".

فيرى "**محمد مصايف**" أن الإتزان، والموضوعية، والإخلاص في العمل يذكر دائما أنه أمام عمل أدبي مكتمل. [2]

فأي عمل أدبي يعبر عن وجهة نظر خاصة، هي وجهة نظر الأديب صاحب العمل، ويعبر عن وجهة النظر هذه بفن خاص، فلا ينسى القضية التي يعالجها العمل الأدبي ولا الوسائل الفنية التي من واجب الأديب أن يستخدمها في التعبير عن هذه القضية، وهكذا وبهذه الطريقة يقدم الناقد دراسة تعطي لكل جانب من جوانب العمل الأدبي ما يستحقه من الإهتمام، ويكون ذلك كله في موضوعية، وهدوء، ووضوح والقيام بهذا العمل يكون الناقد قد وصل إلى مرحلة التوجيه، ومن ثم إلى مرحلة الوقاية من الأفكار الشاذة التي لا تخدم أدبا ولا مجتمعا.

وهذه المرحلة هي مرحلة التقويم التي يفضل بعض النقاد فصلها عن باقي الدراسة ويؤثر آخرون القيام بها أثناء المراحل الأولى من العملية النقدية. [3]

---

[1] نفسه ص 11-12.

[2] نفسه ص22.

[3] المرجع السابق: ص22-23.

ومن واجب الناقد ألا ينسى الظروف الاجتماعية التي كتب فيها العمل الأدبي ولا عقيدة الأديب في الحياة، فمن خلال حكمه على العمل الأدبي أوله، يظهر مدى التزامه بالرسالة التي يضطلع بها، والالتزام في الفن في نظري ليس التزاما بقضايا اجتماعية أو سياسية فحسب، بل هو التزام بقضايا الفن الذي يدرسه[1]، فنقطة توجيه الحركة الأدبية وحمايتها هي التي تبرز فيها أهمية النقد، وهي التي تظهر مدى إخلاص الناقد للحركة الأدبية، وطبيعة الاهتمامات التي تشغل بال هذا الناقد، وإذا لم يقم الناقد بهذه المهمة كما ينبغي يكون قد تهاون في الإضطلاح برسالته.

-وقد ينتج عن هذا التهاون انحراف كبير أو صغير في الحركة الأدبية الجزائرية فيتضرر بذلك الأدب والمجتمع معا[2]، إلا أن القول في السنوات الأخيرة فالنقد لم يتم بدوره كما كان منتظرا، فنقدنا ما يزال يدين بأسلوب المجاملة، وما يزال يؤثر الصمت على قول الحق، إذ أن كلا منا يشاهد في حركتنا الشعرية ضربا من الشذوذ المؤسف ويلاحظ هذا الشذوذ في بعض النماذج من الشعر الحديث عمودية وحرة. ففي الأول نرى بعض الشباب ينغمسون في الماضي بإيجابياته وسلبياته ويحلو التغني بالماضي بدل مجابهة الواقع بفنهم، وفي الشعر الحر نشاهد ميلا مؤكدا لدى بعض الشباب إلى الإبتعاد بشعرهم في الجماهير، وهذا يتعمد الغموض في بعض الأحيان، ومن واجب نقادنا أن يشيروا إلى هاتين الظاهرتين، وأن يقوموا حركتنا الشعرية دون مجاملة أو تردد[3]، حتى يعود شعراؤنا الشباب على اختلاف مدارسهم إلى واقع الجماهير الجزائرية محتوى وأسلوبا، لأنه إذا لم يقم نقادنا بهذا الدور فيزداد شعراؤنا الشباب ابتعادا عن الخط العام الذي سلف الحديث عنه، بحيث يمعن أصحاب النص العمودي في تلافيف الماضي، ويستمر أصحاب الشعر الحر في الميل إلى أسلوب الغموض فيضيع الشعر الجزائري الحديث بين

---

[1] نفسه ص 23.

[2] نفسه ص 23.

[3] نفسه ص 23.

الاتجاهين المتطرفين وتحل الخسارة الكبرى بالحركة الأدبية الجزائرية بصفة عامة[1]، وعلى نقادنا الجادين كذلك أن يلتفتوا إلى القصة الجزائرية، وألا يتركوها تتجه اتجاهات وعائية محضا، فظهر بعض هذه الاتجاهات في السنوات الأخيرة فقرأنا بعض القصص والروايات التي سقطت في السهولة فتناولت موضوعات، أو شخصيات واقعية، فأتت عبارة عن تراجم ينقصها العمق، أو وثائق سياسية تقوم على الشعارات، وتتسم بالخطابة والتقرير، وأن الذين اهتموا بها كانوا من أبعد الناس عن فهم خلفيات الواقع الجزائري، فمن واجب النقد الجزائري أن يقول كلمته في الشعر والقصة معا، لأن قيام النقد برسالته حيال هذين الفنين هو الذي يعصم حركتنا الأدبية من السقوط والضياع، فهو يوجه الأدباء إلى النماذج الأكثر صلاحية، ويحمي الحركة الأدبية من الانحراف والشذوذ. [2]

وهكذا تكمن مهمة النقد كذلك في كونه: يخدم أطراف العملية النقدية برمتها وهذه الأطراف هي:

1- القارئ (أو المتلقي، أو المستقبل، بكسر الباء).

2- المبدع "أو المنشئ، أو صاحب الأثر).

3- الأثر الإبداعي، سواء أكان هذا الأثر شعرا أم نثرا.

فعندما نقول أنه يخدم **القارئ** فمعنى ذلك أن "يوفر عليه الوقت، والجهد والمحاولة والخطأ بما يختار له من النصوص، ويرشده إلى ما تحسن قراءته، ويدله على عناصر الجمال ليزداد فائدة ومتعة، فمن الذي يخدم القارئ في هذا الباب؟ إن الناقد هو الذي يقرب له البعيد ويعصر القديم ويزيل الغبار ويستخلص الجوهر، وما على القارئ بعد ذلك إلا أن يتبعه فإذا به يجد كنزا لم يكن ليصل إليه وحده، إن الناقد صديق للقارئ، حميم مخلص ناصح... يفتح له أفاقا ويوسع مجال الحياة. [3]

---

[1] المرجع السابق: ص 23-24.

[2] نفسه ص 24.

[3] علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، ص346.

وحين نقل إنه يخدم **المبدع:** نعني أنه يقرب صاحب الأثر من القراء، بأن يشير إلى انجازه دارسا، محللا، مفسرا، مقوما، يصل إلى حكم سليم تقوده إليه مؤهلاته الذاتية، وأدواته النقدية، ودربته، وممارسته التطبيقية، فيكشف مواطن التفرد في هذا المبدع أو ذاك، ويشير إلى ماله من انجاز وما لسواه، فيقف على أسرار لم تكن واضحة حتى للمبدع نفسه، "و إذا كان المنشئ صادقا مع نفسه، اعترف للناقد باكتشافه حتى إذا أكد الناقد ما تميز به هذا المنشئ، وما هو له، عرف طريقه، وتجنب إضاعة الطاقة في غير مجالاته... أما إذا كان أكثر إخلاصا لفنه، فإنه يقبل ما يقدمه الناقد من ملاحظات على هناك وعيوب هناك، فإذا قبلها عاد إلى نصه يصلحه في ضوئها، أو احترس من الوقوع ثانية لدى بناء جديد".[1]

إن النقد يخدم الأثر **الإبداعي:** فمعنى ذلك أن الأحكام النقدية التي ستصدر عن الناقد وتكون في صالح الأثر الإبداعي ستجعل المنشئين يلتفتون إلى مواطن القوة التي يكتشفها الناقد في النص، فيطورونها في أعمالهم القابلة، وبهذا أسهم الناقد في خدمة الإبداع وتطويره وتحصينه إلى حد مما قد يجره إليه الإمعان في الانكفاء على الذات أثناء عملية الخلق ويكون النقد بهذا قد أدى مهمته على نحو سليم، بعيدا عن التحمل أو الضغينة.[2]

ويرى الناقد نفسه مهمات أخرى: أنه يقف لدى نص جديد فيحكم أو يفسر أو يجمع بين الأمرين –إنه يكتشف ما لم يتأت لغيره ثم يمد الاكتشاف إلى أقصى حدوده.

فقال النقاد السابقون كلمتهم، "إن الناقد واجبا آخر... إزاء هذه النصوص القديمة... واجب إعادة الامتحان... فرُبَّ نص ساد على غير حق ولظروف خاصة

[1] فائق مصطفى وعبد الرضا علي: في النقد الأدبي الحديث، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل الجمهورية العراقية، د.ط، 1989، ص 96-97.

[2] نفسه ص 96-97.

وعليه الآن أن يفضحه، وربَّ نص غمرو فيه من عناصر البقاء ما فيه، وعليه الآن أن ينصفه... [1].

وأول ما يعني هذا بالنسبة للناقد ضرورة العلم بهذه الأمور، وضرورة معرفة موقفه منها إنها تدخل في فلسفة الحياة، وفي فلسفة الفن، وفي فلسفة الأدب، ومن الناس من يطالب الناقد، ليستكمل شروطه، وليؤدي مهمته بالعلم في هذه الفلسفات على وجه من التبحر وليس في العلم عيب، ولكن الخشية أن يستغرق هذا التعلم عمر، الذي يريد أن يكون ناقدا ويستغرق طاقته فإذا به في الفلسفة أكثر منه في النقد، ومنهم من يطالبه بقدر معقول أي بمقدار ما يتصل بعمله، ويوسع أفقه، وينير طريقه. [2]

– إن رسالة الناقد تحتل مكانة كبيرة في العملية الأدبية النقدية فعلى الناقد أن يؤدي رسالته بعمق وإسرار، مع معرفة الشروط الواجب توفرها في الناقد، فالناقد هو الرجل الوحيد الذي يستطيع الحكم على العمل الأدبي، وعلى الناقد أن يقرأ ويفهم ثم يحلل ويفسر قبل أن يحكم على عمل الأديب سواء بالسلب أو الإيجاب.

وعلى الناقد كذلك أن يبعد ذاتيته وأهوائه ونزواته عند دراسته للعمل الأدبي وإبعاد أحاسيسه وشعوره، ويتحلى بالموضوعية بعيدا عن الذاتية لأنها تؤثر كثيرا في شخصيته وفي الحكم على إنتاجه الأدبي.

– وعلى الناقد كذلك في حكمه على الأعمال الأدبية التي ينتجها الأدباء أن يستخرج ويفضح ما كان مستورا بين السطور والتعابير من أخطاء نحوية وبلاغية وإملائية لكي يظهر بميزان الناقد الصحيح، ولكي يكون هذا الإنتاج الأدبي لعمل الأديب مفيد للطالب المبتدئ دون وقوعه في نفس الأخطاء، لأننا نلاحظ الكثير من طلبتنا في معاهد اللغة العربية لا يحسنون ضبط الكلمات والأخطاء الكثيرة الإملائية، النحوية...إلخ، إن الأديب

---

[1] علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، ص348.

[2] نفسه ص350.

هو دارس ومدرس للغة العربية فعليه أن يجيد هذه اللغة بطريقة واضحة سلسلة، سليمة، فهو ليس أديب في التاريخ، أو علم النفس، أو علم الاجتماع... أو في العلوم الطبيعية يتكلم ما شاء فما من كتب توجد في المكتبات بين الكتب مليئة بالأخطاء داخليا لكن عناوينها مكتوبة بخط عريض يثير القارئ ويحثه على الإطلاع لكن ماذا سيجد؟

فالناقد كذلك لابد أن يكون ذا ثقافتين العربية والفرنسية، لأن هناك أدباء يكتبون بعض الأسماء، وبعض العبارات باللغة الفرنسية، فعل الناقد تعلمه وتيقنه لهذه اللغة الثانية، دون أن ينسى اللغة الأم التي هي محل نقده.

4- ثقافة الناقد:

ما دامت مهمة الناقد على درجة من الخطورة تتطلب نقادا ذوي خبرة عالية تمكنهم من التغلب على المشاق للقيام بهذه الرسالة، يقول الدكتور "**علي جواد الطاهر**": "**والمؤهلات المكتسبة في النقد عديدة تزداد بمر الزمن وتعدد الحياة، وتعقد النص المبدع، يدخل فيها الثقافة العامة، ودراسة الأدب، والفلسفة، وتاريخ النقد، والإلمام بالعلوم والفنون، ومعرفة بلغة أجنبية أو أكثر، ثم لابد من عامل (كذا) هو إدامة قراءة النصوص (الرائعة خصوصا) ثم مزاولة العملية النقدية والتدريب، عليها والتدرج فيها والتمرس بها مع صبر وثبات واستمرار، إلى أن تزول الشوائب وتختفي الطفيليات، وينزوي عنصر التقليد، فتتجلى الكوامن، وتتضح الحقائق ويمتلك الناقد مادته، ويظهر شخصيته، وتكون له لغته التي يصل بها إلى الجمهور...**".

إذن لابد أن تقترن الثقافة الواسعة المتنوعة بالمران، والممارسة الفعلية للإمساك بزمام العملية النقدية والمساهمة في دفع مسيرة النقد والإبداع في آن واحد لتحقيق التطور المنشود[1]، ولكن كيف نقيس عمق ثقافة هذا الناقد أو ذاك؟

يرى "**محمد مصايف**" أن عمق الثقافة وسعتها: "**إنما يظهران في استشفاف روح العمل الأدبي مهما كانت على غاية من الخفاء، وفيه المحافظة على الإطار الفني والإيديولوجي لهذا العمل، وهو ما لا نشاهده إلا في القليل النادر**". والقليل النادر هذا هو الصنف الذي توفرت له الثقافة الواسعة العميقة، كما أن عدم إطلاعهم على الفلسفات المختلفة والتيارات الأدبية المتنوعة يجعلهم بعيدين عن الرؤى الفكرية والإيديولوجية لتلك الأعمال الأدبية، يقول محمد مفيد الشوباشي: "**ومهمة الناقد أن يلم بتطور الأدب على مر التاريخ ويتفهم خصائص كل مرحلة من مراحل ذلك التطور فيستطيع بذلك أن يبني لنا ماهية الأدب الذي ينقده، أهو مرتفع إلى مستوى عصره وآخذ بإتجاه ذلك العصر**

[1] عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 36.

التقدمي، أم هو منغلق بأذيال الماضي مناصر للرجعية معوق لسرعة التقدم الحضاري؟ أهو مفصح عن الجديد الذي لم يتضح بعد ومعبر عنه، أم هو واقف عند مرحلة معينة من مراحل التطور السالفة؟"

إن الناقد قد يفشل في آداء مهمته إذا لم يتخذ من خصائص الأدب في كل مرحلة من مراحل تطوره ميزانا يزن به أحكامه، فهي التي تعصمه من الانخداع في جمال أسلوب المؤلف، أو طرافة معانيه أو حسن عرضه أو غير ذلك من ألوان الزخرف الذي يخدع القراء. [1]

إن الثقافة "**Culture**" من أهم أدوات الناقد، ونعني بها تلك المعرفة التي يحصل عليها الناقد من خلال دراسته، وتجربته، وخبرته، ودربته، وممارسته وسعة إطلاعه على: المدارس، والنظريات، والاتجاهات، والثقافات، المحيطة بالأعمال المراد نقدها ومعايشة تلك الأعمال، والأعمال المشابهة لها. الرفيع منها والهابط إلى جانب معرفة العلوم المساعدة، التي قد تتصل أو تضيء جوانب غامضة من تلك الأعمال، ناهيك بضرورة الوقوف على آراء السابقين والمعاصرين. [2]

فالثقافة هي التي تعين الناقد بالأصول النظرية التي تساعده على التحليل والتركيب ومن ثم التفسير، وهي التي تمثل إدراكه للصورة المثالية المطلوبة في عمل ما، وحكمه على هذا العمل يتم قياسا إلى الكمال الفني... [3]

وقد نبه العلماء على الإعتداد بالطبع والذكاء وضرورة إضافة الثقافة الواسعة إليها، فهذا "الجاحظ" يقول: "**طلبت علم الشعر عند "الأصمعي"، فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى "الأخفش"، فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على "أبي عبيدة" فوجدته لا**

---

[1] المرجع السابق: ص 37-38.

[2] هاشم صالح مناع: بدايات في النقد الأدبي، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، ط1، 1994، ص 101.

[3] نفسه ص 102.

ينقل إلا فيما اتصل بالأخبار، وتعلق بالأيام والأنساب فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب: "كالحسن بن وهب"، ومحمد بن عبد الملك الزيات".[1]

فيعلق الدكتور "أحمد احمد بدوي" على حديث "الجاحظ" بقوله: "**فمعرفة الغريب وحدها لا تكفي، وكذلك لا يكفي معرفة الإعراب والأيام والأنساب، بل لابد من ثقافة شاملة، ولذلك كان أدباء الكتاب ذو الثقافة الواسعة هم أهل العلم بالشعر، وأحق الناس بتقديره ونقده في رأي "الجاحظ".**

ويقول "الجمحي": "**وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات**"، وهكذا نجد أن القدامى ركزوا على ظاهرة الجمع بين الذوق والثقافة، من أجل دراسة العمل الفني دراسة وافية شاملة، وإبراز الجوانب الجمالية فيه والتنبيه على ما فيه من أخطاء ومساوء وقصور. [2]

– كما يشترط في المبدع أن يكون لديه استعداد فطري (أو موهبة أو إلهام) واكتساب ثقافي معرفي، ويشترط كذلك في الناقد أن يكون موهوبا، وذا اكتساب ثقافي واسع، إذ تقوم موهبته "أساسا على حسن الفهم، والتذوق، وقوة الملاحظة، ومعرفة الفروق الدقيقة بين أساليب التعبير المختلفة، وهدفه التفسير، والتحليل والتقديم، والتقويم والحكم الصائب، في حين يقوم اكتسابه على مؤهلات تتزايد بازدياد سني عمر الناقد واتساع ميدان ممارسته من جانب"[3]، وتعقد النصوص الإبداعية، وتعدد الاتجاهات النقدية من جانب ثان، وتشمل دراسة اللغة القومية –والإحاطة بعلومها، ومعرفة خصائص تراث الأمة وتاريخها، والإطلاع ميادين انجازاتها في فعل الحضارة والعلوم الإنسانية، والإلمام بالدين، والفلسفة، وعلم النفس، والاجتماع إلماما يقي الزلل ويجنب الخطأ، ودراية مقبولة فيما كان حقله علميا صرفا، ومعرفة بلغة أجنبية واحدة في الأصل، ومواكبة حركة النقد الإنسانية،

---

[1] المرجع السابق: ص 102.

[2] نفسه ص 103.

[3] فائق مصطفى وعبد الرضا علي: في النقد الأدبي الحديث، ص94.

ومعرفة اتجاهاتها الجديدة، وصراعاتها المفتعلة، مع ثقافة عامة تخص صاحبها، وتزداد اتساعا بمرور الأيام، إلى جانب إدامة قراءة النصوص الإبداعية والتصدي لها دربة وممارسة لتكوين الأدوات النقدية وامتلاكها، وتقديم شخصية صاحبها من خلال لغته الخاصة وأسلوبه المميز وغير ذلك.[1]

إن مؤهلات الناقد المكتسبة لم تكن بعيدة عن متناول النقد القديم، "فإبن سلام الجمحي" يوحي شيء من هذا على الرغم من افتقاره إلى تحديد واضح، حيث تحدث عن "أهل العلم" بضاعة الشعر، فرأى أن نقد الشعر كالجهيذْة بالدينار، والدرهم لا تكون إلا فيمن يميز بين الجيد والرديء، والصحيح والزائف فقال: "**وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات... ومن ذلك الجهبذة وبالدينار والدرهم، لا تعرف جودتهما بلون، ولا مس، ولا طرز، ولا وسم ولا صفة، ويعرفه الناقد عن المعاينة، فيعرف بهدجها وزائفها**".[2]

– أما "**محمد مصايف**" في حديثه عن ثقافة الناقد يقر بأن الثقافة الواسعة الحقة هي حفظ الآثار الأدبية العربية المشهورة، حتى ولو كانت هذه الآثار لا تلبي حاجيات النقد المعاصر.

وقليل من الأدباء يرون أن الثقافة الواسعة الضرورية للناقد هي بالدرجة الأولى هضم لروح المناهج من خلال قراءات هادفة مثالية في الأدب العربي والأدب الغربي معا.

إن الثقافة الواسعة كما أسلفت هضم لروح العصر، ومعرفة للمناهج التي تلبي حاجيات العصر، ومن قال روح العصر فقد قال كل ما يتعلق بالحياة الإنسانية اجتماعيا وسياسيا وأدبيا[3]، هذه هي الثقافة الواسعة وهذه هي الثقافة التي تساعدنا على تعمق الأثر الأدبي، وعلى استخراج كل ما فيه من اتجاهات ورموز، وعلى توضيح المنحى

---

[1] المرجع السابق: ص94.

[2] نفسه ص94–95.

[3] محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، ص 24–25.

الاجتماعي والفني لهذا الأثر أن النقد في إطار هذه الثقافة الواسعة هو الذي يقدم خدمة كبيرة للحركة الأدبية، ويساعد على تطور هذه الحركة في خط عام يساير الثورة الاجتماعية التي تخوضها بلادنا، بل يعمل على غرس هذه الثورة الاجتماعية التي تخوضها بلادنا، بل يعمل على غرس هذه الثورة في تقاليدنا وأعرافنا، الأمر الذي يجعل من هذه الثورة عملا جماهيريا يوميا دائما.

– ومن الشروط الضرورية كذلك للنقد الواعي أن يعمل في إطار منهج محدد وغاية واضحة، وهو ما لم نراه إلا نادرا في السنوات الأخيرة في بلادنا، فكثير من نقادنا يتناولون الأعمال وهم فارغو الذهن تماما والسبب في انحراف بعض النقاد عن جادة الطريق هو أنهم لم يحددوا[1] منهجهم قبل تناول القصة والقصيدة، وينبغي أن نفرق هنا بين المذهب الأدبي والمنهج النقدي، فالأول اتجاه ورؤية وموقف، والثاني طريقة وأسلوب في المعالجة، والأهم هنا في نظري هو تحديد المنهج قبل الممارسة، لأن هذا التحديد يعصم الناقد من عشوائية مضرة، ويجعله يدرس العمل الأدبي دراسة موضوعية تعتمد على الشاهد المأخوذ من النص المدروس، لا على الشاهد المقتطع من مطالعات نقدية سابقة.

والفائدة من هذا العمل النقدي المنظم أو المنهج إذا صح التعبير هو ألا يسقط الناقد في سهولة الخلط في العمل الأدبي المدروس.[2]

وكما يجب أن تكون للناقد منهج محدد، كذلك ينبغي أن تكون له غاية من ممارسة النقد، وتختلف الآراء في تحديد الغاية من النقد كما هو معروف: بعض النقاد يرون أن الغاية الوحيدة من النقد هي تفسير العمل الأدبي، وتوضيح الخطوط الغامضة فيه، في حين أن نقاد آخرين يقفون موقفا مخالفا يرون أن الناقد مبدع كباقي الأدباء فيجوز له لهذا

[1] المرجع السابق: ص25.

[2] نفسه ص 25–26.

أن يتخذ موقفا من الأثر الأدبي، ويظهر هذا الموقف أثناء التفسير والشرح ويتضح بصفة خاصة أثناء التقويم الذي يبدي فيه الناقد رأيه الخاص. [1]

إن الأستاذ "**عمار بن زايد**" في مفهومه لثقافة الناقد لم يوضحها للقارئ جيدا فهو لم يكن معارضا للنقاد الآخرين لكنه لم يعطينا المفهوم الدقيق لثقافة الناقد رغم أن الثقافة هي شرط من الشروط الواجب توفرها في الناقد، فهو لم يعط ولو لمحة قصيرة على ماهية الثقافة؟ فراح يتكلم عن ثقافة الناقد باستعانته برأي "**محمد مفيد الشوباشي** الذي تحدث كثيرا عن مهمة الناقد التي تدخل في رسالة الناقد ولا تدخل في ثقافة الناقد "**فعمار بن زايد**" رغم أنه يتحدث عن ثقافة الناقد لكنه لم يؤديها بالدور الصحيح والسليم كما فعل أستاذه "**محمد مصايف**" وكيف جعل ثقافة الناقد واضحة وضوح الشمس إلى من يقرأها سواء مبتدئ أو مثقف أو غير مثقف، "**فمحمد مصايف**" في جميع كتبه كان يتحلى بثقافة الناقد الحقيقية والملمة والشاملة، فهو استطاع أن يوصل إلى القراء ما يريدونه، وكأنه قرأ ما في أذهانهم ونحن نعلم أن الأستاذ "**عمار بن زايد**" كان مشرفه وأستاذه "**محمد مصايف**" لكن نتساءل لماذا لم يأخذ عليه هذه الثقافة الواسعة والذهن الواسع.

وهكذا نجد "**عمار بن زايد**" ينحرف قليلا في موضوع ثقافة الناقد وراح يتكلم عن المناهج النقدية السياقية وذكرها تقريبا كاملة ومع الشرح، فهذا ليس موضوعه، كان يريد أن يبين لنا أن من شروط الناقد أن يكون له منهجا معينا لكني أقول لك يا أستاذي "**عمار بن زايد**" فلا داعي لهذه المناهج كلها وذكرها، فكان بإمكانك أن تشير إلى المنهج المحدد في الشروط الواجب توفرها فلا تنسى أن الثقافة الواسعة هي شرط من الشروط التي تتوفر في الناقد، وليست عنوانا عشوائيا كما كانت هناك شروط أخرى لابد من ذكرها.

5- الذوق:

[1] المرجع السابق: ص26.

إن الذوق عند "**عمار بن زايد**" هو ملكة نفسية يستطيع الإنسان بواسطتها إدراك مواطن الجمال في أشياء وهذا الذوق ينمو ويتطور بنمو وتطور الحصيلة الثقافية التي يكتسبها الإنسان. وذوق الإنسان يظهر في اختياره للألوان، وحسن اختيار الطلاء المناسب لكل غرفة، والذوق في تصنيف الأواني، وتنظيم الموائد، وترتيب الكتب وكيفية الجلوس...إلخ.

وفي مجال الخلق الفني والأدبي: يعتمد المبدع على ملكة الذوق المدعمة بالخبرات الفكرية والجمالية، ومهما قيل في ذاتية الذوق فيظل قائما وبالدرجة ذاتها من القوة والفعالية والنفوذ.

والذوق في الواقع كما يقول الدكتور "أحمد كمال زكي": "**شيء يدخل في تركيبه الحس والعقل معا، وهو لا يخلص من العاطفة قط، ويقترن بالذكاء، وبقدر ما يوهب كأنه فطري يكسب بمعارف وخبرات توجد خارج الذات**".

والذوق نوعان: يتمثل في الأمور الفطرية، والمستوى الثاني يتمثل في الخبرات المتنوعة والقراءات المتصلة عن طريق الثقافة والإحتكاك بالآخرين، يقول "محمد مندور": "**ولكن الذوق إذا كان وسيلة للإدراك، فإنه ليس وسيلة للمعرفة التي تصبح لدى الغير، فالذوق عنصر شخصي، والمعرفة ملك شائع، والملكة التي يستحيل بها الذوق معرفة من ملكة التفكير، فبالفكر ندعم الذوق وننقله من خاص إلى عام**".[1]

فلو تأملنا عمل الناقد لوجدناه من ذوق خاص إلى ذوق عام يدرس عمل الأديب ويحلله ويقربه من الجمهور.

إن الذوق يرتبط بالجانب النفسي ولا يظهر جليا إلا في إطار الفكر أو النشاط العقلي.

[1] عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 42.

إلا أن هناك من النقاد من وقف موقفا وسطا، "فشكري" ينصح بالتوسط في الخضوع للعواطف والأذواق، ومهما يكن من أمر فإن أبرز عنصر ينبئ عن موهبة نقدية هو عنصر الذوق السليم، فهو الأداة الفاعلة والموجه الحقيقي لعمل الناقد، يقول "علي جواد الطاهر": "**يمكنك أن تحدد استعداد الناقد أو موهبته بالذوق السليم، فهو الأساس في كل عمل نقدي مهما تكن درجته، ومهما تكن غايته**".

فللذوق علاقة وطيدة راسخة بالجمال، فالذوق وسيلة لإدراك الجمال، والجمال نسبي ومطلق، فالنسبي: ما تتضارب حوله الآراء وتختلف المواقف، والمطلق: ما تدركه كل النفوس على اختلاف درجات أذواقها، كما يقول "ميخائيل نعيمة": "**عطش لا ينطفئ إلى الجمال وكل ما فيه مظهر من مظاهر الجمال، فانا، وإن تضاربت أذواقنا فيما نحسبه جميلا وما نحسبه قبيحا لا يمكننا التعامي على أن في الحياة جمالا مطلقا لا يختلف فيه ذوقان**".[1]

و"ما الذوق إلا وسيلة نحو إصدار حكم جمالي معين"– معنى ذلك أن القيم الجمالية كامنة في الموضوع، وما على الناقد إلا أن يدركها، فهو لا يفرض قيما جمالية على النص من الخارج، وإنما يكتشف قيما موجودة بالفعل فيه. [2]

الذوق: إن الذوق ليس معناه ذلك الشيء العام المبهم، التحكمي، وإنما هو ملكة، وإن يكن مردها ككل شيء في نفوسنا إلى أصالة الطبع، إلا أنها تنمو وتصقل بالمران. [3]

إن الأستاذ "**ميخائيل نعيمة**" يرى أن لكل ناقد غربالـه الخاص، أي مقاييسه الأدبية والفنية والإنسانية المنتزعة من ذاته، ونوع ثقافته ومداها، إلا أننا نرى "عبد الرحمان شكري" هو الآخر لا يتنكر للذوق، كوسيلة أساسية في النقد، ولكنه يأبى أن يسلم بأن لكل إنسان غربالـه، وأن الغرابيل المختلفة لا يمكن أن تتقابل، بل يرى على العكس أن هناك

---

[1] المرجع السابق: ص 44–45.

[2] نفسه ص45.

[3] فؤاد مرعي: النقد الأدبي الحديث، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، ط1، ص 140.

ذوقا عاما يمكن أن يلتزم الجميع حدوده فيقول في مقال على العكس أن هناك ذوقا عاما يمكن أن يلتزم الجميع حدوده فيقول في مقال له عن "**الذوق**" في كتاب الثمرات":[1]

"... اجتمع أعظم المصورين، فصنع كل صورة أملاها عليه ذوقه، وزعم أنها بلغت غاية الجمال، إذا رأيتها وجدت اختلافا عظيما ينبئ عن مثله في أذواق هؤلاء المصورين، وربما كان بين تلك الرسوم ما يستسمحه بعضهم، على أنك لو قلت لهم: ما هي أصول الجمال لقالوا، **(كذا كذا)**، واتفقوا على أشياء عامة حتى إذا عرضوا عليك ما يستلمحون من معاني الجمال عجبت لإختلافهم فيما يعرضون عليه، ومن أجل ذلك قال العلامة "**داود هيوم**" : إن الأذواق تتفق في الأصول العامة، وتختلف في الأمثلة الخاصة، الأفكار بعكس ذلك تتناكر في النظريات العامة حتى إذا ولج بها البحث إلى الدقائق أدت بها إلى التعارف على أنه مهما تباينت الأذواق فإن لذلك التباين حدا إذا تعداه امرؤ عد سقيم الذوق.[2] فإذا تمارى اثنان في تفضيل "**ابن المعتز**" على "**البحتري**" كان أحدهما مصيبا والآخر مخطئا، ولكن خطأ المخطئ لا يعزى إلى سقم في ذوقه،أما إذا لجَ امرؤ في تفضيل "**ابن الفارض**" على "**البحتري**" فلا نجد له شيئا أحسن من أن نرجو له مغفرة واسعة!". [3]

ونحن اليوم مازلنا نقر –مع هؤلاء الرواد– للذوق بدوره الأساسي في نقد الأدب عامة، والشعر خاصة، لأن الذوق وحده هو الذي يعطينا طعم الأشياء على نحو لا يستطيعه أي تحليل، ولكننا نرى اليوم في الغالب الأعم، أن الذوق يجب ألا يشغل إلا المرحلة الأولى في العملية النقدية، وأنه لكي يصبح وسيلة مشروعة للمعرفة التي تصبح

---

[1] محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، ص61.

[2] نفسه ص 61-62.

[3] نفسه ص62.

لدى الغير: ولكي يقبل الغير أحكامنا الذوقية التأثرية لابد أن نردف هذه المرحلة بمرحلة أخرى موضوعية تستند إلى أصول الأدب والفن المستمدة من روائع الأدب والفن.[1]

وإن كنا نحس أحيانا، وبخاصة، عند نظرنا في الشعر بمثل ما عبر عنه أحد نقاد العرب القدماء بقوله: "إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة، ولا تحتويها "الصفة" أي أن جمال الشعر يتضمن أحيانا عناصر خفية تحسها النفس، ويلمسها الذوق ولكنها تستعصي على الإيضاح والتقرير".[2]

أما "**ابن خلدون**" يعرف الذوق أو الموهبة **"Natural taste talent"** بأنه موضوع لإدراك الطعوم، لكن لما كان محل هذه الملكة في اللسان من حيث النطق بالكلام كما هو محل لإدراك الطعوم استعير له اسمه، وأيضا فهو وجداني اللسان كما أن الطعوم محسوسة له، فقيل له ذوق، والذوق من أساسيات النقد الأدبي ومن معاييره الهامة التي تعتمد اعتمادا كبيرا عليه، فهذا "**الأمدي**" يقسم الذوق إلى ثلاثة أقسام:

- **الطبع:** هو ما طبع عليه الإنسان وفطر، والطبع، والطبيعة: السجية.
- **الحذق:** وهو ما اكتسبه الإنسان بالدربة، والمران، ودائم التجربة، وطول الملابسة.
- **الفطنة:** في اللغة كالفهم، وضد الغباوة، وهي هنا الجمع بين الطبع والحذق والناقد الفطن أقدر على التمييز والحكم من الناقد المطبوع أو الناقد الحاذق، أي: الماهر، وينبه "الأمدي" على ضرورة قراءة العمل الفني، وفهمه، واستيعابه قبل البدء في عملية الحكم، يقول: فينبغي أن تنعم النظر فيما يرد عليك، ولم ينتفع بالنظر إلا من يحسن أن يتأمل، ومن إذا تأمل علم، ومن إذا علم أنصف. [3]

وهكذا فقد نبه القدامى على ضرورة توفر الذوق المهوب، لإدراك العمل الفني واكتشاف جوانبه الجمالية، فهذا "**عبد القاهر الجرجاني**" **(ت471)** يفرد بابا خاصا عن

---

[1] محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، ص62.

[2] نفسه ص62.

[3] هاشم صالح مناع: بدايات في النقد الأدبي، ص94.

إدراك البلاغة بالذوق وإحساس النفس، ويرد على خصومه قائلا: "**فليس الداء فيه بالهين، ولا هو بحيث إذا رمت العلاج منه، وجدت الإمكان فيه مع كل أخذ مسعفا والسعي منجحا، لأن المزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها وتصور لهم شأنها، أمور خفية، ومعاني روحانية، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها وتحدث له علما بها حتى يكون مهيأ لإدراكها، وتكون فيه طبيعة قابلة لها، والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة، ومن إذا تصفح الكلام وتدبر الشعر فرق بين موقع شيء منها وشيء...**"، ثم يتابع بقوله: "**إن هذا الإحساس قليل في الناس**"، ولا تستطيع أن "**تقيم الشعر في نفس من لا ذوق له**".

– وقد ذهب المتخصصون في علم النفس إلى تحديد مفهوم الذوق بأنه قوة يقدر بها الأثر الفني، أو هو ذلك الاستعداد الفطري، المكتسب الذي نقدر به على تقديم الجمال والاستمتاع به ومحاكاته بقدر ما نستطيع في أعمالنا وأقوالنا وأفكارنا. [1]

ويمكننا أن نقسم الذوق إلى قسمين: الأول: الذوق الخاص والآخر: الذوق العام فما الفرق بينهما؟ وأيهما نحكم في العمل الفني؟

1– الذوق الخاص Supjective Taste: هو الملكة والقدرة النقدية الناتجة عن الاستعداد الفطري: أو هو ذلك الاتجاه الذي يعتمد على ميول الإنسان الفردية في حكمه على العمل الفني من خلال إدراك جوانب الجمال لهذا العمل، دون تأثر بعوامل خارجية مهما كانت، وتعني بذلك إصدار الحكم على العمل الفني من خلال الذوق الخاص دون الاعتماد على المقاييس النقدية، ودون التأثر بالمدارس النقدية وآراء الآخرين، ومما يؤيد هذا القول ما ذهب إليه "**الجرجاني**" في قوله عن الذوق: **لا يكون إلا في من كان ملهي الطبع حاد القريحة.** [2]

---

[1] المرجع السابق: ص95.

[2] المرجع السابق: 95–96.

2- الذوق العام Common taste: هو مجموع تجارب الإنسان وطول ممارسته وعمق خبرته، وحصيلة تكوينه الفكري، التي يفسر بها العمل النفي، ويميزه، ويحكم عليه من خلال حسه وإدراكه، ويسمى حينئذ الإدراك الصحيح، أو الحس السليم.

وقد أفرد ابن خلدون **(ت1405/808)** في مقدمته بابا خاصا عن تفسير الذوق في مصطلح أهل البيان وتحقيق معناه، وبيان أنه لا يحصل غالبا للمستعمرين من العجم ومما جاء فيه "**إن الذوق ملكة إنما تحصل بمعرفة القوانين العلمية في ذلك استنبطها أهل صناعة اللسان، فإن هذه القوانين إنما تفيد علما بذلك اللسان، ولا تفيد حصول الملكة بالفعل في محلها.**" [1]

- والسؤال الذي يفرض نفسه هنا، أيهما نحكم في العمل الفني الذوق الخاص أم الذوق العام؟

فإذا نظرنا إلى وجهة نظر القدامى إلى هذه القضية وجدنا أنهم قد اختلفوا في هذه القضية كما رأينا، "فعبد القاهر الجرجاني" يرى أن الذوق استعداد فطري به يتذوق الجمال، ويعرف مواطن الأسرار، والذي عناه هو الذوق الخاص بذلك يكون قد حكم لهذا الذوق على غيره، وفضله على سواه.

أما "ابن خلدون" فهو من أصحاب الذوق العام الذي يعتمد على الدربة والممارسة والخبرة، أما "**الأمدي**" فقد كان أكثر واقعية من الطرفين، لأنه نادى بالجمع بينهما بعد أن فصل القول فيهما، وذلك حين اشترط في الذوق، الطبع، والحذق، والفطنة والفطنة تجمع بين الطبع والحذق. [2]

وتجدر الإشارة إلى أن الذوقين العام والخاص لا يتعارضان إنما هو مجرد إختلاف فالإتفاق بينهما نتيجة لتلاقيهما في المصدر الأساسي، وهو الإستعداد الفطري فحين نجد

---

[1] نفسه ص96-97.

[2] نفسه ص97.

إن الذوق الخاص يتوقف عند هذه النقطة بمفهومها الدقيق، نجد أن الذوق العام يتقدم على الخاص ببعض القضايا، كالإكتساب مثلا، على ألا نفهم من الذوق العام أنه الثقافة التي يكتسبها الناقد لأن الثقافة شيء، والذوق العام شيء آخر، فهما يختلفان بعضهما عن بعض، ويتلاقيان من حيث أنهما أدوات الناقد، وقد يجتمعان في الناقد في آن واحد، ولا يشترط هذا الجمع، وإذا تحقق الجمع ذلك هو النقد التام الصحيح. [1]

في نفس الاتجاه سار "**أحمد كمال زكي**"، و"**محمد مندور**"... وغيرهم إلى ما سار نحوه **عمار بن زايد** فهو لم يختلف عنهم في مفهومه للذوق، وعرفه في البداية تعريفا حسنا، إلا أنه خرج قليلا وثانية في تعريفه للذوق وقال أن الذوق يبدو في تصنيف الأواني، واللباس وتنظيم الموائد، وترتيب الكتب...إلخ، إن هذا التعريف للذوق لم يزد الكتابة الأدبية رونقة وجمالا وصبغ عليها صبغة غير فنية، ويجعل القارئ يتوقف عن القراءة منذ الوهلة الأولى.

فأقول لك يا أستاذ "**عمار بن زايد**" لا داعي لهذه التعريفات البسيطة التي تعرفها عامة الناس وتدون في مثل هذا الكتاب "النقد الأدبي الجزائري الحديث"، فهو تعبير إنشائي يعبره الصغير والكبير ولا يدخل في المجال الأدبي والنقدي مع أننا نعلم أن الأديب والناقد يتميز عن غيره من الناس والعامة بالثقافة الواسعة التي هي من الشروط الواجب توفرها في الناقد، فكان بالإمكان أن تجد تعريفا آخر يثير القارئ ويستفتح به تعريفه للذوق.

يا أستاذي الفاضل "**عمار بن زايد**" إن الذوق في رأيي لا يكمن فيما قلت وعرفت، بل الذوق في تعريفي له: هو الأمل، الطمأنينة، الراحة النفسية النابعة من الروح والقلب.

– الذوق هو الشعور والإحساس بالجمال، فأين يكمن الذوق في "**الديكور**" إذا كانت نفسك لا تتذوق أبدا وهي مهموسة مشغولة وتبحث عن السعادة والراحة، فالذوق الذي

[1] المرجع السابق: ص99.

تكلمت عنه عشوائي وليس ثابت ولا يدوم، فهو يتغير حسب الأنماط، أما الذوق الحقيقي هو الذي ينبع من الذات، فأنت يا زميلي القارئ عندما تسأل شخص معين عن ذوقه اتجاه لباس أو لون معين فسيجيبك بسرعة ودون تردد، أما إذا سألته عن ذوق الحياة وذوق النفس، وذوق السعادة فتراه لا يستطيع الإجابة مبكرا لأن هذا يحتاج إلى زمن طويل، فالذوق هو الذي يكون وراءه هدف أو غاية معينة وفي الأخير أشير إلى أن ذوق الشاعر يكمن في أحاسيسه وشعوره بالألم أو السعادة فهو يعبر عن ذوقه إذا عاشه فعلا وهذا هو الفنان أو الأديب الحقيقي.

فالكاتب أو الأديب عندما ما يكتب يحتاج إلى ذوق القارئ، كي يكسب جمهورا كبيرا من القراء، إذًا ماذا نفهم من هنا؟ إن الأديب عليه أن يحسس ويوصل ذوقه إلى القارئ، الذوق الحقيقي الذي يشعر به عند الكتابة أو النقد، ولا يوصل للقارئ ذوق اللباس أو ترتيب الأواني أو ترتيب الكتب أو طلاء الغرف...إلخ، بل يوصل له "ذوق الروح وصفاء القلب في آن واحد".

6- الذاتية والموضوعية:

يرى "**عمار بن زايد**" أن الذوق السليم هو الموجه الحقيقي لعمل الناقد وعنه تتمخض الأحكام، والعمل النقدي الناجح هو الذي يوقف إلى إرضاء العقل والقلب في آن واحد.

وقد انقسم النقاد إلى فئتين: فئة تحيزت إلى مبدأ الموضوعية فتمسكت به وناضلت في سبيله تطلب له السيادة والصدارة، وفئة تحيزت لمبدأ الذاتية فعملة جهدها لإظهار أهمية العنصر الذاتي.

فذهب "السيد قطب" **إلى التأكيد أن الذاتية في تقدير العمل الأدبي هي أساس الموضوعية فيه، ومن العبث محاولة تجريد الناقد، وهو ينظر إلى العمل فيقومه من ذوقه الخاص، وميوله النفسية، واستجاباته الذاتية لهذا العمل**".

وفي نفس الاتجاه يندرج رأي "محمد مندور" يعتبر التأثر والذوق والتجربة أساس العمل النقدي، وسبيل لإدراك الحقيقة إدراكا صحيحا، يقول "مندور": "**وأساس النقد الأدبي مهما قلبنا أوجه الرأي لا يمكن إلا أن يكون التجربة الشخصية، وكل نقد أدبي لابد أن يبدأ بالتأثر، وذلك لأنك لا تستغني عن الذوق الشخصي والتجربة المباشرة لإدراك حقيقة ما إدراكا صحيحا**".[1]

وذهب "**أحمد كمال زكي**": "**من العسير الوقوف على نقد موضوعي خالص حتى في أزهى عصور الأدب لسبب جوهري، هو أن الدوافع الإنسانية- التي تكون دائما غامضة ومعقدة ووراءها تحيزات مختلفة كتلك التي تتعصب للطبقة الاجتماعية أو للمبدأ الجمالي أو الإتجاه الفكري- تمتد أصولها إلى الذات والطبيعة جميعا**".

ومثل تلك هاته الدوافع، وهذه التحيزات التي وقف "إليوت" يناضل ضدها يقول "**على أن يتحكم في أهوائه ونزواته الشخصية وأن يصفي خلافاته مع أكبر عدد ممكن**

[1] عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 45-46.

من زملائه في سبيل الهدف المشترك، وذلك إذا ما أراد أن يبرر وجوده، وحيث نرى أن العكس يسود مجال النقد، يساورنا الشك في أن الناقد يدين بوجوده لعنفه ولتطرفه في معارضة غيره من النقاد، أو لشذوذ بسيط يميزه، يحاول بواسطته أن يصل إلى آراء اعتنقها الناس"، وقد ذهب بعض النقاد إلى حث الناقد مثلما فعل "**كارلوني فيللور**": "**أن يكون كالتاريخ بعيدا عن كل هوى وكل نفع وكل حزب عليه أن يحكم على المقدرة أكثر ما يحكم على الآراء... النقد المنجرد يسبق الآراء**".[1]

و"فيلمان" يعتقد أن المؤرخ رجل موضوعي وحيادي يسجل الوقائع والأحداث كما هي، وأن يكون الناقد على شاكلة المؤرخ لا يهمه شيء غير الحقيقة بغض النظر عن منافعه الشخصية وانتماءاته السياسية.

ويرى الدكتور "**محمد مصطفى هدارة**" على الناقد كما يقول: "**ألا يتدخل بشخصيته كثيرا في عملية التفسير تلك، وألا يحمل النص أكثر مما يحتمل، وأن يتجنب الإفاضة في شرح أحاسيسه لدى تلقيه لهذا الأثر الفني، ولا بد أن يكون الناقد على علم تام بإطار الشاعر الثقافي أي بالبيئة الشعرية التي كونته، وهذه البيئة لا ترتبط بفترة زمنية معينة بالنسبة للشاعر فكثير من الشعراء يعيشون داخل إطار عصرنا الزمني بجسومهم فقط، ولكنهم بأفكارهم واتجاهاتهم قد يعيشون داخل إطار ثقافي يرجع إلى عهد بعيد**".

نحن لا نختلف مع "**هدارة**" فيما قاله، ولكننا نختلف معه عندما يدعو الناقد إلى تتبع المنابع الثقافية التي نهل منها الشاعر لإعطاء الأولوية للبيئة الثقافية التي كونته على حساب البيئة الزمانية التي يحيا فيها.[2]

وفي ختام هذه الفقرة نرى أن محاسن الذاتية والموضوعية ولعل "**علي جواد الطاهر**" من أحسن من تكلموا في هذا الموضوع: أن الذاتية عنصر طبيعي في العملية

---

[1] المرجع السابق: ص 46-47.

[2] نفسه ص 47-48.

التي يزاول فيها الناقد أدبا حياته العاطفية، والخيال، والصورة الجميلة، ولكن الخطر يكمن في طغيان إحساسه الشخصي على ما سواه، بحيث ينسيه النص ويذهب به إلى الخيال، وأن الذات لا تصدق دائما وأنها عرضة للتغيير، ومن محاسن الموضوعية: نجد من طغيان الإحساس الشخصي، ولكنها مما يصعب تحقيقه لأنها إنما وضعت في الأصل لأشياء مادية خارجة عن الأدب وعالم الإحساس والعواطف.[1]

إن الذاتية مشتقة من الذات التي هي جذرها، بمعنى أن المرء إذ يقف لدى نص ينطلق في الإعراب عن موقفه من ذاته هو، مما يحس به ويشعر من جمال أو قبح فيستحسن تبعا لإحساسه الشخصي أو يستقبح، لا يهمه الآخرون، ولا تهمه القواعد والقوانين، وخبرات التاريخ، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، وأي شيء آخر غير ما يتركه النص في نفسه من أثر أو انطباع، وما يثيره فيه من انفعال... وحكمه في ذلك نروي كما ترى، وقد نشأ النقد أول ما نشأ ذاتيا.[2]

فالذاتية شرط أساسي لتفوق الفنان وامتيازه وبلوغه درجة الأصالة التي هي سمة من سمات الإبتكار والإبداع في العمل الفني.[3]

إن موضوع الذاتية في الأدب قد أثار كثيرا من القضايا الهامة المتصلة بفكرة الخلق الأدبي وما يزال يظفر عند كثير من أنصار الواقعية، والأدب الهادف أو الملتزم أو عند هؤلاء الذين ينادون بموضوعية الأدب باهتمام بالغ، ولما كان موضوع هذا النقاش هاما جدا فلا بد من الوقوف عنده لأنه كثير ما يؤدي إلى تضليل القارئ الذي ليس له رصيد كاف في ميدان الدراسات النقدية الأدبية، وذلك لأن معظم الذين يكتبون عن الواقعية بنوعيها القديم والجديد أو قل الغربي والإشتراكي، والذين يذهبون في الفن والأدب مذهب التزام، ويتحمسون أكثر من غيرهم لمحاولة تفسير الظواهر الكامنة وراء حياتنا

---

[1] المرجع السابق: ص 49.

[2] علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، ص341.

[3] هاشم صالح مناع: بدايات في النقد الأدبي، ص99.

المعاصرة وتقويمها، نقول إن موضوع هؤلاء النقاد من أصحاب هذه الاتجاهات كثيرا ما يدفعهم حماسهم لنظرية أو لأخرى، فينسون وهم بصدد الدفاع عن موقف معين للأدب، ينسون قيمة الذاتية أو قل يخشونها أو يشفقون منها ظنا منهم أن كلمة ذاتية وهي مرادفة لكلمة فردية سوى تؤدي حتما إلى الغض من قيمة الاتجاه الواقعي أو ربما كانت خشيتهم من طغيان لفظة "ذاتي" أو "ذاتية"، فعلى أدبائنا المعاصرين أو أدبنا الجديد راجعة إلى حرصهم أن يتجه كل أديب فينا إلى مشاكل الجماعة المعاصرة، ومحاولة استلهام ما فيها من واقع، ودراسته، وفهمه على نحو يربط بين الأديب وبين عالمه الذي يعيش فيه، ضانين أن كلمة "ذاتي" أو "ذاتية" هي بالضرورة عامل من عوامل انصراف الفنان أو الأديب عن المحيط الذي يعيش فيه أو المجتمع الذي يعمل من أجله، أو الأهداف التي تسعى الجماعة المعاصرة إلى تحقيقها.[1]

– فالموضوعية نقيضة الذاتية تعني في جذورها الخارج عن النفس، وهي أن يزاول الناقد مهمته يتجرد، وكأنه غريب عن النص، فلا دخل لإحساساته الشخصية وما يحبه هو في النص وما لا يحبه، وهي على هذا البيت عريقة في التاريخ، ولا بد أنها دخلت النقد الأدبي منتقلة إليه من العلم والصرف، فالعالم الكيمياوي أو الفيزياوي في مختبره موضوعي إزاء المواد المركبة أو المحللة التي يعالجها، لا دخل لذاته بها، ليس له نحوها إحساس خاص أو شعور... [2]

إن المجتمع مهما يكن له من تأثير في الأدب فليس هو الذي يحدد في النهاية شكل العمل الفني ويعطيه قيمته، وإنما الذي يحدد قيمة العمل الفني هو كما قلنا ذات الأديب التي تتمثل في عقله الخلاق، ومدى تمكنه من فنه، وسيطرته عليه وإدراكه لخفايا صفته، ووعيه بالتقاليد الأدبية التي توارثها وعاشها، بعد أن فرغنا من مناقشة هذه المسائل

[1] محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 21–22.

[2] علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، ص341.

تعود إلى مفهوم آخر من المفاهيم التي شاعت بين الأدباء المعاصرين عن موضوعية الأدب، وعلى الأخص بعد أن كتب "ت–س أليوت"مقاله الشهير والمسمى "التقاليد والموهبة الفردية" "**tradition and the Individuel talent**" فقد أراد "ت–س إليوت" بهذا المقال أن يهدم بعض المفاهيم الشائعة عند بعض النقاد ودارسي الأدب، ومن هذه المفاهيم ما استقر عند بعض الناس من أن الأديب تعبير عن شخصية الكاتب أو الإعتقاد الذي يقول بأن الأدب لا يكون أدبا إلا إذا صار عن تجارب الأديب الذاتية المباشرة[1]، وقد حاول "إليوت" أن يصحح هذا الخطأ الشائع وأن يحكم هذا المفهوم رغبة منه في الدفاع عن حقيقة ثابتة في عالم الفن عامة والأدب الخاصة وهي أن الفن الحقيقي ليس هو الذي ينتظر حتى يعبر عن تجاربه الذاتية المباشرة وحدها، والفنان الأصيل لا يكتفي في كتاباته بألوان التجارب التي تقع لشخصه، وليس هو الذي يظل صامتا لا ينطق حتى تقع له حادثة أو تصيبه مصيبة، فلا يصف الحب إلا إذا كابده، ولا يصور العذاب إلا إذا عاناه. [2]

– إن الخلق الأدبي ليس تعبيرا عما يقع لذواتنا فحسب، كما أنه ليس مجرد وصف للواقع الذي نعيشه أو نحياه، إن الفنان الجدير بهذه الصفة قادرا على خلق التجربة حتى ولو لم تقع له، إنه لا يقتصر على تصوير ما يقع لذاته من تجارب أو أحداث، ولا يقتصر على خلق ما يحياه وما يأمل أن يحياه وما يعجز عن أن يحياه فحسب، وإنما يخلق ما يحياه الإنسان أي إنسان في أي مكان وتحت أي ظروف سواء خضع الفنان لهذه الظروف شخصيا أم لم يخضع لها.[3]

---

[1] محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والجديد، ص29.

[2] نفسه ص30.

[3] نفسه ص30.

ليس من الضروري أن يعتمد الفنان على تجاربه الذاتية المباشرة وحدها فإن الأديب الذي يقتصر في أدبه على إطلاق مشاعره وحدها أديب عاجز أما الأديب الناجح فهو الذي يستطيع أن يخلق بقوة خياله الجو الشعري الذي يريده. [1]

ونستطيع أن ننتهي بعد كل ما سبق إلى أن الصراع بين الذاتية والموضوعية كما يقول "هاملتون" صراع لفظي، فحينما تكتمل التجربة الفنية نسى أنفسنا، ويكاد يختفي التمييز بين الذات والموضوع، وإذا سلمنا بهذه النتيجة الأخيرة ومقدماتها، فليس ثمة تناقضا إطلاقا بين ما يدعوا إليه "إليوت" وأصحابهن وبين ما قررناه سابقا، من أن الذي يميز الأديب الصادق عن غيره هو فرديته وذاتيته، فأصحاب الموضوعية في الأدب لا ينكرون هذه الحقيقة على الإطلاق، وإنما هم فقط يصححون بعض المفاهيم الشائعة التي تسيء الفهم السليم لعملية الخلق الأدبي. [2]

– فإن كل ما يهدف إليه أصحاب الدعوة إلى موضوعية الأدب هو أن يؤكدوا حقيقة سبق تقريرها وشرحها، وهي التي تقول بأن عملية الخلق الأدبي لا تستمد قيمتها مما تقضيه من تجارب ذاتية، بل يكتسب قيمتها مما تحتويه من قيم فنية، وليس هناك شيء يحدد هذه القيم إلا ما في الأثر الفني نفسه من خصائص هي نتيجة طبيعية لنضوج العقل الخالق للفنان، وتوافر إمكانياته، وهذه الحقيقة لا تتنافى أصلا مع الذاتية في الأدب التي يحرص عليها الموضوعيون، وهي تشكيل العمل الفني وتحديد قيمته، فإن الذي يقوم بهذا قدرات الأديب وملكاته وعبقريته الخلاقة وكل هذه من صميم الذات، وكل ما في الأمر أننا بحاجة دائما، ونحن نتحدث عن الفن أن نعي هذه المصطلحات الكثيرة التي قد يختلط على الذهن فهمها، وخاصة إذا وجدناها تستخدم في أكثر من منطقة واحدة من المفاهيم، أو في موضوعات متباينة. [3]

---

[1] المرجع السابق: ص32.

[2] نفسه ص34.

[3] نفسه ص 34–35.

إن فيما يخص الذاتية والموضوعية فإن الأستاذ "**عمار بن زايد**" كان موفقا لرأي الجماعة النقاد، وهو لا يختلف رأيه عن رأي الدكتور "**علي جواد الطاهر**" مع توصله إلى محاسن الذاتية والموضوعية بشكل موفق مع قول الدكتور "**علي جواد الطاهر**".

إن الذاتية والموضوعية في النقد لا يمكن فصل الواحدة على الأخرى لأن الناقد إذا تحلى بالذاتية وحدها، فقد خسر الحكم على العمل الأدبي وهذه الذاتية تأخذه بعيدا عن المجال الذي يريد دراسته والحكم عليه، وإذا اتخذ الموضوعية كذلك طريقا له فهو عمل غير كاف، لأن الناقد الذي تغيب ذاتيته وشعوره وتأثره بالعمل، وعدم الإحساس بالموضوع يؤدي إلى إهمال التعامل والتفاعل مع الموضوع، فعدم الشعور يؤدي إلى عدم إعطاء قيمة للعمل.

إلا أن على الناقد إذا استعمل ذاتيته في العمل النقدي شرط أن يبعد كل ما هو مخل، ومؤثر من أهواء ورغبات تسيء إلى الناقد وعمله.

1- مفهوم الشعرية:

قال العرب قديما: "إن الشعر أنفذ من السحر" وربط الشعر بالسحر يترجم عجز الإنسان آنذاك عن تفسير وتقليل الظاهرة الشعرية باعتبارها قوة مؤثرة بشكل قوي وفعال.

وأمام هذا العجز عن تحديد وتوضيح كيفية حدوث الظاهرة الشعرية لدى أناس دون آخرين، وما تكتسبه هذه الظاهرة من قوة مهيمنة غامضة، لجأ الأقدمون إرجاعها إلى قوة خارجة عن ذات الإنسان تلهمه شعرا متميزا.

وقد وجد هذا التحالف المزعوم هوى في نفوس طائفة من الشعراء فراحوا يتباهون له من ذلك قول أحدهم، ويبدو أنه كان يشعر أن الكبار يقللون من شأنه كشاعر لصغر سنه.

"إنـــي وإن كنـــت صـــغير الســـن وكـــان فـــي العـــين نبـــومني
فـــإن شـــيطاني أميـــر الجـــن يـذهب بـي فـي الشـعر كـل فـن"[1]

وليس العرب وحدهم الذين أرجعوا طاقة الشاعر المتميز إلى قوى خارجية متحالفة معه فالإغريق كذلك كانوا يعتقدون بوجود آلهة تتحكم في مصير الشاعر.

وقد كان الشعر ولا يزال رفيق الإنسان الساكن في أعماقه يقول "**نعيمة**": "**الشعر رافق الإنسان من أول نشأته وتدرج معه من مهد حياته حتى ساعته الحاضرة من الهمجية إلى البربرية إلى الحضارة إلى مدينة اليوم**".

وهكذا يطرح "**عمار بن زايد**" سؤاله في الأخير: ما هو الشعر؟ هل الشعر هو الكلام الموزون المقفى؟ هل الشعر شعور وعاطفة وخيال؟ أم الشعر هو شيء من كل شيء: شيء من الشعور ومن الفكر ومن الخيال ومن العاطفة؟

- في تعريف الشعر: هناك تعريفين للشعر-الأول: يعتمد على عنصري الوزن والقافية والثاني: اهتمامه بالوزن والقافية. [1]

[1] عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 79-80.

يعرفه "**هازلت**": "**فليس الشعر فرعا من فروع المعرفة، ولكنه المادة التي تكونت منها حياتنا**".

يعرفه "**عبد الرحمان شكري**":

"وإنما الشعر مرآة لغانية	**هي الحياة فمن سوء واحسان**
وإنما الشعر تصوير وتذكره	**ومتعة وخيال غير خوان".**[2]

يعرفه عباس محمود العقاد: "**هو حقيقة الحقائق، ولب اللباب، والجوهر الصميم من كل ما له ظاهر في متناول الحواس والعقول، وهو ترجمان النفس والناقل الأمين عن لسانها، فإن كانت النفس تكذب فيما تحس به أو تداجي بينها وبين ضميرها فالشعر كاذب**".

"فرمضان حمود": "**لا يرى الشعر على أنه وزن وقافية فقط، ولكنه شعور وإحساس صادق، مما يجعله قريبا جدا من الوحي، وشعر بهذا المفهوم لا يستطيع قوله إلا من توفرت له مزايا ثلاث: وهي الفكر الثاقب، والعقل الصائب، والذوق السليم**".

فالموهبة الشعرية كما يرها "**رمضان حمود**": "**هي طاقة مخفية في الذات تولد مع ميلاد بعض الأشخاص، وتظل كامنة فيهم، فهي في اختفائها كاختفاء النار في الحجر، ولا تظهر إلا كما تظهر النار منه عن طريق التحاكك والممارسة**".

يرى "**عمار بن زايد**" أن الموهبة ضرورية وأساسية في إيجاد شاعر حقيقي ولكنها وحدها غير كافية ولا يمكن أن تجعل منه شاعرا، اللهم إلا إذا كان شاعرا بلا شعر، فذلك أمرا آخر.

وللشعر دور في حياة الإنسان، لا يمكن للنثر أن يغني عنه، كما أن للنثر دور آخر، ولا يمكن للشعر أن يغنى عنه، والشعر والنثر يسيران جنبا إلى جنب.

---

[1] المرجع السابق: ص 80-81.

[2] نفسه ص 81-82.

يقول "**علي جواد الطاهر**": "**في الشعر الحق عاطفة، وفيه خيال ولا نقاش في ذلك، ولكن في النثر الحق عاطفة وخيالا**".[1]

"**أبي مدين الشافعي**" رأى في فن الشعر وعلاقته بالشعور والبيئة، فهو يرى أن النفوس تختلف في الشعور والأذواق، كما تختلف في السلوك والطباع، ويرى أن البيئة الاجتماعية تؤثر في الشاعر، وتطبعه بطابعها الذي يظهر واضحا في شعره.

وأن أبا مدين الشافعي يعتقد بوجود شعر من هذا النوع لدى العرب الجاهليين يستوفي بعض شروط الشعر الرومانتيكي.

فالشعر الرومانتيكي هو الشعر الحقيقي الذي يقدر على التعبير عن إحساس الشاعر والتصوير للخياله.

فقبل لامارتين بقرون نطق شاعر عربي بهذا البيت الخالد.

وليل كموج البحر أرخى سدوله   علي بأنواع الهموم ليبتلي. [2]

فأمرؤ القيس نظر مثلا لامارتين بقلبه، وأعطى الليل كما فعل لامارتين في "البحيرة"

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي   بصبح وما الإصباح منك بأمثل

ومن هنا يتبين أن للعرب أدبا حيا كما هو للشعوب الأخرى، فلهم شعر يعبر عما تنطوي عليه نفوسهم الحساسة.

وقد يكون العصر الأموي أقدم العصور الأدبية العربية المفعمة بالرومانتيكية غير أن هذا كله لا ينسينا أن الرومانتيكية قد أفرزتها البيئة الأوربية تحت تأثير ظروف اجتماعية واقتصادية وفنية، وقد كان فعل الرومانتيكية ضد الكلاسيكية عنيفا لأن تقليدية

---

[1] المرجع السابق: ص 83-84.

[2] نفسه ص 88-89.

الكلاسيكية أدى إلى تجميد الخيال واضمحلاله، وأول مدرسة رومانتيكية هي تلك التي نشأت على يد "**جبران خليل جبران**" الذي تأثر بالرومانتيكية الغربية تأثرا بالغا.

إن وجهة نظرا الشافعي جديرة بالتقدير والإحترام وهي تدل على إطلاع صاحبها التراث الأدبي العربي، وإطلاعه على الآداب الأجنبية، ولو اهتم "**الشافعي**" بالنقد وكرس جهوده في سبيله لكانت مكانته متميزة بين النقاد الجزائريين الذين ظهروا في الفترة التي نحن بصدد دراستها. [1]

تحتل نظرية الشعرية دائرة اهتمام النقاد والبلاغيين، ومؤرخي الأدب، منذ **أرسطو** حتى الآن، وتتوالى النظريات المتعددة والإجابات المقترحة التي تحاول رسم الحدود الخفية بين عالمي الشعر والنثر ونمط الكلام، الصورة والتفكير الملائم لكل منها وهي حدود غائمة ومتداخلة، ولكنها مع ذلك كامنة، وهي تشكل في جوهرها موضوع النقاد للغات العالمية المختلفة في خطوطها الرئيسية ومن هنا فإن أي جهد عميق صالح لأن نسترشد به بقية اللغات سواء كان جهد "**أرسطو**" في اليونانية، أو "**عبد القاهر**" في العربية، أو "**جوكوين**" في الفرنسية.

وفي هذا الإطار يقدم هذا السفر ترجمة لنصين على أعلى درجة من الأهمية في هذا المجال هما "**بناء لغة الشعر**" و"**اللغة العليا**" وهما لمؤلف واحد وقد شكلا معا نظرية مكتملة لتحاول أن تطرح إجابات علمية دقيقة على أسئلة الشعرية الكبرى في كل اللغات. [2]

الشعرية: علم موضوعه الشعر، وكلمة الشعر كان لها في العصر الكلاسيكي معنى لا غموض فيه كان يعني جنسا أدبيا هو "**القصيدة**" التي يتميز دورها باستخدامها للأبيات، لكن اليوم وعلى الأقل عند جمهور المثقفين:

---

[1] المرجع السابق: ص 90-91.

[2] جون كوين: النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط د.ت، ص29.

– أخذت الكلمة معنى أكثر اتساعا على أثر لتطور يبدو أنه بدأ مع الرومانتيكية ويمكن تحليله بصفة عامة على الطريقة الآتية: بدأ المصطلح أولا يتحول من السبب إلى الفعل من الموضوع إلى الذات هكذا أصبحت كلمة الشعر تعني التأثير الجمالي الخاص الذي تحدثه القصيدة"، ومن هنا أصبح شائعا أن تتحدث عن المشاعر أو الإنفعالات الشعرية. [1]

– ونحن لا نريد على الإطلاق أن نعترض على الإستخدام المعاصر لكل "الشعر" ولا يعتقد أن الظاهرة الشعرية محصورة داخل حدود الأدب وأنه من الجائز البحث عن مسبباتها في مظاهر الطبيعة أو مواقف الحياة، بل إن الممكن تماما معالجة "شعرية عامة" يمكن تلمس أسبابها المشتركة في كل الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي يمكن أن تثير انفعالات شعرية. [2]

لكنها لأسباب منهجية بحتة نعتقد أنه من الأفضل أن نجدد في البدء حقل البحث وأن لا نعالج إلا الجوانب الأدبية بالمعنى الحقيقي للمصطلح من الظاهرة الشعرية وهذا يعني بالنسبة لنا تحليل الأشكال الشعرية في اللغة، وحدها فقط فإذا استطعنا أن نحصل على نتائج إيجابية من هذا التحليل، فسيكون من الجائز محاولة الإمتداد بها فيما وراء المجال الأولى.[3]

المصطلح والمفهوم:

تناول تعريف هذا المصطلح كثير من النقاد والمهتمين بموضوع الشعرية مثل "**تدوروف**" و"**جاكبسون**" و"**كوهين**"... وغيرهم، وفي محاضرات ألقاها "**رابح بوحوش**" في ندوة حول السيميائيات، الموسومة بالبدائل اللسانية في الأبحاث السيميائية الحديثة بجامعة عنابة عام **1994م**، تطرق إلى تحديد المصطلح "... والشعرية بوصفها علما لدراسة

---

[1] نفسه ص29.

[2] نفسه ص30.

[3] المرجع السابق: ص30.

الوظيفة الشعرية "**Poetique**" يمكن ترجمتها إلى الإنجليزية بمصطلح "**Poétics**" وهو المصطلح الأكثر وضوحا وتميزا، وذلك لأنه يمكن تقطيعه إلى جزئين عملا بتوصيات الندوة اللسانية التي عقدت بتونس عام **1978**م القاضية بطريقة "عبد الرحمان صالح" بتقسيم المصطلح إلى جزئين الأول "**Peotic**" وتعني شعري والثاني "**S**" وهي علامة الجمع في اللغة الإنجليزية على الوجه القياسي فيصير المصطلح شعري في صيغة جمع الإناث شعريات على صيغة سيميائيات ودلاليات...إلخ. [1]

وهناك من النقاد من يرى أن هذا المصطلح مأخوذ من أصل الموضوع المدروس وهو الشعر "**La posie**"، وقد تعدد مصطلح الشعرية وتعددت استعمالاته في الكتب النقدية: **الشعرية، الشاعرية، الجمالية، الإنشائية، الأدبية، اللغة العليا، اللغة الواصفة، علم الأدب، فن النظم، فن الشعر**...إلخ، مع اختلاف النقاد في تبني هذه المصطلحات حسب قناعاتهم العلمية، كما اختلفوا في تحديد مفهوم دقيق للشعرية... إن الشعرية إذن، علم غير واثق من موضوعه إلى حد بعيد، ومعايير تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة، وأحيانا غير يقينية.

وورد مصطلح الشعرية عند النقاد العرب القدماء بألفاظ متنوعة **كالتخييل والإنزياح، والإنحراف، والتوسع، أو الاتساع، والعدول والنظم، ومعنى المعنى**... وغير ذلك من الألفاظ المعبرة عنها.[2]

وينبني أن ندرك مبدئيا أن الحديث عن الشعرية لا يتم إلا عن طريق صيغ وتعابير فنية، لا تتجسم بالكلمات القاموسية أو المصطلحات العلمية لأن أصل الشعرية نتاج تخيلي يقترب كثيرا من التصورات الفلسفية التجريدية لا يخضع إلا للفن والذوق والخيال، فالشعرية صور تشبه الحلم حسب وصف العلماء لها تصطنعه الألفاظ أو الرؤى

---

[1] الطاهر بومزير: التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2007، ص 52-53.

[2] سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية "دراسة في ديوان أمل دنقل"، المركز القومي للنشر، أربد، د.ط، 1999 ص45.

التجريدية... فالشعر ليس عمل ولكنه شعر والتعامل معه لابد أن يكون شعريا ولن يكون بوسع القارئ إلا أن يتحول إلى شاعر كي يستطيع النفاذ إلى عالم النص الشعري... [1]

ويرى "**محمد الغذامي**" أيضا أن الشعرية مشروع طموح ويستعمل في تسميتها مصطلح لغة اللغة... وما ذلك إلا مشروع طموح لإبتكار لغة اللغة وهو قمة العطاء الأدبي الجمالي...

الشعرية "**Poetics**" مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته، ويعود أصل المصطلح في أول انبثاقه إلى "**أرسطو**"، أما المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع، ويبدو أننا نواجه من جهة أولى مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة، ويبدو بارزا هذا الأمر في التراث النقدي الغربي أكثر جلاء. [2]

إن الجهة الأولى تتلخص في مفهوم الشعرية العام البحث عن قوانين الإبداع، وقد اتخذ مصطلحات مختلفة منها: شعرية أرسطو، **ونظرية النظم للجرجاني، والأقاويل الشعرية المستندة إلى المحاكاة والتخييل عند القرطاجني**، أما الجهة الثانية فتتلخص في النظريات التي وضعت في إطار مصلحة الشعرية ذاته مع اختلاف التصور في سر الإبداع وقوانينه كما هو الحال في نظرية التماثل "**eqyivalence**" عند "**جاكبسون**" ونظرية الانزياح "**Déviation**" عند "جان كوهين" ونظرية الفجوة: مسافة التوتر عند كمال أبو ديب. [3]

[1] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير في البنيوية إلى التشريعية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، د.ت، ص262.

[2] المرجع السابق: ص87.

[3] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية "دراسات مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي بيروت ط1، 1999، ص23.

وتبقى تلك البحوث العلمية والتجريبية التي يغتنمها علماء الشعريات قاصرة دون الوصول إلى نتائج نهائية، وتظل الشعرية نائية عن القياسات والقوانين العلمية، ومن ثمة ... فاللفظة الشعرية لا تمتلك مقومات الإصطلاح، وغير متيحة بمفهوم معين...

وهكذا فقد تأبت الشعرية على الدراسات الإبستمولوجية المختلفة نظرا لكونها تخضع في طبيعتها للمعرفة الإمبريقية (اكتساب المعرفة عبر التجربة الميدانية والعلمية)، وهي مؤثرة فعالة تحرك مشاعر الآخرين، وتداعب مخيلاتهم، وتلامس أذواقهم أو باهتة لا تحرك إحساسا أو شعورا. [1]

2- تعريف الشعر:

1- الدلالات المعجمية: يحدد صاحب المحكم، دلالة المادة اللغوية (ش، ع، ر) فيبرز بداية الصيغ الصرفية والإشتقاقية لهذه المادة.

شعرية وشعر يشعر شعرا، وشعرا، وشعرة، ومشعورة، وشعورا، الأخيرة عن اللحياني، كله علم.

والشعر والشعر مذكران: نيتة الجسم مما ليس يصرف ولا وبر، وجمعه أشعار...وشعور...

والشعراء والشعرة منبت العانة، والشعرة منبت الشعر تحت السرة.

والشعار الشجر الملتف، والمشعر أيضا الشعار...

والشعار ما ولي جسد الإنسان من اللباس والجمع أشعرة وشعرة. [2]

---

[1] نفسه ص23.

[2] عبد القادر الغزالي: الشعرية العربية –التاريخية والرهانات–، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، د.ط، 2010 ص19-20.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الصيغ الصرفية، والإشتقاقية هي نفسها الموجودة في بقية المعاجم الموسوعية العربية القديمة، ولذلك نجد في الصحاح الصيغ التالية: الشعر رجل أشعر، قوم شعر، الأشعر ما أحاط بالحاضر من الشعر والشعائر أعمال الحج والمشاعر الحواس.

وأشعره الأمر وأشعره أعلمه إياه.

أما "**أبو الحسن أحمد بن فارس**" في معجمه، مقاييس اللغة، فيحدد الدلالة الأصلية للجذر اللغوي الثلاثي كما يلي **(شعر)** الشين والعين والراء أصلان معروفان يدل أحدهما على ثبات والآخر على علم وعلم، فالأول الشعر معروف، والجمع أشعار وهو جمع جمع، والواحدة شعره، ورجل أشعر: طويل شعر الرأس والجسد، والشعار: الشجر، يقال أرض كثيرة الشعار، والباب الآخر: الشعار الذي يتنادى به القوم في الحرب. (1)

ترد للشعر تعريفات كثيرة قد يناقض بعضها بعضا، وقد تكون مرة فردية مثل رأي شخص بعينه، ومرة علمية تقبلها مجموعة من الناس، أو عصر من العصور وإننا لو جمعنا عددا من هذه التعريفات، بل لو تركنا هذه التعريفات جانبا أو قبلنا على ما سميناه شعرا نتأمله كما تأمله الآخرون، وكما يجب أن يفعل من يسعى إلى التعريف أي بالرجوع إلى الأصل... وجدنا عناصر لو جرد الشعر منها لم يعد في حقيقته شعرا (أو أدبا)، ومن هذه العناصر ما هو عام بين الشعر والنثر والفن وكل أدب صحيح ومنها: العاطفة أو الهزة التي تبعث أديبا على القول فرحا أو حزنا، خوفا أو طمعا رهبة أو رغبة، حبا أو كرها...إلخ ومنها: الخيال والصور التي يسجلو فيها الأديب عواطفه وأفكاره ويقرب عن تجربته، ومنها ما يحدثه هذا القول في السامع **(أو القارئ)** من هزة وأثر. (2)

---

1 المرجع السابق: ص20–21.

2 علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، 1989، ص34.

وترى الدراسة التقليدية من شرط الشعر **(الوزن)** و**(القافية)**، وأنه يقوم على العاطفة والخيال، والمقصود بالوزن هنا- بحور معينة معروضة مدروسة يجب أن يسير عليها الشاعر، وإلا خرج عن أن يكون كلامه شعرا، ويزدوج مع شرط البحر شرط القافية. (1)

قديما قالوا: "**إن الشعر ديوان العرب**" يعنون بذلك أنه سجل، سجلت فيه أخلاقهم وعاداتهم، ودياناتهم، وعقليتهم، وإن تسمت فقل: إنهم سجلوا فيه أنفسهم، وقديما انتفع الأدباء يشعر العرب في الجاهلية، فاستنتجوا منه بعض أيامهم وحروبهم، وعرفوا منه أخلاقهم التي يمدحونها، واستدلوا به على جزيرة العرب وما فيها من بلاد، وجبال وسهول، ووديان، ونبات، وحيوان وما كانوا يعتقدون في الحب، وما كانوا يعتقدون في الأصنام والخرافات، وآنفوا في ذلك جمعية الكتب المختلفة. (2)

الشعر كلام مفصل قطعا متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتا، وسمي الحرف الأخير الذي تتفق فيه ريا وقافية، وينفرد كل بيت بإفادته في تركيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله، وما بعده، وإذا أفرد كان تاما في بابه، في مدح أو تشبيب أو رثاء فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته. (3)

أما الشعر عند "عبد الرحمان شكري" يقول في بيته هذا:

ألا يـــــا طــــائر الفـــــردو   س إن الشــــــعر وجـــــــدان

فوظفية الشعر الأساسية هي التعبير عن وجدان الشاعر الذاتي، ولأن الشعر في جوهره عاطفة. (4)

---

[1] نفسه ص34-35.

[2] سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، د.ط، 1999، ص197.

[3] محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، د.ت، ص18.

[4] نفسه ص 45-46.

"فعبد الرحمان شكري" يؤكد أن الشعر ليس تصويرا، وأن مجاله هو العواطف وأن اللغة قاصرة بحيث يصبح لزاما على الشاعر أن يلجأ إلى الرمز والإيحاء عن طريق الشعرية أو الأنغام الموسيقية. [1]

الشعر هو ما أشعرك، وجعلك تحس عواطف النفس إحساسا شديدا، لا ما كان لغزا منطقيا، أو خيالا من خيالات معاقري الحشيش، فالمعاني الشعرية هي خواطر المرء وآراؤه وتجارية، وأحوال نفسه وعبارات عواطفه، وليست المعاني الشعرية كما يتوهم بعض الناس التشبيهات الفاسدة، والمغالطات السقيمة كما يتطلبه أصحاب الذوق القبيح. [2]

فالشعر عند "العقاد" وسيلة لفهم الشاعر مع اهتمام بالوسيلة. [3]

3- تعريف الأدب:

عندما نتأمل التعاريف التي أطلقها النقاد الجزائريون على الأدب نجدها تتفق مع تعاريف الشعر.

إن الأدب عند "أحمد رضا حوحو": "**هو لغة حية تخاطب بها أرواح الغير، هو التفكير (كذا) الصادق عن شعورنا، وخلجات أنفسنا وإحساساتنا، هو التصوير الجلي لأخيلتنا، وما ينطبع في نفوسنا من صور الحياة**".

وفي مقال آخر تحت عنوان "الأدب والأديب" يعرف الأدب فيقول: "**الأدب كالمخدر الشديد المفعول، والضرر من تلك المخدرات الفتاكة كالمورفين والكوكايين سواء بسواء**".

فالناقد يقول كلام غير واقعي فهو يعتبر الأدب وسيلة تهديم لا عامل بناء.

---

[1] نفسه ص130.

[2] المرجع السابق: ص 49.

[3] نفسه ص 68.

فالأديب يعاني معاناة قاسية في سبيل إبداع كائناته الأدبية على نحو مؤثر، ويدفع في سبيل ذلك ثمنا باهضا من صحته الشخصية، ولذلك اعتبر "**حوحو**" التأثير السلبي للخلق الأدبي بالنسبة للأديب. [1]

حتى لو فرضنا أن وضع المجتمع الجزائري غير هذا، فإن ذلك لا يعني أبدا أن الأديب سيشعر أنه محل رعاية واهتمام بالصفة التي ترضيه، لأنه لا يقنع بالرعاية النسبية والاهتمام المحدود.

وهنا في حدود بلادنا الجزائر نشأ "**أبو القاسم الشابي**" في ظروف اجتماعية وسياسية قاتلة، وبالرغم من ذلك أبدع أعمالا خالدة استوحاها من البيئة التونسية، فتغنى بالحب والجمال والثورة، وها هي تونس تعطي "**للشابي**" مكانة منذ وفاته، وتعترف أنها لم تفهمه كما يجب أن تفهمه في وقته فلقبته "شاعر الحب والثورة".

وموقف "**أحمد رضا حوحو**" من المقلدين التقليديين لا يختلف عن موقف "رمضان حمود" فهو ثائر عليهم ثورة عارمة، حيث يصف أعمالهم بالهياكل الميتة والخبث التي فقدت الروح، ويدعو صراحة إلى محاربتها قائلا "يجب أن تنزل عليها بمعاولنا دون هوادة ولا شفقة" تمهيدا لإنشاء أدب وفن حيين. [2]

ومن أجل بلوغ هذه الغاية لا يريد "**حوحو**" أن يكون خياليا فيقترح على الأمة الجزائرية إنشاء الكليات للأدب، والمعاهد والفنون، وإنشاء وسائل للنشر والنقد والتوجيه والتشجيع.

والذي يجب ملاحظته في أداء كل من "**رمضان حمود**" و"**أبي مدين الشافعي**" في الشعر و"**أحمد رضا حوحو**" في النثر. والأدب هو وجوب التجديد، ومحاربة مظاهر التقليد

---

[1] عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 91-92.

[2] المرجع السابق: ص 96-97.

والجمود، وضرورة ارتباط الأدب بنفس صاحبه والتعبير عن خلجاتها بصدق مع التشديد على أهمية عنصر الخيال في العمل الأدبي عامة، والإبداع الشعري خاصة.

إن الأدب العربي عرف روح المذهب الرومانتيكي قبل أن تعرفه الآداب الغربية. (1)

إن الأدب لغة "**Liérature jerminologically**": بأنه تطور مع تطور العصور ففي العصر الجاهلي كان معنى حسيا، وهو الداعي إلى الطعام أو صانع المأدبة.

وفي العصر الإسلامي انتقل إلى معنى التعليم مع المحافظة على المعنى الحسي السابق وفي القرن الرابع أصبح كل المعارف غير الدينية التي ترقى بالإنسان اجتماعيا وثقافيا ومع إلى ذلك، وفي القرن التاسع عرف بأنه جميع المعارف دينية وغير دينية أما في القرن الرابع عشر فكان كل ما ينتجه العقل والشعور. (2)

أما اصطلاحا "Idiomatique littérature": هو الكلام الإنشائي البليغ الذي يقصد به التأثير في عواطف القراء والسامعين سواء أكان شعرا أم نثرا، وهو في أدق معانيه: الصياغة الفنية لتجربة إنسانية. (3)

ويرى "**فرويد**" أن الأدب تعبير مقنع لرغبات مكبوته، وينظر إليه على أنه ثمرة **مرحلة حسبة نفسية تمر بصاحبه**، بينما يرى "**إدلر**" أن الأدب تعبير عن مركب النقص وأثره في الأدب، أما "**يونغ**" فيرى أن الأدب ليس تعبيرا عن ذات الأديب، ولكنه في ماضي الإنسان منذ عصور الزمن السحيقة، وأن الشعور الجمعي هو الذي يطغى على شعور الأديب الفردي. (4)

---

[1] نفسه ص 97-98.

[2] هاشم صالح مناع: بدايات في النقد الأدبي، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1994، ص93.

[3] نفسه ص 93.

[4] أحمد الرقب: نقد النقد، عمان-الأردن، د.ط، ص91.

إن الأدب هو "لعبة المعرفة" أولا إنه لعبة إنه يوجد في حقيقته، إنه هو نفسه وليس شيئا آخر –إن جهازه– عدة اللعبة– هي الألفاظ والأوزان ونماذج أخرى في معنى واحد لاعبا بهذه الأشياء ولا يستعملها كأدوات لإصلاح الناس– وكما قال "**أودن**" مرة أخرى: إذا أخبرك طفلك أنه يريد أن يكون شاعرا فأسأله لماذا؟ إذا قال: لأنني أريد أن أفعل الخير، فدعه يصبح قبسا ولكن إذا قال: أنا أحب اللعب بالألفاظ فدعه إذن يحاول. (1)

إن الأدب أحد مظاهر الفن المتعددة، وأن وسيلته في الخلق أو التعبير أو المحاكاة هي اللغة، إنه فن في صورة لغوية جميلة.

وذكر في محاولة تعريفه أنه تعبير عن تجربة، وإذا كان مدلول "التجربة" يذهب أول ما يذهب إلى التجربة الذاتية المباشرة، أي ما عاناه الأديب نفسه، وما وقع له من خير أو شر فيما وجد أو فقد... فإن مدلول التجربة الحقيقي –في عالم الأدب– أوسع من ذلك كثيرا، يدخل فيه تجارب الآخرين من أقارب وجيران ومجتمع مباشر ومن بعيدين يسمح عنهم ويصل إليه فيرهم، من بعيدين في المكان، ويزداد قرب هؤلاء يوما بعد يوم مع التقدم العلمي والاستكشافات الحديثة، وبعيدين في الزمان، أو ممن يحفظ التاريخ خيرهم ويدخر جزءا مهما من تجربتهم، وتتقدم البحوث التاريخية كثيرا في زمننا الحالي... بل إن الخيال ليمتد ويمتد، فيصطاد للأديب ما لم يقع له فعلا ولم يكن بين يديه.

وهناك من قال : بالأدب للأدب، وبالأدب للحياة. (2)

ويقال: لا غاية للأدب إلا الأدب.

الأدب فن وسيلته اللغة– وأنه بهذه اللغة يتميز من الأنواع الفنية الأخرى. (3)

---

[1] مصطفى الصاوي الجويني: أبعاد في النقد الأدبي الحديث، مطبعة نور الإسلام، منشأة المعارف، الإسكندرية د.ط، ص80.

[2] علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، ص29.

[3] نفسه ص39.

ويرى "**يونغ**" أن الأدب ليس تعبيرا عن ذات الأديب، لكنه في ماضي الإنسان منذ عصور سالفة، وأن اللاشعور الجمعي هو الذي يستفيض على شعور الأديب ويجعل وتره ينبض بتعابير الأدباء وأساطيرهم الموروثة، فالتعبير عن شعور معين به وإنما هي عملية اجترار التعابير قالها الأجداد، ومعان أثوبها ومضامين استخدموها. [1]

يرى "**نعيمة**" أن الأدب يتوكأ على (الحياة والحياة على الأدب، وأنه ... واسع كالحياة عميق كأسرارها، ينعكس فيها وتنعكس فيه، ولذا فعلى الكاتب المجيد سواء كان روائيا أو صحفيا، أو شاعرا، الكاتب الذي يرى بعيني قلبه ما لا يراه كل بشر، الكاتب الذي يعد لنا من كل مشهد[2]من مشاهد الحياة درسا مفيدا، الذي أعطته الحياة موهبة إدراك الحق قبل سواه، هذا الكاتب هو جل ما نبحث عنه. [3]

ويشير نعيمة في كتابه "دروب" تحت عنوان "ماهية الأدب ومهمته" وفيه يقول بحث عن مستقبل الأدب العربي:

"والأدب في دنيا العرب ما بلغ بعد أشده ولن يبلغه حتى تكون لنا أمور ثلاثة:

- لغة سلسلة القياد.
- أمة لا تعاني –في جملة لا تعانى– مركب النقص.
- حرية الكلمة. [4]

ويقول نعيمة كذلك: الأدب: حاجتنا إلى التعبير عن ذواتنا وحاجتنا إلى الموسيقى، وحاجتنا على الجمال، وحاجتنا إلى نور نهتدي به في الحياة وإن يكن من الواضح أن نفقد العقاد التطبيقي قد صدر طبعا من آراء ونظريات عامة في الأدب والشعر خاصة. [5]

---

[1] أحمد الرقب: نقد النقد، عمان–الأردن، د.ط، ص93.

[2] فؤاد المرعي: النقد الأدبي الحديث، ص95.

[3] نفسه ص 95.

[4] محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، ص39.

[5] نفسه ص 117.

يقول "**طه حسين**": "أن الأدب في رأيي فن لغوي جميل".[1]

ويرى "نعيمة" أن وظيفة الكشف عن الإنسان، (فكل ما يأتيه الإنسان إنما يدور حول محور واحد هو -الإنسان- حول هذا المحور تدور علومه وفلسفته، وصناعته وتجاربه وفنونه، وحول هذا المحور تدور آدابه...)، وما سلطان الأدب إلا في أنه أبدا يجول في أقطار النفس باحثا عن مسالكها مستطلعا آثارها، وليس كالأدب مسرحا يظهر عليه الإنسان بكل مظاهره الروحية والجسدية، ففي الأدب يرى نفسه ممثلا ومشاهدا في وقت واحد هناك يشاهد نفسه من الإقماط حتى الأكفان. [2]

إذا أرادوا أخذ هذا الفن قالوا: الأدب هو حفظ أشعار العرب وأخبارهم والأخذ من كل علم بطرف. [3]

فقد جعل "ابن خلدون" الأدب من العلوم اللسانية، وجعله قسيما للنحو واللغة والمعاني والبيان والبديع وأجمله في قسمي الأدب المنظور والمنثور.

وقد اختلف قديما وحديثا في مفهوم الأدب وغرضه وهو عند "محمد زكي العشماوي" اتخذ من الاتجاه الواقعي في تحديده لمفهوم الأدب إنما يمثل شريحة من شرائح التعبير عن المجتمع، والمجتمع بدوره هو الذي يشكل هذا العمل الفني ويحدد قيمته قوله: "...أن الأدب تعبير عن المجتمع وبالتالي فالمجتمع هو الذي يشكل العمل الفني ويحدد قيمته... والمجتمع جزء لا يتجزأ عن الوجود الذي هو كما قلنا موضوع الأدب والفن... والمجتمع الذي يعيشه الشاعر يمكن أن يكون بالقياس مصدر الهام ووحي لا يفضيان...". [4]

---

[1] نفسه ص 123.

[2] فؤاد المرعي: النقد الأدبي الحديث، ص95.

[3] عبد الرحمان ابن خلدون: (ت) أحمد طاهر، مقدمة ابن خلدون، دار الفجر للتراث، القاهرة، ط1، ص 709.

[4] محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، د.ط بيروت- لبنان، 1979، ص12.

وهو بذلك يتفق "مع أحمد أمين" في تحديد مفهوم الأدب بقوله: "وخير تعريف للأدب أنه التعبير عن الحياة أو بعضها بعبارة جميلة". [1]

أما الأدب فهو الذي يجب أن نرجع إليه إذا أردنا أن نميز وأن نفهم ميزات الأمة العقلية والنفسية وعيوبها.

- وبهذا يكون الأدب روح العصر، ونتاج المجتمع. [2]
- ومن خلال ما نقدم يتضح لنا أن كلمة "أدب" قد اكتسبت معان متفاوتة عبر العصور الأدبية، فتارة يتسع مدلولها وتارة يضيق وبذلك اكتسبت كلمة "أدب" مدلولين هما: الأول: الأدب بالمعنى العام ويشمل كل ما يكتب في العلوم الإنسانية من فلسفة وتاريخ وشعر ونثر.

الثاني: المعنى الخاص وهو الشعر والنثر وما يتصل بها. [3]

وظيفة الأدب:

أدركنا أن نشأة الأدب كانت ثمرة لحاجة الإنسان على التعبير عن عقله وشعوره، وهو بذلك يشبه بقية الفنون كالرسم والتصوير والموسيقى. [4]

وهكذا نرى أن الأثر الفني سواء أكان تعبيرا أم خلقا أم إدراكا هو نتيجة إنعكاس الوجود على ذات الفنان... ينتج من كل ما سبق أن الأثر الفني تعبيرا وخلقا وإدراكا هو حصيلة اتحاد ذات الفنان بالعالم الخارجي والباطني معا، وأنه آخر أمر تعبير عما يوجد بالقوة أو بالفعل في نفوس الضمير ثانيا. [5]

---

[1] أحمد أمين: النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت–لبنان، د.ط، ص17.

[2] المرجع السابق: ص 24.

[3] محمد صايل حمدان: قضايا النقد الحديث، ص11.

[4] نفسه ص13.

[5] محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص6–7.

ومن خلال ما تقدم تتضح لنا بعض المظاهر التي تبرز فيها معالم ووظيفة الأدب وهي:

1- إن الأدب يحمل الثقافة ذاتها ويصل بها إلى روح المجتمع عن طريق الكتب المؤلفة والصحف والقصص، والشعر والمسرحيات، وهكذا يؤديها بطرق شتى فتارة يؤديها عن طريق عرض الحقائق الخالصة كما في العلوم والفلسفات وتارة أخرى عن طريق العواطف والأحاسيس والشعور التي تحمل الحقائق الذهبية فتزيدها رونقا وجمالا، وتارة عن طريق الخيال كما هو الحال في الشعر والقصص، فكم من شعر أفاض مشاعر وأحاسيس الناس وصوب أوضاعهم، وكم من قصة حملت في طياتها الخير للناس، وكم من قصة أرشدت المجتمع إلى الصواب.

2- إن الأدباء هم رمز الأمة والشبيبة الضائعة، فهم يدرسون ويدرسون ويتعلمون ويعلمون ويرشدون إلى الحق والصواب.

3- إن الأدب له دور كبير في النهضات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية فكلما زاد عدد الأدباء والمفكرين دل ذلك على الإشراق الفكري، ويمكن القول: أن الحضارة الإنسانية ثورة متصلة مظهرها الأدب والفن.

4- الأدب وسيلة الاستمتاع بجمال الحياة، فهو يقدم الحياة بصورة مثالية، إنه مسرة النفس. [1]

ويقدم لنا تجارب الآخرين فنتفاعل معها، ونعيش مع أصحابها أفراحهم ونشاركهم أخزانهم وهذا ما سماه أرسطو بنظرية التطهير.

5- إن الكتب المقدسة هي نصوص أدبية من الطراز الأول، وهي معجزات بيانية اعتمد عليها الرسل صلوات الله عليهم في أداء رسالاتهم، وتبع هذه الكتب السماوية كثير من الخطباء والوعاظ والمرشدين فبعثوا في الأدب أساليب دينية، وشعائر المحبة والسلام،

[1] محمد صايل حمدان: قضايا النقد الحديث، ص14.

فاستطاعوا أن يصفوا النفس من الرذائل، ولا ينكر أحد الصلة بين الأدب والدين فكلاهما يقصد إلى تهذيب النفس الإنسانية، ولا يشك أحد أن أكبر رجال الدين على النهوض بواجبهم هم الأدباء الذين أوتوا صدق الشعور وملكة القول. [1]

إن الأستاذ "**عمار بن زايد**" تطرق إلى مفهوم الأدب بشكل جيد، وذلك عندما أرجعه إلى الناقد "**أحمد رضا حوحو**" الذي تميز عن نقاد عصره بفهمه المتقدم للأدب وانطلق في فهمه له من تحديد اللذة، والمتعة الجمالية المطلقة وابتكار المعاني، وأن ذلك يحدد الرغبة النفسية للأديب الطموح إلى التجديد إلا أن "**عمار بن زايد**" حين تكلم عن مفهوم الأدب أهمل وظيفة الأدب.

[1] نفسه ص14.

3- رسالة الأديب:

يرى "**عمار بن زايد**" أن المجتمع الجزائري عرف نقلة نوعية بعد الحرب العالمية الأولى على مستوى تجذر الإحساس بالذات وانتشار الوعي القومي بشكل أكثر حدة وعمقا.

فكان الأديب رأس الرمح، والقوة الفاعلة المؤثرة، فكرس إبداعه لخدمة المجتمع والتعبير عن همومه وتطلعاته، ومن هنا كان إحساس الأديب الجزائري عميقا بالرسالة الملقاة على عاتقه سواء رسالة اجتماعية، فنية أو إنسانية.

1- رسالة اجتماعية: أن المتأمل في المادة النقدية التي حوتها الفترة التي تهمنا محاولا تحديد رسالة الأديب كما يراها نقاد المرحلة، يجد نفسه أمام مصاعب حقيقية لأنهم في آرائهم تلك كانوا يخلطون بين رسالة الأديب الاجتماعية، ورسالته السياسية أو الفنية أو الإنسانية، ومن خلال هذا الخلط حاولنا أن نفصل بين المواقف النقدية المختلفة فنضع بعضها بالقسم الخاص بالرسالة الاجتماعية، والقسم الآخر بالرسالة السياسية.

والهدف من هذا التقسيم هو معرفة وتوضيح اهتمامات الناقد الجزائري في تلك الفترة، والمسار الذي يريد أن يدفع فيه الأدب الجزائري، ليكون أدبا مؤشرا ومرتبطا بواقع خاص هو الواقع الجزائري بكل أبعاده. [1]

نجد "**عبد الرحمان شيبان**": يعتبر الأدب ذا شأن كبير تقدره الأمم الراشدة وتعد رجاله رسل هداية، عليهم أن يدعوا ويبلغوا، وعليها أن تطيع وتنقاد.

فالأدباء هم رسل عهود ما بعد الرسالات فهم مطالبون بالنهوض بمجتمعاتهم والاهتمام بظروفها، والتعبير عن دقائق شؤونها.

---

[1] عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 101-102.

إن مصداقية الأدب عند "**عمر بوناب**" تظهر في التأثير الذي يتركه في التلقين لأنه ينبع من صميم حياتهم، ويفقد الأدب مصداقيته عندما يتحول إلى أداة لإلهام الجماهير عن واقعها.

إن الأديب مطالب بإبراز حياة مجتمعه وشؤون عصره، وهو لن يتمكن من انجاز هذه الرسالة، إذا كان من هواة التغني بالأمجاد العابرة والعيش ذهنيا وأدبيا في العصور الماضية.

يرد "**التلمساني**" نجاح الأديب وتأثير الأدب في الحياة الاجتماعية لن يتأتى إلا عن طريق الإنتاج والمطالعة، ويطمح التلمساني إلى ظهور أدباء من هذا الطراز في الجزائر يخدمون الأدب ويخدمون الشعب لأنهم بإمكاناتهم يدفعون الناس إلى المطالعة مما يفتح أمامهم مجالا واسعا للبحث والتفكير. (1)

وهذه الرسالة لا تلقى باستمرار الآذان الصاغية، والقلوب الواعية وكثيرا ما نجد الصدود والنكران، وتتجلى قوتها في إيمان الأديب الراسخ برسالته اتجاه مجتمعه لتحقيق التقدم والتطور عن طريق تحوير الذوق، أو تحطيمه وإعادة تشكيله من جديد.

لكن إيمانه بالرسالة الملقاة على عائقه وإخلاصه لها يجعلانه غير عائب بالمصاعب والأخطار، مدركا أن الاضطلاع بأية رسالة يتطلب من صاحبه تضحية وجرأة كبيرتين.

أما "**ابن منصور**" فنجده يرفض رفضا صحيحا الأعذار التي يتذرع بها بعض الأدباء للتهرب من مسؤولياتهم الأدبية الاجتماعية، بحجة عدم توفر الشروط لأداء تلك المسؤوليات- يقول "**ابن منصور**": "**أن الأديب منار الهداية للضال، وكعبة الأمن للخالق، وقيس الأمل للمحتار، وقائد النهضات، وخائض الغمرات، وحامي المجد وباني السؤدد، ولسان الوطن ومخلد أمجاده ومآثره، والمدافع عن حقوقه**". وقد وجدت دعوة

---

[1] المرجع السابق: ص 103-104.

ابن منصور لعقد مؤتمرا أدبي آذانا صاغية، وتأييدا من طرف بعض الكتاب، ما نجده في مقال "**لصالح بوغزال**"، الذي يعتقد أن النهضة الجزائرية ينقصها التوجيه.

ومع الأسف الشديد أن هذه الرابطة لم تتحقق، ولو حدث أن تحققت لأعطت للأدب الجزائري ضجة جديدة ودما جديدا، ومن وراء ذلك تحريك المجتمع نحو مواقع. متقدمة في سلم الوعي الاجتماعي والثقافي. [1]

2- رسالة سياسية:

أن الإرتباط وثيقا بين الحياة الاجتماعية والسياسية، وفي هذا الاتجاه نجد من الأدباء والنقاد الجزائريين ممن دعوا صراحة الأدباء إلى الإهتمام بواقع المجتمع الجزائري وحثه وتحريضه على مقاومة الإستعمار، وإعادة الجزائر العربية المسلمة إلى مكانها الطبيعي لتلقى دورها في بناء الحضارة العربية الإسلامية.

يقول "**رمضان حمود**" أن أبناءنا هازلون لا جادون، وأنهم محتاجون إلى الأديب والتقريع أكثر منهم إلى التعليم والتثقيف، هم عالمون لكنهم متلاعبون، وسائرون ولكنهم متقهقرون، فالدافع الذي دعا "**رمضان حمود**" إلى هذه القسوة على أدباء الجزائر هو حبه للجزائر وغيرته على المصالح الوطنية العليا، وإدراكه لخطورة وأهمية رسالة الأديب.

"**فرمضان حمود**" لا يريد للجيل الجديد من الشعراء المعاصرين أن يقع في مطبة التقليد فهجاء أشخاص ومدح آخرين، والتغزل بمفاتن المرأة هو إفراغ لدور الأديب من محتواه فهو يحس بعمق أن الجزائر في حاجة ماسة إلى شعراء مفلقين، وكتاب مفيدين مثل "**لامارتين**" و"**فولتير**" للوصول إلى شاطئ السعادة، فلا بد من توفر جسور التواصل بين الأدباء والجمهور، فكان يريد من الأديب أن يلعب دوره ويؤدي رسالته. [2]

---

[1] المرجع السابق: ص 108-109.

[2] المرجع السابق: ص 108-109-110-111.

فمن آراء "**حمزه بوكوشة**" الذي يرى أن الشاعر الخالد هو الذي يشعر بشعور أمته، ويتألم بآلامها، فهو يريد من الشعراء أن يلتزموا بقضايا الشعب، وأن يتحلوا بالشجاعة الأدبية، فلا يكاد يختلف "**سعد الله**" عن "**زميله حمود**" في دعوة الشعراء أن يلتزموا بقضايا الوطن والجماهير، فحسب اطلاعنا أن أدباء الجزائر كانوا دائما معبرين عن هموم وانشغالات، ومعاناة المجتمع الجزائري لأنه جزء لا يتجزأ منه، ومعظمهم دعا بأسلوب أو بآخر إلى العمل الثوري، صحيح أن الدعوة للتغيير والثورة لم تكن صريحة وقوية عند بعض الأدباء، لكنها صريحة وقوية عند البعض الآخر. [1]

3- رسالة فنية:

يرى **عمار بن زايد** أن رسالة الأديب رسالة نبيلة وخطيرة سواء تعلق الأمر بالحياة الاجتماعية أو السياسية.

والأديب في أدائه لهذه الرسالة لا ينسى أبدا أنه أديب قبل كل شيء، وعليه أن يمتلك أدوات فنه، لأن هذه الأدوات هي التي تمكنه من نقل أفكاره إلى الناس في هيئة خاصة تمتزج فيها المواقف الفكرية بالقيم الشعورية والجمالية امتزاجا عضويا، فيتحد ما هو فكري بما هو فني.

إن شعور النقاد الجزائريين بضرورة السير في هذا الاتجاه هو الذي دعاهم إلى الفات النظر إلى الجانب الفني، وجعلهم يطلبون من الأدباء أن يحسنوا إمكاناتهم الفنية.

ومن الأمور التي يلحظها المرء في دعوتهم للتجديد أنهم لم يفصلوا بين الشكل والمضمون وأنهم كانوا دائما يرغبون في رؤية الأدب الجزائري أدب حيا مواكبا للحياة في سيرها وتجددها.

[1] نفسه ص 114-115.

والأمر نفسه ما دعا إليه "رمضان حمود" عندما طلب من الأدباء الأحداث أن ينبذوا عنهم التكلف والتنطع في اللغة، ودعاهم إلى إفراغ المعنى الجميل في اللفظ الجميل، ونهاهم عن تقليد طريقة أي أديب مهما كان شأنه، ومهما كان بيانه الساحر.

فالتجديد عنده ليس عملية منفصلة عن الماضي ولكنها عملية تأخذ بعين الاعتبار القيم الإيجابية فيه وتستفيد منها. (1)

ولعل من البديهي أن يربط النقاد الجزائريون في حديثهم بين الحرية الفنية والتجديد فالحرية كما يقول "**الركيبي**": "هي التي تفجر عواطف الأديب".

وجرى بنا أن نؤكد أن الحرية شرط أساسي من شروط الازدهار الفكري والأدبي والفني، "**فأحمد رضا حوحو**" يرى في مقاله "رسالة الأديب في الحياة" أن جميع الذين كتبوا حول موضوع رسالة الأديب "جعلوا من الأدب مادة حصينة معقدة لا تتطلب إلا الدراسة والتطبيق"، إن هذه الرسالة التي يتكلم عنها "**حوحو**" رسالة فنية خاصة لأنها تتعلق بالكمال المثالي أو الغاية التي تجري لبلوغها أجيال وأجيال، والمتتبع لمقال "**حوحو**" يدرك أنه يتكلم عن الرسالة الفنية من زاوية الرؤية الرومانتيكية، حيث بنى أفكاره التجريدية حول الأديب في إطار شبيه الحلم، فالأديب عنده مخلوق عجيب لا يمت إلى أهل الأرض بصلة، وهو إنسان ضعيف يريد أن يعيش بعقل جبار، ويجعل من المآسي التي يعيش في أكنافها نبراسا ينير تفكيره ويكشف له عن زيف الحياة. (2)

إن الحادثة التاريخية، والقصيدة الشعرية، والخطبة يجيدها الخطيب والرسالة ينمقها الكاتب الأديب(3)، فكلمة الأديب كلمة مطروقة استنفذها الاستعمال وجمد دلالتها على

[1] المرجع السابق: ص 116-117.

[2] نفسه ص120.

[3] سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 189.

حين أن اللغة والصوت والكتلة مثلا: أدوات فنية لا تزول حساسيتها ونضارتها أبدا، فالأديب هو الذي يصوغ التجربة. [1]

إن الأديب المنتج مبدع ما في ذلك شك، والإبداع شيء يقوم على عنصرين أساسين، أولهما العنصر الشخصي في الأديب، وثانيهما الخبرة الفنية العامة التي يكتسبها الأديب لمعايشة محيطه وممارسة فنه، أن الصدق الفني الذي تشترطه في كل عمل أدبي ناجح، يجعل العنصر الشخصي هو الغالب في تجربة الفنان وإذا كان الأمر كذلك، ولا يمكن أن يكون إلا كذلك، فإن الأديب المنتج معرفيا لمخاطر لا يقدرها إلا ذو النفوس الحساسة، والعقل الناضجة من الفنانين. [2]

وأبرز هذه المخاطر في نظري هو أن ينساق الأديب وراء خط إيديولوجي معين فينسى واجبه نحو الفن، أو ينساق وراء الفن ومقتضياته فيغفل على أنه دليل على عصره وأمته بما يضطربان به من مطامح وآمال، وما يعانيان من آلام وحرمان، ولا أعتقد أن معظم الأدباء الواعين شبانا كانوا أم غير شبان يخالفونني في هذا التحليل، أن الضعف الذي نلاحظه من حين لآخر في إنتاجنا الأدبي لا يخرج عن هاتين الظاهرتين: أدباء يهمهم الفن بالدرجة الأولى، ولا يهمهم غير الفن، وأدباء لا يبالون بالفن ما دام لهم خط سياسي أو عقائدي معين ومن الواضح أن كلا الطرفين مخطئ فيما يفعل، وأن الخير كل الخير في الجمع بين الخط السياسي والفن في التجربة الواحدة. [3]

فالأديب عند النقاد الواقعيين ينبغي أن يجعل من أدبه وسيلة لتطوير المجتمع، والحياة البشرية نحو هدف أكثر تقدما وإسعادا للبشر. [4]

---

[1] فؤاد المرعي: النقد الأدبي الحديث، ص173.

[2] علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، ص29.

[3] محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، ص 14-15.

[4] عمار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر، ص 39.

إن الأديب كما يقال ينقد نفسه قبل أن يخرج عمله ويبرزه لعالم الواقع، فمهمة الأديب هي التعبير عن إحساسه بما حوله، وبالواقع الذي يصوره بحيث يعكس ذلك في صورة جميلة مؤثرة، فالأديب يشكل المادة الأولى الأساسية ليجعل منها عملا مؤثرا قادرا على نقل الإحساس بالجمال من جهة وإبراز القيم الإنسانية من جهة أخرى. (1)

"فرسالة الأديب الجزائري في الساعة الحاضرة رسالة مزدوجة، فمن جهة أولى ينتظر منه أن يكون لسان الطبقة الكادحة، ومن جهة ثانية ينبغي له أن يعمق الإتجاه العقائدي الذي تعتنقه وتسير عليه هذه الطبقة".(2)

ومع ذلك فإن دور الأديب تغير كما تغير دورة السياسي الجزائري وتغير معها نوع الإلتزام الذي ينبغي أن يلتزمه الأديب، فدور الأديب هو دور اجتماعي وسياسي في آن واحد، هو اجتماعي لأن على الأديب أن يناضل مع الطبقة المحرومة في سبيل تطوير المجتمع الجزائري الحديث، وهو سياسي لأن هذا التطوير ينبغي أن يتم في إطار رؤية سياسية معينة، وهي الرؤية الإشتراكية التي تعتبر في نظر مجموع الشعب الجزائري، أنجح وسيلة سياسية لتغيير الأوضاع السيئة التي ورثناها عن العهد الإستعماري، وإقامة المؤسسات الإشتراكية، واشتراك العمال والفلاحين في تسيير هذه المؤسسات. (3)

لذلك نعتقد أن دور الأديب في المرحلة الحاضرة ازداد تعقيدا ويتطلب وعيا أكبر، وخبرة فنية أوسع، فالأديب ينبني له أن يعالج كل المشاكل والقضايا في جرأة فائقة، ومقدرة فنية كبيرة ساعده على انتقاء الجوانب الأساسية للقضية التي يعالجها وتقيه من هذا الإنفعال الشديد الناتج في الغالب عن الإلتزام السطحي بالأشياء، أو عن انفصال الأديب عن مجتمعه شعوريا وعقائديا.

---

[1] عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، دار العربية للكتاب،الجزائر، تونس د.ط، 1983، ص 28.

[2] محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، ص 64.

[3] محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، ص 103.

فالقضايا التي كان يعالجها أديب ما قبل الثورة كانت قضايا عامة في الغالب ودائمة تشترك فيها معظم الشعوب وهي قضايا الإستعمار والإستقلال، والشخصية الوطنية، في حين أن قضايا المجتمع الجزائري هي قضايانا نحن الجزائريين بالدرجة الأولى. (1)

وهكذا يشترط في الأديب الجزائري المعاصر أن يكون أكثر اقتناعا بالقضية التي يعمل من أجلها، فنؤكد أن الإلتزام لا يفيد الفن الذي يبدع في إطاره ولا القضية التي يعمل من أجلها، إلا إذا نبع من نفس صاحبه دون إكراه ولا مطمع، فالإقتناع هو الشرط الأول في أن يكون للأدب فعالية في هذه المرحلة الجاسمة من تاريخنا، فمن حق أدبنا المعاصر أن يبتعد كلية عن حمل الشعارات، لأن هذه الشعارات لا تزيد على أن تشكل ستارا كثيفا بين هذا الأدب وبين قارئه، ومن المعلوم أن القارئ لا يستفيد من الفن إلا إذا استطاع أن يتفاعل مع هذا الفن دون حائل، وهو ما لا يستطيعه مع هذه الشعارات التي تثقل الأسلوب، وتسطح الفكرة، وتموه موقف الأديب أكثر مما تحدد الأفكار والمواقف. (2)

وضوح رؤية الأديب فيما يكتبه، وهو الوضوح الذي يختلف عن شرط الإقتناع وينتج عن وضوح الرؤية وضوح في التعبير، ومن ثم وضوح في المواقف والأفكار التي هي أهم شيء في هذا الأدب، فالأفكار والمواقف الغامضة تنفر القارئ أكثر من توعيه وتجعله يبتعد عن الفن الغامض.

لغة الأدب الملتزم وبخاصة في الجزائر الإشتراكية، ونلاحظ أن أدباءنا لا يجرؤون على استخدام العامية في فنونهم(3). فالأديب شاعرا أو قاصا أو كاتبا ما يزال يتخذ الفصحى لغة للإبداع والبحث، وهو موقف يأخذ به عامة أدباء المغرب العربي، في حين أن أدباء الشرق العربي، وبخاصة في مصر أخذوا منذ زمن طويل يتحررون قليلا من

[1] المرجع السابق: ص 104-105.

[2] نفسه ص 105.

[3] المرجع السابق: ص106.

الفصحى، وهذا لوعيهم بضرورة تقريب أدبهم من مستوى الجماهير التي يكتبون لها. ولعل لهذه الكتابة المخففة من الفصحى أثرا في كثرة قراءة القصة والرواية في المشرق العربي، فكثير من المسرحيات وأساليب الحوار تستخدم العامية مما يسهل قراءتها والتجاوب معها. (1)

فنحن لا نريد أن ندع إلى استخدام العامية، ما يضاعف من الحواجز بين الشعوب العربية، وإننا نريد أن ننبه إلى مغالاة بعض شعرائنا وقصاصنا في طلب التعبير الغامض، وفي حين زملاءهم في المشرق العربي يستسيغون العامية في سبيل توصيل مواقفهم إلى الجماهير.

إن الذي نريده من أدبائنا هو ألا ينسوا انتماءهم إلى الجماهير الكادحة لأن هذه الجماهير أمية في معظمها، حتى وإن سلمنا أن هذه الجماهير لا يمكنها أن تقرا شيئا ما دامت أمية، فهي على الأقل تستطيع أن تفهم ما ينقل إليها شفويا من هذا الأدب.

فعلى أدباءنا أن يفطروا في القضية تفكيرا جديا هادفا، وأن يتساءلوا عن الغاية من كتاباتهم الشعرية والنثرية، فلو قاموا بهذا التفكير لفكروا في أحسن أسلوب يؤدون به رسالتهم كأدباء ملتزمين بقضايا وطنهم ومجتمعهم، واللغة التي نراها أصلح هي اللغة الفصحى المبسطة فاقتناع الأديب ووضوح رؤيته، وبساطة لغته، وأسلوبه ساعده على القيام بدوره القيادي في هذه المرحلة، وانعدام شرط واحد من هذه الشروط يسيء إلى رسالة الأديب، ويعزل أدبه عن القراء الذين يهتمون بالآثار الأدبية العامة. (2)

إن الأدب هو صورة صادقة للمجتمع، والأديب هو المجتمع وهو الذي يؤدي هذه الصورة الصادقة بصدق وإيمان.

---

[1] نفسه ص107.

[2] المرجع السابق: ص107-108.

فعلى الأديب أن يؤدي رسالته بقلب رحب، وعقل صائب فالأديب هو الذي يستطيع التعبير عما يريده المجتمع بأسلوبه الواضح ولغته السليمة.

لابد للأديب أن يولد التفاعل والتعامل بينه وبين مجتمعه عن طريق الإحتكاك المتبادل.

على الأديب أن يكتب ما يخص المجتمع من قضايا تهمهم ليولد فيهم روح الإيمان والثقة بأنفسهم وبكتابهم.

على الأديب أن يوصل ما يريده إلى ذهن القارئ، لأن الأديب يكتب من أجل جمهور من القراء، ويكسب تشجيعا مميزا من جمهوره.

إن أداء الرسالة عمل شاق وصعب، وعلى الأديب أن يواجه هذه المصاعب بشجاعة أدبية اتجاه مجتمعه وقراءه.

4- المناهج النقدية:

تكتسي المناهج النقدية أهمية بالغة في الدراسات الأدبية، باعتبارها طرق وأساليب يتناول الناقد في ضوئها الأعمال الإبداعية، ويتحكم بفضلها في الدراسة ويوجهها الوجهة التي تحقق غايته، وتفضي به إلى استخلاص النتائج بشكل جيد وكيفية مقنعة، وذلك ما جعل بعض النقاد يلحون على حتمية اختيار المنهج المناسب قبل الشروع في العملية النقدية، لأن ذلك يعصم الناقد من عشوائية مضرة، ويجعل دراسته دراسة موضوعية.

ومن بين هذه المناهج التي حددها الدكتور "عمار بن زايد" منها:

1- **المنهج التاريخي:** يعتمد على مبدأ الشرح والتفسير رابطا الأحداث بالزمن.

2- **المنهج التآثري:** يعتمد على أمور ثلاث: الصدق- التعبير عن المشاعر النظرة الخاصة للحياة.

3- **المنهج الفني:** النظر في البناء العام للعمل الأدبي، وفي اللغة، والصورة الأدبية، والموسيقى والبديع، وإلى غير ذلك مما له علاقة بجمال العامل الأدبي.

1-**المنهج التاريخي:** مع "**محمد السعيد الزاهري**" في مقاله الدكتور "**طه حسين شعوبي ماكر**"، أن الناقد الجزائري اعتمد في مناقشته لطه حسين على عنصرين هما:

- الاهتمام بشخصية الأديب وصفاته وخصائص منهجه.
- بيان منابع ثقافته، مع الإهتمام بمؤلفاته ونقدها.

وانقسم الناس أثر ذلك إلى فريقين أحدهما معارض لطه حسين، والآخر مؤيد له، فالأول: يحرق كتبه، والثاني يدافع عنه بحجة أنه من دعاة الفرعونية.

ومعارضي "**طه حسين**" كثر مما يعطي لهذه المعارضة صفة قومية، أما التأكيد فكان على بعض الأحداث في مصر وهو محدود، غير أن هذا لا يخفي تخوف "**الزاهري**" من خطر شيوع أفكار "**طه حسين**"، ومرد هذا التخوف ما عرف عن "طه حسين" من الدأب الشديد في العمل والسعي الحثيث لبلوغ الغاية التي يضعها نصب عينيه.

ولم يتوقف "**الزاهري**" في اهتمامه "**لطه حسين**" عند مستوى الموقف الفكري فقط وإنما اهتم به على مستوى التقنيات الفنية في أعماله الأدبية، حيث اعترف له بامتلاك أسلوب سهل جذاب، كما اعترف له بقدرته على الوصول إلى نفوس الناس والتأثير فيها عن طريق مخاطبة عواطفهم. [1]

[1] عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 123.

ولكن هذا الاعتراف من قبل "الزاهري" لا يندرج حسب سياق حديثه في إطار الإشادة والتنويع، ولكنه يندرج في إطار الإدانة والتشهير، لأن "الزاهري" يعتبر ذلك ابتعادا عن العقل، وإشباعا للأهواء، لأن "طه حسين" كان وسيلة من وسائل الفتنة والإغراء، فأسلوبه سهل جذاب، وموضوعاته التي يكتب فيها هي الحب والهوى فهو يدخل إلى الشبان لا من باب العقل وإلى والإدراك، ولكن من باب العواطف والشهوات حتى يسلبهم دينهم وإيمانهم.

"**فطه حسين**" من أكبر أعوان الإستعمار على احتلال عقول أبناء العرب، ولم نجد له ولو كلمة واحدة أثنى بها العرب، ويعتقد "**الزاهري**" أن هذا كله يدخل في إطار الهيمنة الإستعمارية على العروبة والإسلام.

فقد تحدث "**الزاهري**" عن بعض أعماله الأدبية مثلا: كتابه **(في الشعر الجاهلي)** الذي كان طعنة نجلاء في صميم العروبة، وطغى فيه على القرآن، ونسب إلى الرسول **(صلى الله عليه وسلم)** التحليل، إلا أن العرب سكتوا ولم يقولوا شيئا ظنا أن الأمر لا يعني إلا المسلمين **(الجامدين)**. وكثيرا من شبان العرب، وصحافة العرب نصروه ودافعوا عنه باسم **(حرية الفكر)**[1]، أما كتاب "المجمل" في الأدب العربي فيرى "**الزاهري**" أنه مليء شكا وريبا الذي اشترك "طه حسين" في تأليفه، بدعوى أن الطالب يعلم كيف يفكر وكيف يبحث، وليس لهذا الكتاب إلا نتيجة واحدة يحصل عليها الطالب عندما يفرغ من قراءته، وهي أنه لا قيمة لهذا الأدب العربي، وليس هو شيء مذكورا وأنه لا ثقة بالأدباء في كل مالهم من الروايات والأسانيد.

ويعتبر "**الزاهري**" هذا الكتاب "المجمل" خطر على تكون الذوق لدى الطالب، لأن هذين الكتابين لا ينسجمان مع أهداف الحكومة المصرية الرامية إلى غرس حب الوطن في قلوب أبناءها.

[1] المرجع السابق: ص 127.

ولم يخف "**الزاهري**" إعجابه "**بصدقي باشا**" الذي عزل الدكتور "**طه حسين**" من منصب عميد كلية الآداب بالجامعة المصرية، واعتبره ذلك يدا بيضاء على العرب والمسلمين. (1)

واختتم "**الزاهري**" مقاله هذا بإخبار القراء أن جمعية العلماء قد عينته على رأس لجنة الآداب مهمتها النظر في الكتب، ونشر قوائم بما هو مفيد وجدير بالمطالعة.

وغير خاف ما في هذا المقال من اندفاع شديد من قبل "**الزاهري**" في هجومه على "طه حسين"، فقد اتهمه بالشعوبية، واعتبره عونا من أعوان الإستعمار، وخطرا كبيرا على العروبة والإسلام، وداعية من دعاة الغرب إلى غير ذلك من التهم والنعوت وما من شك أن الدفاع عن العروبة والإسلام واجب مقدس، وأن الغيرة على مكانة مصر في العالم العربي والإسلامي، أمر يستوجبه إحساس قومي وتاريخي، ولكن هذا كله ينبغي أن يتم بعيدا عن التحامل والإنفعالية، وهما أمران وقعا فيهما "**الزاهري**" مع الأسف، مع أنه من الكتاب الجزائريين الذين يشهد لهم بالذكاء والشجاعة والتمكن من فن الكتابة. (2)

ونحن لا نعيب أن يناقش "**طه حسين**" أو غيره، ولكن نعيب على هذا الإندفاع وهذه المبالغة، ولا ينبغي اعتبار "**طه حسين**" عونا للإستعمار أو خطر على الإسلام والعربية وآدابها، "فطه حسين" دعا الأدباء إلى قراءة التوراة والإنجيل، وإنما فعل ذلك ترغيبا في الإطلاع على هذين الكتابين للإستفادة استفادة جزئية، تخص الناحية الأدبية والفنية، ولا تمت بصلة إلى العقيدة.

و"**للزاهري**" الحق في تعنيف "**طه حسين**" لما يتعلق الأمر بالفرعونية، أو بمقارنة العرب الذين حملوا إلى مصر الإسلام، دين الهدى والحق والسعادة، بالغاصبين المحتلين الذين لم تر مصر منهم إلا العذاب والقهر والإستعباد. (3)

[1] نفسه ص128.

[2] المرجع السابق ص 128-129.

[3] نفسه ص 129.

والمتتبع لظهور المنهج التاريخي، أو النقد التاريخي، فإن النقد العلمي **"Critique seientifique"** يعتبر شكله المبكر، وقد ظهر النقد العلمي على يد "هيبوليت تين" **"H.Tain" (1825–1893)** في نظريته، كون الإنسان هو نتاج الوراثة والبيئة والظرف الزمني، وقد اشتهر هيبوليت تين بثلاثيته الشهيرة.

1- العرق أو الجنس **(Race)** بمعنى الخصائص الفطرية الوراثية المشتركة بين أفراد الأمة الواحدة المنحدرة من جنس معين.

2- البيئة أو المكان أو الوسط **(Milieu)** بمعنى الفضاء الجغرافي وانعكاساته الاجتماعية في النص الأدبي.

3- الزمان أو العصر **(Temps)** أي مجموعة الظروف السياسية والثقافية والدينية التي من شانها أن تمارس تأثيرا على النص[1]، إضافة إلى "**فردينان برونتيار**" **"F.Brunetiere" (1849–1906)** الذي آمن بنظرية التطور لدى داروين **(1809–1906)** وأنفق جهودا معتبرة في تطبيقها على الأدب متمثلا الأنواع الأدبية كائنات عضوية متطورة..." ش-أ.وسانت بيف **"Charle augustin, saint Beuve" (1804–1869)** الناقد الفرنسي الذي ركز على شخصية الأديب تركيزا مطلقا إيمانا منه بأنه "كما الشجرة يكون ثمارها وأن النص "تعبير على مزاج فردي". [2]

لقد أسهمت النظريات السابقة (النقد العلمي) **"Critique scientifique"** في إرساء الأسس النظرية التي قام عليها المنهج التاريخي ويعد الناقد الشهير "**غوستاف لانسون**" **"Gustave Lonson" (1857–1934)** رائد المنهج التاريخي في النقد الذي وضعه أسس النظرية في مقولته الشهيرة (منهج تاريخ الأدب) حدد فيها خطوات المنهج التاريخي الذي

[1] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص16.

[2] المرجع السابق: ص 16-17.

تقوم أساسا على اختفاء أثر العوامل التاريخية في ولادة النص الأدبي كون "**النص ثمرة صاحبه، والأديب صورة لثقافة والثقافة إفراز لبيئة والبيئة جزء من التاريخ**".[1]

قبل الخوض في التفاصيل المنهجية لهذا النقد، نشير إلى أننا لا نرتاح كثيرا لمصطلح التاريخي الذي قد يبدو قاصرا على استيعاب هذا الموصوف المنهجي، بل قد يهدف الذهن إلى نقد التاريخ (على غرار ما نراه في النقد النفسي، وندعو إلى النقد النفساني بديلا له) ومنه تأتي الدعوة إلى استبدال "التاريخاني" و"التاريخانية" مصطلح عربي جديد هو ترجمة للمصطلح الأجنبي "Historicisme".

وإذا كان قاموس "المنهل" يجعل التاريخانية بديلا كثلاثة مصطلحات فرنسية "Historicisme" نزعة فلسفية تبحث في تفسير ظاهرة ما (خصوصا في العلوم الإنسانية) تبعا لمرفعها من التاريخ.

"Historicite": خاصة لكل ما هو تاريخي ويقره التاريخ.

"Historique": ينتمي إلى التاريخ، مؤكد من قبل التاريخ.

ومهما يكن فإننا جعلنا "التاريخية" عنوانا مع قناعتنا بقصورها المفهومي مجاراة لعامة النقاد الذين لم تخطر التارنجانية ببالهم مع الشيوع المطلق (المنهج التاريخي) من ناحية ولأن التارنجانية نفسها من ناحية أخرى قد أخذت مفهوما جديدا لدى البعض يعني قيام الظاهرة على تمثل أسطوري للأشياء.[2]

فالمنهج التاريخي هو منهج يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والإجتماعي وسيلة لتفسير الأدب، وتعليل ظواهره، أو التاريخ الأدبي لأمة ما، ومجموع الآراء التي قيلت في أديب ما، أو في فن من الفنون.

---

[1] عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، د.ط، 1994، ص88.

[2] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، د.ط ص17-18.

فهو إذن يفيد في تفسير تشكل خصائص اتجاه أدبي ما، ويعين على فهم البواعث والمؤثرات في نشأة الظواهر والتيارات الأدبية المرتبطة بالمجتمع انطلاقا من قاعدة (الإنسان ابن بيئته).

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

ويمكن اجمال مراحل الدراسة النقدية التاريخية كما ظهرت لدى لانسون كما يلي:

- إعداد النص الأصلي: تأريخ النص كاملا وتأريخ مختلف أجزاءه.
- مقابلة النسخ وتحليل المتغيرات.
- البحث عن الدلالة الأدبية (المعنى الحرفي للنص)، وكذا الدلالات المنزاحة عنه (المعنى الأدبي للنص).
- تحليل الخلفية والفلسفية التاريخية للنص في علاقته مع مؤلفه وعصره.
- دراسة المراجع والمصادر.
- نجاح العمل الأدبي وتأثيره.
- تجميع المؤلفات التي يمكن أن تكون متقاربة بشكلها أو محتواها.
- دراسة الأعمال الضعيفة والمنسية حتى يتسنى تقويم أصالة الأعمال العظيمة.
- التفاعل بين الأدب والمجتمع. [2]

كما نجد مجموعة من الجامعيين الفرنسيين نهجوا هذا المنهج في النقد أمثال "ريمون بيكار" "**Rymond Picart**" الذي دخل في معارك نقدية ضاربة مع عميد النقد

[1] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2009، ص15.

[2] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص20.

الفرنسي الجديد "رولان بارت" "**Roland Barthes**" (**1915–1980**) انتهت بالإطاحة بالمنهج التاريخي.

أما في النقد العربي، فيمكن أن تكون نهايات الربع الأول من القرن العشرين تاريخا لبدايات الممارسة النقدية التاريخية على يد نقاد تتلمذوا، بشكل أو بآخر على رموز المدرسة الفرنسية يتزعمهم الدكتور "أحمد ضيف" (**1880–1945**) الذي يمكن عدة أول متخرج عربي في مدرسة لانسون الفرنسية. [1]

بالإضافة إلى ذلك نستشف ملامح المنهج التاريخي عند طه حسين (**1890–1965**) الذي تناول بعض النماذج العربية أمثال –"المعري"–"المتنبي"... بحيث استعان بثلاثية "تين" (العرق، البيئة، الزمن) في دراسته، فيما راح غيره. بعد ذلك ينهل من منهج لانسون (أحمد ضيف، محمد مندور...) وكان هذا الأخير أول من أرسى المعالم النقدية اللانسونية في الوطن العربي، ومن غريب المصادفات أن تكون سنة **1946** تاريخا لنهاية النقد التاريخي في فرنسا، وفي الوقت نفسه تاريخا لبدأ الفعلية للنقد العربي على يد محمد مندور (**1907–1965**). [2]

وكان هذا الأخير أول من أرسى المعالم النقدية لمنهج لانسون، فكان بمثابة الجسر التاريخي المباشر بين النقديين الفرنسي والعربي، حيث أصدر كتابه (النقد المنهجي عند العرب) متضمنا بترجمة لبحث لانسون الموسوم بـ (منهج البحث في الأدب واللغة)، وإثر ذلك أخذ النقد التاريخي يفعل فعله في الخطاب النقدي العربي على المستوى الأكاديمي بوجه خاص. [3]

[1] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص18.

[2] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص21.

[3] نفسه ص 21.

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

أ- الدكتور أبو القاسم سعد الله:

يعد كتابه عن "محمد العيد آل خليفة" باكورة حسه المنهجي التاريخي الذي قاده إلى الجمع بين الأدب والتاريخ ثم تخصصه باحثا ألمعيا في تاريخ الجزائر، قد قسم سعد الله كتابه إلى ثلاثة أقسام:

- **القسم الأول:** حياته، عبر فصول ثلاثة (البيئة، النشأة والثقافة، آراؤه وتجاربه).
- **القسم الثاني:** شعره عبر تسعة فصول (بين عهدين، الشعر الاجتماعي الشعر السياسي، الشعر الذاتي، شعر المجاملات، الحياة العربية في شعره آسيا وإفريقيا في شعره، خصائص شعره ومنزلته.
- **القسم الثالث:** نماذج من شعره، أثبت خلاله كثيرا من قصائد محمد العيد وخاصة أن دراسته تدور على ديوان الشاعر قبل أن يطبع. [2]

وإذا كان حس الناقد بماهية المنهج محدودا في ذلك الوقت المبكر إذ يقول: "أما المنهج الذي سرت عليه، فقد قسمت البحث إلى ثلاثة أقسام، فإن انطباعه للنقد التاريخي واضح جدا، منذ استعارته لنسخة الديوان المخطوط من الشيخ البشير الإبراهيمي: "... عكفت مدة على دراستها وربطها بالأحداث والمناسبات التي قيلت فيها، وتتبعت تطور الشاعر خلال تجربته الشعرية الطويلة، ووضعته في الميزان مع رفاقه من الشعراء وفي

---

[1] نفسه ص22.

[2] المرجع السابق: ص22-23.

الإصلاح، وفي السياسة، وخرجت بعد كل ذلك بهذه الدراسة التي لا تعدو أن تكون جولة في ديوان، وإنفعالا بأحداث ورأيا في تجربة إنسان شاعر، فضلا على أن جل أقسام الدراسة تركز على التفاصيل التاريخية التي قيلت فيها، وتقصر كثيرا في حق الدراسة الفنية التي لا تهبها إلا حوالي **18** صفحة من البحث كله **(213–230)** تشير إلى بعض الخصائص الفنية بأصابع الإصطلاح البلاغي القديم (الإقتباس، التكرار البديع لزوم ما لا يلزم...) ملتحمة بالخصائص الموضوعية (وحدة لموضوع، المناسبة) وقد شعر "سعد الله" بأن عنصري (المشافهة والرواية) اللتين عول عليها كثيرا في البدء غير كافيتين، فكان مع كل طبعة جديدة ينفتح ويزيد تبعا للوثائق التاريخية الجديدة التي يعثر عليها، والرسائل والجلسات التي تجمعه بالشاعر، إلى أن احتوت هذه الدراسة النقدية التاريخية. [1]

أما كتاب (دراسات في الأدب الجزائري الحديث) وإن صدر بعد الكتاب السبق فإن جل فصوله منشورة قبل **1961**، وهو مدين للروح التاريخية والثورية التي تمخض عنها: "... لم أعد كتابة هذه الأبحاث ولكني راجعتها لضبط تاريخ أو تصحيح عبارة أو نحو ذلك وكان ذلك رغبة مني في أن تحتفظ هذه الدراسات بطابعها التاريخي والعاطفي، فقد كتبت تحت ضغط الظروف الثورية التي كانت تعيشها الجزائر ومسلم بتاريخانية الظاهرة الأدبية على نحو التقسيم الذي وضعه للشعر الجزائري الحديث مقسما إياه تبعا لأطره التاريخية". [2]

1- شعر المنابر من أواخر القرن الماضي إلى **1925**.

2- شعر الأجراس **(1925–1936)**.

3- شعر البناء **(1936–1945)**.

4- شعر الهدف **(1945–1954)**.

---

[1] نفسه ص23.

[2] المرجع السابق: ص23–24.

5- شعر الثورة **(1954)**.

وهو تقسيم يخضع الظاهرة الشعرية إلى نقاط بارزة في تاريخ الجزائر.

كما نلمس إيمانه بالمنهج التاريخي أيضا في كتابه الموسوم بـ (تجارب في الأدب والرحلة) الذي عرض لنصوص إبداعية "**لأبي العيد دودو**" و"**محمد العيد آل خليفة**" و"**زهور ونيسي**" و"**مصطفى الغماري**"....[1]

2- الدكتور عبد الله الركيبي:

وهكذا نجد "**عبد الله الركيبي**" يشاطر "أبا القاسم سعد الله" ممارسة النقد التاريخي، ولكن عن وعي بأن التاريخ اختيار منهجي يقبل البديل، وهو مجرد وسيلة لإستبطان دلالات النص، ويبدو ذلك واضحا في مطلع دراسته لـ (القصة الجزائرية القصيرة) التي أعدها سنة **1967**، لنيل شهادة الماجستير من جامعة القاهرة حيث نجده يقول: "**اخترت المنهج الذي يجمع بين النقد والتاريخ، فالتاريخ هنا ليس مقصودا لذاته وإنما هو لبيان خط تطور القصة ومسارها العالم، وكيف تطورت وما هي الأشكال التي ظهرت فيها، لأن الأدب يتطور بتطور حياة الإنسان، والتاريخ يساعد على تحديد مراحل هذا التطور...**".[2]

وهو أول كتاب يعرض للقصة الجزائرية على هذا الإمتداد الزمني **(1928-1962)**، جعل الفصل الأول وقفا على النشأة القصصية الجزائرية في سياقها التاريخي (الظروف والمؤثرات والعوائق)، ثم راح يتتبع أشكالها وعناصرها في ظل نتائج ذلك الفصل، مذيلا كتابه بملحق للنصوص القصصية والمراجع التي أخذت منها، واللافت للنظر في هذا الكتاب أن "الركيبي" استحدث مصطلحين سرديين جديدين لمعالجة البراكير القصصية

---

[1] نفسه ص24-25.

[2] عبد الله الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار العربية للكتاب، الجزائر، تونس د.ط، 1983، ص06.

الجزائرية، ظلا متداولين في كثير من الدراسات اللاحقة هما "**المقال القصصي**" و"**الصورة القصصية**".[1]

ويفصح "الركيبي" في أطروحته للدكتوراه (الشعر الديني الجزائر الحديث) عن انتماء منهجي مماثل: "والواقع أننا اخترنا منهجا لهذا البحث، يجمع بين التاريخ والنقد يعززه إيمانه " بأن الشعر نشاط إنساني يعكس ما يجري في بيئة الشاعر من أحداث ووقائع ومفاهيم...".

فحين يصطدم "الركيبي" بشاعر من طراز "مبارك جلواح" الذي لا يختفي –في نزعة الرومانسي المتفرد– بتمثل البيئة التاريخية والاجتماعية، يتكشف عن عجز إجرائي كبير، يفضح قصور النقد التاريخي عن استيعاب مثل هذه الفرديات، ويعترف الناقد بذلك إذ يقول: "**... ولكن الصعوبة التي تواجه الباحث في مثل هذه الدراسة هي أن تاريخ صاحبها غامض إلى حد ما**".[2]

وعلى الرغم من المعلومات القليلة التي بين أيدينا، والتي لا تشفي غليل الباحث فعلى الشاعر يكاد يكون مجهولا حتى بين معاصريه الذين لا يكادون يعرفون عنه شيئا الأمر الذي يحتار معه دارس شعره (...) ومن هنا كان من الأنسب أن أختار المنهج النقدي الفني وحده لدراسة شعر "**جلواح**"، أما العنصر التاريخي المساعد فيكاد يكون معدوما، والواقع أن هذا المنهج قد لا يكون كافيا في دراسة شاعر مجهول مثل شاعرنا[3].

ومع هذا الغموض في معرفة الشاعر وتاريخه أدى به مكرها لا بطلا إلى استخدام "المنهج الفني" إلا أن ذلك لا يعني الشيء الكثير على المستوى الإجرائي، لأن حجم الدراسة الفنية لم يتجاوز **42** صفحة **(291–333)** من ضمن أكثر من **500** صفحة وظل الناقد يحاول الإقتراب من عالم "**مبارك جلواح**" تاريخيا، ويتساءل عن حقيقة موته منتحرا

---

[1] يوسف وغليسي: النقد الجزائر المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 25–26.

[2] عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص80.

[3] يوسف وغليسي: النقد الجزائر المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 26.

من خلال بعض الوثائق والمرويات الشفوية للمقربين منه، فيما كان الجزء الأكبر من الكتاب وقفا على إثبات مختارات من شعره المفقود.

أما كتابه "تطور النثر الجزائري الحديث" لا يكاد يختلف عن منهج الكتب السابقة، حيث يعلن أن منهجه "ومنهج النقد والتحليل والإستعانة بالتاريخ إلى حد ما".[1]

ومن ممثلي المنهج التاريخي في الجزائر، نذكر كذلك الدكتور "**صالح خرفي**" الذي قدم خدمات رائدة وجليلة للأدب الجزائري بإخراجه من الظلمات إلى النور عبر بحوثه الكثيرة الأكاديمية منها والحرة، داخل الجزائر وخارجها، وقد استهل اهتماماته الأكاديمية برسالة ماجستير تقدم بها إلى جامعة القاهرة سنة **1966**، بعنوان شعر المقاومة الجزائرية، ومن التجاوز الكبير –في نظري– أن نتحدث عن هذا الكتاب في باب النقد لأنه لا يعتمد الخطاب الشعري إلا مجرد وثيقة للتأريخ للمقاومة الجزائرية –أثناء الاستعمار الفرنسي– بمختلف أشكالها (المقاومة، المقاومة الإنطوائية، في مفترق الطرق، المقاومة العلمية) ويستحيل العثور على إشارة نقدية واحدة في هذا الكتاب الذي تناهز صفحاته الثلاثمئة.

وهكذا واصل "خرفي" اهتماماته بأطروحة ضخمة (الشعر الجزائري الحديث) تقدم بها إلى الجامعة نفسها، سنة **1970** لنيل دكتوراه الدولة، ويحتفي الكتاب –احتفاءا كبيرا بالتاريخ، حتى أن تأريخه لبداية المتن الشعري المدروس بسنة **1930** له وزنه الخاص: "اعتبرنا أن سنة **1930** هي نهاية التأثيرات الواضحة بالحرب العالمية الأولى وما تلاها من أحداث حاسمة، أثرت في شكل الأدب تبعا لتغير مضمونه ووظيفته. [2]

يقول صالح خرفي "استعنا بالتاريخ في فهم النصوص وموقعها منه، وبالمجتمع في فهم ملابساتها، وأصدائها، واستفسرنا النفسية التي أثرتها المأساة عمقا وإحساسا، ولم نغفل السياسة التي تعتبر المنطلق الرئيسي للشعر الجزائري الحديث".[3] فهذه القناعة المنهجية

[1] عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ص07.

[2] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص29.

[3] صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1984، ص06.

يفرزها إيمان الناقد بأن "دراسة الطبيعة، وإلقاء الضوء على البيئة كمدخل لدراسة ظاهرة أدبية فكرية، لا يساعد على فهم النص بهدى من ملابساته وظروفه فحسب، بل يساعد أيضا على تتبع الجذور العميقة، للنبتة الأدبية، وطبيعة الأرض التي انشقت عنها، حتى لا نهتم بالفرع مبتورا عن أصله، أو نستند إلى أصل مجتث من أرضه.

وهكذا كانت قناعة "صالح خرفي" المنهجية على الصعيد النظري فإنها مطبقة بأمانة كبيرة على المستوى الإجرائي، يبدو ذلك في "بيبليوغرافيا" البحث التي تستبد المراجع التاريخية بشطرها الأكبر. [1]

وقسم صالح خرفي المتن الشعري تقسيما موضوعاتيا رباعيا (الشعر الديني، الشعر الوطني، الشعر الثوري، الشعر العاطفي)، أما "الخصائص الفنية" التي أجملها في أربعة محاور (**الطابع التقليدي، التعبير المباشر والنبرة الخطابية، النغمة الهادئة والشعر الحر**)، فأشار إليها إشارات مقتضبة بسبابة "عمود الشعر" تارة وبكلام عابر تارة أخرى، كما ذيل البحث بفهارس تاريخية للمادة الشعرية الجزائرية المغمورة تدل إليها في مواطنها، وملاحق لإثبات بعض النماذج الشعرية التي لم يسبق نشرها، أو نشرت في دوريات يصعب الوصول إليها هذا داخل الإهتمام الأكاديمي. [2]

أما خارج الإهتمام الأكاديمي للدكتور خرفي، فنعثر على دراسات تأسيسية معتبرة تسعى إلى نفض الغبار عن نتاج مغمور لبعض أقطاب الحركة الأدبية الجزائرية إبان الإحتلال الفرنسي، استهلها بـ (شعراء من الجزائر) وواصلها بـ (المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث)، ثم أعقبها بسلسلة " في الأدب الجزائري الحديث) تناولت أربعة رؤوس أدبية جزائرية (**عمر بن قدور الجزائري، حمود رمضان، محمد السعيد الزاهري محمد العيد آل خليفة**)، وكان كل الهم أن يثبت النصوص النادرة والمفقودة لأولئك الأدباء، مع

---

[1] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص29–30.

[2] نفسه ص30.

مسح تاريخي شامل لحياتهم والبيئة التي أنجبتهم، وقد عدنا إلى آخر ما ألف "صالح خرفي" خلال التسعينات، مع اعتقاد مسبق بأنه تطور منهجيا، فألفيناه -خلافا لذلك- أكثر اعتصاما بالمنهج التاريخي، يبدو ذلك جليا في كتابه (**أحمد رضا حوحو في الحجاز**) الذي يبتدئ بفرش تاريخي شاف لحياة أحمد رضا حوحو، من صرخة ميلاده إلى الخطة استشهاده (**1911-1956**)، ومن نشأته في الجزائر إلى شبابه في الحجاز إلى عودته لبلاده، فضلا عن ملابسات تاريخية أخرى عامة، وينتهي بثبت واف لنصوص الإرث الأدبي الزاخر الذي خلفه الأديب الشهيد في الحجاز، وباختصار، فغن الدكتور صالح خرفي باحث كبير في تاريخ الأدب الجزائري، ولكنه كان مؤرخا للأدب أكثر منه ناقدا أدبيا. [1]

3- الدكتور محمد ناصر:

إن "**محمد ناصر**" كان الجزء الأكبر من تجربته العريضة في البحث والنقد على دراسته الأدب الجزائري في مرحلة ما قبل الثورة، وقد ظل أمينا للرؤية المنهجية التاريخية لا يكاد يبرحها إلا لماما، وفي ضوئها عالج (**مفدي زكريا شاعر النضال والثورة**) و(**أبا اليقضان وجهاد الكلمة**)، كما خص حياة رمضان حمود وآثاره بدراسة مطولة تتعامل مع الكاتب تعاملا لا يختلف كثيرا عن تعامل محقق مع مخطوطة نادرة اعياه البحث عنها، فيما خص شعره وشعريته بصفحات محدودة تنشطر إلى جانبين منفصلين: فكري وفني، ورهن الجانب الأكبر من الكتاب لإثبات بعض نصوص الأديب الفقيد الذي رحل في هز عطائه ودرس- في مرحلة الماجستير- المقالة الصحفية الجزائرية دراسة تاريخية وافية: "...ولعل مراعاة المنهج التاريخي الذي هداني إليه وألزمني به في كل مراحل البحث

[1] المرجع السابق: ص 31-32.

أستاذي المشرف* يعتبر جزءا من الجهد المتواضع الذي تقدمه هذه الرسالة لأنها ترسم تطورا تاريخيا للفكر الجزائري.

بينما كتابه (الشعر الجزائري الحديث) الذي تقدم به إلى جامعة الجزائر لنيل دكتوراه الدولة نموذجا من أرقى مستويات التعامل التاريخي مع الظاهرة الأدبية، فرغم استعانته ببعض المعطيات المنهجية الأخرى الاجتماعية، الإحصائية، الإسلامية التي تهيمن عليها[1] الرؤية التاريخية في تفسير الظاهرة الفنية، إلا أنه لا يخضع هذا لذاك قسرا، بل يستعين به حيث (وفقط حيث) يقتضي الأمر ذلك.

ورغم رغبته في فهم الشعر على أنه لغة استثنائية خاصة، وانزياحه عن الدراسات التي تركز في الأغلب الأعم على جانب المضمون، وتصب جل اهتمامها على القضايا المعنوية، وتعطي القيمة الكبرى عند تحليل النصوص للظروف السياسية والاجتماعية وغيرها..." إلا أنه لم يفرط في هذه "الظروف" المحيطة بالخطاب الشعري، خصوصا في هذا الإمتداد الزمني (**1925-1975**)، الذي يقر البحث تاريخيا حيث أفرد الباب الأول منه المؤثرات الأساسية في اتجاهات (الشعر الجزائري الحديث) لرصد السياقات (السياسية، الاجتماعية، الثقافية، النفسية...) التي افترض تأثيرها في اتجاهات الشعر الجزائري الحر. حسب تقسيمه الذي لا يخلو من تعسف: حيث نجد شعراء كأبي القاسم سعد الله، وعبد القادر السائحي، وبلقاسم خمار قابلين للإنتماء إلى هذه الإتجاهات الثلاثة في وقت واحد. [2]

ولكن كل ذلك يتم عبر حجم محدود نسبيا (من صفحة **35** إلى صفحة **184**) لا يتجاوز خمس البحث فيما كان الحجم الأكبر لصالح الدراسة الفنية (التشكيل الموسيقي اللغة الشعرية، الصورة الشعرية، البنية العامة) التي تستغرق ما يقارب الخمسمئة صفحة

---

* يقصد الدكتور شكري فيصل.

[1] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 27.

[2] نفسه ص28.

(من صفحة **185** إلى **656**) في ضوء الظلال التاريخية لخلاصة الباب الأول كما ذيل البحث ببعض الحيثيات التاريخية التي فعل خيرا بإخراجها من المتن إلى الحاشية، عبر ملاحق وفهارس، تتضمن تراجم بحوالي ثلاثين شاعرا جزائريا، وفهرسا لمادة الشعر الجزائري في الدوريات الجزائرية ما بين (**1925–1962**)... أما معظم ما وظفه من مصطلحات فكان من صميم مصطلحات "النقد الفني".[1]

وهكذا توجد نماذج أخرى تهتدي بمعطيات "المنهج التاريخي" نذكر دراسات "الدكتور عبد الله حمادي" التي كثيرا ما تنأى عن النقد الأدبي، وتقترب من التاريخ وتاريخ الأدب، نلمس ذلك في كتابه: (مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر) وكذا (دراسات في الأدب المغربي القديم)، ومن تلك النماذج أيضا كتاب (شعر الثورة عند مفدي زكريا) للأستاذ يحي الشيخ صالح، وكذلك كتاب (تطور الشعر الجزائري منذ سنة **1945** حتى سنة **1980**) للأستاذ الوناس شعباني الذي لا يتردد في الإعلان عن الهوية التاريخية لمنهجه، وكتاب (الشخصية في الرواية الجزائرية) للأستاذ بشير بويجرة، وفي حين كان للدكتور "عبد المالك مرتاض" باع معتبر في النقد التاريخي استغرق مؤلفاته النقدية الأولى، ولاسيما لبحوثه الجامعية لعلى أشهرها وأكبرها تمثيلا له: (فنون النثر الأدبي في الجزائر) و(فن المقامات في الأدب العربي) وكذا (نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر)، لكنه سرعان ما ضرب صفحا عن هذا المنهج بل راح يطعن فيه، ويكفر بنظريات ممثليه بدءا بنظرية "تين" الثلاثية: "لا بيئة ولازمان، ولا مؤثرات، ولا هم يحزنون، وإنما هو نص مبدع نقرؤه: فهو الذي يعنينا فهو الذي يجب أن ندرسه ونحلله بالوسائل العلمية أو الوسائل الأقرب ما تكون إلى العلم.[2]

والخلاصة أن النقد التاريخي في الجزائر قد.

[1] نفسه ص28.

[2] المرجع السابق: ص32–33.

ظهر وازدهر خلال الستينات وأوائل السبعينات، على أيدي النقاد الأكاديميين الأوائل (سعد الله، خرفي، الركيبي، ناصر، مرتاض) تحت تأثير رموز النقد التاريخي في الشرق العربي (عمر الدسوقي، سهير القلماوي، شكري فيصل) الذين كانوا مؤطرين لرسائل نقادنا، وكان طبيعيا أن يوجهوهم وجهة تاريخية.

فالنقد التاريخي وجد ضالته في النصوص الأدبية التي كتبت أثناء الإحتلال الفرنسي.

كان أكثر اهتماما بدراسة المدونات الأدبية العريضة الممتدة تاريخيا، وكان ولوعها بتقسيمها زمنيا وموضوعاتيا، وكان يركز على أكثر النماذج تمثيلا تاريخيا للمرحلة المدروسة.

تعامل مع النص الأدبي، في كثير من المجالات تعاملا "أركيولوجيا"* على أنها نسخة مخطوطة بحاجة إلى تحقيق، أو تحفة مجهولة في متحف أثري، على حد اعتراف "صالح خرفي"، كما تعامل معه تعاملا "هورسطقيا"** بمحاولة تم شتاته وتأكيده بالوثائق والصور والملاحق والفهارس التاريخية التي تعج بها، دراسات الدكاترة "ناصر" و"خرفي" و"سعد الله" بوجه خاص. [1]

حول النص في بعض الحالات إلى مجرد وثيقة يستعين بها الباحث ومتى احتاجها لتأكيد بعض الأفكار والحقائق التاريخية.

ركز على مضمون النص وسياقاته، وغيب خصوصياته الفنية تغييبا نسبيا. [2]

---

* الأركيولوجيا (الأرخيولوجيا) علم الآثار والفنون القديمة.

** البحث عن الوثائق وجمعها، قسم من الأقسام الرئيسية المندرجة في مهمة المؤرخ يأتي منطقيا في المرتبة الأولى.

[1] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص34.

[2] نفسه ص 35.

ويستمر القول فيما قاله الدكتور "يوسف وغليسي" عن الأستاذ "**عمار بن زايد**" الذي تحدث حديثا خرافيا عن المنهج التاريخي أو مناهج أخرى!) عند السعيد الزاهري ورفاقه قبل سنة 1956.

أن النقد التاريخي هو البوابة المنهجية الأولى التي فتح الخطاب النقدي الجزائري عينه عليها، ابتداء من مطلع الستينات من هذا القرن وكل حديث عن المنهج النقدي في الجزائر قيل هذه الفترة هو مجرد "حديث خرافة".

وعلى وجه التحديد فإن سنة 1961 هي تاريخ الميلاد الرسمي للمنهج التاريخي في النقد الجزائري، وهي السنة التي ظهر فيها كتاب الدكتور "أبي القاسم سعد الله" عن الشاعر "**محمد العيد آل خليفة**" وهو في الأول رسالة ماجستير أشرف عليها الدكتور "**عمر الدسوقي**" وتلتها دراسات أخرى لأقطاب هذا المنهج[1]، كما ذكرناهم سابقا.

إن "**عمار بن زايد**" في حديثه عن المنهج التاريخي كان بعيدا كل البعد فهو تحدث عن المنهج التاريخي مع "**محمد العيد الزاهري**" ومناقشة "لطه حسين" دون أن يتطرق إلى بداية وانطلاقات هذا المنهج وأهم سماته ورواده وخاصة في الجزائر، أمثال أبا القاسم سعد الله، عبد الله الركيبي، صالح خرفي...إلخ، وهذا ما أكده "يوسف وغليسي" في كتابه "النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية".

2- المنهج التآثري:

إذا كان المنهج التاريخي في النقد الأدبي الجزائري الحديث لم يحظ بعناية كافية في الدراسات النقدية التي عنينا بها، فإن المنهج التأثري فقد كان خطة أحسن وهو منهج عريق في النقد الأدبي، ولذلك كان النقد التأثري نقدا ذاتيا نابعا من النفس.

فالنقد التآثري: نقد ذاتي محض، وأن الموضوعات الخارجة عن ذات الناقد ما هي إلا فرص لإفصاح الناقد عما في هذه الذات من رغبات ونوازع، ووجهات نظر خاصة.

---

[1] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص22.

إلا أن نظرة النقاد الجزائريين التأثرين تختلف شيئا ما عن هذا الوضع لأنها ظلت باستمرار مرتبطة برسالة الأديب الاجتماعية والسياسية، وكانت أحيانا أقرب إلى النظرة الموضوعية، لأنها تعطي الأسبقية للعمل من أجل تغيير الواقع الاجتماعي والسياسي.
فقد تبدو النظرة التآثرية واضحة جلية في الشعر، فقد ركز النقاد الجزائريون في تحديدهم للشعر على النفس والعاطفة، والخيال، والصدق، والطبع أو عدم التكلف فالنفس أو الروح تعتبر النقطة المركزية في الأعمال الأدبية، فقد شبه "رمضان حمود" الشعر بالتيار الكهربائي، وجعل الروح مركزا له.

وقد قدم "**أحمد بن ذياب**" في مقال بعنوان "من الأديب" عددا من سمات النقد التأثري وهي الروح القوية، النفس الكبيرة، القلب الرحب، النظرة الصادقة، الشعر الخصب الخيال الوثاب، الإطار المبتكر. [1]

وتكتسب النظرة الصادقة أو عنصر الصدق أهمية خاصة لدى النقاد التأثرين كما يقول "مصايف": "مبدأ من المبادئ الأساسية التي يقوم عليها اتجاههم".

إن الأدب ليس مجرد مجموعة من القواعد اللغوية والفنية، كالنحو، والصرف والعروض وإنما هو كما يقول "حوحو": "لغة روحية تخاطب بها أرواح الغير، هو التفكير الصادق عن شعورنا وخلجات أنفسنا وإحساساتنا".

ولن يكون المرء أديبا أو فنانا في نظر "حوحو" إلا إذا استطاع أن يعبر تعبيرا صحيحا عن مشاعره وإحساسه. [2]

ويؤكد النقاد الجزائريين التآثريين ضرورة توفر الموهبة لدى الشاعر.

---

[1] عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 129-130.

[2] نفسه ص 130-131.

وكـان التجديـد فـي الأدب شـكلا ومضـمونا هاجسـا مـن هـواجس النقـاد الثـآريين الجزائريين وان "أحمد رضا حوحو" يرى بأن أية نهضـة أدبيـة جديدة تتطلب الإبتعاد عن طريق المقلدين في الكتابة الأدبية.

"فرمضـان حمود" فقد كـان أقل حـدة وتطرفـا مـن موقـف "حوحـو"، وأن موقفـه مـن القديم والجديد أتخذ طابعا توفيقيا.

"ورمضـان حمـود" يـذهب مـذهب "طـه حسـين" فـي هـذا الصـدد لأنـه معجـب برأيـه القائـل –بالتـأثير المتبـادل بـين القـديم والجديـد، وتقصـد بالقـديم هنـا القـديم الجيـد، الـذي لا يتنافس والجديد الذي يأخذ بعين الإعتبار تقاليد وخصائص الأدب العربي.

أما "أحمد سحنون" فقد وقف موقفا يتسم باللين فهو من جهة يريد أن يظهر بمظهر الناقد المتفتح، ومن جهة يريد ألا يغضب التقليديين، فهو يشترط أمرين الجدة والفائدة. (1)

إن النقـاد يسـتعملون أسـاليب ذاتيـة تختلـف عـن أسـاليب المبـدعين، ولا تناسـب فـي الغالب الدراسات النقدية التي تهدف إلى تحقيق قدر من الموضوعية، إلا أن الموضوعية علـى مـا يبـدو لا تعنـي الناقـد التـآثري بقـدر مـا تعنيـه فيمـا يكتبـه، همـه أن يفضـي بأفكـاره وخواطره ورغباته ولنا أن نأخذ مقال "صالح بوغزال" المعنون بـ "**الزاهري** وبكاء (الشباب) ونسـج مقالـه علـى محـورين: 1- **الزهـاوي الشـاعر**-2- شـعره وعنـدما يعـرض بـوغزال للحديث عن **شعر الزهاوي** مستعرضا الأثر النفسي الذي يخلفه شعره في القارئ وهو شعر يتضمن موضوعات تتعلق ببكاء الشباب والشكوى والحملة على الدهر وأهله.

ويتبين لنا أن الناقد قد تخلى عن قسط وافر من الذاتية والإنفعال، وأعطى لكلامـه شـيئا مـن الهـدوء فـي اللهجـة، وإمعـان النظـر فـي إبـداء الـرأي، إلا أن الزهـاوي فـي بكائـه للشـباب لـم يـأت بجديـد فإنـه يظـل شـاعرا متميـزا بـثلاث سـمات: رقـة الإحسـاس ولطافـة الشـعور، وصـفاء الجـوهر النفسـي، ويلفـت بـوغزال إلـى مسـألة طالمـا تكلـم فيهـا الأدبـاء

[1] المرجع السابق: ص 131-132.

الرمانتيكيون، وهي صلة لا تتوفر لدى الشعراء كلهم، وتتوفر لدى الشعراء الذين عرضوا البؤس والألم، ولجأوا إلى عالم الشعر بعد أن خابت آمالهم في الدنيا والناس.

فالشعر الحقيقي عند بوغزال: "**هو الذي يكون "صدى لما تجول فيه النفس من عواطف وأحاسيس، ويضطرب فيها من آلام وآمال**" وهي سمات متوفرة في شعر الزهاوي. [1]

فالنقد الإنطباعي (التأثري) "Critique Impressioniste":

يعرف قاموس (لاروس) الإنطباعية Impressionnisme بأنها مدرسة فنية تشكيلية، ظهرت –تحديدا– بين **1874**، **1886** من خلال ثمانية معارض بباريس، وقد جسدت قطيعة الفن الحديث مع الأكاديمية الرسمية، وأنها اتجاه فني عام يسعى إلى تقييد الانطباعات الهاربة وحركية الظواهر، بدلا من المنظر الثابت.

وهي تحصر وظيفة الفنان في اقتناص انطباعاته البصرية أو العقلية بخصوص موضوع ما، وليس في تصوير ذلك الواقع الموضوعي.

تنسب الانطباعية إلى لوحة فنية تشكيلية مغضوب عليها، عنوانها أنطباع: **"Impression"** * نسجتها ريشة الرسام الفرنسي كلودموني (**G. Monet**) سنة **1872** ولم تعرض إلا سنة **1874**، وفي قاعة "النتاج المرفوض" **"Salondes réfusés"** مع لوحات أخرى لـ **20** فنانا، رفضت جماعة الحكام عرضها في البدء على أساس عدم أحقيتها لذلك.

ويمكن ان نذكر من أقطاب هذه المدرسة الفنية التشكيلية:

---

[1] المرجع السابق: ص 134-135.

* تمثل تلك اللوحة مشهدا لشروق الشمس على لوهافر، وسط ضباب البحر، من خلال الانعكاسات الضوئية، وبعض الزوارق الشراعية، ويمكن مراجعة، بعض اللوحات الزيتية (الإنطباعية) في قاموس (لاروس) السابق، ص 576.

بيـرث موريسـو (B.Morisot)، وإدوارد دوغـاس (E.Dougas)، وألفريـد سيسـلي (A.Sisley)، وأوغست رونوار (A.remoir)، وكاميل بيسارو (G.pissaro)[1]، ثم انتقلت الإنطباعية من الفن التشكيلي إلى النقد الأدبي على أنها منهج ذاتي حر، يسعى الناقد خلاله إلى أن ينقل للقارئ ما يشعر به اتجاه النص الأدبي تبعا لتأثره الآني والمباشر بذلك النص، دون تدخل عقلي أو تفكير منطقي صارم وسيلته الأساسية في هذا المسعى هي الذوق الفردي الذي يعكس تأثر الذات الناقدة بالموضوع الإبداعي، إذ يتخذ الناقد من النص الأدبي مناسبة للحديث عن ذاته وأفكاره الخاصة وما يتداعى في ذهنه من مشاعر وذكريات، محتكما في نقل انطباعاته حول النص على الذوق أساسا.[2]

ومن زعماء النقد الإنطباعي الغربي: "**سانت بيف**" "**Ch.a.Sainte Beuve**" **(1804–1869)** الذي كان يكتب النقد بلغة الشعر، و"**اناطول فرانس**" "**A.France**" **(1844–1924)** الذي اتخذ من النقد وسيلة لسرد مغامراته، و"جول لومات" "**J.Lemaitre**" **(1853–1914)** الذي كان يصدر في نقده عن إيمانه بأننا "لا نحب المؤلفات الأدبية لأنها جيدة، بل تبدو جيدة لأننا نحبها"، والناقد الحقيقي –في نظره– هو من يستميل قارئه ويستهويه ويجذبه إليه حتى ينسيه نفسه وكل ما حوله، وينقله إلى عالم خاص.

وكذلك "**أندري جيد**" "**A.Gide**" **(1869–1951)** الذي جعل من العملية النقدية اعترافات ذاتية، وتعبيرا عن الأفكار الخاصة، يتخذ من النصوص المدروسة داعيا لذلك، وغوستاف لانسون **G.Lonson** **(1857–1934)** الذي ظل مع انتمائه التاريخي الواضع مؤمنا بأن الانطباعية هي المنهج الوحيد الذي يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها شريطة استخدامها بحذر شديد.[3]

---

[1] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص08.

[2] نفسه ص9.

[3] نفسه ص10.

هكذا وقد انتقلت الإنطباعية إلى النقد العربي بتسميات مختلفة **(كالمنهج التأثري أو الذاتي أو الذوقي أو الإنفعالي...)** وقد أجمعت جملة من الدراسات "دراسة الأدب العربي" "لمصطفى ناصف"، و"المرايا المتجاورة" لجابر عصور...) على أن "**طه حسين**" **(1899–1973)** هو زعيم النقد الإنطباعي، حتى وهو في عز التحامع "التاريخي" بالنص الأدبي، لأنه أدرك أن طبيعة النص الأدبي ليست في يد المؤرخ، وان الحضور الإنطباعي ضرورة يقتضيها النقص الذي يواجه الناقد المؤرخ. (1)

ومع هذا يعد الدكتور "محمد مندور" من أبرز النقاد الذين مهدوا السبيل لدخول الإنطباعية "التأثرية) إلى النقد العربي خصوصا في مرحلة ما قبل اهتدائه إلى تاريخية "غوستاف لانسون" واستقراره، بعد ذلك على ما أسماه (النقد الإيديولوجي). (2)

فالنقد وإن يكن قد ظهر في العصور القديمة معاصر لإنشاء الأدب إلا أنه كان في أول الأمر تأثريا غير قائم على مناهج أو مدارس محددة الأصول. (3)

ومع ذلك فقد ظل "مندور" يؤمن بأن المنهج التأثري الذي يسخر منه اليوم بعض الجهلاء ويظنونه منهجا بدائيا عتيقا باليا لا يزال قائما وضروريا، وبديهيا في كل نقد أدبي سليم، ما دام الأدب كله لا يمكن أن يتحول إلى معادلات رياضية أو إلى أحجام تقاس بالمتر والسنتي أو توزن بالغرام والدرهم. (4)

فخصوم التأثرية يرون أنها تستند إلى الذوق الخاص في إدراك مواضع الجمال أو القيم في الأعمال الأدبية أو الفنية ويقولون إن الذوق ظاهرة فردية لا تخضع لمعايير عامة، بل من الشاق إرجاعها إلى عناصرها الأولية، فالذوق شيء مركب تدخل فيه عوامل لا حصر لها من الجنس والتراث والبيئة والتكوين العضوي والنفسي، لكل إنسان،

---

[1] المرجع السابق: ص9–10.

[2] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص69.

[3] محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، ص183.

[4] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص69.

وكثيرا ما تختلط به النزوات والأهواء والغرور والإدعاء، ولا سبيل إلى إخضاع أحكامه فمنطق واضح، وقد يغنى كل على ليلاه. (1)

ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نغفل التأثرية في العملية النقدية، بل لا ينبغي لنا ذلك، فلابد من أن يبدأ الناقد بتعريض صفحة روحه أو مرآة روحه للعمل الأدبي أو الفني انطباعات واضحة لأنه عندئذ سيكون كالصفحة المعتمة أو المرآة الترينة ولن تجديه بعد ذلك في شيء جميع قواعد علم الجمال وأصوله ونظرياته أو ألوان الأدب والفن المختلفة، بل إن معرفة المبادئ والأصول الجمالية والفنية وحدها لا تكفي لتكوين ناقد –ومثله– في ذلك من يظن أنه يستطيع أن تجيد لعبة الشطرنج بمجرد معرفته للمبادئ التي تتحرك وفقا لها كل قطعة من قطع هذه اللعبة، فالواقع أن الأمر يحتاج إلى دربة ومران وحساسية وإدراك. (2)

كان "محمد مندور" في بداية تعرفه إلى التأثرية، يؤمن بأن "جانبا كبيرا من الذوق لا يمكن تعليله، ولكن هذا الإيمان الضيق تطور عنده بشكل كبير في مرحلة لاحقة، لعل نبع هذا التطور أن يعود –في نظري إلى تلك المعركة الساخنة التي جمعته بالدكتور "زكي نجيب محمود" الذي رأى في نظره "مندور" خلطا بين قراءتين "قراءة أولى تقف عند الإعجاب أو الإعجاب بالنص المقروء، وقراءة ثانية تعليلية تستهدف رد الظواهر إلى أسبابها وأنها نظرة قاصرة لعدم تجاوزها القراءة الأولى.

ثم عاد "مندور" في مرحلة لاحقة منحازا إلى فكرة "القراءتين"، دون سابق إنذار إذ نراه يميز بين مرحلتين متكاملتين في الإطار التأثري: مرحلة "الذوق الفردي" ومرحلة "التبرير والتفسير الموضوعي" وراح يعد من يكتفي بالمرحلة الأولى "معتوها أو مستهترا". (3)

[1] محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، ص184.

[2] نفسه ص185.

[3] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص69-70.

فإذا أخذنا مثلا المنهج الذي يرتضيه "نعيمة" فنجده المنهج التأثري الذاتي فيقول "نعيمة" لكل ناقد غرباله الذي يتفاوت دقة واختلال، ومع ذلك فهناك مقاييس عامة يستطيع الناقد أن يعثر عليها إذ ما تأمل وظيفة الأدب في الحياة، والحاجات الإنسانية التي يجب أن يتبعها، ولو أننا عدنا إلى تلك الفترة التاريخية التي كتب فيها "نعيمة" كتابه "الغربال" لنحاول أن نتحسس الحاجات التي كان العرب يطلبون إلى الآداب والفنون عندئذ إشباعها –لوجدنا أن تلك الحاجات إنما كانت تنبه عن الذات الفردية التي أخذت تتفتح وتسعى إلى تأكيد وجودها في زمن أخذ الوعي القومي ينتشر فيه، فيعكس على الأفراد إحساسا قويا بذواتهم ورغبة عارمة في تأكيد تلك الذوات، وبخاصة بعد أن اطلعوا على الآداب الغربية وعلى الشعر الغربي بالذات، وأحسسوا فيه بنبض قائليه حتى لترى الاتجاه الرومانسي عند الغرب يستهوي أفئدتهم المتعطشة إلى الحرية وإلى التعبير عن الذات، مما جعل الدعوة إلى التجديد في الشرق العربي وفي المهاجر تلتقى تلقائيا عن دعوة واحدة هي الدعوة إلى شعر الوجدان الذاتي. [1]

واستطاع الناقد الحساس "ميخائيل نعيمة" أن يتخذ من روحه بؤرة تتجمع فيها حاجات عصره الفنية الجديدة واتخذ من هذه الحاجات مقاييس عامة للأدب، ولخص تلك الحاجات في أربع:

أولا: حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل النفسية من رجاء ويأس، وفوز وفشل وإيمان، وشك، وحب، وكره، ولذة وألم، وحزن وفرح، وخوف وطمأنينة، وكل ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الإنفعالات والتأثيرات"

ثانيا: حاجتنا إلى نور نهتدي به في الحياة، وليس من نور نهتدي به غير نور الحقيقية حقيقة ما في نفسنا وحقيقة ما في العالم من حولنا.

[1] محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، ص 28-29.

ثالثا: حاجتنا إلى الجميل في كل شيء، ففي الروح عطش لا ينطفئ إلى الجمال وكل ما فيه مظهر من مظاهر الجمال، فإنا وإن تضاربت أذواقنا في ما نحسبه جميلا، وما نحسبه قبيحا لا يمكننا التعامل على أن في الحياة جمالا مطلقا لا يختلف فيه ذوقان.

رابعا: حاجتنا إلى الموسيقى، ففي الروح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لا ندرك كنهه. (1)

هذه بعض حاجاتنا الروحية، وهي المقاييس الثابتة التي يجب أن نقيس بها الأدب فتكون قيمته بمقدار ما يسد من بعض هذه الحاجات أو كلها، ويكون أثمنه أجلاه بيانا وأغناه حقيقة وأطلاه رونقا وأشجاه وقعا".

فكل هذه المقاييس إنما تنبع من الذات الفردية، ولا أدل على عمق ما في هذه المقاييس من نسبية من أن نلاحظ أن الداعي إليها من أنصار المنهج التآثري الذاتي. (2)

وهكذا وعلى مر الزمن فالإنطباعية تحتل رقعة شاسعة على الخارطة النقدية الجزائرية، قد تعزى –في كمها الهائل– إلى كون الناقد الجزائري ناقدا متواكلا لا يحشم نفسه مشقة البحث والتنقيب في أغوار الظاهرة الأدبية، وما تستدعيه من إحاطة ببعض المفاتيح الموضوعية (العلمية) بقدر ما يؤثر أن يحصر علاقته بالنص الأدبي في دائرة الذوق وما يعتريها من رواسب خارجية تشكلت بفعل ثقافته الحرة، وقد تعزى إلى اعتقاد بعض (النقاد) بأن الإنطباعية هي أسهل الطرق المؤدية إلى مرتبة الناقد، كما أسهم النقد الصحفي الذي تتعاطاه المنابر الثقافية الإعلامية، بوصفه إبنا بارا للإنطباعية، إسهاما مباشرا في إثراء رصيدنا الكمي من النقد الإنطباعي. (3)

إن جل الكتابات النقدية الجزائرية تحفل مقدماتها بإشارات من هذا النوع: كقول أحمد منور في مطلع (قراءاته) للقصة الجزائرية: "... إن هذه المقالات لا تدخل في باب

---

1 المرجع السابق: ص29–30.

2 نفسه ص 30–31.

3 يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص70.

النقد، ولا ما يشبه النقد وإنما هي (قراءة) حرة لم ألتزم فيها بمنهج معين، ولا بنظرية نقدية محددة، إنني أعتبرها مجرد وجهة نظر، ومشاركة في الحوار الدائر على مستوى الساحة الأدبية، وقول "الطاهر يحياوي ومحمد تومي" عن كتابهما النقدي المشترك بأنه مجرد محاولات "تندرج ضمن الإنطباعات والخواطر أكثر ما تندرج في البحوث والدراسات، وقول "أم سهام" في (شظاياها) النقدية: "... هذه المقالات أو الشظايا كما فضلت أن اسميها حقيقة لا مجازا، جلها "لا يتجاوز إطار الإنطباعات النقدية التي سجلتها كمتابعات أو لتخطية بعض الأحداث الأدبية التي شهدتها الساحة الثقافية، وقول "عمر أزراج" في (حضوره): "يلاحظ القراء معي استعجال بعض المقالات وعدم انتهاج منهج نقدي محدد وقار"، وقول "مخلوف عامر" في مطلع (تطلعاته): "... أقرأ إنتاج بعض الأدباء الناشئين، وأوثر ألا أحتفظ برأيي، فأعبر عن انطباعاتي كتابة".[1]

وقد عدنا بالقراءة المتأنية لمتون هذه الكتب وما شاكلها (ككتاب "فواصل" "محمد زتيلي"، وكتاب "التجريب في القصيدة العربية "لجروة علاوة وهبي"، وكتاب "جولة مع القصيدة" (أم سهام) فوجدناها لا تختلف عن عناوينها ومقدماتها، بل كانت تطبيقا أمينا للإطار الإنطباعي العابر الذي أريد لها.

أما الدكتور "عبد الملك مرتاض" فقد مارس النقد الإنطباعي في بداية حياته النقدية خصوصا في أول كتبه (القصة في الأدب العربي القديم)، وبعض فصول (نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر)، لكنه سرعان ما حاد عنه لأنه لم يعد يستجيب لرؤيته المنهجية الجديدة، بل راح ينعت ممارسيه بـ "الكلاسيكيين الإنطباعيين المتحصبين الذين يتسلطون ظلما وعدوانا على المؤلف فيزعجونه بالترهات طورا ويطرونه بالمدح طورا

[1] المرجع السابق: ص71.

ويقذفونه بالتجريح والقدح طورا آخر دون أن يلتفتوا، أو يكادوا يلتفتون إلى النص وما فيه من ثروات المعرفة والجمال. [1]

وقبل الإنتقال إلى انتقاء نموذج تطبيقي للنقد الإنطباعي (التآثري) الجزائري أحبذ أن أشير إشارة عابرة إلى أن التأثرية النقدية المتحدث عنها، تختلف في كثير من الملامح عن التأثرية التي خاض فيها الدكتور "محمد مصايف" ضمن نقده للنقد المغاربي، ليحصر سماتها: في **الحرية الفنية، الإنفتاح على الغير، الدعوة إلى التجديد ونبذ الأساليب التقليدية**، ومع ذلك يسمح المرحوم "مصايف" لنفسه بالقول: "أثرنا استتخدام مصطلح (الإتجاه التأثري) بدل مصطلح (الإتجاه الرومانسي). [2]

يقدم لنا "الطاهر يحياوي" في هذا الكتاب (البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري) الذي يناهز مئة وستين صفحة، دراسة تأثرية واضحة المعالم رغم أنها لا تقر ذلك صراحة إلا أنها تلتقي مع الجوهر المنهجي للإنطباعية في كثير من الحدود، وتختلف عن نظيراتها في كثير من الملامح، وما يحسب لصالح هذه الدراسة منذ البدء هو أنها تتجاوز التعبير عن الإنطباع إلى تعليله فصاحبها حين يحكم بأن اللغة الشعرية عند "**مصطفى الغماري**": "تأخذ منحنيات وأبعادا ذات دلالات فنية مشرقة يتحطم فيها جدار المكان والزمان، وتسقط فيها العلاقات اللغوية التقليدية"، فإنه لا يصدر مثل هذا الحكم إلا بعد طرح نظري يضمنه تصوره العام للغة الشعرية، إضافة إلى طرح تطبيقي يخص **(اللغة الشعرية قبل مصطفى الغماري)** يتخذه من "**محمد العيد آل خليفة**" قاعدة عملية، فضلا عن وقفة مطولة عند اللغة "**الغمارية**".[3]

وكذا الحال أثناء وقوفه عند الصورة الشعرية لدى "**الغماري**" فهو انحياز مسبق – إذن– من الناقد إلى فكرة "القراءتين" المشار إليها سابقا، وفي مجال حديثه عن لغة

---

[1] المرجع السابق: ص71.

[2] نفسه ص72.

[3] نفسه ص72.

الغماري أيضا، لا نلحظ منه أدنى إيماءة إليها من حيث السلامة أو الضعف (كما يفعل نظراؤه)، ولكنه يدرسها دراسة انطباعية فعلية (كنخبة الإنطباعيين) بوصفها جزءا لا يتجزأ من التجربة الشعورية وفقا للرؤية الإنطباعية التي تستبعد ربط اللغة بقواعد جامدة محددة، بل ترى في ذلك تضييقا لعالم الأديب، وعلى غرار التأثريين أيضا يدرس الناقد "الذاتية" عند "الغماري" بوصفها "طابع الشاعر الأصيل" "لأن الشاعر الذي تختلط ملامحه بملامح غيره هو أحد اثنين إما نكرة شاردة أو تابع مغلوب على أمره والذاتية –في نظره– طرف مكمل للموضوعية على أساس أن الموضوع متى صار تجربة عاشها الشاعر وعاناها، فإنه يصدر –حينها– عن اقتناع ذاتي ويكون الإلتحام بالموضوع. [1]

فالدراسة الإنطباعية عند "**الطاهر يحياوي**" تتجاوز التعليق السطحي على النص إلى الذوبان الكلي فيه، حد الحماسة المغالية التي غالبا ما تصرفه عن وظيفة النقد، حين تغمره النشوة في عز إعجابه بالنص المقروء، فلا يكاد ينظر إليه إلا بعين واحدة،مسرفا في استخدام كلمات الشكر والإمتنان المفرطين (**رائع، متميز...**) !!! بل إنه –على امتداد الكتاب كله– لا يكاد يرى من عيوب القصيدة الغمارية سوى تلك المرحلة التقليدية السريعة (!) التي شهدها التركيب الشعري عنده: "قد مر الشاعر بمرحلة تقليدية أولى كان لها أثرا واضحا في بعض إنتاجه، وهو قليل جدا نسبيا، إذ أن الشاعر مر إلى الطور الثاني في مدة وجيزة نسبيا". ولا أظن من قرأ شعر الغماري قراءة نقدية واعية بصدق ذلك، ولكنها فورة النقد الإنطباعي المتعاطف. [2]

ومن السمات الإنطباعية أيضا في هذه الدراسة، أنها حررت النصوص من التراكمات السياقية (**التاريخية والاجتماعية خصوصا**) التي كان نقادنا يثقلونها بها في مرحلة سابقة، وفي ذلك اختزال تأثري للمسافة بين النص والناقد المتذوق، ومنها تمرد

---

[1] المرجع السابق: ص 73.

[2] نفسه ص73.

الناقد على طقوس النقد الأكاديمي، وضربه عرض الحائط بفنياته: حيث لا يعتمد من ناحية المرجعية النقدية إلا كتابين يتيمين "لسيد قطب"، و"محمد غنيمي هلال"، في دراسة كهذه، بل لم يعتمد أي مرجع في كتابه الآخر (شعراء وملامح) من ألفه إلى يائه. (1)

ومن مظاهر التمرد أيضا على هذه النظم الأكاديمية، إنتهاجه طريقة مختلفة في توثيق الهوامش: إذ يكتفي بذكر عنوان المؤلف ثم رقم الصفحة ثم اسم المؤلف (بغض النظر عن فوضى الترتيب) من طراز.

النقد الأدبي–أصوله ومناهجه– ص 68، **سيد قطب**

أما لغته النقدية ففيها ما فيها من السمات الصحفية والإنشائية والشعرية وليس ذلك بغريب إذا ما علمنا أن الطاهر يحياوي أديب وصحفي قبل أن يكون ناقدا، وهذه الأساليب تشهد على ذلك. (2)

"نعوذ بالله ونحتمي به من (أجنحة المراوح القفصية النفعية) هذه الأجنحة العجيبة التي نشتاق بحق أن نراها وهي تروح في أقفاصها!، نعوذ بالله منها لنا وللشعراء المساكين الذين جعلت منهم ملابس زمنية متذبذبة من ملابسات المادة والصراع الطبقي وضيقت عليهم الأفق حتى لم يعودوا يروا (كذا) غير سماء قفصية وأرضا (كذا) قفصية سماؤها وأرضها الجدلية التاريخية والصراع الطبقي والإستهلاك والمستهلكين والطالعين والهابطين (...)، و(الزحف على الأقدام)، (سفر الإشارات) و(أكل الأحذية) و(عرس بغل) و(حرسني الظل) و(مفعم بارتكاب المعاصي) ونعوذ بالله مرة أخرى من المعاصي مركبيها، والجهر بها...". (3)

"وعلى هذا البعد الفكري الثائر الرافض يمتد الشعر الغماري ليعانق القمة الخضراء... ممتطيا جواد الرفض... لا يأبه بوعر ولا منحدري.

---

[1] المرجع السابق: ص73–74.

[2] نفسه ص74.

[3] نفسه ص74.

"تسبح الكلمة الشعرية في بعد لا نهاية له من الطلاقة واللامحدودية".

"ومن هؤلاء من اعتبر الشعر عواطف جامحة لا يقر لها قرار وتهويمات ضبابية ذاهبة في الخيال كل مذهب بلا رجاء، ضاربة في انحناءات وتعريجات حالمة واهمة، أغرقت في الوهم، والظلال البعيد وراء السراب بلا نهاية مقصودة، أو بداية معلومة".[1]

ويمكن أن يكون الناقد، يمثل هذه اللغة، سليل اتجاه أسلوبي في النقد تمتد جذوره إلى أحد أقطاب الإنطباعية وهو الصحفي الناقد الفرنسي "**سانت بيف**" الذي طالما حلم بأن يكون شاعرا، وحين فشل وخاب حلمه التجأ إلى النقد كأسو إما يكون! " فكتبر شعرا نقديا ونقدا شعريا على حد تعبير كارلوني وفيللو، كما يمكن أن تعثر على مثل هذا في دراسات "سيد قطب وحسن فتح الباب وإيليا الحاوي"...، في النقد العربي.

والدراسة بعد كل هذا فقيرة من الناحية المصطلحية، لأنها تذوب مصطلح **(الذوق)** فيما ينعكس عليه من آثار، وما تنعكس به من انشائيات الإعجاب الذاتي التي أشرنا إلى بعضها منذ حين. [2]

ونحمل خصائص الدراسة الإنطباعية في النقد الجزائري فيما يلي:

إنها قراءات عابرة للنص لا تتقيد بالأصول النظرية للمدرسة الإنطباعية عمادها الذوق الفردي الذي كثيرا ما تشوبه لمسات واقعية.

تأتي، عموما، في شكل مقالة مقتضبة، لا تجد حرجا في آن تتوازى مع مقالة فكرية أو اجتماعية أو سياسية ضمن كتاب واحد، كما هي الحال في كتاب "مخلوف عامر" (تطلعات إلى الغد) الذي يكاد تستوي فيه النصوص الأدبية ونصوص "الميثاق الوطني"!.

---

[1] المرجع السابق: ص74-75.

[2] نفسه ص75.

غالبا ما تكون تقريظا للنص المقروء، مع شيء من التعليل الذوقي في شكل "خاطرة نقدية" كما هي حال "الطاهر يحياوي" الذي أقر صدق هذا التعبير على أحد كتبه، و"أم سهام" في كتابها (جولة مع القصيدة الذي يتضمن عنوانا فرعيا يصدق عليه (تأملات وخواطر حول الشعر).

تتقاطع مع النقد الصحفي في اعتمادها التعاليق السطحية الخارجية على النص دون الغوص في مكنوناته، مما يجعلها أحيانا أدنى إلى "التحقيق الصحفي" منه إلى النقد الأدبي. (1)

جل الذين ينهضون بهذه الممارسات ليسوا نقادا متخصصين وما زعموا أنهم كذلك إنما هم صحفيون بالدرجة الأولى (**أم سهام، الطاهر يحياوي، جروة علاوة وهبي عمر أزراج...**) ومبدعون أيضا.

الإتصال المباشر بالنص، وإزاحة الوسائط المرجعية والموضوعية بينهم وبينه.

ندرة المصطلحات النقدية.

وغيرها من الخصائص التي تؤكد فهم نقادنا للإنطباعية على أنها (منهج حر) يتيح الممارسة النقدية أمام أي قارئ ودون قيود صارمة، والتي تجعلنا نقول عن النقد الإنطباعي –في ضوء هذه الممارسات على الأقل– إنه الأجدر بصفة (منهج اللامنهج) التي طالما ألصقت بالنقد التكاملي. (2)

ولأن النقد الإنطباعي قد حاد عن الأصول الفلسفية التي انحدر منها فقد صارت الإنطباعية تهمة يصم بها النقاد المنهجيون المتخصصون نظراءهم الإنطباعيين ويعيرونهم إياها، ولا أدل على ذلك من المعركة النقدية الضروس التي شنها "**أبو العيد دودو**" على الناقد المصري "حسن فتح الباب" في كتابه (**شاعر وثورة– قراءة في ديوان**

---

[1] المرجع السابق: ص75–76.

[2] نفسه ص76.

الـزمن الأخضـر للـدكتور "أبـي القاسـم سـعد الله") الـذي كـان -فـي نظـر دودو- مجـرد انطباعات وخـواطر تعـول علـى الـذاكرة ولا تعـول علـى المصـادر، وأنـه أبعـد مـا يكـون مـن المنهج العلمي. [1]

فيتسم النقد الإنطباعي بالخصائص الآتية:

- محاربـة القواعـد العلميـة والمعـايير النقديـة الأكاديميـة، والإنتصـار للـذوق الـذاتي الـذي يشكل مركز الدائرة النقدية الإنطباعية.
- الإفراط فـي استحسـان النصـوص أو اسـتهجانها، علـى السـواء، أي مـا يسـميه "**جـابر عصـفور**" بثنائيـة **(الحـب والكـره)** التـي يتوسـل بهـا الناقـد إلـى الإنطبـاعي جـاعلا مـن حالات المزاجية معيارا نقديا متقلبا!...
- الذوبان في النصوص المعجب بها والتماهي في أصحابها. [2]
- العدول عن النصـوص المدروسـة إلـى أجـواء نائيـة مـن الهـوامش والخـواطر والـذكريات الذاتية، والتطويح بالقارئ في هذه الفضـاءات القصـية، إذ غالبـا مـا تحمـل الناقـد موجـة تأثراته الذاتية بعيدا عن النص، لتلقي به في لجة عواطفه الخاصة ويغدو كمن تشغله التموجات الدائرية الممتدة على صفحة الماء عن الحجر الذي أثار هذه التموجات، بمعنى أن الناقد -حبتها- يركز على المعلولات دون العلة الأساسية التي ولدتها.
- الإسـراف فـي اسـتعمال اللغـة الإنشـائية الشـاعرية التـي يطغـى عليـه ضـمير المفـرد المتكلم (أنا)، وصيغة (أفعل التفضيل) وسائر الأساليب الإنفعالية... [3]

إن ما ذهب إليه "عمار بن زايد" في خصوصية المنهج التأثري ليس بمخالف لآراء النقاد الآخرين، إلا أنـه لـم يتمحـور فيـه جيدا ويعطينـا ولـو نموذجـا واحـدا عـن الانطباعـات التأثرية.

---

[1] المرجع السابق: ص 76.

[2] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص14.

[3] نفسه ص 14.

إن المنهج التأثري هو منهج نابع من الذات وعن مشاعر صادقة وجياشة لروح قوية ومعمقة، فالمنهج التأثري نستطيع أن نسميه حسب رأينا المنهج الرومانسي، لأن الرومانسية نابعة من الذات وعن صدق المشاعر، ونستطيع كذلك أن نقرب المنهج التأثري بالمنهج الواقعي ووضعهما في ميزان واحد فما دام الفنان أو الشاعر مثلا أو الأديب يعبر عن الواقع المعاش الذي عاشه حقا وتعرض له فدون شك أنه يدخل ذاتيته ومشاعره الصادقة التي تصور ما رأته من حقائق وانطباعات.

المنهج الفني:

إلى جانب المنهجين التأثري والتاريخي، عرف النقد الأدبي الجزائري الحديث المنهج الفني الذي يهتم بالبناء العام للعمل الأدبي، ويهتم باللغة، والصورة الأدبية والموسيقى، وغير ذلك مما له علاقة من قريب أو بعيد بجمال العمل الأدبي.

ويرد المنهج الفني تحت تسميات عديدة: المنهج الشكلي، أو الجمالي، أو الأسلوبي ويلاحظ أن هؤلاء النقاد قد التفتوا في كتاباتهم إلى جوانب محدودة، تكلموا عن الألفاظ والمعاني والأسلوب الفني في نطاق ضيق.

فهذا "أبو القاسم سعد الله" يصف أسلوب كتاب مع حمار الحكيم "لأحمد رضا حوحو" في مقال بعنوان "في ظل النقد مع حمار الحكيم" فيقول: أسلوب الكتاب يحمل طابع العذوبة والصفاء والحيوية، ويمتاز بالإلتزام، والانطلاق الذي يسخر من التكلف والجمود الطبقي والتمدد الذي يقوي الشخصية ويجعلها ثائرة متحدية.

فهذا الوصف الإنشائي لأسلوب "حوحو" في كتابه "مع حمار الحكيم" لا يقدم شيئا كثيرا للقارئ، لأنه وصف يطلق على أسلوب أي كاتب. [1]

ويسجل سعد الله مآخذ على أسلوب "حوحو" ومنها: السطحية التي تطالعك من كل صفحة وهاته السطحية البارزة التي سيطرت على قلم المؤلف ومشاعره، فضعف فنه، فالإستنباط وطول النفس في البحث والاستغراق في النقاط والصور المفعمة بالحياة هي المنزع الوحيد إلى الروعة الفنية.

وإضافة إلى ذلك يسجل "**سعد الله**" على "**حوحو**" مأخذا آخر يتعلق بالحوار، وأن الحوار لا ينبني على الوضوح والسذاجة، وبوسع الكاتب أن يجعل الحوار سبيلا إلى تناول أشد الموضوعات الفلسفية تعقيدا وغموضا. وسجل "**سعد الله**" ملاحظات نقدية على "**حوحو**" كالتالي:

[1] عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص135-136.

1- قلق وبساطة وتزاحم في اللفظ تدل من أول وهلة على أن التعريف انعكاسات خارجية لا دخل فيها لفكر الكاتب.

2- غثاثة ظاهرة نشأ عنها ثقل المعاودة والتكرار.

3- تمويه الكاتب بما يملك من نواحي الألفاظ حتى يشعر القارئ أنه يقول عن تجربة وممارسة.

4- ونتيجة لذلك ينمو هذا الضعف الفني الذي تلحظه في غير عناء. [1]

و"محمد الشبوكي" في مقاله "غادة أم القرى" لا يكاد يختلف عن زميله "سعد الله" بمناسبة حديثه عن التقنيات الفنية التي استعملها "أحمد رضا حوحو" في عمله الأدبي السابق فقد أورد في خمس نقاط في معرض حديثه عن الجانب الفني في "غادة أم القرى" وهي: التصوير، والأسلوب، والذوق، الجمال والتراكيب، والصورة.

إلا أن "الشبوكي" ذكر التصوير ولكنه لم يوضح لنا طبيعة التصوير الدقيق الذي يقصده فإذا كان يقصد الصورة الواضحة المباشرة والتقريرية، فهذا يتعارض مع طبيعة الفن وروحه، بإعتبار الفن يقوم على الإيحاء والخيال.

"فالشبوكي" لم يفعل شيئا سوى أنه عبر عن اتقان الرسم بدقة التصوير، وعبر عن الإضاءة الجيدة بمعالم الصورة بوضوح الصورة.

وإضافة إلى ما تقدم فقد عني النقاد الجزائريون بقضية اللفظ والمعنى، وتراوح اهتمامهم بين اللفظ اللغوية المفردة، والتعبير اللغوي ذي الدلالات المعنوية.

فقد نشر "أحمد بن عزوز" مقالا نقديا بعنوان "قصيدة الزاهري" وحاول أن يبين ضعف قصيدة الزاهري، فاهتم باقتناص بعض الألفاظ "العمى والنباح" ويرى أنها غير شاعرية، وليس في اجتماعهما حلاوة شعرية. [2]

---

[1] المرجع السابق: ص 136-137.

[2] نفسه ص137-138.

ويبين الناقد أن الشاعر تكلف صياغة جمل غير مفهومة مثل "إذا ما خطوب الدهر لج جماحها"، واستعمل بعض الكلمات على سبيل الحشو طلبا للروي.

وهذا بيت من قصيدة الزاهري:

"إذا أمـــة أبناؤهـــا غـــدروا بهـــا   فيما ليت شعري كيف يرجى نجاحها"

إذ يقول: وهو بيت لا عيب فيه غير استعمال لفظة "نجاحها" فإن تعوض بلفظة "صلاحها".

ولا يكاد يختلف "عبد الوهاب بن منصور" لشعر "الأمير عبد القادر" عن تناول "عزوز" لقصيدة الزاهري فهو تناول يعتمد على النظرة التقليدية الجزئية، سواء تعلق الأمر بالجانب اللغوي أو بالجانب الأسلوبي، فشعر الأمير في نظره شعر متوسط ليس له من صقل اللفظ ولا من روعة المعنى، فيرتكب من عيوب العروض ما يعاب ارتكابه، ويأتي من مخالفات القواعد النحوية.

وهذا تقديم إجمالي لشعر الأمير ربط فيه الناقد بين المعاني والأدوات الأساسية التي يحتاج إليها الأديب في أعماله الإبداعية، وتتمثل هذه الأدوات في الألفاظ. [1]

اللغوية والقواعد النحوية، والأوزان الشعرية، وقد وفق الأمير إلى مواطن الجمال الفني مرة وأخفق أخرى، ومن المواطن التي أخفق فيها حسب رأي "ابن منصور" قصيدته التي كتبها يتوسل بها إلى الله بأهل بدر أن ينصر المسلمين على الروس في حرب القرم.

"يـا رب، يـا رب، يـا رب الأنـام، ومـن   إليـــه مفزعنـــا ســـرا وإعلانـــا"[2]

فهو دعاء عادي ليس لها جرس الشعر ولا رنته، ولا روعة المعنى ولا رقته.

ومن القصيدة التي جمع فيها الأمير بين الجودة والرداءة قصيدته اللامية.

يقول ابن عزوز "وأقرأ قصيدته التي مطلعها"

---

1 المرجع السابق: ص 138.

2 نفسه ص 139.

"يا أيها الريح الجنوب تحملي منـي تحيـة معرم وتجملي".

ألفاظها قلقة، ومعاني نابية بين ألفاظ أخرى جميلة، ومعاني مستملحة رقيقة.

إن المنهج الفني في النقد الأدبي الجزائري الحديث تناوله النقاد أساسا للأسلوب الفني، والألفاظ، والمعاني، فقد كانت نظرتهم جزئية تقتصر إلى التعليل الكافي والشواهد المقنعة، واتسمت بالعموميات والخطابية والإفتقار إلى الدقة. (1)

إن المنهج الفني يتعامل مع الفن بأساليب الفن ومادته وفلسفته، ولذلك فهو أقرب المناهج لفهم الفن، ولا نستطيع دراسة للفن أو الأدب أن تتجاوزه، إلا إذا تجاوزت الفن ذاته والأدب ذاته، ولكن مناهج البحث الأدبي بخاصة، نتفاوت في مقدار الإحتفال بالجانب الفني هذا، وأخصها هو هذا المنهج، الذي يولي غايته كلها للجانب الفني.

فالبحث الأدبي من خلال هذا المنهج، يعني بالقواعد والأصول الفنية للأثر الأدبي، بغض النظر عن صاحبه وعصره، وهو ينظر إلى نوع العمل الأدبي، قصة كانت أو قصيدة، أو مقالة، أو ترجمة حياة.

وقد لاحظنا بروز هذه النزعة في البحث الأدبي والنقدي في تراثنا الفني، في آثار "الجاحظ، وابن سلام، والأمدي، والقاضي عبد العزيز الجرجاني وعبد القاهر الجرجاني"، وغيرهم.

إلا أن الناظر والفارق بين التذوق الفني، والفهم الفني في بيئتنا العربية القديمة والحديثة، وبين هذا التذوق والفهم لدى الأوربيين يجد أننا أقرب إلى الفطرية التي تعتمد على ما جلبنا عليه، من إحساس إزاء الفن والجمال. (2)

ونرى أن المنهج الفني ما يسمى بالمنهج الجمالي وهو منهج يقصد به إلى دراسة القيم الجمالية في العمل الأدبي من أجل تقويمه ووضعه في مكانه الصحيح بين الأعمال

---

[1] المرجع السابق: ص 140-141.

[2] محمد علي عبد الكريم الرديني وشلتاغ عبود: منهج البحث الأدبي واللغوي، دار الهدى، عين مليلية-الجزائر، د.ط 2010، ص 105-106.

الأدبية الأخرى التي تمثل التطور الفني لتاريخ الأدب، وهو لذلك يتقارب إلى درجة كبيرة من مناهج النقد الأدبي، ومن هنا كان طبيعيا أن يكون الأساس الذي يقوم عليه أساسا نقديا. [1]

هكذا وفي مرحلة مبكرة لدى الناقد الإغريقي المتأخر "لونجينوس"، الذي ذهب إلى أن غاية الشعر جمالية، فهو لا يدفع إلى العواطف المذمومة، كما قال أفلاطون، ولا يظهر النفس منها، كما قال أرسطو، إذ ليس له غاية تربوية أو أخلاقية أو نفسية، بل غايته التأثير في القارئ والسامع تأثيرا جماليا.

وحين نمضي مع العصور الحديثة، نجد هذا الوعي الجمالي يتعمق لدى فلاسفة ونقاد وأدباء، من مثل (كانت)، و(هيكل)، و(شوبنهور) ...إلخ فهذه التيارات الأدبية والمذاهب الفنية في هذه العصور، غلب عليها هذا التيار الجمالي. [2]

فالمنهج الفني على ضوء الدراسات الجمالية، له قوانينه الخاصة التي يتعامل مع الآثار الأدبية، لا نعني أن هذه القوانين جاهزة مسبقا، وما على الناظر إلى الأثر الأدبي، إلا أن يطبقها على هذا الأثر بطريقة آلية، بل أن الأثر الفني تكتشف قوانينه اكتشافا من ذاته، وقد تلتقي هذه القوانين مع ما نعرفه من القوانين الجمالية. [3]

ومن ذلك نرى أن هذا المنهج يحقق لنا –الغاية الأولى تحقيقا كاملا ويشترك في تحقيق الغايات الثلاثة الأخرى، لأنها تقوم في جزء منها على الغاية الأولى.

ويعتمد هذا المنهج أولا على التأثر الذاتي للناقد –كما أسلفنا ولكن يعتمد ثانية على عناصر موضوعية وعلى أصول فنية لها حظ من الإستقرار فهو منهج ذاتي موضوعي، وهو أقرب المناهج إلى طبيعة الأدب، وطبيعة الفنون على وجه العموم.

---

[1] يوسف خليف: مناهج البحث الأدبي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 1997، ص56.

[2] محمد علي عبد الكريم الرديني، شلتاغ عبود: منهج البحث الأدبي واللغوي، ص 106.

[3] نفسه ص 107.

وهكذا يحتاج هذا المنهج إلى إتباع خصائص في الناقد، وإلى ألوان من الدراسات الفنية واللغوية، يحسن أن تستعرضها هنا على وجه الإجمال. [1]

يقوم هذا المنهج أولا على التأثر، ولكي يكون هذا التأثير مأمون العاقبة في الحكم الأدبي يجب أن يسبقه ذوق فني رفيع، يعتمد هذا الذوق على الهبة الفنية، وعلى التجارب الشعورية الذاتية، وعلى الإطلاع الواسع على مأثور الأدب والنقد الأدبي كذلك.

ويقوم المنهج ثانيا على القواعد الفنية الموضوعية وهذه تتناول القيم الشعورية والقيم التعبيرية للعمل الفني، فلا بد له من فسحة في نفس الناقد تسمح له بتملي ألوان وأنماط من التجارب الشعورية، ولو لم تكن من مذهبه الخاص في الشعور، ولا بد كذلك من خبرة لغوية وفنية، وموهبة خاصة في التطبيق: تطبيق هذه القواعد النظرية على النموذج، فكثيرون يعرفون الأصول الفنية المقررة، ولكنهم عندما يواجهون النموذج يخطئون وينحرفون بهذه الأصول. [2]

هذا المنهج الفني هو الذي عرفه النقد العربي –أول ما عرف عرفه- ساذجا أوليا في مبدأ الأمر، ثم سار فيه خطوات لم تبلغ به المدى، ولكنها قطعت شوطا له قيمته على كل حال، بالقياس إلى طفولة الأدب، وإلى طفولة النقد التي كانت حينذاك.

بدأ النقد تذوقا محضا، لا يتعدى التذوق إلى التعليل، ولا يتجاوز المرحلة التأثرية البحتة، فكان الرجل يسمع البيت من الشعر أو الأبيات فيمنحها إعجابه أو يقابلها باستهجانه ثم لا يزيد شيئا.

ولكن المنهج الفني عاد ينمو نموا جديدا على يدي رجلين من رجال النقد الأدبي، ورجلين من رجال البلاغة، فالرجلان الأولان هما: "ابن بشر الأمدي" في كتابه الموازنة

---

[1] سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 132.

[2] نفسه ص 132-133.

بين الطائيين أبي الأمدي تمام و"البحتري وأبو الحسن الجرجاني" في كتابه "الوساطا بين المتنبية وخصومه".[1]

وقد سار كلاهما على مراعاة القيم التعبيرية والقيم المعنوية في حدود نعدها اليوم ضيقة محدودة، فتناولا الألفاظ ومحاسنها ومعايبها، وتناولا المعاني وما يستجاد منها وما يستكره. [2]

ونحن هنا بصدد المنهج الفني وحده فنكتفي بإيراد نماذج منه في النقد الحديث.

لقد كانت السمة الأولى للتعبير القرآني هي إتباع طريقة تصوير المعاني الذهنية، والحالات النفسية وإبرازها في صور حسية. [3]

وظاهرة أخرى تغلب في الشعر العربي، وهي الإحساس بالطبيعة عند ألفتها كأنها منظر يوصف أو يلتذ، لا شخوص تحيا، وحياة تدب، والمواضع التي يكتب فيها الشعراء العرب بالطبيعة هذا الإحساس الأخير تكاد تعد، "فابن الرومي" كان بدعا في الشعر العربي كله –لا نكاد نعثر إلا على أبيات ومقطوعات يحس الشعراء فيها هذا الإحساس على تفاوت في قيمتها الفنية، نذكر منها أبيات "البحتري" في وصف الربيع التي مطلعها.

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا   من الحسن حتى كاد أن يتكلما

وقول ابن خفاجة الأندلسي في وصف جبل:

وأرعن طماح الذؤابة شامخ   يطاول أعنان السماء بغارب
وقور على ظهر الفلاة كأنه   طوال الليالي ناظر في العواقب
أضخت إليه وهو أخرس صامت   فحدثني ليل السرى بالعجائب[4]

[1] المرجع السابق: ص 134.
[2] نفسه ص 134.
[3] نفسه ص 137.
[4] المرجع السابق: ص 150-151.

واختتم بهذا أن أضيف إلى هذه النماذج من النقد في الأدب العربي قطعة لناقد انجليزي، تناول فيها قصيدة "لورد زورث" هذا النقد هو " هـ. ب تشالرتن" في كتابه الذي عربه الدكتور "زكي نجيب محمود" بعنوان " فنون الأدب" أثبتها هنا-وإن لم تكن عربية- لأنها تصور نموذجا بارعا للنقد الأدبي، هو في الوقت ذاته صالح للتطبيق في النقد العربي الحديث " خذ مثلا لذلك قصيدة "ورد زورث"،"الحاصدة المنفردة" فنرى الشاعر فيها يسير على تل في اسكتلندا وإذا ببصره يقع على فتاة تحصد حقل عبر الوادي، وينصت فإذا الفتاة تغني فيتأثر ابلغ الأثر بمنظرها وغنائها :

- انظر إليها في الحقل وحيدة .
- تلك الفتاة الريفية في عزلتها .
- تحصد وتغني بنفسها .
- قف ها هنا أو امض هادئا.[1]

يقدم الشاعر بهذه الأبيات الأربعة لما يريد أن يسوقه في قصيدته، وهي غاية في بساطة المعنى لا تعقيد فيها ولا التواء، ولا يريد بها الشاعر غير أن يثبت بها حادثة رآها، ولكنك رغم بساطتها تلاحظ أن الشاعر مسحور بشيء رآه، وهو يخشى بهذه الفتنة البادية أن يفسدها عليه، ويدوم هذا السحر الذي اخذ يستغرق فيه .

فألفاظ غنائها قد انبهمت مع البعد، فلم يبلغ أذن السامع إلا طلاوة الموسيقى وحلاوة " النغم " ولكن هذا النغم قد مثل الأعاجيب المعجزة [2]

- صه ! أنصت، فالوادي العميق.
- فياض بصوت النغم.

---

[1] نفسه ص 160.

[2] المرجع السابق :ص 160.

فهذه أول إشارة تدل على الفتنة الغامضة الملغزة التي احتوت الشاعر في موقفه، فلم يصف "ورد زورث" الوادي الذي يفصل بينه وبين الفتاة في حقلها بالعمق لهوا وعبثا ولكنه يريدك على أن تتصور هذا العمق، وقد امتلأت جنابته بسحر الغناء، فصوت النغم قدسها بطبيعة المنصت حتى أرهف حسه وشعوره. (1)

[1] نفسه ص 169 .

1- البيئة وأثرها:

قبل الخوض في الحديث عن وضع الأديب الجزائري في البيئة الاجتماعية والثقافية ينبغي أن نشير إلى الدور الهام الذي تلعبه البيئة في الحياة الأدبية، سواء كانت البيئة اجتماعية أو ثقافية، ووضع الأديب في البيئة الاجتماعية والثقافية هو الذي يعنينا حيث شهدت الجهود تظافرا كثيفا على الصعيدين الاجتماعي والثقافي، بالإضافة إلى الصعيد السياسي، التعميق الوعي بالذات الجزائرية العربية المسلمة، واستنهاض الهمم واستعادة الأمجاد الضائعة...إلخ.

ولم تكن هذه المهمة سهلة يسيرة نظرا للأوضاع الاجتماعية والثقافية الصعبة وكان طبيعيا أن يؤثر هذا على الوضع تأثيرا سلبيا على البيئة الاجتماعية والثقافية والأدب كما نعرفه ابن البيئة.[1]

إن البيئة الاجتماعية: هي التربة التي ينشأ فيها الأديب، إذ توفر البيئة الاجتماعية الصحيحة لمهمة الأديب ورسالته، والشروط الضرورية للتفاعل معه وتقدير جهوده، أما إذا كانت البيئة الاجتماعية منغلقة جامدة جاحدة فإن ذلك سيعود بالأثر السيئ على الأديب والإنتاج الأدبي.

ولا نستطيع أن نزعم أنه بوسعنا أن نعطي الدليل القاطع على وجود بيئة اجتماعية مثالية في تقدير دور الأديب وفهمه وتشجيعه في مهمته كل التشجيع، كما أنه ليس بوسعنا أن نجزم وجود مجتمعات لا تعطي أدنى اهتمام أو تشجيع لأبنائها المفكرين المبدعين.

ونظرة متفتحة في الأوضاع والظروف التي كان يعيش فيها المجتمع الجزائري قبل حرب التحرير، تعطينا الإجابة عما كان يعانيه هذا المجتمع من قهر واضطهاد وفقر، وحرمان، مما يجعل المجتمع منشغلا بهموم يومية، وفي تعرضنا بالدراسة والتحليل للبيئة

[1] عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 53-54.

الاجتماعية الجزائرية وتأثيرها في الأدب والأدباء لا تهدف إلى إدانة البيئة الاجتماعية أو إدانة الأدب والأدباء، والإنتصار لإحدى الجهتين على حساب الجهة الأخرى. [1]

البيئة: أو المكان أو الوسط (**Milieu**)، بمعنى الفضاء الجغرافي وانعكاساته الاجتماعية في النص الأدبي. [2]

يرجع استخدام مصطلح **(البيئة الأدبية)** حين جمع الأديب المفكر الأستاذ "**عباس محمود العقاد**" مقالاته الصحفية في كتاب اسماه **(شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي)** والمتتبع لتلك المقالات يرى أن الكاتب مؤمن بإثبات أثر البيئة في الشعراء والكتاب.

فقد كان من أدبائها من درس في باريس ونشأ في قرية من قرى الصعيد وكان منهم من شبّ في حجر الحضارة، ومنهم من شب في قبيلة بادية كالقبائل التي كانت تجاور المدائن في صدر الإسلام، وكان منهم من اطلع على أعرق الأساليب العربية، ومنهم من كانت لغته في نظمه لغة الأحاديث اليومية لا تزيد عليها إلا قواعد الإعراب...إلخ. [3]

إلا أننا نظن أن "**طه حسين**" قد قال عن البيئة وأثرها في الأدب والأدباء، أو درس بيئة أبي العلاء أكثر مما درس العقاد بيئة ابن الرومي وعصره، "**فالعقاد**" صاحب الفلسفة الفردية يعتمد على شخصية الأديب في التفسير والتعليل أكثر مما يعتمد "طه حسين" صاحب المنهج التاريخي وكلاهما فيما نؤكد قد أصاب بعض الحق ولكنه لم يصب كل الحق، فالبيئة والعصر والجنس أو العنصر لا يمكن أن تفسر وحدها الإنتاج الأدبي، كما أن شخصية الأديب وطبعه ومزاجه لا تكفي أيضا، وإنما تصل إلى ما يقارب التفسير الصحيح عندما نحاول أن نتبين طريقة تفاعل شخصية الشاعر أو الأديب مع بيئته

---

[1] المرجع السابق: ص54-55.

[2] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009م، ص16.

[3] محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، ص122.

وعصره، فالأديب العصبي أو العاطفي أو ما شاء صديقنا الأستاذ "**الدرويش**" من نماذج وأنماط ولا يمكن أن يسلك في أدبه مسلكا عصبيا أو عاطفيا إلا إذا كان في بيئته وعصره ما يثير عصبيته أو عاطفته. [1]

لقد سار "**عمار بن زايد**" ما ساره النقاد الآخرون في علاقة الأديب بالبيئة فالأديب مرتبط ببيئته التي عاش فيها وترعرع بين أحضانها، فلا يمكن للأديب أن يفصل عن البيئة أو البيئة تفصل عنه، لأن شخصية الأديب وحدها لا تكفي لدراسة العمل الأدبي إذا لم نعرف الظروف التي عاشها الكاتب والظروف التي كتب فيها من ضغط وفقر وحرمان.

فمن خلال البيئة نستطيع ما الذي يري قوله الكاتب وما الذي سيكتبه فهو إن عاش في مجتمع حرمان وتكثر فيه الآفات الاجتماعية فهذا أكيد أن يجر حبره على الورق، وبكل تفهم وعمق وإحساس وشعور قاتل يكتب ما عاشه وبصوت مرتفع وبحرارة مندفعة وقوية فالبيئة "**الجاحدة**" لا تعطي أهمية لأبناءها المبدعين، فكم من مواهب دفنت تحت أكواخ الفقر والجحود والنكران.

إلا أن هذا لا يمنع الأديب من كتابته وتعايشه لأدبه، صحيح أن البيئة لها دور لكن على أدباءنا أن لا ينسوا أنهم مبدعون ومفكرون فهذه القضايا التي تتعلق بمجتمعهم تهمهم في كتاباتهم فعندما يكتبون على ما تشعر به هذه البيئة المختلفة سيزيد في ثقتهم بالأدب والأدباء، ويتذوقونه بقلب رحب وتفكير واسع، ويزيدون من تشجيعهم وهذا ما يؤدي إلى إزالة الغبار والأزمة الثقافية التي تنتج من طرف الأدباء، فعلى الأديب أن يحسس المجتمع أنه عضو منه يؤثر ويتأثر فيه.

2- الدفاع عن الأديب:

[1] المرجع السابق: ص122.

إذا كان عبد الوهاب بن منصور، وأبو القاسم سعد الله على وجه الخصوص قد هاجما الأديب واتهماه بالتقصير، فإن نقادا آخرين دافعوا عنه مذكرين بالمشاكل العويصة التي تعترض سبيله.

ونجد حمزة بوكوشة الذي هاجم الأدباء والشعراء وقال: "هل في الجزائر شعراء؟". تحس أن هؤلاء مظلومون ومغبونون حيث وصفتموهم بالكسالى، وما هم بكسالى، لكن البيئة الاجتماعية أثر بالغ فيما نحن نكابده ونعانيه، ولا شك أن بيئة اجتماعية متخلفة لن تخلق المعجزة، وإنما تنتج آثارا سلبية، يفصل "حمزة بوكوشة" حديثه مخاطبا البشير الإبراهيمي "لك الحق يا سيدي أن توجهنا وترشدنا وتقول: اجتهدوا وابحثوا ونقبوا واصبروا في سبيل لغة القرآن فإنكم أنتم حماتها وأنصارها ولكننا لا نقركم على وصفنا بالكسل" فإن أبا العلاء المعري يدفع عنا هذه الوصمة.

بقوله: "**تلوم على تبلدها قلوبا تكابد من معيشتها جهادا**

إذا ما النار لم تطعم ضراها فأوشك أن تمر بها رمادا".

فحمزة بوكوشة يؤمن إيمانا قويا بأن التوجيه هو الذي يتقصى الأدباء الجزائريين، فالأدب مصدر رئيسي من مصادر الخطر، لأنهم حماة القيم الاجتماعية ودعاة التمسك باللغة والدين والأرض، وهم قادة الأمة. [1]

وكذلك نجد أحمد سحنون الذي دافع عن الشاعر دفاعا حماسيا، لأن الشاعر انسان وله أسرار، ويستأنف سحنون دفاعه عن الأديب بأسلوب خطابي عاطفي مؤكدا عدم انصاف الناس أو المجتمع للشاعر، مبينا أن قيمة الشعر لا تتحدد بالكم، وأن الصمت أحيانا يكون أفضل من الكلام، يقول سحنون: "**ويح الشاعر من الناس، فهو إذا قصر لا يعذرونه، وإذا سكت لا يتركونه**".

[1] عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 57-58.

يقول شوقي: "**إن الشعر لا يقاس بالكثرة، وإن الثرثرة غير الحكمة بل كثيرا ما يكون الصمت حكمة، وكثرة الكلام أجلب للسخط**".[1]

أما **أحمد صدقاوي** "(دفاعه عن الأديب مرارة وخيبة أمل مصدرها بيئة اجتماعية مربوءة بالجهل والدعاوى الفارغة، والإشاعات التي تنشر هنا وهناك، وهذا كان أمرا واقعا بالفعل، وهو ما أكده معظم النقاد والمهتمين **بالأدب الجزائري الحديث**.

فالأديب الذي يتنازل عما يؤمن به إيمانا تاما، وما يقتنع به قناعة كاملة خوفا مما تقوله العامة أو غير العامة، لم يخلق للأدب، والأفضل له أن يتركه لغيره ويهتم بشيء آخر احتراما للفن الأدبي ورسالته، إن الأديب الحقيقي لا يقول أبدا لا تستطيع أن نجدد، أو نقدم على الإصلاح لأننا نخاف أن نتهم بالتهور، والتمرد.[2] على العادات والتقاليد الموروثة عن أبائنا الأولين.

فالأديب كما قال الشيبان ينبت في وسط يقدس حرية الفكر، ويمجد كل دعوة صادقة إلى الحق والخير والجمال... ينبت الأديب في جماعة تقدر إنتاج الأديب وتكافؤه على جحوده مما يحسن شؤونه الإقتصادية..." وليس خطأ أن ينبت الأديب في وسط لا يقدس حرية الفكر، ولكنه مع ذلك يمجد الحق والخير والجمال، ويناضل في سبيل ترسيخ هذه المبادئ والتقاليد الجديدة، تاركا المشعل لمن يأتي بعده، ليكمل المسيرة ويحقق الأمل، ويرفع بالبيئة الاجتماعية المتخلفة المحافظة إلى مستوى متقدم ومتفتح، ويرتفع بالبيئة الثقافية المتأزمة. [3]

---

[1] المرجع السابق: ص60.

[2] نفسه ص61.

[3] نفسه ص 61-63.

إن الأديب لا يكتب إلا ليوصل آراءه ومشاعره إلى الجماعة حتى ترى ما يراه وهو لا يحس بالراحة والطمأنينة إلا إذا وجد أن المجتمع قد تقبل واستساغ أدبه، وهكذا نرى أن الأديب لا يكتب لنفسه، بل للمجتمع. [1]

إن كل عمل فني يؤدي خدمة للمجتمع، وذلك لأن العمل الفني إنما ينشأ أصلا عن رغبة الفنان في مصالحة المجتمع عن طريق إصلاحه فهو يكتب أساسا لأن له رؤية معينة تختلف عن تلك التي تسود مجتمعه، وهو يريد لأكبر عدد ممكن من الناس أن يقتنع بهذه الرؤية، وحين يتم الاقتناع يزول الانفصام الذي يعذب الفنان ويتم التصالح بينه وبين المجتمع، وفي الوقت نفسه يؤدي العمل الفني عندما يكتمل –إلى انسجام نزعات الفنان ومشاعره ومن ثم إلى انسجام مشاعر القارئ ونزعاتهما– ولذلك يؤمن النقاد اليوم بأن من يستمتع بالشعر أو الموسيقى أو غير ذلك من الفنون يكون أفضل ممن لا علاقة له بالفن إذ أنه يكون أصح نفسيا وخلقيا. [2]

– هناك من النقاد من أرجع الدفاع عن الأديب إلى البيئة والمشاكل العويصة التي تعترض طريقه في إنتاجه الأدبي إلا أن الأستاذ "عمار بن زايد" وقف موقف محايد، إلا أنه اتفق إلى ما ذهب إليه "شيبان" في قضية الدفاع عن الأديب، وأن الأديب الحقيقي لا يبالي المصاعب ولا البيئة.

إن الدفاع عن الأديب يكون دفاعا للأديب الملتزم، الأديب الناجح الصحيح المتواضع، فالأديب الذي يضع منذ البداية أساسا يقوم عليه، والقيام برسالته الأدبية بأمانة وصدق هذا هو الأديب الذي نوليه اهتماما، ومن واجب المسؤولين وأفراد المجتمع الجزائري أن يولوه عناية خاصة، ويخصصوا له ما يحتاجه مع توفير الشروط المادية والمعنوية، ولو بالكلمة الطيبة، وعدم الوقوف في طريقه، وإعانته بما يستطيعون، فالأديب الناجح والمتواضع لن يجد النكران والصدود من طرف المجتمع أما الأديب الفاشل الذي لا

[1] فائق مصطفى، عبد الرضا علي: في النقد الأدبي الحديث، ص50.

[2] نفسه ص53.

يؤدي رسالته بأكمل وجه ستواجهه عقبات، وسيجد أبوابا من حديد تعترض طريقه مطروقة بمسامير لا ينزعها إلا رضا المجتمع عنه، ولكي تنزع لابد للأديب أن ينزل ولو قليلا إلى مستوى المجتمع الغير مثقف، وخصوصا إلى الطالب المبتدئ، لأن الأديب يكتب لجيل الشباب الصاعد أولا ثم نفسه ثانيا.

3- الأزمة الثقافية:

إن ملامح الأزمة الثقافية تجلت بوضوح فيما أخذت تنشره الصحافة الجزائرية من آراء وأفكار جاءت ثمرة لنقاش دام سنوات، وكان الفضل في إثارته يرجع إلى "عبد الوهاب بن منصور"، وكان الفضل في نشره وإذاعته بين الناس يعود إلى جريدة البصائر بدرجة أساسية، حيث واظبت على نشر التعقيبات والردود وأعطت صورة متكاملة للوضع الذي كان سائدا، وهو وضع يتسم بالتذبذب.

وقد عزا بعض النقاد الجزائريين الأزمة الثقافية والأدبية إلى ظروف الأديب نفسه حيث لم تتوفر الظروف التي تساعده على صرف طاقاته واهتماماته إلى الثقافة والأدب. (1)

إن الأزمة حصيلة لأوضاع وعوامل شتى، ومن تلك العوامل ما هو معنوي وما هو مادي، وإلى جانب شعور الأدباء أحيانا أنهم يعيشون على الهامش غرباء في عقر دارهم، لا يلقون من المجتمع إلا الصدود، واللامبالاة والمتاعب التي تواجههم في عدم إيجاد قنوات يستطيعون من خلالها إيصال أصواتهم وأفكارهم إلى الجمهور فالأزمة لا تتوقف عند هذا الحد، فسواء عمله جيد أو رديء لن يلق الإقبال المنتظر والاهتمام المطلوب من طرف القراء، فالأديب لا يطلب من الناس أن يرضوا عليه وعن أعماله، لكنه لا يريد الصمت واللامبالاة مهما كانت الأسباب، والأزمة الثقافية تجسمت بوضوح في أربعة

[1] عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 64.

عناصر: البيئة المحافظة، ضعف التشجيع، قلة القراء، صعوبة النشر والتوزيع، ارتفاع تكاليف الطبع. [1]

يقول "**محمد مصايف**" في كتابه "**دراسات في النقد والأدب**"، عن انعدام الشروط التي يجب أن يتحلى بها الأديب أو بعضها من الأسباب التي تكشف عما نطلق عليه "**الأزمة الثقافية**": فثقافتنا الوطنية تعاني أزمة حادة وهذا ما نراه عندما نفتح معظم صحفنا ومجلاتنا وأن نقرأ ما تنشره صحافتنا فنجد تلك السطحية البارزة في معظم ما تنشره وهذا راجع إلى انعدام العلاقة النفسية بين أدبائنا وبين القضايا التي يعالجونها هذه العلاقة التي ينبغي أن تكون الأساس الأول الذي تقوم عليه شخصية الأديب الحق أو تجعل من إنتاجه لذلك إنتاجا قياديا في هذه المرحلة من حياتنا.

– إن أدباءنا لا يتفاعلون مع مجتمعهم بطريقة إيجابية، فيكتفون بالتعبير عن مسيرته من الخارج، الأمر الذي يجعل أعمالهم الأدبية تبدو وكأنها كتبت من طرف أجانب لا يهمهم من أمر هذا المجتمع لإنجاحه ولا فشله. [2]

– عجز أدباءنا عن التعبير، وهذا راجع إلى ضعف إيمان هؤلاء الأدباء وينتج هذا الضعف عادة عن انفصال الأديب عن مجتمعه، واكتفائه لذلك بملاحظة حياة مواطنيه من بعيد، وهو شيء يحدث غالبا لكل أديب أثر العزلة، واتسم بالأنانية وحب النفس فلا أشترط في الكاتب أن يعيش في مزرعة، أو معمل ليقوي إيمانه، وإنما أرى أن من واجبه أن يخالط أفراد شعبه بصدق، وبنية التعرف إلى مشاكلهم ومطامحهم، وأن يحاول الوصول ولو بعقله وشعوره إلى كوخ الفلاح الفقير الذي لا يجد ما يعول به نفسه وأولاده.

على الأديب كذلك أن يكون إنساني القلب والعاطفة والعقل، فهذه الإنسانية هي التي تجعله يحس بما يحس به الآخرون، وتتألم لما يتألمون، فهذا التعاطف هو الذي يخلق في الأديب روحا مثالية من أجل مواطنيه والسعي إلى تحقيق أهداف إنسانية سامية.

---

[1] المرجع السابق: ص64-65.

[2] نفسه ص52.

– فليس من هم الأديب أن يمس الأشياء مسا خفيفا، ولا أن يكتفي بالعرض المبسط لأن ذلك شيء يستطيعه كل من تعاطى فن الكتابة بشكل من الأشكال ولكن من همه أن يتخذ موقفا من القضايا التي يعالجها، وأن يعبر عن هذا الموقف في قوة وحرارة، وهذا لا يمكن إلا بالإيمان بهذه القضايا، ويعمق التفكير فيها، ولعل أول مرحلة من مراحل العمل الهادف هي التفكير العميق الذي قد يطول الساعات والأيام، وقد يطول الأسابيع والشهور، فليس فن الكتابة أن يحمل الواحد منا يراعه، ويسطر به على ورقة أو أوراق ما يبدو له لأول وهلة، بل أن يفكر قبل كل شيء في موضوعه، وأن يزن الأمور بميزان القلب والعقل، وأن يرى مدى اتفاقه أو اختلافه مع الآخرين، وأن يعرف أنه يكتب للأجيال المتعاقبة التي ستحكم عليه من خلال ما يقول، كل هذا يجب أن يفعله الكاتب الهادف قبل أن يعمد إلى الورقة والقلم، وهكذا يستطيع الكاتب أن يزعم أنه أبدع عملا أدبيا خالدا، عملا ينتسب إليه. [1]

– **فمحمد مصايف** يرى من الشروط الضرورية للإنتاج الرفيع ما يسميه "بالشجاعة الأدبية" التي تفرض على الأديب اتجاها عقائديا معينا وتمكنه من الإعلان عن هذا الاتجاه في صراحة ودون لف ودوران، وبهذه الشجاعة وحدها يفرق بين أديب ملتزم وآخر غير ملتزم[2]، فالأدب الرفيع يقوم على عنصرين اثنين عنصر شخصي يمثل الأديب ومشاعره، وعنصر عام يشترك فيه هذا الأديب مع أفراد المجتمع.

– فالقصاص والشاعر مطالبان كذلك بالنقد البناء في آثارهما، ونقدهما يحتاج إلى شجاعة أدبية في البحث والدراسة، فعلى القصاص والشاعر الجزائريين ألا يكتفيا بالعرض والتكديس، بل عليهما أن يدرسا موضعهما دراسة عميقة متأنية، وأن يحاولا تقديم نماذج بشرية إيجابية صالحة لتكون أسرة حسنة.

---

[1] المرجع السابق: ص54.

[2] نفسه ص55.

فهذه هي حالة الثقافة في بلادنا، ولن تلحق ثقافتنا بشقيقاتها في البلدان العربية إلا إذا امتلك الأديب القدرة على تحمل مسؤوليته كاملة، وهذا لا يمكنه أن يقوم به إلا إذا تحلى بالإيمان والروح المثالية، وتعاطي البحث والدراسة بجد واستمرار، واتخذ موقفا واضحا من شؤون الحياة والمجتمع في شجاعة والتزام.[1]

– إن الأستاذ "**عمار بن زايد**" لم يذهب إلى ما ذهب إليه الدكتور "محمد مصايف" فيما يخص الأزمة الثقافية "**فعمار بن زايد**" أرجع الأزمة الثقافية إلى البيئة، وقلة التشجيع وقلة القراء...إلخ، فهو ماذا يقصد من قلة التشجيع؟ فإذا كان يقصد شجاعة الأديب فهذه الشجاعة يكونها الأديب بنفسه بمعرفة تأدية رسالته والشروط الواجب توفرها في الأديب، أما إذا كان يقصد التشجيع من الناقد، فالناقد يحكم على العمل الأدبي سواء بالإيجاب أو السلب، فهو لا يشجعه على عمل لم يقم به على أحسن حال وإذا كان يقصد التشجيع من المجتمع فعليه أن يؤدي رسالته نحو مجتمعه.

– فالأديب عندما يكتب فهو يكتب للمجتمع، وبالذات إلى المبتدئين، أو نقول الشخص الذي لا يعرف القراءة والكتابة، فعلى الأديب نفسه أن يزيل هذا الغبار على هذا المجتمع المتوسط أو المتذبذب، فعليه أن يولد احتكاكا بينه وبين مجتمعه وهذا الإحتكاك ينتج عليه تحسن في الطبقات الضعيفة من المجتمع.

– فعندما نرجع الأزمة إلى هذه العوامل التي ذكرها الأستاذ "**عمار بن زايد**" فهذه العوامل كلها تنحصر في الأديب لماذا؟ لأن الأديب عندما يؤدي رسالته ويعطي حرية لنفسه في التعامل مع هذه الطبقات تعاملا متواضعا، ويكتب بلغة تتناسب مع هذه المجتمعات وقضايا تتعلق بهم وبأنفسهم أي بالواقع المعاش فهذا التعامل يرفع من مستوى البيئة، وينتج عنها تشجيعا للأديب الذي عاش وتأثر بما يعيشون ويتأثرون سواء من فرح أو حزن أو قضايا تهمهم وهذا التشجيع إلى ما يؤدي يا ترى؟ طبعا يؤدي إلى وجود

[1] المرجع السابق: ص56.

جمهور من القراء، حتى ولو كان هذا الجمهور لا يعرف القراءة والكتابة فاللغة العامية للكاتب ومصطلحاته المتداولة بين هذه المجتمعات القليلة الثقافة لجعلهم يفهمون ماذا يريد الأديب أن يوصل لهم وبهذا تنزاح هذه الصعوبات أمام الأديب.

– فلربما ترجع هذه الأزمة إلى الناقد كذلك فما دام للأديب رسالة يؤديها فالناقد أيضا رسالته، فالناقد إذا لم يقم بأداء رسالته أدى كذلك إلى حدوث أزمة ثقافية، فعلى الناقد أن يفهم رسالته جيدا، وأن يتبع منهجا معينا في نقده للأعمال الأدبية، فإنعدام المنهج يؤدي إلى فشل العملية النقدية، وعلى الناقد عدم التسرع في الحكم على الأثر الأدبي قبل أن يقرأه ويفهمه ويحلله ويفسره، فهذه التي تقلق بالأديب والناقد تؤدي حدوث أزمة ثقافية وهذا ما يؤدي إلى قلة القراء.

4– قلة القراء:

إن القراء هم الوسط الطبيعي **لحياة الأديب**، لأنهم المعنيون بنتاجه، وهم الذين يتلقونه، ويحفظونه، ويضعونه في مكانه الملائم من المسيرة الأدبية والفكرية، وبدونه فإن الكتابة تفقد مدلولها الوظيفي، لأنها بفقدانها للطرف المتلقي تصبح ملغاة، ولا جدوى منها، ومن هنا تظهر الأهمية البالغة لعنصر الشعراء، ويصبح قلق الأدباء واستياؤهم عندما يحسون بقلته له ما يبرره تبريرا قويا.

ولذلك لا نشعر بالغرابة إذ نرى "**أحمد رضا حوحو**" يرد بصرامة على "**ابن منصور**" الذي اتهم الأدباء بالخمول فقال ماذا؟... نعم أين القراء؟. "ليكن في علمك أن شعبك لم يصب بعد بداء المطالعة وهذه حقيقة لا يستطيع أحد إنكارها، فإن الشعب الجزائري لا يهتم بالمطالعة وفي الثقافتين على السواء، فلا المثقفون بالفرنسية والعربية يطالعون، ولا كتاب الفرنسية ولا العربية لهم قراء. [1]

[1] عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 71.

مـع أن الشـكوى مـن قلـة القـراء، كالشـكوى مـن ضـعف التشـجيع لـدى النقـاد الجزائريين، ويرى "**أحمد رضا حوحو**" أن العوائق التي واجهتها الحركة الأدبية الجزائرية الحديثة وعانى منها الأدباء هو تداخل قضايا الطبع، والنشر، والتوزيع وتكاليف الإنجاز فيما بينها، ويقول كذلك: "إننا لا نملك مطبعة محترمة في كل الجزائر ولازلنا حتى هذه الساعة عالة على مطابع أجنبية، إننا فقراء في هذا الميدان، لا نملك من وسائله شيئا".[1]

ويخلص "**أحمد رضا حوحو**" أسباب الأزمة التي جعلت الأدباء الجزائريين لا يقبلون على الإبداع الأدبي بحماس كبير أنهم لم يجدوا الميدان الصالح للنطق، ولم يجدوا الصدى لنداءاتهم، ولم يجدوا التربة الخصبة لبذورهم، ولأنهم وجدوا جوا أخرص تنقصه التجارب ولم يجدوا في دنياهم الأدبية إلا النكران والجمود، فهم يأبون أن يكون هذا الأدب كما خلق الله زاخرا بالحيوية والنشاط ليؤدي رسالته الشريفة للمجتمع تامة غير منقوصة ولا ممسوخة. [2]

"**فمحمد مصايف**" يرجع قلة القراء إلى الأديب نفسه، فينبغي للأديب ألا ينسى أنه يكتب لقراء نصف مثقفين، ولجماهير يهمها أن ترى نفسها فيما يكتب عنها، لأن تذكره لهذه الظاهرة يجعله يعتني بعبارته ويوضح أفكاره ومواقفه، فيظهر عمله في متناول أغلبية القراء، والقضية تخص اللغة والأسلوب، كما تخص المضمون ذاته، فمن حق الأديب الجزائري الملتزم الواعي للمرحلة الحضارية الحالية أن يبتعد عن كل لغة تذكرنا بالعصور الخوالي وتمنع المثقف المتوسط من قراءة العمل الفني في يسر، ولا يعقد أسلوبه بالتشابيه والصور المجردة الكثيرة التي تشغل ذهن القارئ، وتجعله ينسى القضية التي يعالجها الأديب[3]، إنّ الوضوح في اللغة والأسلوب شيء أساسي بالنسبة للأديب الحديث الذي يهدف إلى خدمة الجماهير، ولا أكرر أن الخطابة مما يفسد الأسلوب ويثقله، كما ينبغي

---

[1] نفسه ص73.

[2] نفسه ص75.

[3] محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، ص 67.

للأديب أن يدرس مواقفه دراسة كافية، لأن هذه الدراسة هي التي تجعل الأفكار واضحة في الذهن، ووضوح الأفكار مرحلة هامة تمهد لوضوح الأسلوب واللغة، ولست في حاجة إلى التذكير بأن أكثر الغموض الذي يصطدم به في بعض الأساليب إنما هو أثر من آثار الغموض في المواقف والأفكار، ولهذا فمن أراد أن يكون واضح الأسلوب فليتأكد أولا من وضوح مواقفه وأفكاره، وليعمد ثانيا إلى البساطة في التعبير، وهو شيء يسير عندما يفهم الأديب رسالته حق الفهم، ويعرف أنه لا يكتب لنفسه بقدر ما يكتب لقارئ عسير الإرضاء. [1]

فهناك الكثير من قصاصينا وشعرائنا يهتمون بالحجم والعدد أكثر مما يهتمون بالكيف والجودة، وهذا ما جعل نهضتنا الثقافية متأرجحة بين الفناء والحياة، وجعل مثقفينا يقرأون قليلا في البلدان العربية الشقيقة. [2]

نلتمس هنا أن "**عمار بن زايد**" ذهب كمؤيد إلى ما قاله "احمد رضا حوحو" في ما يخص قلة القراء، كالشكوى من ضعف التشجيع، إلا أننا نرى "**ابن منصور**" و"**محمد مصايف**" وقفا موقفا معارضا لقضية قلة القراء وأرجعها إلى الأديب نفسه.

هذه القضية أشرنا إليها وقلنا بأن قلة القراء ترجع إلى الأزمة الثقافية والأزمة بدورها ترجع إلى الأديب نفسه.

سؤال: ما الذي يهتم بنتاج الأديب؟ الإجابة إذن هم القراء، فما دام القراء هم الذين يهتمون بنتاج الأديب، فعلى الأديب أن يهتم بنتاجه أولا وللقراء ثانية، وهكذا يحصل على التشجيع الدائم والحقيقي من طرف القارئ.

إن القراءة مهمة والمطالعة أهم، فعندما يقرأ القارئ أو الطالب المبتدئ في الجامعة في كلية الآداب لكاتب معين، ويجده ذا خمول وكسل في كتابه، لا لغة سليمة ولا تعبير صحيح، والأديب لا يتحدث عن قضية تهم القارئ، أو على الأقل يشعر بأنه يعيش

---

[1] نفسه ص 67.

[2] نفسه ص56-57.

مثلها، أو هذه القضية موجودة في مجتمعه، ويعاني منها المجتمع، وهكذا يواصل القارئ التحري ما هي الأسباب التي دفعت الأديب في مثل هذه القضية؟ وما هو الهدف من هذا؟ أو نجد الطالب الجامعي يبحث على عنصر معين وبه يرى الكاتب يقوده إلى طريق آخر وكلام فارغ اصطنع منه كتابا، فهذا الشيء أكيد أن لا يقرأ له.

– شيئا آخر نقول أن الكاتب أو الأديب كتب بأسلوب يخصه فالطبقة المثقفة عندما تقرأ تفهم ما الذي يريد الأديب قوله فبعدها يقوم الطالب المثقف بإخراج الأخطاء المخباة لسنوات، وأن الكاتب تناول قضية ليس لها معنى "تافهة" وإذا أسمعها هذا المثقف إلى غير المثقف لا يفهم ما الذي يقوله لأنه تناول اللغة الغامضة والأسلوب الغامض وبالتالي لا يفهمها ويقول: له توقف لا تكمل فلم تحرك في ساكنا فيما يخص بذوق الكتابة الأدبية، فأحيانا نجد الفنان "الشاعر" ما يهمه إلا الكم والكيف وكم ستحمل هذه القصيدة من أبيات، لكن هذه القصيدة بأكملها جافة لا إحساس ولا مشاعر، فما الفائدة منها، فما حاجة القارئ إلى مثل هذا الجفاف، مع أننا نعلم أن الشعر وجدان وعواطف.

كما يقول "**عبد الرحمان شكري**":

ألا يـــــا طـــــائر الفـــــردو س إن الشـــــــعر وجـــــــدان

فالقارئ بحاجة إلى ما يحسسه وما يحرك شعوره ومكبوتاته التي لا يستطيع التعبير عنها، وما يحمله من أحاسيس وحنان وشوق مثلا اتجاه محبوبته بعدها لا يجد من يعبر له ويصيب له في شوقه، وإلى من يطفئ نار قلبه، فيمل القارئ وتنقص قراءته للكتب وما كتبه الأديب الذي قضى حياته في الكتابة والعلم الأدبي لنفسه لا للقراء.

– لابد للأديب أن يكتب وهو يحمل في ذهنه القارئ وقضية تهمه، ولم يحمل بين أصابعه القلم والورقة، وهمه أن يكتب كتابا وينشره، ويكتب عليه اسمه وعنوانه بخط عريض، يفجع القارئ في عنوانه واسمه ولكن محتواه سهوا وأخطاءا وخرافا.

وهكذا تقل فئة القراء بلجوئهم إلى المجلات والمقالات التي تنشر في الجرائر فمؤلفها لا هو شاعر ولا هو كاتب قضى حياته في العلم والأدب بل هو إنسان عامي

يكتب بالعامية لما يريده ذهن القارئ وما يحس به لابد للأديب أن يقطر قلمه حبرا وتقطر روحه دما، كي يؤدي أعماله ورسالته إلى القارئ بعمق وإحساس.

الملحق:_____

1- تقديم الكتاب:

كتاب النقد الأدبي الجزائري الحديث للدكتور "**عمار بن زايد**" طبع سنة **1990** بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية بوحدة الرغاية، الجزائر، هو كتاب أكاديمي عبارة عن رسالة ماجستير قدمها سنة **1985** تحت إشراف أستاذه "**محمد مصايف**" يحمل هذا الكتاب في غلافه اللون التجاري الأبيض الناصع وعنوانه مكتوب بخط طبشوري عريض أسود، أما فيما يخص عدد صفحات الكتاب فهو يتكون من **158** صفحة، مع أن عدد الكلمات التقريبية تبلغ حوالي **55458** كلمة، ومرقم هذا الكتاب تحت مقدمة: يتكلم فيها أنّ الاهتمام بالنقد الأدبي الجزائري أصبح ضروري ملحة، وأن النقد الأدبي الجزائري جزء لا يتجزأ من النقد في بلاد المشرق والمغرب، ثم تمهيد، فيما يخص النهضة الأدبية معرجا إلى البيئة الزمانية والمكانية وعوامل النهضة باعتبارها الأرضية التي تقوم عليها النقد فالفصل الأول: "**في النقد الادبي**" تناول فيه مجموعة من الموضوعات النقدية، كالصراع بين القديم والجديد ورسالة الناقد، وثقافته، والذوق الذاتية والموضوعية، أما الفصل الثاني تناول فيه البيئة والأديب مبينا مدى اهتمام الأدباء الجزائريين بالبيئتين الاجتماعية والثقافية، مع الدفاع عن الأديب، والمجتمع والأزمة الثقافية وقلة القراء، وتمحور الفصل الثالث في مفهوم الأدب تندرج تحته تعريف الظاهرة الشعرية، الشعر والأدب وخصص الفصل الرابع إلى رسالة الأديب والتي تحمل ثلاث أنواع من الرسالات: الرسالة الاجتماعية، والرسالة السياسية، والرسالة الفنية، وفي الفصل الخامس والأخير المخصص للمناهج النقدية عرضت لثلاث مناهج: المنهج التاريخي، والمنهج التأثري، والمنهج الفني وفي الأخير خاتمة لأهم النتائج المتوصل إليها في البحث.

2- تعريف الكاتب:

هو **عمار بن بشير بن زايد،** ولد يوم **16** ديسمبر **1952** بالعوانة، ولالية جيجل، حاصل على درجة الماجستير في النقد الأدبي الجزائري الحديث بتقدير مشرف جدا، ويقوم حاليا بإعداد دكتورة دولة في النقد المنهجي في الأدب الجزائري المعاصر.

شغل منصب نائب رئيس التحرير لمجلة "**ألوان**" بضعة أعوام، ويعمل الآن أستاذا مكلفا بالمحاضرات في معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة الجزائر،و يرأس كذلك تحرير مجلة اللغة والأدب التابعة للمعهد المذكور.

- شارك شاعرا ومحاضرا في نشاطات ثقافية عديدة داخل الوطن وخارجه، ونشر إنتاجه الشعري والأدبي في الصحف والمجلات الجزائرية والعربية.

- دواوينه الشعرية: رصاص وزنابق **1983.**

ديوان شعر حاليا بعنوان: أن لا أحترف الحزن.

لن يعيدوا الحب للقلب فراشة

- مؤلفاته: النقد الأدبي الجزائري الحديث .

- كتب عنه وعن شعره العديد من المقالات في الصحف والمجلات الوطنية والعربية، كما عولج شعره في بعض الكتب والرسائل الجامعية.

1- تعريف النقد الأدبي بوصفه اختصاصا:

ظهرت كلمة نقد "**Criticism**" في اللغة الإنجليزية في أوائل القرن السابع عشر، ويبدو أن هذا المصطلح الذي صيغ على غرار المصطلحات التي ظهرت خلال القرن السادس عشر كالأفلاطونية "**Platonism**" والرواقية "**Staicism**" والتشككية "**Scepticism**" قد تم ابتكاره بهدف تحاشي التماثل اللفظي الذي ظهر بفعل عدم القدرة على التمييز في الإنجليزية بين كلمة ناقد "**Critic**" وكلمة نتاج نقدي "**Critique**" ففي عام **1677** قال داريدن في مقدمة "حالة براءة" بأن معنى نقد "**Criticism**" على النحو الذي أسسه "أرسطو"، قد عنت مقياسا للحكم الجيد، كما وصف تراجيديات العصر السابق ل"توماس رايمز" في العام ذاته بإنهاء أفضل قطعة نقد في اللغة الإنجليزية[1] فقد بقى الخلط بين المصطلحات قائما خلال القرن الثامن عشر، حيث جرى استخدام "**Critic**" و"**critick**" أو "**Critique**" بمعنى نقد "**Criticism**".

اشتق هذا المصطلح في الأساس من الكلمة اليونانية "**Krino**" التي تعني يصدر "حكما" ومن كلمة "**Krites**" التي تعني "قاضي" أو "رجل قضاء" أما كلمة "**Kritikos**" فقد وردت في اليونانية منذ القرن الرابع قبل الميلاد بمعنى الذي يصدر حكما على الأدب. [2]

أما في اللغات الأوربية فإن كلمة **Critique** مشتقة من الفعل اللاتيني **Krinem** بمعنى يفضل أو يميز، وحين يميز الشيء عن شيء آخر في تلك اللغات، فإن معنى هذا أنه يؤكد وجود شيء، يمكن تصنيفه مع نظيره من الأشياء التي لها صفات متشابهة معه بدرجة قليلة أو كثيرة، وهذا يظهر معنى أوليا لكلمة نقد وهو تمييز شيء عن نظيره ويمكننا إذا تتبعنا تطور كلمة نقد في القرن السادس عشر، سنجد أنها ظهرت في بادئ

[1] بول هيرنادي: ما هو النقد، ترجمة سلافة حجاوي، مراجعة عبد الوهاب الوكيل، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1 1989، ص288.

[2] نفسه ص289.

الأمر في المجال الفلسفي للدلالة على تصحيح الأخطاء النحوية، أو إعادة صياغة كل ما هو ضعيف في المؤلفات الأدبية اليونانية، ثم تطور ذلك المصطلح في القرنين السابع والثامن عشر واتسعت حدوده، حتى شملت وصف وتذوق المؤلفات الأدبية في وقت معا. (1)

أما في القرن الماضي فقد استخدمه عدد من الكتاب والمفكرين بمعنى الحكم أو تفسير الأثر الأدبي، ويمكن أن يشف هذا المعنى من الدراسات التي أجراها "تين" و"برونتيير" وغيرهما من المفكرين الذين أعطو للنقد طابعا وضعيا نتيجة تأثرهم بمناهج وقوانين العلوم الطبيعية التي ذاعت في ذلك القرن فالنظرة السريعة عبر الإتجاهات المختلفة في ذلك القرن كفيلة بأن تطلعنا على أن أغلب المفكرين كانوا على الدوام يستخدمون كلمة "نقد" مباشرة بمنطق العلم الوضعي. (2)

أما في هذا القرن حيث تطورت العلوم الإنسانية والنحوية نجد أنها "**أي كلمة نقد**" قد استخدمت من قبل عدد من النقاد بمعنى فهم الأثر الأدبي والبحث في دلالته ومعانيه. ولكن من المؤكد أن كلمة "**نقد**" "لا زالت تبدو كلمة غامضة، فهي تستخدم تارة بمعنى معرفة الأثر والحكم عليه، أو فهمه، وطورا آخر بمعنى تفسيره، وهذا يعني أن النقاد حينما يقومون بنقد أثر ما، فإنهم لا يتفقون على المعنى التجريبي الذي يضعه الواقع بين أيديهم، وكأن كل ما يهمهم هو الوصول إلى الكشف عن المميزات الأساسية للأثر. (3)

لعله يكون من المنطقي أن نتساءل في البداية ما هو النقد الأدبي؟ بدلا من أن نتساءل: ما هي اتجاهاته؟ وبالرغم من أن كلمة نقد، في لغتنا العربية كلمة تجري بكثرة على أقلام الكتاب والباحثين، إلا أن المعنى الإشتقاقي لهذه الكلمة غير بادي الوضوح

---

[1] سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر قضاياه واتجاهاته، دار الآفاق العربية القاهرة 55 شارع محمود طلعت من شارع الطيران، مدينة نصر، ط1، 2001، ص14.

[2] نفسه ص14-15.

[3] نفسه ص15.

لأنها تنطوي على دلالة معيارية ترتدينا إلى الفعل الثلاثي فنقول **نقد – نقدا**– وقد يكون **نقد الشيء**، في العربية هو "تمييزه" والكلمة تعني الكيفية التي يظهر بها ذلك الشيء ومن هنا فإننا نتحدث عن نقد الكتب أي تمييزها، والنظر فيها، لنعرف جيدها من رديئها. [1]

ولنتوقف الآن عند بعض الآراء المختلفة لكلمة نقد لدى جماعة من النقاد حتى نقف على الدلالة العميقة لهذه الكلمة التي طالما اختلف النقاد في تعريفها، ولنبدأ بهذا الرأي الذي يقدمه لنا "**رولان بارت**"، انطلاقا من مفهوم الأثر نفسه، فهذا الأخير في رأيه، يعد بناءا رمزيا يتضمن في ثناياه معاني خفية عميقة، ومحاولة فهم هذه المعاني يحتم على الناقد أن يكتشف الطبيعة الرمزية للغة، وهذا يدخل في مضمار "علم الأدب" أما إذا اقتصر علمه على البحث في أحد معاني الأثر، فإنه يدخل في مضمار النقد الأدبي، وهذا يعني أن البحث في فهم المعنى الخفي للأثر، يعد حجر الزاوية في النقد الأدبي وعلى هذا الأساس فإن عمل الناقد يتسم بعدة خصائص معينة أهمها تعقيل الأثر الأدبي تعقيلا تاما، أي النظر إليه، وإلى وحداته أو عناصره على ضوء مجموعة من المبادئ المنطقية.

ومعنى هذا أن النقد الأدبي له قوانين خاصة لا تجعل منه مجرد جهود نمت في ظل أسس أو مفاهيم عشوائية، بل هي أسس مترابطة محددة تنظم الأثر على نهج موسوم، وفقا لعمليات منتظمة خاضعة لقواعد معينة ألا وهي قواعد البنيات الأدبية. [2]

وإذا انتقلنا إلى رأي آخر وهو رأي "**جولدمان**" أن النقد الأدبي أولا وقبل كل شيء "هو الدراسة العلمية للأثر، وهذه الدراسة تنهض على أساس فهم وتفسير الأثر تفسيرا مماثلا، ويشرح لنا جولدمان المقصود بالتفسير المماثل، فيقول لنا أنه استخلاص المميزات

[1] المرجع السابق: ص14.

[2] نفسه ص15.

الخاصة للأثر المنبثقة من مجموعة علاقات منطقية وربطها بالملامح العامة للبنيات الكلية للمجتمع.[1]

ويمكن تعريف النقد الأدبي بأنه "حديث حول الأدب" وهو في معناه الواسع هذا والشائع في الإنجليزية، يتضمن الوصف والتحليل والتفسير، إضافة إلى تقويم أعمال أدبية معينة، ومناقشة مبادئ ونظرية وجماليات الأدب، أو كل ما كان يعتبر في السابق ضمن فن الأدب والبلاغة. [2]

ولو أننا حاولنا فهم النقد بصفة عامة لوجدنا أن النقد الأدبي بأبسط معنى من معانيه هو دراسة الأثر الأدبي دراسة تلتزم بمبادئ المنطق، بقصد اكتشاف القواعد أو القوانين التي تحكمه. [3]

إن النقد الأدبي اختصاص نظري، معرفي، عقلاني قائم بذاته، وممنهج من حيث التطعيم العلمي للعلوم التجريبية الإنسانية، ضمن علم الأدب، ومادة النقد الأدبي هي الأدب، ومجاله النظري مفتوح على المعرفة الإنسانية.

2- نشأة النقد:

ولد النقد الأدبي فطريا تأثريا (انطباعيا) تجريبيا مرتبطا بالمجتمع وكلما تقدم المجتمع وتعقد تميز النقد الأدبي بطابع العصر، وخصوصيات المجتمع من حيث اللغة والقواعد والموروث الثقافي والعرقي والديني والخلقي والجمالي والبلاغي، "ويكاد ينتهي النقد الأدبي كل مرة بالتزمت وقد يصل حد الجمود".[4]

ولد النقد الأدبي مرتبطا بالأدب فلا يمكن أن نتصور نقدا أدبيا من غير نص أدبي لذا فإن النقد الأدبي جاء تابعا للأدب وليس سابقا عنه، ومن رحم الأعمال الأدبية تنشأ

---

[1] المرجع السابق: ص16.

[2] بول هيرنادي: ما هو النقد، ص288.

[3] سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، قضاياه واتجاهاته، ص 18-19.

[4] طاهر علي جواد: مقدمة في النقد الأدبي، بيروت، ط1، 1979، ص393.

المساءلة على النص وحوله. وهذه دعوة لربط النص بالمجتمع وربط النقد الأدبي بالنص الفني المبدع اجتماعيا.

إن النقد الأدبي الغربي تميز بغلبة ما جاء به "**أرسطو**" "أب التنظير النقدي الأدبي في الغرب" من قواعد منها: " أن الأدب أنواع ولكل نوع مزاياه الخاصة به وحدوده التي يجب أن يقف عندها، ومنها الوحدات الثلاث في الحدث والزمان والمكان". [1]

وكذلك قضية الأجناس الأدبية التي يعود الفضل فيها لأرسطو كذلك إذ لم يفهم النقد الأدبي في عصره لا في اليونان ولا عند الرومان ولا عند العرب ولا عند بقية الأمم، مثله مثل الملحمة والرواية والقصة والمسرحية على الرغم من قوة أدبية نصوصها، فنا وفكرا وجمالا".[2]

وهذا ما يؤكد رأي الدكتور "**عبد القادر هني**" في نشأة النقد الأدبي عند العرب في العصر الجاهلي الذي استمد رأيه من كتاب العمدة "**لإبن رشيق**" القائل: "ما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون"، إذ يؤكد تفسيره لمصطلحي (جيد/المنثور) لما كان يعرف بالنثر الفني لدى العرب، والخطابه"[3] ونضيف إلى هذا الرأي ما وصلنا متأخرا عن نوعي الأدب الملحمي (الملحمة والرواية) اللتين وصلتنا مع نهاة القرن العشرين ونعني بالنوع الأول ملحمة قلقامش البابلية الآشورية وسيرة عنترة التي صنفت ضمن جنس الشعر الغنائي، وهي ليست كذلك من حيث الجنس والنوع، والبطولة واللغة والحدث والموقف والرؤية، والنوع الثاني الرواية التاريخية (اينارو) الليبية، ورواية الحمار الذهبي الجزائرية.

---

[1] المرجع السابق: ص393.

[2] هني عبد القادر: دراسات في النقد الأدبي عند العرب من الجاهلية حتى نهاية العصر الأموي، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995، الجزائر، ص11.

[3] نفسه ص11.

إن هذه النصوص الأدبية النثرية السردية الملحمية هي ما مثلت لنا الصورة الرائعة للحياة النثرية للإنسان العربي والإفريقي، في العصر الجاهلي وما قبله.[1]

لقد استمر النقد الأدبي الكلاسيكي، مرتبطا بعبقرية مبدعية إلى أن جاء الناقد الألماني (غوته)، إذ أعاد الاعتبار لأدب النقد الأدبي: "أرسطو" من حيث التنظير للجنس الأدبي، والنوع، والنقد الأدبي، إذ قرأ (غوته) الأدب في مجاله النظري والفني ومحتواه الاجتماعي.

لقد كتب على النقد الأدبي أن ينتظر ردحا من القرون ليعود إلى ممارسة مجاله النظري لمجيء الناقد العلامة (غوته) الألماني الذي أعاد قراءة الأرسطية مؤسس الأبوة في حداثة النقد الأدبي الذي تزامن مع الثقافة النقدية للقرنين التاسع عشر والعشرين.

اتخذ الرومان واليونان نموذجا يحتذى به في النقد القاعدي "وضح هذا النموذج في آذهانهم بمقدار ما حثهم عليه نقادهم، وفي مقدمتهم هوراس وبمقدار ما قرأ وألف كبار الشعراء... حتى إذا جاء عصر النهضة وأعقبه القرن السابع عشر، صارت القواعد معروفة مألوفة، لم يلبث "بوالو" أن جمعها في قصيدة تعليمية خاصة... وما للشاعر حق في أن يحيد عنها".[2]

لقد استبد النقد الكلاسيكي القاعدي في أوربا النص الأدبي، وساد ردحا من القرون، وهو ما يسمى بنقد القواعد "**Critique des régles**" أو القاعدي أو المعياري أو الدوغم **Dogme** الذي يعني القانون، أو القاعدة، التي نحكم بها أو القياسي لأن القواعد معدة في الخارج، والناقد لا ينظر في النص الأدبي نفسه وما أحاطه من عوامل وظروف لصاحبه ولعصره.

[1] طاهر علي جواد: مقدمة في النقد الأدبي، ص393.

[2] نفسه ص393.

وما للشاعر أو الأديب حق في أن يحيد عن الوحدات الثلاث (الحدث والزمان والمكان)، وإذا جاء فإن عمله رديء لا لأنه رديء من ناحية الإبداع والفن والجمال بل لأن الشاعر لم يخضع لما صار قواعد معروفة، أو لأن القواعد لا تنطبق عليها.[1]

ونؤكد في هذه المسألة فكرة عدم فهم الأرسطية في عصرها، التي كلفت الثقافة الإنسانية تأخرا كبيرا مما سبب تخلف النقد الأدبي وانفصاله عن الأدب والمجتمع إلى مجيء النهضة الأوربية، ولعله سبب آخر لطمس رواية "التحولات" أو "الحمار الذهبي" في الغرب.

لقد كان النقد الأدبي الغربي دغماتيا "**Dogmatique**" إلى عصر النهضة حتى شهدت أوربا الانتفاضات والإنقلابات، ثم انتهت إلى الثورات، خلال القرن الثامن عشر.[2]

وعندما نجحت الثورة نجح النقد الأدبي معها، وخرج من قاعدتيه ودغمائيته "فلم يعد النقد تطبيقا لقواعد خارجية، ولم يعد إلزاما بالنوع أو اشتراطا لمتابعة نموذج سابق وإنما صار يطلب من المبدع الشخصية والذاتية، وصار ينظر في النص من حيث هو نص أدبي، وينظر في تبادل الأثر بين الأدب والمجتمع، ويقف عند حياة الأديب الخاصة، يستعين بها على الفهم والتفهم".[3]

ولم يخرج النقد الأدبي في أوربا من تبعيته، على الرغم من المخالفات التي كانت تظهر بين بعض النقاد، ولكنها مخالفات لم تؤثر في تغيير النقد الدغمائي إلى أن جاء الناقد (هيبوليت تين) بثلاثية "**الجنس والتاريخ البيئة**" أواسط القرن التاسع عشر.

وكان "**سانت بيف**" ينظر إلى النقد الأدبي على أنه صار نوعا خاصا مثل أي نوع من الأنواع الأدبية، وعلى الرغم من ذلك بقي النقد الأدبي في أوربا حبيس التنظير النوعي القاصر معرفيا، لذا أخذ النقد الأدبي يتشعب ويتعدد في طابعه مرة يطبع بصفات مدرسية

---

[1] المرجع السابق: ص393.

[2] نفسه ص394.

[3] نفسه ص394.

وأخرى اتجاهية، وفي كل الحالات لم يتجرد من الأدبية التابع لها وهكذا نراه مرة نقدا أدبيا رومانيا، ومرة أخرى نقدا أدبيا واقعيا، ومرات أخرى نقدا أدبيا تجريبيا، أو نقدا أدبيا جديدا.

وفي القرن العشرين سادت نزعات نقدية اصطلاحية علمية "ومن هذه الطوابع ما يسمى تاريخيا علميا أو نفسيا أو انطباعيا أو شكليا أو اجتماعيا".[1]

علما أنه لم يظهر كتاب تناول بشكل خاص نقدا من أنواع النقود المذكورة "وإنما يفضل أن يجعل الأمر فيها علاقة شيء بشيء، كأن يقول: النقد والتاريخ، النقد وعلم النفس، النقد والأخلاق، النقد والإبداع، النقد وعلم الاجتماع...إلخ".[2]

إن النقد الأدبي الأوربي لم يتجاوز الإيديولوجيا والتنظيرات العلمية المختلفة التي اتبعها إلى نهاية القرن العشرين، إذ هيمنت على العصر إلى نهايته أين تجلت الأدبية وقضية الأجناس والأنواع الأدبية، وبروز مفهوم الكتابة، والنص ورؤية العالم والبؤرة، والتناص، والموقف، ووجهة النظر، والرؤيا...إلخ.

غير أن النقاد العرب الذين عرفوا من الثقافة النقدية الغربية، فضلوا ترجمة المصطلح ونقله (بالمناهج) يقول في ذلك الناقد علي "جواد العراقي": **(لأني رأيت دارسين عربا محترمين متمكنين من العربي والغربي فضلوا المناهج)** وقد نفذت إلى مفهوم المثقفين واستعمالاتهم.[3]

إن تنوع النقد الأدبي وتنوع نقاد الأدب، يعود إلى تنوع انتماءاتهم الفكرية والإيديولوجية، كما أن النقد الأدبي ليس إبداعا فنيا، بل إنه في مستوى أرقى، إنه إبداع نقدي منتج من إبداع فني.

غير أن الناقد الفرنسي (ألان روب قريي) وضع ثلاثة مقاييس اجتماعية لتحديد عمل الناقد الأدبي هي:

---

[1] المرجع السابق: ص394.

[2] نفسه ص 395.

[3] نفسه ص395.

"**1**- عدم فصل الشكل عن المضمون.

2- ضرورة تناول المبدغ للمجتمع/مفصولا عن صراع الطبقات.

3- حرية الفن المطلقة للتعبير عن العصر".[1]

3- التعاريف المنهجية للنقد الأدبي:

لقد نشأ مصطلح لفظ النقد في الغرب عام **(1580م)** كما يعود مصطلح "النقد" La **Critique** لـ: (سكاليني) **(scaligner)**[2]، وكان يعني به المعنى الإغريقي "فن الحكم" أو **(L'art de juger)**[3] فإذا كان لناقد الفرنسي (تين) **(Taine) -1828-1893م)** وينطلق من الأسس النقدية الثلاثة وهي الجنس والتاريخ والبيئة) ويطبقه على الإنسان مثل ما يطبقه على علم النبات، ولا يرى فرقا بين الإنسان والنبات، وقاعدته في ذلك أن العلم لا يدين ولا يعفو، إنه يتحرى ويشرح[4]، فإنه ظهر بعده النقد العلمي مع الناقد (برنتيير **Brunetiére) (1849-1906م)**، الذي تعصب للعلم تعصبا شديدا، باعتناقه نظرية داروين في التطور، فهو يعد الأنواع الأدبية أنواعا حية حقيقية تنمو حتى تبلغ نقطة الكمال، ثم تضمحل حتى تموت أو تتحول كي تحيا ثانية.[5]

وارتبط النقد الأدبي الحديث بالمناهج النقدية المختلفة فيما يلي:

إذ أن الفرق الذي يكمن بين التعاريف السابقة والتعاريف المنهجية هو أن التعاريف التي سبق إليها كل من رولان بارت، جولدمان، سانت بيف في تعريفهم للنقد الأدبي تتمحور حول دراسة الأثر الأدبي، ووفق منهج محدد.

---

[1] ينظر بن قرين عبد الله: محاضرات النقد الأدبي الحديث، مخطوط جامعة محمد بوضياف، 1998، المسيلة الجزائر.

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، ص25.

[3] نفسه ص25.

[4] طاهر علي جواد: مقدمة في النقد الأدبي، ص411.

[5] نفسه ص413.

أما التعاريف المنهجية للنقد الأدبي هي خاضعة إلى نظريات ومنها، نظرية الانعكاس في النقد الأدبي الاجتماعي، ونظرية اللاشعور للمدرسة النفسية في النقد الأدبي النفسي، والنظرية البنائية للمدرسة البنيوية في النقد الأدبي البنيوي المعاصر.

إلا أن وجه الإتفاق واحد، فكل التعاريف ومنها المنهجية تنصب حول تفسير وتحليل وحكم وتقويم وتوجيه للعمل الأدبي.

والتعاريف المنهجية هي تعاريف ماركسية أما التعاريف الأخرى هي تعاريف نقاد محليين غير علميين ونقاد تطبيقيين ومن ذلك.

أولا- التعريف الاجتماعي "السوسيولوجي" للنقد الأدبي الحديث:

عرف النقد الأدبي الحديث أنه وعي نظري للأدب في مضامينه وأشكاله وصيغة وطرقه الفنية المختلفة وفق نظرية الانعكاس للمدرسة الواقعية في النقد الأدبي الاجتماعي أو السوسيولوجي، أي أن النقد الأدبي الاجتماعي تحليل للنص الأدبي الفني بحثا عن الإنسان العادل.

ثانيا- التعريف النفسي البسيكولوجي للنقد الأدبي الحديث:

عرف النقد الأدبي الحديث أنه بحث في الأثر النفسي في ذات الإنسان الفردية وسلوكه، وفق نظرية اللاشعور للمدرسة النفسية في النقد الأدبي النفسي، أي أن النقد الأدبي النفسي تفسير للنص الأدبي الفني، بحثا عن الإنسان السوي.[1]

ثالثا- التعريف البنيوي للنقد الأدبي الحديث:

ذهب رولان بارت الناقد الفرنسي إلى المناداة بمهمة الناقد بدل النقد الأدبي لأن بارت تخلى عن الخطاب النقدي، ودخل خطاب القراءة، ورأى أن مهمة الناقد ليست رؤية

[1] رولان بارت: لذة النص، تر: عمر أوكان، الدار البيضاء، الرباط، المغرب،1984، ص67.

الحقيقة، إنما أن يكون ذاته هو الحقيقة، وهذه الحقيقة "ليست الحقيقة حقيقة موضوعية ولا حقيقة ذاتية وإنما حقيقة لعبية"، هذا اللعب هو إنتاج وعمل وليس تسلية إنه يجعل جسدنا يعمل "لتلبية دعوة النص"[1]، وهذه القراءة اللعبية، هي قراءة لذة أولا وأخيرا، لان لذة القراءة هي وحدها التي تضمن حقيقتها، وهذا التعريف يدرج وفق النظرية البنائية للمدرسة البنيوية في النقد الأدبي البنيوي المعاصر، أي أن النقد الأدبي البنيوي تأويل لمعنى النص الأدبي الفني بحثا عن الإنسان في الحياة.[2]

بعد التعريف الحاصل للتعاريف المنهجية، فيما يخص التعريف الاجتماعي والنفسي والبنيوي للنقد الأدبي، وجدنا أن كل هذه التعاريف المنهجية تصب في قالب واحد، وهو البحث عن الحقيقة في النص الأدبي وفق نظرية علم الجمال.

أي أن كل هذه التعاريف سواء نفسي أو اجتماعي أو بنيوي، تحليل للنص الأدبي الفني، بحثا عن الإنسان في الحياة، العادل السوي.

4- أهم أعلام النقد الأدبي الجزائري الحديث:

1) عبد الله الركيبي: في كتابه" تطور النثر الجزائري الحديث":

أعطى مقاربة مفهومية للنقد وقال: لابد أن نشير بأن النقد ضرورة من ضرورات الحياة، فبدونه لا يمكن للحياة أن تتطور، كيف لا وهو يقوم يكشف النقائص والسلبيات ويعمل على تحقيق الصورة المثالية النموذجية، وقد أشار إليه "عبد الله الركيبي" بقوله "**إن العناية بالنقد تعني الاهتمام بالمستقبل، وتعني أيضا عدم الرضا بالواقع وترمي إلى النزوع نحو الأفضل، والطموح إلى الأرسخ، ذلك أن الحديث عن النقد حديث عن حقيقة الحياة بمعنى من المعاني، وحديث عن الإنسان، وغاية الأدب والنقد والفن هي حرفة**

[1] المرجع السابق: ص67.

[2] بن قرين عبد الله: محاضرات النقد الأدبي الحديث.

الإنسان ومعرفته وفهمه، ولم تزدهر الحضارات سوى بالنقد والتمحيص والبحث عن الجديد دائما".[1]

2) محمد مصايف: في كتابه "دراسات في النقد والأدب"

إن تلازم النقد والأدب لا يعني بأن الناقد خصم للأديب كما يتوهم بعض الأدباء الشباب، ولا هو متطفل مشغل لمجهودات الأديب، كما قال أحد الأدباء في ندوة "ديدوش مراد"، بل هو صديقه يأخذ بيده في طريق التطور والتجديد، ويساعده على تسلق مراتب السمعة والشهرة في فنه، ويمكن أن تمثل لذلك بسمعة شكسبير العظيم التي ترجع في أساسها إلى نقاده الذين أشادوا بفنه والذين نقدوه ونالوا من شخصه هكذا إذن لا ينبغي أن يختلف الأدباء والنقاد إلا في إطار الفن، ومن أجل الفن ويجب عليهم أن يتفقوا على خدمة الأدب وتطويره ونشره بأية طريقة كانت[2].

فمحمد مصايف لا يقيم الحدود الفاصلة بين النقد الأدبي، وبين الأصناف الأخرى من الدراسات الأدبية كنظرية الأدب مثلا أو تاريخ الأدب، إذ يحدد مهام النقد الأدبي في بحثه عن "**الإتجاه العام للحركة الأدبية الجزائرية والمذاهب الأدبية التي قد تظهر في هذه الحركة...**".[3]

وهذا ما ذهب إليه "محمد مصايف" في حديثه عن النقد، حيث حدد العملية النقدية في ثلاث مراحل أساسية: **هي مرحلة الدراسة والتفسير والتقويم**، وكل مرحلة من هذه المراحل لا يستغني عنها الأدب بحال، وإذا قام الناقد بهذه العملية حسب هذه المراحل وعلى أحسن وجه ممكن، يكون قد أدى رسالته تأدية كاملة ويكون قد خدم الأدب والأدباء والنهضة العامة معا.[4]

---

[1] عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، ص258.

[2] محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د.ط، 1981، ص11-12.

[3] نفسه ص20.

[4] محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، ص25.

والوظيفتان التفسير والتقويم التي ذهب إليها الدكتور "**محمد مصايف**" يكاد يتفق حولها أغلب النقاد الواقعيين، مع اختلافات بسيطة في تحديد دلالتهما، أما الوظيفة الثالثة فيبدو الاختلاف واضحا، حيث يميل بعض النقاد إلى استبدالها "بالتوجيه"، مع ربط عملية التقويم بالحكم.[1]

والدراسة في نظر "**الدكتور محمد مصايف**" والتي تمثل المرحلة الأولى، في منهجه النقدي تتحقق من خلال النظرة في الإتجاه العام الذي ألق فيه العمل الأدبي باعتبار الإتجاه يعبر عن وجهة نظر الأديب أو عن موقفه من الحياة وقد يكون هذا الموقف اجتماعيا، وقد يكون سياسيا، وقد يكون إنسانيا، وقد يكون موقفا ذاتيا يهم الأديب بالدرجة الأولى.[2]

3) عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد

إن النقد الأدبي، ليس جمالا عقليا ولا فنيا وإنما هو درجة وسطى بين الفلسفة والعلم والفن، بحيث يقع على حافة كل هذه الحقول.[3]

طرح عبد الملك مرتاض في كتابه في نظرية النقد سؤاله "ما النقد؟" وأجاب عنه بـ "النقد... نقدان اثنان: نقد نظري ونقد تطبيقي ورأى "**أن النقد النظري ضروري لإزدهار الحقل المعرفي... وأن النقد النظري يبحث في أصول النظريات، وفي جذور المعرفيات، وفي الخلفيات الفلسفية لكل نظرية**".

ثم حدد النقد التطبيقي بقوله "**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**".

---

[1] نفسه ص25.

[2] نفسه ص26.

[3] عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص750.

كما أن غاية النقد الأدبي قامت من أجل خدمة النص الأدبي، والإبانة عما في طواياه من جمال، والكشف عما في خفاياه من أبعاد، أو دلالات أو علاقات أو ثنائيات متشابكة، أو متضادة، أو كل ما يمكن أن نطلق عليه بالتعبير الفلسفي "حقيقة النص" الفني.

ورأى أن البنيويين رفضوا جميعا بدرجات متفاوتة أن يكون داخل النص حقيقة ما غير لغته، وعلى الرغم من أن الحقيقة في مفهوم من مفاهيمها تظل نسبية إلا أنها مع ذلك قد تكون هي الغاية من وراء كل المساعي النقدية على اختلاف مستوياتها عبر المناهج المتضاربة[1]، والحقيقة هنا حقيقة أدبية لا تتجاوز حد النص المتداول عكس ما نراه عند بعض النقاد الجدد الذين رفضوا مفهوم الحقيقة، أو يرون عدم التماس النص الأدبي شيئا من الحقيقة، لأنهم ينظرون إلى اللغة ويقولون "**لا شيء يوجد خارج اللغة**". صحيح أنه لا شيء يوجد خارج اللغة، ولكن اللغة تفضي إلى الأسلوب والأسلوب هو الشخص نفسه، وهذا الشخص هو الذي يحمل الحقيقة بوصفه عالما عارضا بها، كما قد يموت الشخص وتموت الحقيقة معه، ويبقى النص والمعنى للقراء.[2]

إننا نذهب إلى ما ذهب إليه الناقد مرتاض، غير أننا ندقق المصطلح النقدي ضمن اختصاصه، كما يلي:

1- النقد الأدبي النظري **"la critique littéraire théorique"** ينتجه المنظر في النقد الأدبي.

2- النقد الأدبي التطبيقي: **"la Critique littéraire pratique"** ينتجه الناقد القارئ الإحترافي.

3- نقد النقد الأدبي **Méto-méta critique** ينتجه العالم والباحث في النقد الأدبي.[3]

---

[1] المرجع السابق: ص 50-51.

[2] نفسه ص52.

[3] المرجع السابق: ص 67.

وهكذا يذهب العالم الباحث الجزائري **عبد الملك مرتاض** إلى تعريف النقد الأدبي الجديد في عصرنا بأنه "**جزء من النظرية العامة للمعرفة**"، وبهذا يؤسس أدق تعريف للنقد الأدبي الحديث والمعاصر من غير تعصب لعلم أو منهج أو اتجاه فلسفي أو معرفي خاص، إننا ننظر على أساس بائن من التفريق في المهام الثلاثة المختلفة بين الناقد القارئ، والباحث الناقد، والمنظر للنقد الأدبي، في عصرنا وزمننا، ولقد كان النقد الاجتماعي من أكثر أنواع النقد رواجا، وكانت غايته أن يبرهن على نموذج حتمية الإبداع بوساطة المجتمع الذي ظهر فيه.[1]

كما رأى "**مرتاض**" نفسه أنه: " في مجال النقد التطبيقي تتكشف كل النظريات والمعرفيات النقدية، فإن هذا النقد اجتماعي أو وجودي أو نفساني أو بنيوي فهو بمثابة القراءة المجهرية الدقيقة الكشف، الشديدة التعرية، لنص أدبي من وجهة نظر معينة لا مناص منها.[2]

ويؤكد كذلك الناقد الجزائري "**عبد الملك مرتاض**" التعدد والتداخل النقدي بقوله: "... لعل النقد أن يستند في ممارسته ووظيفته إلى جملة من المعارف الإنسانية الكبرى مثل التاريخ... والفلسفة والمنطق واللسانيات وعلم الاجتماع وعلم النفس... على حين أن التحليل الأدبي... يقف جهده على عمل إبداعي واحد يرصده بالدراسة الأدبية بمستوياتها المختلفة، داخل المذهب الفني الواحد مستخدما إجراءات فنية وتقنية ومعرفية جديدة مثل التأويلية "**Herménentique**" والسيميائية "**La sémiotique**" وعلم الدلالة " **La sémantique**" وكل ما يبحث في نظام العلاقات ومستويات المنهج الأسلوبي وخصائص اللعبة اللغوية ليهتدي آخر الأمر إلى معرفة ماضي النص الأدبي من ظاهرة مهيمنة لغويا

[1] نفسه ص67.

[2] نفسه ص52.

ونسجيا وجماليا على الأقل، دون أن يكون مضطرا إلى وضع كل ذلك النشاط الذهني في إطار زمني تاريخي بالمفهوم التقليدي لمعنى التاريخ لدى (هيبوليت تين)".[1]

يقول "مرتاض" يمكن أن نعد النقد الأدبي "**عملية تنظيرية للإبداع**" بحيث يكون النقد الأدبي التطبيقي عملية يتجسد فيها تطبيق التنظير، فالمسعيان كلاهما ضروري بالقياس إلى الآخر... أما **نقد النقد الأدبي**، وهو المظهر الثالث في المعرفة النقدية الجديدة فقد سبق للناقد مرتاض عبد المالك أن أشار إلى أن النقد الأدبي على ثلاثة مظاهر.

المظهر الأول: وهو النقد "**Critique**".

المظهر الثاني: وهو نقد النقد "**Méta critique**".

المظهر الثالث: وهو نقد نقد النقد "**Méta méta Critique**". [2]

[1] المرجع السابق: ص 66-67.

[2] نفسه ص 67.