الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف

كلية الآداب والفنون قسم الأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

بعنوان

الخطاب النقدي الجزائري من السياق إلى النسق – قراءة المنجز النقدي لدى حبيب مونسي–

مشروع: النقد الجزائري الحديث والمعاصر قضاياه ومناهجه

إعداد الطالبة **إشراف الأستاذ:**

– شهيرة قدور جبار **–أ . د عبد القادر جلول دواجي**

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
أ.د محمد رزيق	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشلف	رئيساً
أ.د عبد القادر جلول دواجي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشلف	مشرفاً ومقرراً
أ.د محمود سي أحمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشلف	عضواً
أ.د كمال لعور	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشلف	عضواً
أ.د عبدالهادي بلمهل	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	عضواً
أ.د عبد القادر قدار	أستاذ التعليم العالي	جامعة خميس مليانة	عضواً

الموسم الجامعي: 2022م – 2023م / 1443هـ – 1444هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

بعد أن بلغ هذا البحث مبلغ تمامه أشعر أن هناك من يطوقني بأفضاله فأوقن أنّ الواجب يفرض عليّ أن أعترف لكل ذي فضلٍ بفضله، وأوّل من أتوجّه إليه بالشكر والحمد والثناء، الله ذو الفضل والجود والإحسان، متضرعةً له على لسان نبيّه سليمان عليه السّلام (رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحاً تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ)- الآية 19 – سورة النمل.

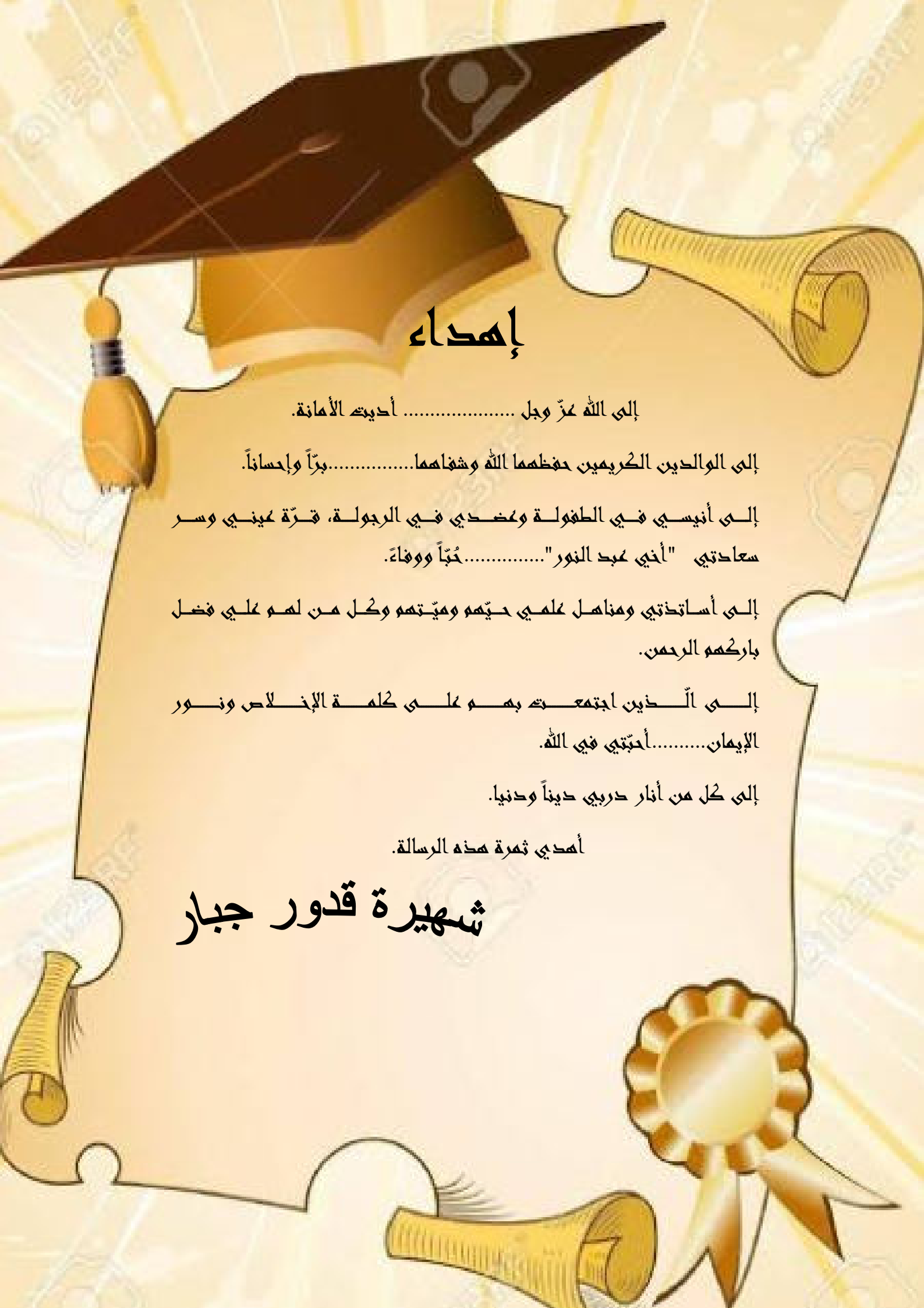
ومصداقاً لقوله تعالى في محكم تنزيله (لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ)، أتقدّم بشكري وامتناني وتقديري إلى أستاذي الفاضل عبد القادر جلول دواجي الّذي تفضّل بالإشراف على هذه الرسالة فأمدّني بملحوظاته ولم يبخل لحظة في أن يسدي إليّ النصح والإرشاد وتذليل صعوبات المدونة، فكان نعم الموجّه والمرشد، وإنّي إذ تعجز نفسي عن شكر أفضاله أسأل الله أن يجزّل له المثوبة ويبلغه أرفع الدّرجات، إنّه سميع مجيب فبشراك قول سيد الخلق صلى الله عليه وسلم (إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتُهُ وَأَهْلُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِينَ حَتَى النَمْلَةُ فِي جُحْرِهَا وَالحُوت لَيُصَلُونَ عَلَى مُعَلِّمِ النَّاسِ الخَيْرَ)

وأتوجه بالشكر موصولاً إلى أساتذتي الكرام في قسم الأدب العربي الّذين ورّثوني علماً نافعاً فيسّروا لي سبله وعزّزوا فيَّ الثّقة بروح البحث العلمي، خاصةً لجنة التكوين في الدكتوراه على رأسهم رئيس المشروع الأستاذ الدكتورمحمد رزيق، فجزاهم الله خير ما يجزي به عباده الصالحين وجعلهم مثالاً خيراً للبذل والعطاء.

وبأرقى آيات الشكر وخالص العرفان أتقدّم لأعضاء اللجنة الموقرة الّتي ستثري هذا العمل بملاحظات قيّمة وتوجيهات سديدة فلهم منا كل التقدير والاحترام سلفاً وجزاهم الله عنا خير جزاء.

كما أثني على كل من ساندني –مكثرا ومقلاً- في إنجاز هذه الأطروحة وعلى من بادلني الكلمة الطيبة وأخلص لي الدعاء ورافقني طيلة فترة البحث.

شهيرة قفور جبار



إهداء

إلى الله عزّ وجل ..... أديت الأمانة.

إلى الوالدين الكريمين حفظهما الله وشفاهما.....برّاً وإحساناً.

إلى أنيسي في الطفولة وعضدي في الرجولة، قرّة عيني وسر سعادتي "أخي عبد النور".....حُبّاً ووفاءً.

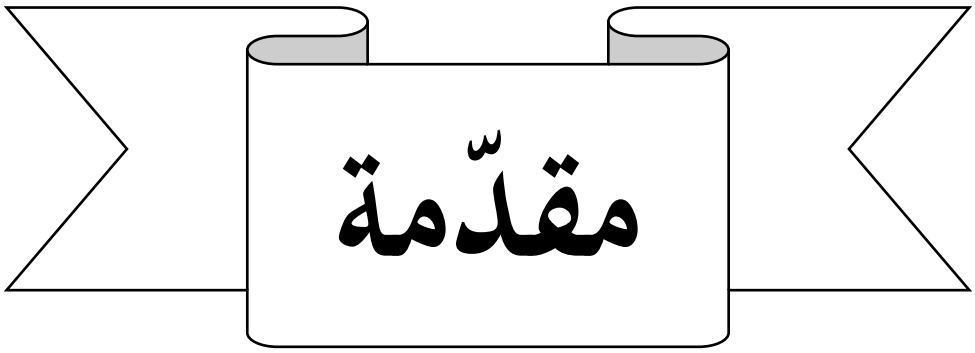
إلى أساتذتي ومناهل علمي حيّهم وميّتهم وكل من لهم علي فضل باركهم الرحمن.

إلى الّذين اجتمعت بهم على كلمة الإخلاص ونور الإيمان.....أحبّتي في الله.

إلى كل من أنار دربي ديناً ودنيا.

أهدي ثمرة هذه الرسالة.

شهيرة قدور جبار


مقدّمة

عنيت المناهج النقدية المعاصرة بالبحث في بنية الخطاب الأدبي ومساءلة متونه، وقد عكف النقاد والمنظرون العرب على ايجاد بديل منهجي في دراسة النصوص الأدبية بتطوير آلياته الإجرائية وتوسيع دائرته وطروحاته محتذين في ذلك بالغرب.

والخطاب النقدي الجزائري أحد الخطابات التي شهدت تحولاً وتغيراً جذرياً إذ انبثق عن محاولات جزائرية عتيقة واكبت التطور العلمي والمعرفة الإنسانية، فأفرز نتائج لا يُستهانُ بها وإن كانت عُصارة اجتهادٍ فردي وأَمَارات تعوزها الدّقة والموضوعية فضلاً عن المنهج والآلية.

ومنه فلا يخفى على الدّارس أنّ النّقد الأدبي الجزائري ثمرة لمجهودات نقدية جزائرية أصيلة، بل امتداد لها، كما أنّه أفاد من الحركة النقدية الغربية والعربية بشقيها السياقي والنّسقي، إذ أصبح البحث عن منهجٍ نقديٍ ضرورة ملحة لدى الناقد الجزائري في تناول النصوص الإبداعية فاستقاه من بابه الواسع وإن شابه غموض وعَسُرَ استخدامه، وتنافى مع بعض مقتضيات الثّقافة الجزائرية.

ومن هذا المنطلق المعرفي تسعى هذه الدراسة إلى البحث في كيفية تلقي النقاد الجزائريين للمناهج النقدية السياقية والنسقية وبخاصة الراوي والناقد حبيب مونسي بوصفه من أشهر النقاد الجزائريين الذين ذاع صيتهم على الساحة النّقدية الجزائرية وكذا العربية نظير إسهامه في إثراء الفكر الأدبي بكتاباته النقدية في مجال نقد النقد، بآرائه القيمة في جملة من القضايا نحو قضيتي التلقي وسوسيولوجيا القراءة، وتجدر الإشارة أيضاً إلى آليات التجريب المتبعة من هذا الناقد في معالجته للطروحات النقدية وما تحويه من مناهج ونظريات، ناهيك عن رصد التحولات الكبرى للنقد الجزائري في ضوء المنظومتين السياقية والنّسقية من منظوره.

ولعل الباحث في الموضوع يدرك عن كثب المأزق الذي آل إليه النّقد الجزائري جرّاء التضارب المصطلحي وإشكالات الترجمة، وقد كان ناقدنا من الباحثين في تلقي المنهج النّقدي الذي لا ينأى بكثيرٍ عمّا جادت به قرائح القدامى حيث أفاد من الدرس النّقدي القديم والموروث الجزائري وكذا النص القرآني المقدّس، فضلاً عمّا أثمرته الثّقافة الغربية والعربية الحديثة وهذا ما لوحظ في الغالب الأعم في ثلّة من مؤلفاته النقدية من أبرزها الكتابان الموسومان على التوالي: "نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي، دراسة في المناهج" و"نظريات القراءة في النقد المعاصر" اللّذان هما عينةدراستنا.

ولقد وقع اختيارنا للموضوع لأسبابٍ منها:رغبة الإطلاع على مناهج النقد الأدبي الجزائري الحديث والمعاصر بالكشف عن معالمها والتنقيب عن خلفياتها الفكرية وآفاقها مع الميل الشديد للموضوعات ذات الصبغة الحداثية خاصّة الدراسات عن المناهج النقدية بغية الوقوف على مواطن الاختلاف والائتلاف فيها، ضف إلى ذلك

الشغف الكبير بالناقد حبيب مونسي بوصفه وليد التجربة النّقدية الجزائرية المعاصرة وقامة من قاماتها ممّا أثار الرغبةفي معرفة آرائه ونِتاجه النّقدي، سيما التعريف بأعلام النقد الجزائريين الذين لهم باع كبير في النقد الجزائري خاصة والنقد العربي عامة والذين ينافسون بأفكارهم وتنظيرهم كبار النقاد في المشرق والمغرب وحتى في العالم الغربي.

إنّ الخوض في هذا الحقل المعرفي لم يكن باباً للميول الذّاتي فحسب بل لأنّه جديرٌ بالدّراسة، فضلاً عن علميته وسعة آفاقه بحكم أن المناهج النقدية لدى حبيب مونسي عقدت صلتها بالنّقد القديم والمعاصر بضمّها مجموعة من الأدوات والآليات الّتي تنم عن حداثة الدّرس النّقدي الجزائري، كما أن مدونات مونسي ليست مجرد عناوين نُسِجت اعتباطاً لإبهار القارئ وإنّما يُعمدُ من خلالها إلى نقل تجربةٍ عميقة عكف صاحبها بواسطتها إلى تفجير كلمات النصوص النقدية كقراءة ثانية وتوسيع دلالاتها، إضافة إلى قلّة الدراسات في الموضوع غير أنها أغفلت جانباً مهماً منه يكمن في عيوب الدّراسة خاصّة تجاهل بعض التجارب العربية المعاصرة وهو ما سعى هذا العمل لاستكماله، ناهيك عن الانسياق ضمن تخصص النقد الحديث والمعاصر والّذي كان الدّافع المباشر في انتقائنا للموضوع.

ومنه كانت هذه المدونة البحثية معنونة بـ "الخطاب النّقدي الجزائري من السياق إلى النّسق – قراءة المنجز النّقدي لدى حبيب مونسي – ".

وبما أنّ البحث ينبني أساساً – تبعاً لما أوردناه آنفاً – على استجلاء تجربة حبيب مونسي النّقدية بعرض كيفية تلقيه للمناهج الأدبية المعاصرة فإنّه من الجدير الاشتغال على إشكالٍ مفاده: كيف استفاد الخطاب النّقدي الجزائري لدى حبيب مونسي من النّظريات السياقية والنّسقية في المجالين: التنظيري والإجرائي؟

وباعتبار هذا الإشكال اللبنة الأولى التي تفرّعت منها هذه الرسالة، فقد تمخّضت عنه مجموعة من التساؤلات وتجلّت وفق تخمينٍ كالآتي:

- ما هي الخلفية المعرفية والمرجعية الفكرية الّتي تتكئ عليها تصورات حبيب مونسي؟
- وما هيالآليات الإجرائية المعتمدة من طرفه في عرضه للقضايا النقدية ؟
- وهل انفرد مونسي بجهاز مصطلحي خاص في بسطه لرؤاه النّقدية؟
- وهل كان مونسي مُبدعاً أم متّبعاً في استخدامه للمنهج النّقدي وتطبيقاته؟
- وما الإضافة التي أضافها مونسي إلى النقد الجزائري الحديث؟

وهذا ما تمّ الإجابة عنه في فصول هذه المقاربة العلمية بتقصي المنجز النقدي لدى حبيب مونسي والوقوف عليه بالتحليل العميق وإبراز أهم آرائه النقدية وتوصيفها قياساً على نظرة سابقيه من النقاد وطريقتهم في معالجة الظواهر الأدبية، اعتماداً على أهم مؤلفاتهم في مجالي الأدب والنّقد.

ومن الدّراسات السابقة في الموضوع ألفينا بعض البحوث الأكاديمية والأطاريح منها: "المنهج النّقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي" للباحثة آمنه أوماية، و"آليات الخطاب النّقدي عند حبيب مونسي" للباحث محمد القاسم فيلاني، وفي المجال الّذي خُصَّ بالنّقد الجزائري عامّة نجد رسالة بعنوان "النّقد النّسقي الجزائري بين الأصول والتجلّيات" للدّارس أحمد سايحي.

واستناداً للإشكالات المطروحة سلفاً فإنّ مسار الدّراسة استدعى التقسيمَ الآتي: مقدّمة، ومدخل، ثمّ ثلاثة فصولٍ، فخاتمة، حيث وردت المقدّمة تبعاً لشروطها المنهجية العلمية، وفي المدخل الموسوم ب "النّقد الأدبي الجزائري من إرهاصات التأسيس إلى وميض المعاصرة" استقصينا عن نشأة النّقد الجزائري وتطوره خلال فَتْرَتَيْ قبل الاستقلال وغداتها، وتبيان بعض الجهود النّقدية وأهم الآراء التي عُدّت اللّبنة التأسيسية للنّقد في الجزائر كنظرة بعض الأدباء والصحفيين خاصّة أعضاء التيار الإصلاحي بما ثَبُتَ عنهم في جريدتي (الشهاب) و(البصائر)فضلاً عن دور المقالة النّقدية وفن الشّعر بوصفه الهاجس الأوّل لتفعيل النّشاط النّقدي في المدونة الجزائرية، مع الأخذ بمسألة المنهج السياقي والنّسقي من باب الإشارة.

أمّا في الفصل الأوّل المعنون بـ " مناهج النّقد الأدبي الجزائري – الأصول والمفاهيم – " فقد جمع بين النظرية والتطبيق، إذ بسطنا على مستواه ماهية مصطلحات الخطاب، والسياق، والنّسق في الحقلين اللّغوي والاصطلاحي، مع التنقيب عن أصولها في الموروث النّقدي القديم لاسيما الحديث، كما قدّمنا فيه البناء المفهومي لمناهج النّقد والتأصيل لها من أهم الحقول المعرفية الّتي تولّدت عنها، ضف إلى ذلك أنّنا عمدنا إلى تلخيص أهم الآراء النّقدية الّتي أرستها الثّقافة الغربية والعربية الحديثة، ناهيك عن تعريجنا على كيفية تجلي هذه المناهج في الخطاب النّقدي الجزائري، مع اقتناص مجموعة من المحاولات الجزائرية الإجرائية في هذا الإطار، كما تقصينا – على سبيل التلميح – بعض القضايا النقدية التي أثارها النقاد الغرب والعرب وكان للتجربة الجزائرية من ذلك حظاً أوفراً كقضيتي البحث عن "البعد الاجتماعي والنّفسي في الأدب الشّعبي الجزائري" في محاولة النّاقد عبد الحميد بورايو، وتجلي "عقدة أوديب في روايات رشيد بوجدرة" في دراسة أكاديمية للباحث سليم بوفنداسة.

وعن الفصل الثّاني الّذي وُسِمَ بـ "الاتّجاه السياقي وتطبيقاته في تجربة حبيب مونسي النّقدية"، فكان إجرائياً بحتاً عرضنا فيه مواقف النّاقد حبيب مونسي عن أشهر المناهج السياقية إذِ استُهِلَ بالتاريخي ثمّ الاجتماعي، يليه النّفسي بذكر جذورها في الفكر النّقدي العربي القديم وتبيان حيثياتها في الدّرس الغربي والعربي الحديث، ومن ثَمَ

الاستطراد إلى خصائصها وعيوبها، كما رصدنا نقد الناقد لكيفية تطبيق هذه المناهج لدى سابقيه بالتركيز على قراءته لأعمالهم النّقدية، لنختم الفصل بتقييم لآرائه كالكشف عن مواطن التميّز وكذا المزالق والهنّات.

واستكمالاً للجانب الإجرائي أتى الفصل الثالث معنوناً بـ "تلقي النّقد النّسقي لدى حبيب مونسي" الّذي ضمّ مجموعة من المناهج النّصانية عنده بداية من مشروع الحداثة البنيوية وما يعتريها من طروحات عن مفهوم البنية وخصائصها ومستويات التحليل البنيوي وكذا تياراته، يليه حديثه عن نقد ما بعد الحداثة الّذي اشتمل مواقفه من المنهج السيميائي بالتطرّق لأصوله الغربية وكذا العربية القديمة، ثمّ العلامة بأنواعها فضلاً عن اتّجاهاته، وصولاً إلى جمالية التلقي وموقفه منها بتقصيها من جذورها وعرض مفاهيمها الواردة عن أشهر أقطابها ياوس وأيزر نحو: التلقي والتأثير، والتلقي وأفق الانتظار، والقراءة والتأويل، والنّص والقارئ، لنختم في الأخير معطيات هذا الفصل بخاتمةٍ له كتقويم لآراء الناقد تتخللها الإشارة لبعض الأخطاء والنّقائص.

وكان الهدف من هذين الفصلين التطبيقيين حصر نظرة ناقدنا إزاء الاتّجاهات الّتي اهتمت بالخلفية الإيديولوجية والثّقافية للأديب وظروفه التاريخية والاجتماعية والنّفسية، وأخرى أقصت السياق برمته واعتبرت النص كائناً قائماً بذاته يستدعي عزل اللّغة ودراستها بناءً على قوانينها ووحداتها الداخلية، وبين الثالثة الّتي عملت على منح الريادة للقارئ، وهذا ما جعل المراسَ فيها يتمفصل في البحث عن حقيقة تغييب المعنى من النص في نقد النّقاد على لسان مونسي الذي انساق كثيراً نحو نظريات القراءة لتحقيق هذا المبتغى لما عجز السياق والنّسق عن ذلك، معززاً رؤيته النّقدية ومنتصراً لفعل القراءة القائم على آليات التفسير والتأويل والمعنى المتعدد.

في حين كانت خاتمة البحث بسطاً لأهم النتائج المستوحاة من الدراسة بمستوييها النّظري والإجرائي وحصيلة ما أفرزه هذا العمل من رؤى وآراء الناقد حبيب مونسي في النقد الأدبي الجزائري ومدى تأثره بتيارات النقد الغربي واتّجاهات البحث اللّساني العربي الحديث.

إنّ مسار هذا البحث لا يخلو من الصعوبات ويعزى ذلك لاتساع الموضوع وعسر الإلمام بأهم حيثياته نظراً لتشعب المادة المدروسة ونخصّ بالذّكر مؤلفات مونسي الّتي أسهبت كثيراً في تناول المناهج النّقدية واختلاف آرائه مع أفكار غيره من النّقاد ممّا حال دون التمييز بينها، إضافةً إلى صعوبة أسلوب مونسي النقدي وغموضه في أغلب الأحيان، سيما تداخل عرضه لبعض القضايا، إذ تعذّر التحليل وهذا ما قادنا للاستناد على دراسة أكاديمية لتذليلها والموسومة بـ "المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي" للباحثة آمنة أومایة وهذا ما يفسر تكرارها –كمرجعٍ أساسي – في مواطن كثيرة من دراستنا بوصفها تتناسب وإيّاها إلى حدٍ بعيدٍ كما أنّها من بين المقاربات القليلة التي تصب في النتاج النقدي لحبيب مونسي بطريقة جزلةٍ مبسطة، ومن العقبات أيضاً عدم القدرة

على فهم وتحديد المصطلحات النقدية، ضف إلى ذلك صعوبة التعامل مع بعض المراجع المترجمة والكتب الأجنبية الأمر الّذي اقتضى الاستعانة بمؤلفاتٍ كوسائطَ لشرحها وتبسيطها.

وبحسب طبيعة الموضوع اتّبعنا المنهجين التاريخي والوصفي التحليلي باعتبار عرضنا لنشأة مناهج النّقد الأدبي الجزائري السياقية والنّسقية وتوصيفها عبر محطّاتها التاريخية، وفي إطار تحليل الآراء النّقدية لمونسي اعتمدنا المنهج الوصفي التحليلي لأنّ العمل ينصب على تبيان مواقفه من مناهج النقد الأدبية وكيفية وصفه لقضاياه.

وكغيرها من الأطروحات والبحوث الأكاديمية فإنّ هذه المدونة البحثية اعتمدت على جملة من المواد المعرفية تتراوح بين مصادر ومراجع من بينها مؤلفات الناقد بعينها كمصادر والتي ضمنت كينونة هذا البحث وهي "نقد النّقد المنجز العربي في النقد الأدبي دراسة في المناهج" و"نظريات القراءة في النقد المعاصر"

إضافة إلى بعض المراجع المهمة نحو الكتب التراثية من بينها: "صحيح البخاري" للبخاري أبو عبد الله محمد ابن إسماعيل، و"شرح ديوان الحماسة لأبي تمام" للمرزوقي أبو علي، و"دلائل الإعجاز في علم المعاني" لعبد القاهر الجرجاني.

أمّا المؤلفات الحديثة منها: "المدخل إلى مناهج النقد المعاصر" و"النّظرية الأدبية المعاصرة" لبسام قطّوس، ثمّ "مناهج النقد المعاصر" و"نظرية البنائية في النقد الأدبي" لصلاح فضل، وكذا "في النقد الأدبي" لسيد قطب يليه "نقد النساء قراءة في تراجيديا عابدات باخوس" لنايف سلوم، بعده "النّقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية" ليوسف وغليسي و"النّقد الأدبي الجزائري الحديث" لعمار بن زايد ثمّ "النثر الجزائري الحديث" لمحمد مصايف.

ومن النِتاَجات المترجمة نجد: " مناهج النّقد الأدبي" لأنريك أندرسون أمبرت (Enrique Anderson Imbert)، و" البنيوية فلسفة قتل الإنسان" لروجيه غارودي (Roger Garaudy)، و" المصادر التاريخية للواقعية" لبوريس سوتشكوف (Boris Suchkov)، ثم " عصر البنيوية" لأديث كرازويل (Edith Creswell)، و" الكتابة والاختلاف" لجاك دريدا (Jacques Derrida).

بيد أن استندنا على منجزات أجنبية مثل: "Le Bon Usage " مؤَلَف مشترك لموريس جريفيس (Maurice Greaves) وأندريان جوس (André Jauss)، و" La Sublimation un concept majeur " للناقدة صوفيا دي ميجولا ميلر (Sophie De Mijolla Miller) ثمّ " La Sublimation chez Freud" لمونيك لوري (Monique Laurie)، وغير هذه الكتب كثير لا يسع المجال لذكره.

وأخيراً نتوجّه لأستاذنا المشرف عبد القادر جلول دواجي شاكرين عرفاناً بمجهوداته المضنية المفعمة بالنصح والإرشاد والتوجيه، وامتناناً لحسن مرافقته لنا من بداية هذه الرسالة إلى غاية تمامها معربين له بأعظم التقدير راجين من المولى العلي القدير أن يدخله في عباده الصالحين الخيرين.

ولأعضاء لجنة المناقشة الموقّرة الشكر الجزيل، والعرفان الجميل تقديراً لجهدهم المبذول من أجل تقييم هذا العمل وتصويبه بملاحظاتهم القيّمة.

شهيرة قدور جبار

الشلف في 18 ربيع الأوّل 1444هـ

الموافق ل 14 أكتوبر 2022م

مدخل

النّقد الأدبي الجزائري من إرهاصات التأسيس إلى وميض المعاصرة

1 – النّقد الأدبي الجزائري قبل الاستقلال

2 – النّقد الأدبي الجزائري غداة الاستقلال

يعد النقد الأدبي نقطة انعطافة وامتداد لتجارب نقدية جزائرية ضاربة في القدم في تاريخ الجزائر الثّقافي والفكري إذ اتصل اتصالاً وثيقاً بالبنيات الاجتماعية والثّقافية للمجتمع الجزائري وما صاحبها من انفتاح ووعي بالقضايا الحياتية لهذا المجتمع كان من أبرزها القضية الثورية وفكرة الاستقلال التي ألهمت أقلام المبدعين وقرائح النّقاد مدّة من الزّمن، لذلك كان النّقد "جزءاً من الظاهرة الاجتماعية والثّقافية، محكوم بها ويتحرّك ضمن معطياتها، والمتتبع لحركية النّقد الأدبي في الجزائر (...) (يجد) مدى تأثره بالأوضاع السّائدة وانعكاساتها، لأنه حلقة في السلسلة الثّقافية التي تسود المجتمع في ظروف معينة، فإنّه _ من غير شك_ يتأثر بالوضع الثّقافي العام في الوقت الذي يمارس فيه _ هو الآخر_ تأثيره في البنية الثّقافية فلا مناص له من مواكبة التحول الّذي طرأ على (البِطانة) الاجتماعية وما سايرها من تطور في الإبداع الأدبي، ولهذا نجده يمر بمراحل تتساوق مع تطور الحياة الأدبية والثقافية"[1]، كما " برز جيل من النّقاد الشّباب الّذين حاولوا مسايرة النّقد العربي والتأسيس لنقد أدبي جزائري يواكب التطورات الّتي عرفتها المناهج والنّظريات النّقديّة الأدبية (...) حيث انفتحت على الآخر بكل ما يحمل من خصوصية وتميّز، رغم أنّ هذا الانفتاح مهيمن عليه اجترار التنظير مع الوافد الّذي لا يمد بصلة لثقافتنا ومع الواقع الّذي يعج بالصّراعات الماثِلِ في النّقد المصطلحي المستمد من القاموس الشرقي ومن المفهوم الغربي، هذا الواقع كرّس معالجة نقديّة لا تتلاءم مع خصوصية الإبداع الجزائري وتشعره بالاغتراب في كثير من الأحيان"[2].

والباحث المتقصي في النقد الجزائري الحديث إبان العهد الفرنسي الاستعماري " يستدرجه الفضول إلى معرفة أدب هذه الحقبة لكنه يصطدم بغياب فادح للنصوص النقدية الشاهدة والمؤرخة لهذه الفترة، في وقت كانت الساحة النقدية المشرقية والمصرية خاصة تضج بثورة نقدية منقطعة النظير، وبالرغم من أن الجزائر كانت سباقة لنشر صحيفة باديسية تحمل (اسم المنتقد)"[3]، برؤاها النقدية الخصبة وإن غلب عليها الطابع الديني الإصلاحي.

والدّارس للخطاب النّقدي الجزائري يجد نفسه أمام مساءلة نقدية لهذا الموروث الّذي مثّلته محاولات شاذّة "كانت المقالة هي الشّكل الّذي يجسّدها (...) تفتقر للتصور النّظري والإطار المنهجي فاتّسمت بالانطباعية والملاحظات السطحية العامة بالإضافة إلى تصحيح الأخطاء اللّغوية في النصوص المدروسة والتركيز على الرسالة التي يقدّمها النّص الأدبي"[4]، ناهيك عن إطلاق الأحكام الجزئية.

[1] المسعود قاسم، النقد الأدبي في الجزائر واقع وتحولات، التواصلية، العدد14، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، دط، دت، ص12.

[2] بلقاق لخضر، مسعود عبد الوهاب، واقع النقد الأدبي الجزائري المعاصر، البحوث العلمية، العدد 12، جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر، جوان 2018م، ص 78(بتصرف).

[3] كمال لعور، النقد الجزائري الحديث في حقبة الإرهاص والتأسيس، مجلة الحقيقة للعلوم الاجتماعية والانسانية، العدد 4، المجلد 19، 2020م، ص ص 204، 205.

[4] بلقاق لخضر، مسعود عبد الوهاب، واقع النقد الأدبي الجزائري المعاصر، ص 80 (بتصرف).

ولقد وُصِف الخطاب النّقدي الجزائري في بداياته التأسيسية "بأنّه لا يقوم على أسس نقديّة ثابتة أو أصول تعارف عليها النقاد العرب أو المعاصرون، فهو بذلك أقرب إلى خواطر أملتها ظروف معينة ومناسبات عامّة وهذا لا يعني التقليل من قيمة تلك المحاولات فهي بلا شك تعبّر عن مرحلة نقديّة مهما كان مستواها، وتصدر عن اتّجاهات فكرية وفنية، لكن من الواضح أنّها لم تصل إلى مرحلة التأسيس لمدرسة نقديّة جزائرية لها خصائصها ومميزاتها (...) على غرار ما ظهر في المشرق العربي"[1]، ومن ثَمَّ كان النّقد الجزائري وليد التجربة العربية في أبعد صورها، مع الإبقاء على الخصوصية الجزائرية بأبعادها (القومية، والوحدة الجزائرية الثورية، والعُرف، والعادات والتقاليد).

[1] بلقاق لخضر، مسعود عبد الوهاب، واقع النقد الأدبي الجزائري المعاصر، ص 80.

1_ النّقد الأدبي الجزائري قبل الاستقلال:

شهد الأدب الجزائري منذ الوجود الاستعماري تراجعا وضعفًا، إذْ "ارتبط قول الشعر برجال المساجد والزوايا يتنافسون في نظمه وإنشاده بصرف النظر عن الموهبة والإجادة من أمثال: "عمر بن قدور"و"مولود بن الموهوب" و"سعد الدين خمار" وغيرهم فكان اتجاههم اتجاها محافظًا، اصطبغ صبغة دينية، وهذه البيئة لم تكن صالحة لظهور المواهب الأدبية والنقدية، فالبلاد كانت جدباء من كل فكر، بسبب العزلة التي فرضت على المجتمع الجزائري، إذ انطفأت جذوة الثقافة ولم يكن في الجزائر دور للعلم إلَّا المساجد، حيث انحصر جيل هذا الشعر من ناحية المضمون في الأغراض الدينية"[1]. فضلاً عن حركة الإصلاح الفكري والعقائدي.

وقد " شعر العديد من الأدباء الجزائريين بتذبذب الحركة النقدية في سنوات الخمسينات فنشر عبد الوهاب ابن منصور بالبصائر في العدد مائتين وسبعة مقالاً بعنوان (ما لهم لا ينطقون) (...) وفحوى مقاله أن الأدب الجزائري أصيب بالركود واضمحل بسبب توقف تلك المساجلات الأدبية التي تصدت لها الأقلام في عز الصراع الفكري الجزائري في الثلاثينات والأربعينات وقد رد عليه لفيف من الأدباء كان في طليعتهم الشيخ عبد الرحمن الشيبان "[2]، الذي أشار بكون " الدعوة التي صدح بها ابن منصور صاقة نابعة من واقع مرير يعيشه الأدب"[3] الجزائري برمته.

وصرّح أبو القاسم سعد الله بأنّ "الأدب كالفن ما يزال متخلفا من حيث الكم والموضوع والأسلوب، فليس لدينا بالعربية قصة توفرت لها شروط الإجادة في التقنية والعلاج، وشعر تطور مع عواطف الناس وظروفهم، ولا إنتاج مسرحي واكب المرحلة الراهنة من تاريخنا وعبّر عن مشاعرنا في الحب والكفاح وبالتالي ليس هناك أدب متكامل يعيش مع مشاكلنا الذّهنية والعاطفية فكيف بعد هذا نحاول الحديث عن النّقد الأدبي بينما الأدب والنّقد صنوان يسند ويكمل أحدهما الآخر"[4]، ومنه فالأدب كان في حالة ضعف وجمود "وبهذا لم يكن هناك نقد أدبي في هذه الفترة، وكانت نظرة الأدباء إلى الأدب نظرة ضيقة محدودة، لذلك كان من الصعوبة ظهور شخصية الأديب أو الناقد وفرديته"[5]، أو الاحتكام إلى رأي نقديٍ قارٍّ حول قضية أدبية وفنية.

وحاول عبد الله الركيبي إبراز مراحل تطور النّقد في الجزائر مبيّناً بأنّه " مرّ بمراحل ثلاث وإن كانت متداخلة إلّا أنّنا نستطيع التمييز بينها سواء من ناحية السّمات الخاصّة بكل مرحلة نظراً لظروف الأدب ونظرة الأدباء أو واقع

[1] المسعود قاسم، النقد الأدبي في الجزائر، واقع وتحولات، ص13.12 .

[2] كمال لعور، النقد الجزائري الحديث في حقبة الإرهاص والتأسيس، ص 205.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط5،2007م، ص79،80 .

[5] المسعود قاسم، النقد الأدبي في الجزائر، واقع وتحولات، ص13.

الثّقافة القومية الّتي تعرّضت لمؤثّرات وعوامل عاقت الأدب والنّقد على التطور في اتجاه سليم، المرحلة الأولى حدّدها بأنّها تمتدّ من القرن التاسع عشر حتى قيام الحرب العالمية الثانية، والمرحلة الثانية بعد الحرب العالمية الثانية إلى الثورة التحريرية، أمّا المرحلة الثالثة فتبدأ من الاستقلال إلى يومنا هذا وكل مرحلة تحدّث عنها الركيبي ما سادها من قضايا نقديّة شغلت النّقاد والمثقّفين في فترتها ففي المرحلة الأولى مثلاً كانت النّظرة تقليدية تهتم بالجزء دون الكل والنّقد كان لغويّاً جزئياً صرفاً فيه العناية باللّغة ومفرداتها وبتراكيبها، كانت تقوم على محاكاة النّقد الكلاسيكي ويبقى جوهر البحث في التجربة النقدية الجزائرية بمختلف مراحلها حول مدى تمثُّل وتجسُّد الوعي النّقدي في المنجز الأدبي الجزائري"[1]، ومدى مساءلته واستكناه متونه تبعاً لشروط النّقد العربي الحديث.

كما أعلن قائلاً "وقد حاولت في هذه الدّراسة أن أكشف بعض الجوانب في الشعر الجزائري وأن أزيل ما علق ببعض الأذهان من أنّه لا أدب في الجزائر وإنّما فيه ثورة ومعركة وحرب، فحاولت أن ألفت الأنظار إلى أنّ في الجزائر أدباً، فيها شعر يجهله الكثيرون من أبناء العروبة يجهله حتّى الأدباء الكبار الّذين يتزّعمون حركة الفكر والأدب في العالم العربي ليدركوا أنّ في الجزائر أدباً حيّاً جديداً"[2]، من هذا الرّأي النّقدي يتضح جليّاً بأن حركة النّقد في الجزائر رغم تراجعها في مراحلها الأولى إلاّ أنّها عرفت منحاً تأسيسياً بدأ مع الشعر الثوري الحماسي وذلك بغية لفت النّظر إلى هذا الموروث وفك عزلته والتعريف به وجعله وطيد الصّلة بالثّقافة العربية.

ومع إطلالة القرن العشرين بدأت الجزائر تعيش حركة فكرية شبه متواصلة مع الأقطار العربية الأخرى، سواء عن طريق الطلبة الذين ذهبوا للدراسة في جامع الزيتونة وجامع الأزهر، والجامعات الأخرى في الحجاز والشام، أو عن طريق الدعوات الإصلاحية التي قامت في البلاد العربية التي عرفت النهضة، مثل دعوة "جمال الدين الأفغاني" و"محمد عبده" "[3].

كما تميّزت هذه المرحلة بـ "عودة طلبة العلم ورجال الحركة الإصلاحية من البلدان العربية، فقد عاد من الحجاز الشيخان الطيب العقبي والبشير الإبراهيمي، ومن مصر الشيخ العربي التبسي، ومن تونس أحمد توفيق المدني والخريجين من الزيتونة بتونس في هذه الفترة محمد مبارك الميلي، ومحمد العيد آل خليفة ومحمد خير الدين وآخرون"[4]، إذْ "راحوا يشقون طريقهم في إطار حركتهم الإصلاحية إلى مصادر التراث العربي الإسلامي، وكنوزه

[1] صالح جديد، تجربة النّقد الأدبي الجزائري الحديث من التنظير إلى التطبيق، إشكالات في اللّغة والأدب، العدد 10، المركز الجامعي تامنغست الجزائر، ديسمبر 2016، ص 127، 128.(بتصرف).

[2] عبد الله الركيبي، دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث، تح: صالح جودت، الدار القومية، قناة السويس، مصر، دط، دت، ص07.

[3] المسعود قاسم، النقد الأدبي في الجزائر، واقع وتحولات، ص13.

[4] محمد بن سمينة، في الأدب الجزائري الحديث (النهضة الأدبية الحديثة في الجزائر مؤثراتها_ بداياتها _ مراحلها)، نقلاً عن المسعود قاسم، النقد الأدبي في الجزائر، واقع وتحولات، ص14.

في عصوره الزاهية، ومضوا ينهلون من منابعها الثرية، مما أدى إلى دفع وتيرة الأدب والنقد الجزائريين وهذا عن طريق النشر في أعمدة الصحافة الوطنية"[1]، بجهود قاماتها في المجال السياسي، والأدبي، والنّقدي "كالمنتقد والشهاب والبصائر التي خدمت الأدب والنقد(...) وكان من أبرز كُتَّابها محمد البشير الإبراهيمي وأحمد رضا حوحو وعبد الوهاب بن منصور وغيرهم، فلا يكاد يخلو عدد منها من فضيحة تُقَدَم أو تُنقَد أو نقاش يُثَار حول قضية أدبية "[2]، ناهيك عن القضايا السياسية تأتي السيّادة الوطنية في طليعتها.

وعلى الرّغم من شيوع النّظرة الجزئية لدى النّقاد الجزائريين ــ بوصفها رؤية تعوزها البرهنة والتعليل والحجج ــ إلّا أنّهم أفادوا بآرائهم في مجال النّقد ودخلوه من بابه الواسع إذ "نلمح في هذه النصوص النقدية إشارات خفية تدعو إلى توظيف الشعر أداة للكفاح السياسي الوطني إلى جانب استخدامه أداة للإصلاح الاجتماعي لكن هذه النّصوص على قلّتها لا تكاد تصرح بهذا الموقف نظراً للأوضاع الاستعمارية المعروفة "[3]، مما أدى بمحمد السعيد الزاهري إلى التصريح قائلاً: "أعرض على أدبائنا وكتابنا الجزائريين هذه العقيدة القصيرة وأرجو من كل أديب قدر على نقدها أن ينتقدها انتقادًا أدبيًّا، وأن يرينا أنموذجًا من هذا الفن الجميل فن النقد الذي هو ميز الخبيث من الطيب والخطأ من الصواب والصحيح من الفاسد فإننا قد عرفنا أن بالجزائر شعراء فحولا وكتبة متقدمين، وعرفنا مقدرتهم في أغلب وجوه الكتابة إلاّ في النقد الأدبي، فإننا لم نعرف مبلغه ببلادنا الجزائر فهل يتقدم أحد من حملة الأقلام إلى هذه القصيدة، فينتقدها بإنصاف يكشف عن سيئاتهم ولا يظلم حسناتها فليس الانتقاد هو الاقتصار على المدح أو القدح متى وجدا معًا "[4]، ومنه فنظرتهم للأدب تفتقر للمنطق والعقل والعاطفة وتنساق نحو التيار الإصلاحي وتعاليمه، بل جعلوا الموروث الديني المتجذر مبلغ اهتمامهم لحماية النّفس البشرية ــ والشعب الجزائري الأصيل في قيمه ومبادئه ــ من الضياع في عالم التغريب الاستعماري وصدّه عن الانقياد للفكر الغربي ومحاولة محاكاة النقاد القدامى[5]، والأخذ بأساليبهم في النّقد والتمحيص.

إذن فقد "كان النقد الأدبي يفتقر إلى نظرة منهجية قادرة على اكتشاف القيم الشكلية والمضمونية للنص الأدبي والنص الأدبي في هذه المرحلة لم يتجاوز الجنس الأدبي الواحد، ألا وهو الشعر الذي كان محافظًا تقليديًّا فكان تعبير الشّعراء يتماشى وتأثير الأسلوب القديم والنمط التقليدي السائد، خاصّة وأنّهم يغرفون من مناهل

[1] المسعود قاسم، النقد الأدبي في الجزائر، واقع وتحولات، ص14.

[2] محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، نقلاً عن المسعود قاسم، النّقد الأدبي في الجزائر، واقع وتحولات، ص14.

[3] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925م ــ 1975م)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 2006م ص72.

[4] المسعود قاسم، النقد الأدبي في الجزائر، واقع وتحولات، ص15.

[5] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الأدب العربي القديم وتعلقهم بالثقافة العربية الأصيلة[1]، وحيثيات النّقد العربي في فتراته السحيقة آخذين منه نفحات وإن كان نقداً انطباعياً ذاتيّاً تنقصه أسساً وضوابطاً، أو بالأحرى نقد في بدايات نشوئه.

إنهذا النقد "عرف تطورًا ملحوظًا، خاصة مع عودة جريدة البصائر إلى الظهور من جديد في سلسلتها الثانية سنة (1947م) والتي ساعدت في تكوين أرضية صلبة أسهمت في خلق نوع من الحياة الأدبية والفكرية في الجزائر، واستطاعت كذلك استقطاب عدد من رموز الأدب والفكر أمثال حمزة بوكوشة ورضا حوحو وأحمد بن ذياب وعبد الوهاب بن منصور وغيرهم"[2]، حيث تبنوا وعياً ثقافياً وملكة نقديّة وأدبية مكنتهم من "التعبير عن إحساسهم تجاه القضايا التي كانت تشغل الأدباء، ويمكن أن نعتبر هذه المرحلة هي مرحلة الشعور القوي الملح بضرورة الأدب والنقد لذلك رأينا الكُتَّاب أو معظمهم شاركوا في الدعوة إلى نهضة أدبية ونقدية "[3] سادت المضامين على حساب الأشكال الفنيّة وخصائصها.

أمّا (البصائر) وغيرها من جرائد الوعظ والإصلاح احتوت أسلوباً نقديّاً حين أشادت بمجموعة من القضايا والمواضيع في الميادين الدينية والأدبية والسياسية ونلمس ذلك في الأنموذج القائل: "من البديهي أنّ الناس في مسالكهم فريقان مهتدٍ وضالٍ وإن كانت الهداية والغواية تلتبسان أحياناً فيدّعي كل وصلٍ بِلَيْلاه وقليل منهم من يقيم الحجّة على دعواه (...) فمن أسباب الهداية (...) الاعتصام بالله والتمسك بحبله المتين ومعناهما صدق التوجّه إلى الله وحق التوكّل عليه (...) أمّا الغواية ومن أسبابها الكفر بعد الإيمان والظلم إثر الإحسان واقتحام الضّلالات بعد مجيء البيّنات (...) هذه بعض أسباب الهداية والغواية وهذه نتائجهما وعلاماتهما فليعرفها إخواننا المسلمون ليكونوا على بصيرة فيما يأتون ويذرون منها وليربطوا المسببات بأسبابها ويأتوا البيوت من أبوابها فإنّ إدانة الله لعباده ليست بالتمنيات الباطلة (...) ولكنّها وفق القاعدة القرآنية"[4]، الصحيحة.

وفي (الشّهاب) ورد قولهم في مقال موسوم بـ"من كلام الحكيم الخبير وحديث البشير النّذير، (وَذَكِّرْ فَإِنَّ الذِّكْرَى تَنْفَعُ المُؤْمِنِين)"، "مثل هذا اللّفظ ممّا افتتحت به بعض سور القرآن للعلماء فيه طريقتان، الأولى أنّه لفظ له معنى يعلمه الله فهو من المتشابه الّذي لا يعلمه الرّاسخون وإنّما يومنون به ويردّدون علمه على عالمه (...) القرآن أُنزِل للبيان ولا بيان إلّا بالإبهام فكيف يكون القرآن لفظ لا يُفهم له معنًى والجواب أنّ عدم فهم معنى من

[1] المرجع نفسه، ص15،16.

[2] المسعود قاسم، النقد الأدبي في الجزائر واقع وتحولات، ص16.

[3] عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، نقلاً عن المسعود القاسم، النقد الأدبي في الجزائر واقع وتحولات، ص16.(بتصرف).

[4] جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، البصائر (لسان الحال)، العدد 01، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، شوال 1354هـ /1355هـ ديسمبر1935م / جانفي1937م، ص07.

بضع عشرة كلمة أُفتتحت بها بعض السور ولا يخل ببيان القرآن لما أُنزل لبيانه من عقائد وآداب وأحكام وغيرها من مقاصد القرآن"[1]

المتمعن في القولين يلفي دقّة عرض قضيتين أولاها دينية إرشادية تحوي شيئاً من النّقد بل أسلوب النّقد متماهٍ فيها، تنتقد طبائع النّاس وتوجهها، إذ جعلت البشر فريقين وصيّرتهم قيد المقارنة وتبيان محاسنهم ومساوئهم وثانيها أدبية نقدية بحتة تعرض قضية اللفظ والمعنى، والوضوح والغموض في فواتح السور من القرآن الكريم، تفيد بكون بيان القرآن وجمالياته تكمن في غموض ألفاظه وتغييب معانيه وهذا الطّرح لدى التيار الإصلاحي يقترن بنقد النّقاد القدامى في أدقّ وأبعد صوره.

ومن ثَمَّ كان "انبعاث النّهضة الأدبية في هذه المرحلة، إذ تضاعف فيها الإحساس بالأدب والنّقد وأهميتهما ودورهما، وعلى الرغم من الصلة التي تربط هذا الطّور بالقديم إلّا أنّه تحرر بعض الشيء في أسلوبه وموضوعه مثّله (...) الشيخ البشير الإبراهيمي الذي كان له دور بارز في الحركة الأدبية والنقدية وكانت إسهاماته وآراؤه الصحفية خير موجه للأدباء والنقاد، نظرًا لما كانت تنشره جريدة البصائر من شروط ونصائح"[2]، قيِّمة خدمت المجتمع الجزائري في أخلاقه ومبادئه، والثورة التحريرية، إذ أنّ البصائر وغيرها أو الصّحافة في الغالب الأعم باعث على الوحدة الوطنية ومعيار للتحرر نظير مناداتها بضرورة الموقف الملتزم تجاه هذه الثورة.

ومنه فلا يخفى على الدّارس أنّ الصّحافة لن تكون "(...) وطنية حقّاً دون أن تلتزم بخطّة يقرُّها الاتّجاه العام للثورة وتستوجبها سلامة الوطن مادياً وروحيّاً بوصفها تعبّر حقّاً عن رغبة الجماهير في الرقي والسير نحو مستوى اجتماعي أحسن"[3]، فضلاً عن تشجيع الموقف الملتزم والتمسك به والموضوعية في الطّرح من أجل بلورة أفكار معيّنة تشكل كلّاً متكاملاً ووحدة عقائدية[4] تسهم في إنجاح الثورة، بترسيخ ثقافة تقرير المصير لدى الشعب الجزائري وحمله على بوتقة الوعي الذّاتي والفكري والوطني.

وعلى هذا الأساس "وبالرغم من محاصرة المستعمر لسبل الإبداع الأدبي والنّقدي وترويجه لأفكار ومعتقدات منافية للعرف الجزائري ونابعة من الإسرائيليات والأديان القديمة إلّا أنّ الناقد الجزائري استطاع أن ينهل من زخم تلك الثقافة العربية الإسلامية بواسطة المجّلات والصّحف عاكفا كما عكف أسلافه على إنتاج الانبعاث في العالم

[1] عبد الحميد ابن باديس، الشّهاب، ج1، مج 10، المطبعة الإسلامية الجزائرية، قسنطينة، الجزائر، دط، 1343هـ / 1934م، ص 03.

[2] المسعود قاسم، النقد الأدبي في الجزائر واقع وتحولات، ص16،17.(بتصرف).

[3] محمد مصايف، فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، دراسات ووثائق، الشركة الوطنية، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط2، 1981م، ص 197.(بتصرف).

[4] ينظرالمرجع نفسه، ص197.

العربي"[1]، وبهذا صرّح الشيخ الهادي السنوسي قائلاً: "من منّا معشر الجزائريين من لم يفتح عينيه منذ انتهت الحرب الكبرى على ما ظلّت تنتجه مدرسة إسماعيل صبري وحافظ وشوقي وطه والعّقاد وأحمد أمين والمنفلوطي والزّيات وغيرهم من رجال الرعيل الثاني للنهضة الأدبية في الأقطار العربية "[2]، قاطبة بوصف النقد الأدبي الجزائري جزءً لا يتجزأ من نظيره العربي.[3]

ولقد استفاد النّاقد الجزائري من آراء سابقيه من النّقاد العرب القدامى مستلهماً من منجزاتهم التراثية العربية الأصيلة منتخبات تتماشى والخصوصية الثّقافية الجزائرية، حيث مثّلت مؤلفات النّقد العربي القديم عيون النّقد الجزائري بل لبناته الأولى، عايش على إثرها المبدع الجزائري النّاقد "(...)حقبة إحياء، إذْ استلهم أفكاره من أصول تراثية عربية وهذا ما دلّت عليه النصوص النقدية على الرغم من قلتها، إذْ كان مفهومهم للشعر مرتبطًا بمفهوم النقاد العرب القُدامى من تواضعهم أمام تلك الشروط التي وضعها قدامى ابن جعفر (ت 337هـ) في كتابه" نقد الشعر" وابن قتيبة (276هـ) في كتابه " الشعر والشعراء " بحيث نجد " أحمد الأكحل " مناصرا للقاعدة الدّالة على أنّ الشعر كلام موزون ومقفى، ولم يكن ذلك موقفه وحده وإنّما هو موقف عرفه النقد في المغرب العربي كله"[4]، والنّقد الجزائري برمّته.

ومع "الاهتمام المفرط بالمقالات النقدية في أواخر الأربعينات تفشّت القصة والرواية الجزائريتين، فعرف السّجال الأدبي اتّساعاً بين الأدباء والمثقفين، ويتّضح ذلك جليّاً بظهور رواية أحمد رضا حوحو (غادة أم القرى) "[5].

أمّا القصّة فكان لها فضل السّبق والريّادة في النتاج الأدبي الجزائري على "يد محمد سعيد الزاهري الذي نشر في جريدة (البصائر) محاولة قصصية عنوانها (فرانسوا والرشيد) وبعد هذه المحاولة الفريدة تطوّرت القصة الجزائرية على يد كل من محمد عابد الجيلالي، وأحمد بن عاشور، ثمّ أبو القاسم سعد الله، عِلاوة على محمد سعيد الزاهري، إذ أسهموا في بناء هذا الصّرح الضّخم ولكنّهم لم يكادوايجاوزون أسسه إلاّ قليلاً مع تفاوت الرؤية الخيالية والمعالجة الفنية فيما بينهم، ويمكن أن يندرج في هذه الفترة مرحلتين: أولى إثر ظهور (غادة أم القرى) لحوحو، وثانية بظهور (سُعفة خضراء) لأبي القاسم سعد الله، و(نماذج بشرية) لأحمد رضا حوحو أيضاً"[6]، حيث شكّلت هذه التجارب

[1] المسعود قاسم، النقد الأدبي في الجزائر واقع وتحولات، ص17.(بتصرف).

[2] المسعود قاسم، النقد الأدبي في الجزائر واقع وتحولات، ص17.

[3] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ينظر محمد ناصر، الشعر الجزائري اتجاهاته وخصائصه الفنية،ص 66-67.

[5] المسعود قاسم، النقد الأدبي في الجزائر واقع وتحولات، ص18.(بتصرف).

[6] عبد الملك مرتاض، القصّة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر العاصمة، الجزائر، دط، 1990م، ص07.(بتصرف).

أرقى الأدب الجزائري نظراً لطبيعة مواضيعها التي تساير الواقع الجزائري المعيش، وبنائها الفنّي، وأسلوبها القصصي، فضلاً عن أبعادها الدينية والاجتماعية والفكرية.

ومن ذلك عكف بعض الدّارسين والنّقاد على دراسة هذه المنجزات الأدبية، والأنموذج يقع على رواية (غادة أم القرى) لحوحو، فقد حاول" محمد الشبوكي أن يقدم دراسة نقدية حول الرواية وينشرها في مجلّته التي كان يصدرها بمدينة الجزائر وفي الوقت نفسه حاول إسماعيل العربي أن ينتقد حوحو في هذه الرواية، فعرض لبنائها الفني واهتم خاصة بالجانب النفسي فيها ثمّ كتب عن أسلوبها فوصفه بأنّه مهلهل، أمّا اللغّة فقد اعتبرها في هذه الرواية دون المتوسط، والذي يقارن بين مقالي الشبوكي واسماعيل العربي يقتنع بأنّ الأوّل كان مقرظًا، في حين أن الثاني كان أو حاول أن يكون ناقدًا"[1]، والدّراسة لم تنأ عن كونها مجموعة من "الأحكام الذوقية والانطباعية تمثّل أسلوبا مهيمنا في المقالات النقدية خلال هذه المرحلة، إلا أن هذه المحاولات تجسّد طموحات جديدة تسعى لاتّخاذ النقد وسيلة لإبراز النص الأدبي على حقيقته"[2]، واستظهار جمالياته.

ولعلّ الإبداع الجزائري ــ إبان الحقبة الاستعمارية ــ لم يقتصر على الجنس الأدبي المكتوب بشقيه المنظوم والمنثور فحسب بل شمل الأنواع الأدبية الّتي تُؤدى على خشبة المسرح على الرغم من أن الأمر شبه مستحيلٍ نظراً للوضع السياسي القائم، فبرز فن المسرح واتّسعت دائرة النّقد الجزائري وجعل النّقاد مبلغ اهتمامهم الطّابع الدرامي الممجد للثورة ــ لشحذ الهمم بالوعي الثوري والفكر التحرري ــ بالتركيز على الشخصيات وطبيعة الحوار والمشاهد وكذا عنصر الحبكة، وإن كان هذا النّقد مستعصيّاً في بداياته بسبب طبيعة فن المسرح بوصفه دخيلاً على الثّقافة الجزائرية ووليد الانفتاح على السِجلّات الغربية والعربية يعسر على النّقاد الإلمام بحيثياته إلاّ اجتهاداً ذاتيّاً انطباعيّاً ــ وبعبارةٍ أدقُّ فهو نقدٌ غير مُعلّلٍ، سليقيٌّ، يُصاغُ من الذائقة النقدية لدى المبدع الناقد ــ فضلاً عن الظّروف الاستعمارية المحيطة ومراعاة الخصوصية الجزائرية (الدّين والثقافة، واللّغة، والمجتمع) ف "مسرحية (التراب) أُلِّفت السنة الأولى للثورة الجزائرية وإنّ عنوانها يصدقُ موضوعها تمام الصّدق وهو يعني (...) الوطن أو الأرض الّتي وُلد فيها الإنسان الجزائري فأحسّ وكأنّه مربوطٌ إليها بحبالٍ يستعصي على الزّمان قطعها، فمن خلال المسرحية والحوار الكثير المحبّب إلى القارئ يدرك ذا الأخير أن الجزائري لم يكن يكافح من أجل مغانم اجتماعية ولا من أجل حقوقٍ أُهدِرت ويريد استرجاعها وإنّما من أجل صلة نفسية وتاريخية تربطه إلى هذا الذي أطلق عليه المؤلف (التراب)، ومن أجل هذه الكرامة الّتي لا يفرّق المجاهد (...) بينها وبين حياة الوطن كرمز لعزّته وبقائه"[3] ومنه فهذه التجربة

[1] المسعود قاسم، النقد الأدبي في الجزائر واقع وتحولات، ص18.(بتصرف).

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.(بتصرّف).

[3] محمد مصايف، فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، ص51.(بتصرف).

أسهمت في إنماء الحس النّقدي لدى النّقاد الجزائريين وحملهم على اكتشاف الآخر وتطوير ملكاتهم النّقديّة أسلوباً ولفظاً كما تعكس هذه الأخيرة أيضاً مدى مساعي هؤلاء للخروج من بوتقة النّقد التقليدي نحو محاكاة الظروف التاريخية والاجتماعية والنّفسية للأديب عن طريق المسرح.

وبناءً على هذا المعطى"تم وضع الكثير من الأسس والمعايير لتحليل وتقييم النص الأدبي ولكنه لا يعدو أن يكون مشابها لتلك الأحكام النقدية التقليدية، فعدم دقتها وقلتها وما تحمله من ذاتية يجعلها أقل من أن تشكل حركة نقدية واضحة المعالم وكان هذا طبيعيا فالنقد في طور التبلور والنشوء"[1]، والنّضج ما دامت جهود النّقاد تسعى لبناء حكم نقدي قياساً على التجارب النّقديّة العتيقة بتبني آرائها وأفكارها، إذن فالنّقد الجزائري _على غرار مراحله _ حوصلة مكتسباتٍ قبليةٍ وإيديولوجيات مستوحاة من الصّرح النّقدي القديم والمعاصر.

ومنه يمكن القول: "إنّ النقد في هذه المرحلة مرّ بأشكال متداخلة ومتشابهة إلى حد كبير ولكن على الرغم من الطابع العام الذي يجمعها الاتجاه التقليدي وافتقارها إلى فكر نقدي ومنهجية نقدية محددة، إلا كانت هناك محاولات نقدية ولمحات سريعة، وهذا النقص ليس عيبا نحمله عاتق نقاد هذه المرحلة، التي كانت وليدة عاملين متضافرين المأساة الاستعمارية والتقاليد القومية"[2]، وإنّما هو البين بين راجعٌ إلى طبيعة هذا النّقد وطبيعة التجربة الجزائرية الّتي تعوزها الخبرة والثّقافة النّقديّة معاً، بوصف معظم النّقاد ينزعون إلى المجال الصحفي والأدبي (الشعر والقصة، والرواية)، لا سيما التيار الإصلاحي وفرط الاهتمام بالدّين وكذا الوضع الاستعماري بقوانينه الرّدعية التعسفية ومحاصرته للنشاط النّقدي بل الإبداعي عامّةً.

ولعلّ" عدم وجود حركة نقدية منظمة أو شبه منظمة، لأنها كانت بداية تجريبية، فلابد لها من التعثر والتشتت فهي حقيقة لها ما يبررها في الواقع التاريخي والأدبي، وهذه ظاهرة عامة شملت الأقطار العربية كلها تقريبا"[3].

بل " تُعتبر فترة الأربعينات من القرن العشرين هي إرهاصات أو بدايات تجريبية للخطاب النقدي في الجزائر وهذا الاختيار (...) هو نظرة انتقائية لتاريخ النقد في الجزائر، إذ ما وجب التغاضي عن مرحلة ما قبل 1945م غير أنه كان يسير في اتجاه مخالف لما هو متداول الآن، ومرد ذلك إلى طبيعة الأعمال الأدبية (...)، فالممارسات النقدية التي ظهرت في أواخر الأربعينات، (...) شكلت أساساً أُقيمَ عليه بنيان النقد الأدبي في الجزائر ومهد

[1] المسعود قاسم، النقد الأدبي في الجزائر واقع وتحولات، ص 19.18.(بتصرف).

[2] المرجع نفسه، ص 19.(بتصرف).

[3]المرجع نفسه، الصفحة نفسها.(بتصرف)

الطريق لحركة طلائعية ظهرت بالخصوص منذ بداية الستينات والتي تعد بحق تحولا في مسار الخطاب النقدي في الجزائر"[1]، أي سير هذا الخطاب نحو وميض المعاصرة ودخوله التيارين السّياقي والنّسقي من بابهما الواسع.

2 النّقد الأدبي الجزائري غداة الاستقلال:

بحلول الستينات وقف الخطاب النّقدي الجزائري على مشارف النّقد المعاصر بشقيه السيّاقي والنّسقي فالباحث المتقصّي في هذا المجال يلفي "بزوغ أعمال نقدية تأسيسية تبتعد عن النظرة الجزئية والإغراق في الذاتية إذ لم تعد تهتم بإبراز العيب والنقصان في النص الأدبي، بل صارت مهمتها الكشف عن أعماقه (...)، ولا تقف عند سطحه (...) وإنّما تكشف عن مواطن الجمال فيه، (...) فهو نقد متشعب الاتجاهات، متأثر بكل ما جاءت به التحولات الأدبية، إذ ظهرت فيها بحوث قيمة درست الأدب الجزائري وفسرت كثير من قضاياه وتوسعت آفاقها وتفاوتت فيها الاتجاهات ووجهات النّظر، والحقيقة أن هذه الفترة كانت خصبة بالأفكار وطموحات، وعُرِفت فيها أنواع شتى من التفكير"[2]، وهذا التطور في الفكر النّقدي والتباين فيه نشأ بظهور فئة من النقاد الجدد الذين حملوا الرسالة النّقديّة في أرقى صورها[3].

كما أن "التغيرات التي عرفتها حركة الواقع المتجددة، ومع زيادة الاتصال بالمشرق العربي مصر خاصة انتهت بإفراز حصيلة إبداعية متباينة شملت مختلف الأجناس الأدبية، من شعر، ورواية، وقصّة فكان ذلك تأسيسًا لظهور حركة نقدية تقوى على مسايرة التجارب الجديدة وسير مضامينها مستعينة في ذلك بالمناهج النقدية"[4] كنقلة نوعية تعقد الصّلة بين الماضي والحاضر لإخراج الزّخم الإبداعي من هيمنة التيار الكلاسيكي وتناوله بصبغة حداثية.

وقد "أصبحت المناهج النقدية علامة بارزة من علامات هذه المرحلة والتي تفوق بها النقاد المعاصرين على النقاد القدامى"[5]، إذْ كان تفوقاً في الأسلوب والمنهج[6]، والبنى الفنية.

أمّا " التطور الذي عرفه النّقد الأدبي في الجزائر يعود في أساسه إلى تطور في البنيات الاجتماعية والفكرية والسياسية، علاوة على تأثره بالتيارات الخارجية"[7]، على نحو الرومانسية الّتي توّلد منها النّقد التاريخي والاجتماعي، والنّفسي، وتيار الحداثة بإنتاجه للبنيوية وما بعدها من مناهج كالسيميائي، والأسلوبي، والتفكيكي ومفادُ هذه

[1] المسعود قاسم، النقد الأدبي في الجزائر واقع وتحولات، ص 19.(بتصرف).
[2] المسعود قاسم، النقد الأدبي في الجزائر واقع وتحولات، ص20.
[3] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[6] ينظر المرجع نفسه، ص20، 21.
[7] المرجع نفسه، ص21.(بتصرف).

الدّعوة إلى الحداثة ــ في مجال النّقد ــ " التوفيق بين القديم والجديد وبين الحداثة والتراث، أي الدّعوة إلى الأصالة (...) ونقد التراث وغربلته وإعادة تقويمه والنّظر إليه من زاوية وجوب تحقيق التجاوز ليكون للتغيير(...) جذور في تاريخ الأمّة وأصول في بيئتها وشخصيتها ولا يكون هجيناً فتأباه وغريباً فتنبذه"[1]، فيفقد الموروث الأدبي خصوصيته، وهذا ما رعاه النّقاد الجزائريون من خلال منجزاتهم النّقديّة.

أمّا البداية المنهجية للنّقد الأدبي في الجزائر فكانت بأسلوب أكاديمي وذلك حين " اضطلع الناقد أبو القاسم سعد الله بالتعريف بالأدب الجزائري انطلاقاً من المقالات الّتي كان ينشرها في المجلّات العربية، نحو مجلّة الآداب اللّبنانية، وهي المقالات الّتي جمعها فيما بعد في كتاب مستقل ولم يتوقف عند هذا الحد، بل تجاوزه لإصدار أوّل كتاب نقدي خالص سنة 1961م الموسوم ب (محمّد العيد آل خليفة رائد الشّعر الجزائري في العصر الحديث)"[2]، ويوصف هذا المنجز بكونه عملا متخصصا محدد الموضوع والهدف والمنهج وكذا الدقّة في الطّرح والرّأي النّقدي[3].

وتتّضح أهمية المناهج النقدية جليّةً باعتبارها "الوسيلة القادرة على تحديد المنطلقات وتأطير الأفكار (...) من خلال إجراءات محددة، فالناقد يحتاج دائما إلى منهج يرسم له خطوط الدّراسة(...)، لأنّ تحليل العمل الأدبي دون منهج واضح المعالمأمر محفوف بالغموض يعتوره النقص، وذلك ما جعل النقاد يلحون على حتمية اختيار المنهج المناسب قبل الشروع في العمل النقدي كونه أداة تنظيمٍ للنّص الأدبي جرّاء آليات محددة وإجراءات خاصة"[4]، تتماشى وطبيعة هذا التناول.

وجِماعُ القول تبعاً لهذا المعطى إنّ النّقد الجزائري على غرار مرحلتيه ــ قبل الاستقلال وغداته ــ وتحوّلاته الكبرى لم يكن بمعزلٍ عن النّقد في الوطن العربي، إذ اتّصل به اتّصالاً وثيقاً مستلهماً أفكاره وطروحاته التنظيرية والإجرائية، أمّا جهود النّقاد الجزائريين فكانت خصبةً من حيث عرض الأفكار والرّأي النّقدي تتساير والخصوصية الجزائرية بأبعادها (الدينية، والثّقافية، والاجتماعية)، وإن كانت محاولات شاذّة في بداياتها تفتقر الخبرة النّقديّة وبظهور النّقد المنهجي المعاصر بلغ النّقد الجزائري منه مبلغاً مهمّاً، حيث عكف النّقاد على استلهام هذه المناهج من كل جوانبها بهدف النّفاذ من سلطة التيار التقليدي وتطوير الإبداع الجزائري ودفع عجلته نحو الانفتاح، لكن هذا لا ينفي ما وقع فيه نقادنا من هنّات فاعتور محاولاتهم النقص تجلّى في اجترار التنظير، فضلاً عن إشكالية

[1] ميشال عاصي، في النّقد الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1990م، ص 162، 163.

[2] رندي محمد، علي ملاحي، النّقد الأدبي المعاصر في المغرب العربي وتحولاته المنهجية، فصل الخطاب، مج 05، العدد 19، جامعة الجزائر02 الجزائر العاصمة، الجزائر، سبتمبر 2017م، ص100.

[3] ينظر المسعود قاسم، النّقد الأبي في الجزائر واقع وتحولات، ص21.

[4] المرجعنفسه، ص21، 22.(بتصرف).

المصطلح النّقدي والخلط في الآليات التطبيقية وكذا عدم الاحتكام لآراء نقدية قارّة تجاه مجموعة من القضايا، أو جمعها على رأي واحدٍ مشتركٍ والّذي جرى على غير الإلف والعادة.

الفصل الأوّل

مناهج النّقد الأدبي الجزائري

– الأصول والمفاهيم –

1 – في ماهية الخطاب (لغة / اصطلاحاً)

2 – تطور الخطاب النّقدي الجزائري في ضوء الاتجاه السياقي

3 –تلقّي النّظريّات النّسقية في الخطاب النّقدي الجزائري المعاصر

يعدّ الخطاب النّقدي الجزائري من الخطابات المواكبة للتيار الحداثي نظير عقده الصلة بمعايير النّقد المعاصر ومقولاته إذ أحدث نقلة نوعية على مستوى التنظير والتطبيق، نتيجة المثاقفة والانفتاح على الآخر، لاسيما الطرح الغربي والاحتكاك بالثّقافة النّقدية العربية عن طريق الترجمة والتعريب، ناهيك عن تشكل الوعي النقدي ويعزَى ذلك إلى انتشار بعض الجهود الفردية نحو البحوث الأكاديمية وثلّة من أعمال النّقاد.

وانتقل النّقد الجزائري من الشّق السياقي إلى النّسقي بغية إخراج هذا الزّخم الهائل من الإبداع الجزائري من كبوته وتناوله بحلّة حداثية والّذي لا يعدو أن يكون مجرّد تقليد ومحاكاة ومغالاة فيهما نتيجة التأثير.

ومنه سنسعى في هذا المقام إلى البحث في حركية تطور الخطاب النّقدي الجزائري من منحاه السياقي إلى الانفتاح على مشارف النّقد النّسقي وكذا كيفية تلقي النّقاد الجزائريين للمناهج النّقدية الغربية السياقية والنّسقية، فضلاً عن رصد التحولات الكبرى للنّقد الجزائري في ضوء هاتين المنظومتين.

ولعل المتمرس في هذا المجال يجد بأن لمصطلح (خطاب) صدًى واسعاً على مستوى الدراسات اللّسانية والنقدية لاسيما أنه أشمل وأعم من الجملة والنّص، إنه زئبقيٌ يتخذ من معطيات العصر والسياق الذي ورد فيه مفهوما له من ذلك كان لزاماً التأصيل له في المعاجم العتيقة، وكذا الحديثة فضلا عن القرآن الكريم ومن ثم عرض معانيه الدفينة في أطره المعرفية المختلفة وصولا إلى العصر الراهن.

أوّلا: في ماهية الخطاب لغة واصطلاحاً:

أ: لغة

اتّفقت المعاجم اللغوية بكون لفظة خطاب تحمل معنى الكلام على نحو ما ورد في لسان العرب لابن منظور المصري الإفريقي " الخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطاباً، وهما يتخاطبان"[1]

ومن هذا الرّأي اللغوي نستشف بأن "معنى لفظة (خطاب) هو النطق بقول ما، أو مراجعة الكلام، ولا تختلف دلالة هذه اللفظة في أي من المعاجم، وهذه الأخيرة لم تقدم لمفردة خطاب أكثر مما قدّمه المفسّرون، بل وقد اكتفى لسان العرب بإيراد ما ذُكر في التفاسير مضيفا بعض الشواهد، بينما اقتصرت المعاجم الّتي تلته على تكرار ما جاء فيه"[2] وما اتضح منه من معانٍ.

[1] ابن منظور الإفريقي(أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم بن منظور الأنصاري الخزرجي المصري)، لسان العرب، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدّعوة والإرشاد، جدّة، المملكة العربية السعودية، مج01، دط، دت، مادة(خ ط ب)، ص348.

[2] أيمنعبد القادر العمر،الخطاب الشعري مقاربة نقدية لضبط المصطلح تنظيراً، مجلّة الذاكرة، مج8، العدد 02، دمشق، سوريا، 2020م ص152.(بتصرف).

وفي الذكر الحكيم ورد قوله تعالى:﴿ وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الحِكْمَةَ وَفَصْلَ الخِطَاب﴾[1]

وقوله أيضا:﴿إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِي نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الخِطَابِ﴾[2]

وقوله كذلك:﴿ رَبُّ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَنُلَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَاباً﴾[3]

وفي هذا السيّاق "تبدو دلالة خطاب في هذه المواضع موزعة على حقلين دلاليين هما الكلام المفهم الّذي ينطوي ضمناً على وسائل إقناعه والكلام الذي يتوجه به إلى آخر، وقد استند إلى خاصية حجاجية، ظاهرة أو مضمرة، تتبدى في مقام الرّد تصريحاً أو تلميحاً"[4]، بغية التأثير والإقناع.

وفي السُّنّة النبوية الشريفة وردت لفظة (خطاب) على صيغة خَطَبَ، واتّخذت معنيين للفظتين هما خِطبة، وخُطبة ففي حديثٍ شريف جاء: " حدّثنا مكيٌّ بن إبراهيم حدّثنا ابن جُرَيْج قال: سمعت نافعاً يحدّث أنّ ابن عمر رضي الله عنهما كان يقول: نهى النبيُّ صلى الله عليه وسلم أن يبيع بعضكم على بيع بعضٍ، ولا يخطُبُ الرّجل على خِطْبة أخيه حتى يترك الخاطب قبله أو يأذن له الخاطب"[5]، وتوحي لفظة خِطبة في هذا المقام بطلب المرأة للنكاح (الزّواج).

وفي موضعٍ آخر جاء: " حدّثنا قبيصة حدّثنا سُفيان عن زيد بن أسلم قال: سمعتُ ابن عمر يقول: جاء رجلان من المشرق فخَطَبَا فقال النبي صلى الله عليه وسلم: ((إنّ من البيان لسحراً))"[6]، وتفيد كلمة (خُطبة) في سياق هذا الحديث القول والكلام الذي يحقق الجلبة للمتلقي ويؤثره ويؤثر فيه.

والخطاب في المعاجم الحديثة "مجموعٌ خصوصيٌّ لتعابير تتحدّدُ بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الإيديولوجي، ويحدّده بنفنيست (Émile Benveniste) في استيعاب اللغة عند الإنسان المتكلّم، ومن هنا يطلق مستوى الخطاب ونمطية الخطاب، والخطاب النقدي كما يمتلك الخطاب الأدبي أبعاداً شاعرية تميزه عن الخطابات المباشرة"[7]، أكثر من كونه مجرد كلامٍ للتواصل.

---

[1] سورة ص، الآية 19.

[2]: سورة ص، الآية 23.

[3]: سورة النبأ، الآية 37.

[4]: أيمن عبد القادر العمر، الخطاب الشعري مقاربة نقدية لضبط المصطلح تنظيراً، ص151.

[5] : البُخاري (أبو عبد الله محمّد بن إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة)، صحيح البخاري، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، أحمد محمد شاكر، دار ابن الجوزي، القاهرة مصر، ط1، 2010م، رقم الحديث: 5142، ص 630.

[6]: المرجع نفسه، رقم الحديث: 5146، ص631.

[7]: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، لبنان، سوشبريس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985ص83.(بتصرّف).

(الخطاب) من المصطلحات التي شهدت تضارباً مفاهيمياً عبر العصور نظراً لتباين الخلفيات المعرفية لدى المنظرين والنقاد و"يبدو في تحديد دلالة هذا المصطلح أن ننطلق مما يكتنفه من معان في اللغات الأوروبية واللغة العربية، ففي الثقافة الغربية اشتقت أغلب المرادفات الشائعة لهذا المصطلح من الأصل اللاتيني discursus المشتق بدوره من الفعل discurrere الذي يعني الجري ذهابا وإياباً، وهو فعل يتضمن معنى التدافع الذي يقترن بالتلفظ العفوي وإرسال الكلام، وأصبح هذا الجذر يحمل معنى الخطاب منذ القرن السابع عشر وكان يدل على اللقاء بطريق الصدفة ثم المحادثة والتواصل، ثم تشكيل صبغة معنوية شفهية أو كتابية عن فكرة ما، وهو بهذه الدلالة بعيد عن اللغة الأدبية، إلاّ إذا قُيّد بوصف يحيل عليها ولعل هذا التقييد هو ما أُشير إليه ضمناً في عبارة صيغة مفهومية شفهية أو كتابية"[1] سالفة الذّكر.

وفي الثقافة العربية "أصبح مصطلح الخطاب أكثر تداولا نتيجة احتكاك النقاد العرب بالتيارات النّقدية العالمية، رغبة منهم في تجاوز المفاهيم التقليدية، والسعي إلى آفاق المعرفة العلمية"[2]، تنظيراً وتطبيقاً.

يتضح جليّاً ممّا سبق أنّ لفظة (خطاب) في سياقها اللّغوي لم تتجاوز محور الكلام الموجّه للتواصل، غير أنّه يختلف في طريقة إلقائه على المتقبل، فمنه المباشر وغير المباشر، وكذا درجة التأثير لذلك نجد كلاماً أكثر شاعرية يؤدي وظيفة اجتماعية تحدد طبيعته.

ب: اصطلاحاً:

دلالة (الخطاب) في إطارها الاصطلاحي تختلف عنها في السياق المعجمي، إذ تندرج فيه الأغراض فيكون إنجاز الكلام لدى المنشئ وفهمه لدى المخاطَب عمليتين متكاملتين، والدلالة بين المتكلم والسامع شبه مشتركة بحيث يتقاسمان الألفاظ والمعاني على حدٍّ سواء، فتصير العملية الخطابية كلّاً متكاملاً ويتحقق الفهم أو بالأحرى السياق الخطابي[3].

إن الاستعمال الاصطلاحي لهذا المصطلح "تجاوز مدلوله اللغوي إلى آخر أكثر تحديداً ودقّة اتصل بما لاحظه الفيلسوف (غرايس 1975م) (Paul Grice) من أن للكلام دلالات غير ملفوظة يدركها المتحدّث والسامع دون علاقة معلنة أو واضحة، ومن قول شخص لآخر: ألا تزورني؟ فلا يفهم السامع من الجملة أنها سؤال على الرغم من أنّ ذلك هو الشّكل النحوي، وإنّما يفهم أنّها دعوة للزيارة"[4]، وهي دعوة ظاهرياً لكنها تضمر غرضاً باطنياً.

---

[1] أيمن عبد القادر العمر،الخطاب الشعري مقاربة نقدية لضبط المصطلح تنظيراً، ص150.

[2]: المرجع نفسه، ص151.

[3]: ينظر رشيد حليم، حدود النّص والخطاب بين الوضوح والاضطراب، الأثر– مجلّة الآداب واللّغات، العدد06، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ماي 2007، ص97.

[4]: أيمن عبد القادر العمر، الخطاب الشعري مقاربة نقدية لضبط المصطلح تنظيراً، ص152.

وهو فهم يحدده "سياق التداول، الّذي يدرس اللّغة منجزة في أثناء استعمالها وهذا السّياق قد يخرج الصيغة من أصل استعمالها ، إلى استعمال جديد ، بحسب المقام ومقتضى الحال"[1]، والطّرفين المتخاطبين.

وقد أجمعت بعض الدراسات أنّ "أول تعريف للخطاب قدّمه هاريس (Zelling Sabbetai Harris) في كتابه (تحليل الخطاب الأدبي) والذي طبع سنة 1952م، إذ عدّهُ ملفوظاً طويلاً، أو متتاليةً من الجملِ تكوّن مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظلّ في مجال لساني محض"[2] ويبدو من خلال هذا التعريف أنّه "يقدّم الملفوظ أوّلاً، باعتباره فعلاً منجزاً ، و يمكن أن يكتنف النّص إذا سلمنا بأنّ جملاً متتالية تشكّل نصاً ولاسيما أنّ كلمة (ملفوظ) لا تقصي ما يمكن إنجازه ملفوظاً وهو النّص، وبذلك يكون الخطاب نصّاً مكتوباً ينقل من مرسل على مرسل إليه يتضمن عادةً أنباء لا تخص سواهما، ولكن غالباً ما يخرج هذا النّص من خصوصية اللّفظ إلى عموم المعنى، فيتجاوز مسألة الإخبار الخاصة بطرفين محدّدين"[3]، إلى الجماعة.

والخطاب لدى مانجينيو (Dominique Maingueneau) له معنيين "معنًى عام يحيل على نوع من التناول للغة أكثر مما يحيل على حقل بحثي محدد وتكون اللغة في هذا المنحى بنية اعتباطية ونشاطاً لأفراد مندرجين في سياقات معينة، والخطاب بهذا المعنى لا يحتمل صيغة الجمع أي خطابات، وإنما يقال: الخطاب ومجال الخطاب، ومعنًى خاص مفاده أن يدخل الخطاب في سلسلة من التمفصلات والتقابلات فنميز خطاب الجملة وخطاب الملفوظ (...)"[4]، ومنه فالخطاب وفقاً لهذا المعطى انتقل من منحاه الواسع الّذي يضم جملة من الأنشطة والسياقات إلى مساره الضيّق، إذ اكتسب صبغة أكثر خصوصية فاختص بأنماط الجمل والملفوظات والتعابير، وهنا يكون الخطاب قد اتّخذ سبيلاً علميّاً فدخل مجال النّقد واللّسانيات والدّراسات الأدبية وهذا الطريق هو الأكثر في التناول.

ولعلّ أبسط تعريف للخطاب "من وجهة نظر لسانية ما ذهب إليه اللّساني (إ . بنفنيست) (ÉmileBenveniste) من أن الخطاب هو كل تلفظ يفترض متحدّثاً وسامعاً تكون للطرف الأوّل نية التأثير في الطرف الثاني بشكل من الأشكال، والخطاب نص مكتوب ينقل من مرسل إلى مرسل إليه يتضمن عادة أنباء لا تخص سواهما"[5].

---

[1]: أيمن عبد القادر العمر، الخطاب الشعري مقاربة نقدية لضبط المصطلح تنظيراً، ص153.

[2]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها (بتصرف).

[3] :المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] : دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008م، ص38.(بتصرف).

[5] :أيمن عبد القادر العمر، الخطاب الشعري مقاربة نقدية لضبط المصطلح تنظيراً، ص153.

وبالإجمال، يحيل الخطاب على مفهومين، هما[1]:

_ إنّهذلك الملفوظ الموجّه إلى الغير لإفهامه قصداً معيّناً.

_ هو الشكل اللّغوي الّذي يتجاوز الجملة.

قدّم جابر عصفور مفهوماً للخطاب جامعاً فيه بين آراء بنفنيست (Benveniste)ودو سوسير (De Saussure)، أي بين أطراف الخطاب وثنائية (اللّغة / الكلام) معرباً بكون "الخطاب من الكلمات التي أصبحت تحمل دلالات محدثة، تقترن بما ينطوي عليه المشهد الثقافي المعاصر من خصائص مائزة على مستويات عدّة (...) فالخطاب عملية اجتماعية لصنع المعنى وإعادة إنتاجه، وهو أقرب إلى الكلام بالمعنى الموجود دي سوسير(...) بعيداً عن دلالة اللّغة من حيث هي نسق جامد من العلامات، أو من حيث هي بنية ساكنة مغلقة في فضاء محايد"[2]، من هذا الرأي لا نلحظ جديداً لدى جابر عصفور سوى اجترار الآراء التي نصت عليها النظريات الغربية وإن حاول الانفلات باختيار مصطلحات مناسبة تجدها لا تنأى عن الطرح الغربي ومن ثمّ يضفي عليها أسلوبه الخاص ويصيغها بطريقة جديدة مبتكرة.

أمّا جميل صليبا فقد اتّخذ موقفاً مغايراً جاعلاً كلمة قول في مقابل لفظة خطاب أو بديلة عنها مصرحاً بأنّ الخطاب " هو الكلام والرأي والمعتقد، هو عملية عقلية مركّبة من سلسلة من العمليات العقلية الجزئية، هو تعبير عن الفكر بواسطة الدراسات الألسنية (...) والقول مرادف للمقال والمقالة"[3]، وأمام هذا التضييق لمفهوم الخطاب بجعله مقابلاً للقول ومرادفاً للمقال يكون هذا الناقد ليس بمعزلٍ عماّ وقع فيه سابقوه من الخلط والتضارب والتباين في تحديد مفهومٍ جامعٍ شاملٍ للخطاب.

ومنه يمكن القول: "إنّ هذا التباين في منظورات الدّارسين يخدم بلورة رؤية متكاملة لمقاربة الخطاب إلاّ أنّ التحليل الشّكلي وحده لا يمكنه الإحاطة بكل جوانب الخطاب، كما أنّ البحث عن تأثير السيّاق والحديث عن أطراف العملية التواصلية لا يفي بالغرض بمعزل عن تحليل البنيات اللّغوية، وبالأخذ بمفاهيم الرؤيتين تكتمل عملية التحليل"[4]، والتأثير.

[1] :أيمن عبد القادر العمر، الخطاب الشعري مقاربة نقدية لضبط المصطلح تنظيراً، ص153.

[2]: إبراهيم فضالة، إشكالية مصطلح الخطاب في الدّراسات النقدية، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة البليدة 02، الجزائر، 2018م ص198.

[3]: رشيد حليم، حدود النص والخطاب بين الوضوح والاضطراب، ص 96.

[4] :أيمن عبد القادر العمر، الخطاب الشعري مقاربة نقدية لضبط المصطلح تنظيراً، ص153، 154.

ولعلّ ما سبق يحيلنا "على مقاربة أكثر تحديدا لما نعنيه بالخطاب، إذ لا يمكن وضع تعريف مانع جامع للخطاب وذلك لأن كل مدرسة نقدية أو اتجاه لساني له رأيه في ذلك"[1]، ومنه نستشف بأنّ الخطاب:

"_ مرادف لمفهوم الكلام عند دي سوسير، وهو بمعنى (ما هو جارٍ في اللّسان).

_ هو الوحدة اللّسانية الّتي تتعدد فيها الجملة، وتصبح مرسلة كلية أو ملفوظاً.

_ ملفوظ طويل، أو متتالية من الجمل"[2].

وأمام هذا التباين المفاهيمي فالخطاب في أعم صوره" كل قولٍ يفترض متكلّماً وسامعاً، مع توافر مقصد التأثير بوجه من الوجوه في هذا السّامع"[3]، وحمله على التقبّل ورسم صورة مكتملة الجوانب حول نمط الكلام الموجّه إليه.

ثانيّا:تطوّر الخطاب النّقدي الجزائري في ضوء الاتجاه السيّاقي:

تعدّ مرحلة المناهج السيّاقيّة—ومنذ احتكاك الميدان الفكري بالتيّار الرّومانسي–مرحلة معرفيّة للأدوات الإجرائيّة الّتي حقّقت حضورها في دراسة النّصوص على اختلاف منطلقاتها المعرفيّة، وظروفها البيئيّة وحيثيّاتها الخارجيّة حيث جعلت للسيّاق دورًا مهمًّا في فهم النّص وتحديد معاني الألفاظ وضبط دلالاتها، ناهيك عن منحها السّلطة للمؤلف إذ صيّرته العمدة في الرّؤيّة والتّحليل ومحورًا أساسًا في التّفسير، إضافة إلى اهتمامها بالعوامل المنتجة للعمل الأدبي(المبدع وتكوينه النّفسي، التّاريخ، المجتمع)، ويندرج في إطارها ثلاثة اتّجاهات رئيسة تتجلّى في: الاتجاه التّاريخي أو التّاريخاني، الاتّجاه الاجتماعي، هذا الأخير الّذي يتساوى وما طرحته الفلسفة الهيجيليّة الّتي ربطت الأدب بالمجتمع، ضف إلى ذلك الاتّجاه النّفسي باتّصاله الوثيق وكوامن النّفس البشريّة السّحيقة من عقد ونوازع نفسيّة ومكبوتات على أنّها اللّبنة الأولى المشكّلة للخلق والإبداع من طرف المبدع.

تقاطعت المناهج السيّاقيّة– على اختلاف أهدافها ومنطلقاتها_ في عنصر أساسي مشترك، وهو أنّها تلج النّص من سيّاقه وتلتمس حقيقته من خارجه وتعدّه انعكاسًا للمحيط الّذي نشأ فيه ولكنّها سرعان ما تختلف في تحديد المصدر الانعكاسي الّذي تمخّض النّص عنه ومارس عليه أشدّ تأثير[4].

---

[1]: أيمن عبد القادر العمر، الخطاب الشعري مقاربة نقدية لضبط المصطلح تنظيراً، ص 154.

[2]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ينظر ،أحمد سايحي،النّقد النّسقي الجزائري بين الأصول والتجليات،أطروحة مقدمة لنيل شهادةالدكتوراه،جامعة جيلالي اليابس،سيدي بلعبّاس، الجزائر 2018م،ص67.

ومن أسباب ظهور هذه الاتّجاهات في موطنها الأصلي، الرّغبة في التّخلّص من الأحكام الذّاتيّة بعلمنة النّقد أو جعله شبيهًا بالعلم، استنادًالمنطق العلوم الوضعيّة الصّرف، وعلى هذا الأساس كانت المناهج التّاريخيّة، الاجتماعيّة والنّفسيّة تعنى بدراسة الأدب والفن بتبيين العلاقة بين المبدع ومجتمعه وظروفه النّفسيّة[1]،المساهمة في بلورة عمله الإبداعي.

1 _ في ماهية السيّاق لغة واصطلاحاً:

أ لغة:

أفادت لفظة السيّاق في المعاجم اللّغوية _ العتيقة منها والحديثة_ معنى التتابع والنّزع ومن ذلك ما جاء في القاموس المحيط للفيروزآبادي، السياق " من مصدر ساق يسوق سوق وأسوق وسيقان(...)ويذكرون الساق إذا أرادوا شدة الأمر والإخبار عن هوله وولدت ثلاثة بنين على ساقٍ متتابعة لا جارية بينهم(...) والمستاق التابع و القريب (...) وتساوقت الإبل تتباعت وتقاودت"[2].

والطّرح ذاته تناوله الجوهري في صحاحه مبرزاً أنّ هذه الكلمة منحدرة من مصدر" ساق يسوق والجمع سيقان وأسوق(...) يقال ولدت فلانة ثلاثة بنين على ساق أي بعضهم إثر بعض ليست بينهم جارية(...) قامت الحرب على ساق أي الشدّة وسقت لامرأتي صداقها (...) والسياق نزع الروح(...)"[3].

وقد ذهب إبراهيم أنيس إلى ذات المعنى في معجمه الوسيط معرباً بأنّ: " ساق الحديث إذا سرده وسلسه (...) والسياق المهر وسياق الكلام تتابعه وأسلوبه الّذي يجري عليه والسياق النزع يقال: هو في السياق أي الاحتضار"[4].

بيد أن اتّخذ آخرون موقفاً مغايراً نسبياً لمعنى هذا المصطلح، ويقف إبراهيم فتحي في طليعتهم مؤكّداً في مؤلفه "معجم المصطلحات الأدبية" بأنّ "السياق بيئة الكلام ومحيطه وقرائنه"[5]، وهذا التعريف يقع بكيفية مخصوصة على النّص الأدبي وما يحيط به من إيديولوجيات وأثرها فيه.

---

[1] ينظر ،أحمد سايحي،النّقد النّسقي الجزائري بين الأصول والتجليات، ص67.

[2] الفيروزآبادي (مجد الدين محمّد بن يعقوب)، القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة،بيروت، لبنان، 1426هـ / 2005م،ط8، مادة (س و ق) ، ص895، 896.

[3] الجوهري (أبو نصر إسماعيل بن حمّاد)، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تح: محمد محمد تامر وآخرون، دار الحديث، القاهرة، مصر، دط، 2009مادة(س و ق)، ص573.

[4] : إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللّغة العربية، مكتبة الشروق الدّولية، القاهرة، مصر، مج01، ط4، 2004م، ص464، 465.

[5]: إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتّحدين، التعاضدية العمالية للطباعة، صفاقص، تونس، دط، 1986م، ص201.

ومن هذا كلّه نخلص إلى أنّ كلمة (السياق) في إطارها المعجمي أفادت معنيين أوّلهما التتابع والتسلسل والنّزع، وثانيهما خاص بالمجال الأدبي وتحليل النّصوص بمراعاة الظّروف المحيطة بها وبيئة المؤلف.

ب اصطلاحاً:

يمكن تقديم تصور للسياق تبعاً لآراء باتريك شارودو(Patrick Charaudeau) الّذي صرّح بوجود طريقتين لصياغة هذا الأخير" طريقة ضيقة (السياق المباشر)، أو واسعة (السياق الموسع) (فالأول يختص) بالإطار الزمني والمكاني والمقام الاجتماعي المحلي الذي ينخرط فيه التبادل التواصلي والمشاركون في هذا التبادل عددهم، خصائصهم أوضاعهم وأدوارهم وكذلك العلاقة القائمة بينهم ونوع النشاط والقواعد المتحكمة فيه (...) أمّا الثاني فتنتمي إليه جملة عناصر السياق المؤسساتي وتكون صورة السياق آنذاك مثل سلسلة لا نهائية من التضمنات فكما أن الإطار المادي هو مجموع العالم المادي وكذلك الإطار المؤسساتي هو مجموع العالم الاجتماعي"[1]، والثّقافات والأفكار.

ويدرج هايمس (Dell Hathaway Hymes) " بالإضافة إلى المشاركين والزمان والمكان الغاية ونوع الخطاب والقناة واللّهجة المستعملة والقواعد الّتي تحكم التداول على الكلام في صلب جماعة معينة فضلاً عن ... المعرفة بالخلفية الثّقافية للمجتمع حيث ينتج الخطاب"[2]، شريطة أن يكون هذا الخطاب تفاعليّاً بين أفراد الجماعة الواحدة وفي سياق مشترك، أي نفس العوامل المؤثرة في هذا التداول الخطابي.

بينما يعرفه سمير حجازي بقوله" مفهوم يشير إلى مجموعة العوامل الّتي تؤثر في اتجاه النّص وفي تشكيله وفي ظهوره فالسياق العام للأثر الأدبي والنص هو المجتمع والتاريخ "[3]، وكذا المرجعية النفسية للمبدع.

مما سبق يتضح جلياً أن كل التعريفات اتّفقت بكون السياق يشمل الظروف المحيطة بالنتاج الأدبي والمساهمة إلى حدٍ بعيد في تشكيله، ناهيك عن بيئة المبدع وتكوينه النفسي والاجتماعي، وهي القاعدة الّتي قامت عليها المناهج السياقية نظير معاينتها للنّص من خلال أبعاده التاريخية،والاجتماعية والنفسية.

وعليه يمكنتعريف النّقد السياقي بكونه ذلك النّقد الّذي " يعتمد الإسقاطات السياقية والأحكام التذوقية والملابسات الخارجية في تحديد مقاصد النّص ودلالته (...) مستعيناً بأبعاد مؤثرة في النّص تتعلق بالكاتب وبيئته والقارئ وزمن النص"[4]، وكيفية إنتاجه.

---

[1]: باتريك شارودو، دومينيك مانجينيو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيدي، حمّادي صمّود، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، تونس،دط 2008م، ص133.

[2]: دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ص28.

[3]: سمير حجازي، مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2001م، ص41.

[4] عبد الله خضر حمد، مناهج النّقد الأدبي السياقية والنّسقية، دار القلم، بيروت، لبنان، دط، دت، ص19.(بتصرّف).

لكن" هذا النقد (...) يكاد يكون قديماً قدم النّقد الفنّي ذاته فبعض الأعمال الفنية نواتج اجتماعية، لأنّها تجسّد معتقدات حضارة الفنان ورموزها وتعكس سمات العصر الّذي ينتمي إليه"[1]، وهي دعوة ضمنية للإلمام بالمرجعيات المساهمة في إنتاج هذا العمل.

ومنه فقد " (...) ظلت هذه الأعمال منذ أيام اليونانيين تدرس في صلتها بالمجتمع، كذلك فإن تاريخ حياة الفنان أو الفنون البصرية (...) أو ما يُصطلح عليه بالنّظرية السيكولوجية التي تهتم بالسياق النفسي للفنان وإبداعه هو موضوع الاهتمام منذ القرن السادس عشر كما أنّ التحليل التاريخي للأدب يظهر منذ بداية القرن الثامن عشر"[2].

والجدير بالذكر أنّ النّقد السياقي" (...) لم يمارس أبداً بذلك النطاق الواسع والنّجاح اللذّين مورس بهما في الأعوام المائة الأخيرة (...) وقد تمكن السياقيون عن طريق استخدام مفاهيم وأساليب جديدة في التحليل من الإتيان بقدر من المعلومات عن الفن وطبقوا مناهجهم على الفن الكلاسيكي، فضلاً عن المعاصر وألقوا الضوء على وقائع لم يسمع بها من قبل (...) إذ عدّوا الفن ظاهرة تجريبية ضمن ظواهر أخرى فمن الممكن أن يدرس كما تدرس الظواهر الفيزيائية والتاريخ البشري والنشاط الاقتصادي"[3]، محتذين بالعلوم الطبيعية معجبين بدقتها وهو الأمر الذي خلصهم من ذاتية الأحكام النقدية ناهيك عن الخلافات الناشئة بين النقاد[4].

ومنه كان لزاماً في هذه الفصل بسط أهم المناهج السياقية الّتي احتلت الساحة النقدية بالوقوف على عوامل نشأتها ورصد حيثياتها فضلاً عن آراء النقاد ومنجزاتهم النقدية.

1 _1 المنهج التاريخي

يعرّف المنهج التّاريخي _لدى أهل الأدب والنّقد– بأنّه ذلك المنهج الّذي" يدرس مدى تأثر العمل الأدبي أو صاحبه بالوسط ومدى تأثيره فيه أو في دراسة الأطوار التي مر بها فن من الفنون الأدب أو لون من ألوانه أو في معرفة مجموعة الآراء التي أبدي في عمل أدبي أو في صاحبه لتُوازن بين هذه الآراء أو لنستدل منها على لون التفكير السائد في عصر من العصور أو إذا حاولنا أن نجمع خصائص جيل أو أمة في آدابها (...) ومجموعة الظروف الّتي أحاطت بها أو إذا أردنا أن نحرر نصّاً فتتأكد من صحتها وصحة ضبطها إلى قائلها(...)"[5]

[1] جيروم ستولينيز، النّقد الفنّي، دراسة جمالية وفلسفية، تر: فؤاد زكارياء، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2007م، ص667.

[2] آمنة أومامية، المنهج النّقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، 2014م2015م ص11.(بتصرف).

[3] جيروم ستولينيز، النّقد الفنّي، دراسة جمالية وفلسفية، ص668.(بتصرف).

[4] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]: سيد قطب، النّقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط8، 2003م، ص165.

وفي ذات المقام فإنّ هذا المنهج يفيد في" تفسير تشكّل خصائص اتّجاه أدبي في جيل أو أمّة كما يعين على فهم بواعث نشوء ظاهرة أدبيّة ما أو تيّار فكري معيّن ارتبط بالمجتمع أو إحدى ظروفه السيّاسيّة أو الاجتماعيّةأوالتّاريخيّة..."[1]، من الرّأيّين نستشف بأنّ الاتّجاه التّاريخي يجنح إلى الأحداث التّاريخيّة والحيثيّات الاجتماعيّة المحيطة بالأديب في إبراز خصائص عمله الفنّي.

ومن الآراء أنّ " للتاريخية معنيين عام وخاص ، أما العام فيعني أن ننظر إلى الفرد في علاقاته بالتطوّر البشري وإلى الأدب والحركات الأدبية تبعاً للتطور الاجتماعي، والسياسي، والديني وهذا معنى مرتبط بالفلسفة أكثر من الأدب والنّقد وأمّا الخاص فيعني أن يرتبط الحدث بزمن ومن ثَمَّ تقسيم الأدب إلى عصور وصفات كل عصر وعلاقة هذه الصفات بالصفة الغالبة للعصر في منحاه السياسي"[2]

والباحث في حيثيّات هذا المنهج يلحظ بأنّه أوّل المناهج النّقديّة ظهورًا في العصر الحديث فقد ارتبط بالفكر الإنساني وبالتطوّر الأساسي لهّ، إذ تبلور داخل المدرسة الرّومانسيّة وانبثق عنها [3]فضلا عن اعتماده على مبدإالشّرح والتّفسيرمقتفياً تطوّر الظّواهر الأدبيّة من عصر إلى آخر رابطًا الأحداث بالزّمن، ومقسّمًا الأدب إلى عصور واصفًا كلّ أدب في إطار علاقته بالصّفة الغالبة للعصر وهو لا يكتفي بالنّظر في مؤلّف واحد من مؤلّفات الأديب، كما أنّه يعنى بشخصيّة هذا الأخير وبتكوينه الثّقافي وبيئته السيّاسيّة والاجتماعية[4].

ويعدّ النّقد العلمي الشّكل المبكّر للنّقد التّاريخي حيث انبثق على يد "هيبوليت تين" (Hippolyte Taine) في نظريّته عن كون الإنسان هو نتاج الوراثة والبيئة[5] والظّرف الزّمني لاعتقاده المسبق بأنّ " الأديب الّذي يعيش داخل إطار منظومة من القوانين الطّبيعيّة لابد أن يخضع لها وينتج ويبدع في سيّاقها المعرفيوالتّاريخيفتطبعه بطابعها"[6]،وذلك تبعًا لثلاثيّته الشّهيرة (العرق*، البيئة** والزّمن***)[7]، وتجدر الإشارة أيضًا

---

[1]: بسّام قطّوس، المدخل إلى مناهج النّقد المعاصر، دار الوفاء، الإسكندريّة، مصر، ط: 1، 2006م، ص 47.

[2]: فائق مصطفى، عبد الرّضا علي، في النّقد الأدبي منطلقات وتطبيقات، جامعة الموصل، الموصل، العراق، ط1، 1989م، ص169.(بتصرف).

[3]: ينظر: بسام قطّوس، المدخل إلى مناهج النّقد المعاصر، ص 42.

[4]: ينظر: عمّار بن زايد، النّقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، الجزائر، دط، 1990م، ص 123.

[5]: ينظر: أحمد سايحي، النّقد النّسقي الجزائري بين الأصول والتّجليّات، ص 68.

[7]: بسّام قطّوس، المدخل إلى مناهج النّقد المعاصر، ص45.

[7] ينظر المرجع نفسه، ص45.

* العرق (الجنس): مجموع الصفات التي يرثها الأديب وتؤثر فيه(ينظر ، فائق مصطفى، عبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، ص 170)

**البيئة: هي البيئة الجغرافية الّتي يعيش فيها الأديب وتؤثر فيه(فائق مصطفى، عبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث ، منطلقات وتطبيقات، ص170).

***الزّمن(العصر): هو الأحداث السياسية والاجتماعية الّتي تكون طابعاً عامّاً يترك آثاراً عظيمة في أدب الأديب.(فائق مصطفى، عبد الرضا علي، في النّقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، ص170).

إلى جهود النّاقد الفرنسي "فرديناند برونتيير"(Ferdinand Brunetière) وآرائه المتولّدة عن الفلسفة الدّاروينيّة ونظريّة النّشوء والارتقاء إذ عمد إلى تطبيقها على الأدب متمثّلاً الأنواع الأدبيّة كائنات حيّة عضويّة متطوّرة بتطوّر الزّمن، لاسيّما إسهامات سنت بوف (Charles Augustin Sainte – Beuve) بتركيزه على شخصيّة الأديب إيمانًا منه بأنّ النّص تعبير عن مزاج فردي[1].

وقد كان النّاقد الفرنسي الشّهير "غوستاف لانسون" (Gustave Lanson) رائدًا للمنهج التّاريخي حيث وضع أسسه النّظريّة في مقاله الموسوم(منهج تاريخ الأدب) حدّد فيه خطوات المقاربة التّاريخيّة القائمة أساسًا على اقتفاء أثر العوامل التّاريخيّة في ولادة النّص الأدبي[2]، مبرزاً طبيعة هذه المقاربة بقوله:" منهجنا هو في صميمه المنهج التاريخي وموضوع التاريخ هو الماضي، ماضٍ لم تبق منه إلاّ أمارات أو أنقاض بواسطتها يعاد بعثه، وموضوعنا نحن أيضاً هو الماضي ولكنه باقٍ، فالأدب من الماضي والحاضر معاً(...) نحن في موقف مؤرخي الفن، مادته هي المؤلفات الّتي أمامنا والّتي تؤثّر فينا كما كانت تؤثر في أول جمهور عرفها (...) فنحن إذن ندرس تاريخ النفس الإنسانية والحضارة القومية في مظاهرها الأدبية وفي تلك المظاهر قبل كل شيء إنّما نحاول دائماً أن نصل إلى حركة الأفكار والحياة خلال الأسلوب"*[3]

إضافة إلى أعمال ثلّة من الأكاديميين أمثال ريمون بيكار (Raymond Picard)ورولان بارث (Roland Barthes) صاحب النّقد الجديد.

وفي الوطن العربي بدأ الاهتداء إلى الممارسة النّقديّة التّاريخيّة منذ نهاية الرّبع الأوّل من القرن العشرين، ويعد أحمد ضيف من الّذين تتلمذوا في المدرسة الفرنسيّة وأوّل متخرّج عربي منها[4].

كما نجد ملامح هذا المنهج لدى "طه حسين" بتناوله نماذج شعريّة عربيّة نحو: المعرّي والمتنبي نظير استعانته بثلاثيّة تين (العرق، البيئة، الزّمن)[5].

---

[2]: ينظر يوسف وغليسي، مناهج النّقد الأدبي، دار جسور، الجزائر، الجزائر، ط1، 2007م، ص: 16_17.

[2] : ينظر: أحمد سايحي، النّقد النّسقي الجزائري بين الأصول والتّجليّات، ص: 68.

[3] : غوستاف لانسون، ماييه، منهج البحث في اللغة والأدب، تر : محمد مندور، المركز القومي للترجمة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، دط، 2015م، ص19، 20، 21.

* النص الأصلي: (Notre étude est historique notre méthode se donc la méthode de l'histoire nos résultats n'a ront que la certitude de l'histoire(...) mais notre condition déffé par un point de la condition des historiens étudiant eux des faits passés abolis dont avec indices qui subsistent il recomposent l'idée(...) ils constituent l'humanité civilisée des possibilités permanentes d'excitation intellectuelle ou sentimentale) (Gustave Lanson Méthode de l'histoirede littéraire secrétaire générale jean Bonnerot paris France 1er janvier 1925 p 28 29).

[4] :ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النّقد الأدبي، ص: 18.

[5] :ينظر: يوسف وغليسي، النّقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنيّة، رابطة إبداع الثّقافة، قسنطينة، الجزائر، دط، 2002م، ص: 21.

هذا فضلاً عن" زكي مبارك، وأحمد أمين، ومحمّد مندور" الّذي يعتبر أوّل من أرسى المعالم النّقديّة لمنهج "لانسون" في كتابه" النّقد المنهجي عند العرب" أو "منهج البحث في اللّغة والأدب"[1].

وفي الموروث الجزائري ملامح للمنهج التّاريخي قبل الاستقلال وهي محاولة" محمّد سعيد الزّاهري"في مقاله الموسوم بـ" الدّكتور طه حسين شعوبي ماكر"، إذ اعتمد "الزّاهري" في نقده ل"طه حسين" على عنصرين مهمّين هما:" الاهتمام بشخصيّة الأديب وخصائص منهجه من جهة، وبيان منابع ثقافته مع الاهتمام بمؤلّفاته ونقدها من جهة أخرى"[2].

والمتتبّع لمسار الحركة النّقديّة الجزائريّة الحديثة يلفي بأنّ سنة 1961م هي التّاريخ الفعلي لميلاد المنهج التّاريخي في الجزائر، بصدور كتاب" أبو القاسم سعد الله" " محمّد العيد آل خليفة رائد الشّعر الجزائري في العصر الحديث"، وفي مؤلفه " دراسات في الأدب الجزائري الحديث" جنح سعد الله إلى الطابع التاريخاني في تصميمه للشعر إذ، قسّمه إلى الفترات التالية[3]:

- شعر المنابر من أواخر القرن الماضي إلى 1925م.
- شعر الأجراس 1925م _ 1936م.
- شعر البناء 1936م _ 1945م.
- شعر الهدف1945م _ 1954م.
- شعر الثورة 1954م.

معرباً بأنّ: " تناول الشعر على هذا النحو لم يكن مستندا عل اعتبار أنّ كل فترة تمثّل حدّاً فاصلاً، إنّ المقصود من ذلك التناول يقوم على تتبع الحوادث التاريخية ومدى تأثيرها في الشّعر"[4]

بالإضافة إلى دراسات أخرى لأقطاب هذا المنهج ك: عبد الله الركيبي، محمّد ناصر، صالح خرفي، وعبد الملك مرتاض"[5].

والجدير بالذّكر في هذا السيّاق ما أشار إليه الرّكيبي من قيام نتاجاته على مقاربة تاريخية بحتة ونأخذ على سبيل المثال_ لا الحصر_ مؤلفاته الموسومة بـ:" الشّعر الدّيني الجزائري الحديث" و" تطوّر النّثر الجزائري الحديث"

[1] :ينظريوسف وغليسي، مناهج النّقد الأدبي، ص19.

[2]: عمّار بن زايد، النّقد الأدبي الجزائري الحديث، ص: 125.

[3]: أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، الجزائر، ط5، 2007م، ص36.

[4]: المرجع نفسه، ص 35، 36.

[5]: ينظر: يوسف وغليسي، النّقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنيّة، ص: 22.

و" القصّة الجزائريّة القصيرة"، ففي "الشّعر الدّيني الجزائري الحديث" أعلن قائلاً " والواقع أنّنا اخترنا منهجًا لهذا البحث يجمع بين التّاريخ والنّقد"[1].

أمّا في" القصّة الجزائريّة القصيرة"فقد صرّح" اخترت المنهج الّذي يجمع بين النّقد والتّاريخ، فالتّاريخ هنا ليس مقصودًا لذاته وإنّما هو لبيان خط تطوّر القصّة ومسارها العام"[2].

يتّضح جليًّا من الرّأيين بأنّ التّاريخ يشكّل وسيلة أساسيّة مكّنت الركيبي من الاهتداء إلى الفنون القصصيّة ومسارها التّطوّري بغية الكشف عن فنيّاتها وخصائصها الدّفينة.

أمّا محمّد مصايف فلا يكاد يختلف في طرحه عن منهج سعد الله والركيبي إذ جعل تطور الفنون النثرية المعاصرة ذات صبغة تاريخية وهي دراسة مستوحاة من كتاب عبد الله الركيبي " تطوّر النثر الجزائري الحديث"، حيث بين مصايف أنّ المؤلف خصّ الأشكال النثرية الحديثة بالمقال الأدبي، والقصة القصيرة والرواية والمسرحية والنّقد الأدبي، وقد قسّم المقال إلى نوعين إنشائي وإصلاحي بيد أن كانت القصّة تطوّراً عن المقال القصصي والصّورة القصصية[3].

وعن الرواية فقد أكدّ الناقد بأنّ أوّل ظهورٍ لها كان في بداية السبعينات لولا ظهور أولى ملامحها قبْلاتمثّلت في رواية " غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو، لكن أوّل ما كتب بالعربية "ريح الجنوب" لابن هدّوقة وتلتها روايتي الزّلزال واللاّز للطّاهر وطّار[4].

ومن النّقاد المعاصرين من وجدوا المزيّة في النّقد التّاريخي فاستغرقوا فيه وكان لهم باع كبير، لكن سرعان ما حادوا عنه فكفّروا بنظريّاته وبخاصّة ثلاثيّة تين، إذ أرجعوا كلّ المزيّة وفضل السّبق والرّيادة للنّقد العلمي وقوانينه فهذا النّاقد عبد الملك مرتاض يدلي" ...لا بيئة ولا زمان ولا مؤثّرات ولا هم يحزنون وإنّما هو نص مبدع نقرأه...ندرسه ونحلّله بالوسائل العلميّة..."[5].

ومن هذا المنظور فالنّقد لدى مرتاض صار مزيجًا بين مقاييس الدّراسة التّاريخيّة العربيّة والرّؤيّة الغربيّة الرّاميّة إلى البحث عن الملامح الفنيّة للأثر الأدبي، أي التّأسيس للمنهج الفنّي.

---

[1]: يوسف وغليسي، النّقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنيّة، ص: 26.

[2]: عبد الله الركيبي، القصّة الجزائريّة القصيرة، دار الكتاب العربي، القبّة، الجزائر، دط، 2009م، ص: 7.

[3]: ينظر محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر العاصمة، الجزائر، دط، 1983م، ص 136،137.

[4]: ينظر المرجع نفسه، ص138.

[5]: يوسف وغليسي، النّقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنيّة، ص: 33.

وبناءً على ما تقدّم يمكن القول بأنّ النّقد التّاريخي في المنجز الجزائري كان نقدًا في المضامين على حساب الشّكل الفنّي أي تغييب الخصوصيّة الفنيّة وأصدق مثال على ذلك اهتمام النّقّاد الجزائريّين بالنّصوص الممتدّة تاريخيًّا وكذا ولعهم بالطّابع القصصي وتتبّعه عبر مراحل تطوّره إضافة إلى تعاملهم مع النّص الأدبي على أنّه نسخة مخطوطة تحتاج إلى تحقيق أو إنّه مجرّد وثيقة تاريخيّة يستعين بها الباحث لتأكيد بعض الأفكار والحقائق التّاريخيّة.

1 _ 2: المنهج الاجتماعي:

الباحث في مخلّفات المدرسة اللانسونية وإفرازات التيّار الرّومانسي يلفي رواج جملة من الآراء النّقديّة حول ما اصطلح عليه بالنّقد الاجتماعي أو النّقد السوسيولوجي* وتكاد تجمع معظم الدّراسات بأنّ للمنهج التّاريخي فضل السّبق في التّرويج لأفكار مستمدّة من الواقعيّة والنّظرة الماركسيّة فمن الشّناعة إذن الاعتقاد بوجود نظريّات علميّة منبثقة بمعزل عن الإيديولوجيات السّالفة.

تولّد المنهج الاجتماعي من نظيره التّاريخي بل نشأ في أحضانه، وكليهما يُجمع على فكرة واحدة مفادها: أنّ العمل الأدبي هو نتاج الأديب متأثّرًا بالبيئة وبالعصر وبالجنس وكذا الحياة السيّاسيّة، الاجتماعية والاقتصاديّة.[1]

وتفيد أغلب البحوث بأنّ الاتّجاهين التّاريخي والاجتماعي وجهان لعملة واحدة فوجود أحدهما يقتضي وجود الآخر بالضّرورة، غير أنّ المنهج الاجتماعي يعدّ أكثر تطوّرًا واقترابًا من مضمون العمل الأدبي من النّقد التّاريخي الّذي يجعل مبلغ همّه السيّاقات المحيطة بالعمل أكثر من الاهتمام بالعمل ذاته[2].

وبحسب بعض النّقاد فإن هذا المنهج"يؤكد الدلالة الاجتماعية للأدب والفن، وبيان الصّلة بين الأثر الأدبي والمجتمع الذي أنتجه (...) والفنان يعبّر واعيا أو غير واع عمّا يسود مجتمعه وعصره من اتجاهات ومثل وتطلعات وآمال (...) وقد يدفعه طموحه لا إلى تصوير الواقع فحسب بل إلى تشكيله وصياغته"[3] فنيّاً وأدبيّاً.

والنّقد الاجتماعي أحد النّقود الّتي شهدت تضاربًا مفاهيميًّا عبر مراحل تطوّره حيث شكّلت هذه المفاهيم معالمه وأرست قواعده فقد عُرِفَ بالنّقد الماركسي، الأدب الحقيقي الواقعي، مذهب الواقعية الاجتماعية، المدرسة

---

[1]: ينظر: أحمد سايحي، النّقد النّسقي الجزائري بين الأصول والتّجليّات، ص: 72.

*النقد السوسيولوجي: (Socio critique) دراسة النص دراسة جدلية تنطلق من البنيات الأدبية الدّالة يليها مرحلة البحث عن علاقة هذه البنياتبنية فكر فئة أو جماعة اجتماعية معينة، تعيش في ظروف متشابهة تاريخية واقتصادية.

أو هو دراسة النّص جماليا واجتماعيا عن طريق تحديد طبيعة العلاقة بين بنية الأثر وبنية الوسط الاجتماعي وبنية الفكر خلال الزّمن.(سمير حجازي قاموس مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر،123).

[2]: ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]:فائق مصطفى، عبد الرّضا علي، في النّقد الأدبي منطلقات وتطبيقات، ص.169

الماركسية[1] سوسيولوجيا الأدب، الاتّجاه السوسيولوجي، التحليل السوسيولوجي الماركسي، تحليل اجتماعي أدبي، علم اجتماع الأدب[2]، النّقد الواقعي، النّقد الاديولوجي، النّقد الواقعي الاشتراكي[3].

كان ظهور هذا الاتّجاه في السّاحة الأدبيّة والنّقديّة _على وجه الخصوص–ظهورًا ذا رؤيّة سوسيولوجيّة تستمدّ جوهرها الأنطولوجي من الفلسفة الماديّة الّتي أسّسها كارل ماركس (Karl Marx) وانجلز (FriedrichEngels)وطوّرها لينين (Vladimir Lenin) ورفاقه[4].

وتعدّ نظريّة الانعكاس السّفير المفوّض للفلسفة الماديّة في عالم الأدب والنّقد حيث تدرّج النّص الأدبي ضمن قائمة البنى الفوقيّة الّتي تعكسها البنيّة التّحتيّة للمجتمع يمثّلها كلّ من بليسنكي وبليخانوف (Georgi Plekhanov)(وجورج لوكاتش (**GEORG LUKACS**) ولوسيان غولدمان (Lucien Goldmann) رائد البُنيويّة التّكوينيّة[5].

والباحث في حيثيات هذه الفلسفة يلفي الرأي القائل:"ترى الواقعية الاشتراكية أن للعوامل الاقتصادية الدّور الرّئيس في تشكيل المجتمع وأنّ البنى الفوقية ومنها الفنون والآداب انعكاس للبنى التحتية الّتي تتمثّل في الأنظمة الاقتصادية السّائدة في المجتمعات الإنسانية"[6]، ومنه فالأدب انعكاس للمجتمع والأديب من شأنه أن يبلغ الرسالة فنيّاً ويلتزم بالموقف ويواكب الأحداث وهي الفكرة التي تبناها العديد من الشعراء والأدباء بغية إيجاد حلول للقضايا القومية المستعصية سياسيا واقتصاديا واجتماعياً وكذا للنهوض بمسائل العرف والعادات والتقاليد .

تعتبر الأديبة مدام ديستال (Madame de Staël) أوّل من نبه إلى أهمية العلاقات بين الأدب والمجتمع في كتابها "الأدب في علاقاته بالمؤسّسات الاجتماعية"وبعدها الناقد دي بونالد (Louis de Bonald) ليؤكد أن الأدب هو التعبير عن المجتمع ، هذا فضلا عن مناداة سانت بيف (Sainte-Beuve) بأن الأدب بحث عن الإنسان داخل الأديب من خلال العمل الأدبي وبتأثير النّظم المحيطة, أمّا هيبوليت تين (Hippolyte Taine) فيحسب له مجهوده الكبير في سبيل نشر النظرية السوسيولوجية، إذ درس الفن بصفة عملية اجتماعية وألحّ بالفن نتاج مباشر للقوى الاجتماعية[7]، بل حياة الشعوب وآمالها ورمز وجودها وحضاراتها.

---

[1]:ينظر، إنريك أندرسون أمبرت، مناهج النّقد الأدبي، تر:أحمد طاهر مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، دط 1991م، ص120، 122، 124.

[2]:ينظر، سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النّقد الأدبي المعاصر، دار التوفيق، دمشق، سوريا، ط1، 2004م، ص 88،87،86 ،139، 161.

[3]:ينظر، أحمد سايحي، النقد النسقي الجزائري بين الأصول و التجليات، ص72.

[4]:ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]: يُنظر يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 39، 40.

[6]:فائق مصطفى، عبد الرضا علي، في النقد الأدبي منطلقات وتطبيقات، ص169.

[7]:ينظر، نبيل راغب، موسوعة النّظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 2003م ص322، 323 .

ولم تتبلور النّظرية السوسيولوجيةإلّا باجتهادات جورج لوكاتش (Georg Lukács) ولوسيان غولدمان (Lucien Goldmann)الّذين استفادا من النّظريات الأدبية الحديثة وفي مقدّمتها البنوية التوليدية[1].

وقد أنهى لوكاتش (Lukács)ريادته بثنائيته الشهيرة بين الأدب والمجتمع بصدور كتابه "التاريخ و الوعي الطبقي" إذ توجه نقدياً صوب هدفين أوّلهما الكشف على أن عملية الإنتاج الأدبي جزأ لا يتجزأ من العملية الاجتماعية العامة وثانيهما الإشارة إلى المهام الإنسانية ورفض الطّبقية الّتي سادت المجتمعات القديمة والنهوض بمجتمع جديد تكون فيه العلاقات الإنسانية خصبة ومثمرة خاصة بين الفن والنّظم الاجتماعية[2]، معلنًا على لسان تولستوي (Leo Tolstoy)بِكَوْن "الواقع بكامله ينبغي أن يؤثر في الإنسان بكل حضارة وجدّة ولا وعي لكي يستطيع الإنسان أن يصيغه صياغة أوعى"[3].

والحق إنّ المنهج الاجتماعي في النّقد وبحكم ما أنضجه من مفاهيم ومصطلحات اكتسب الحظوة النّقديّة على مستويي التنظير والتطبيق، ممّا جعل سهام النّقد المعاصر تتجه إليه بالنّظر والتمحيص في هذه المصطلحات خصوصا وأن بعضاً منها فلسفي بحت يتعذّر التطبيق من خلاله إلا من الوجهة التنظيرية والبعض الآخر يكاد يتداخل مع غيره من المناهج ونخص بالذّكر النّقد البنيوي التكويني ومن بعده النّظرية الشّعرية ومن هذه المفاهيم نلفي: الفن للمجتمع ورسالة الفن والأدب الملتزم والأدب الثّوري والواقعيّة النّقديّة والواقعيّة الاشتراكية[4]هذا فضلاً عن رؤيا العالم، مقولتي الالتزام والانعكاس والرّؤيّة المأساويّة...إلخ[5]

وفي النّقد العربي الحديث، "ظهرت البذور الأولى للنّقد السوسيولوجي في كتابات طه حسين وأحمد أمين وسلامة موسى متجلّيًا في تفاعل الرّؤيتين الاجتماعيّة والتّاريخيّة تفاعلاً بسيطًا يستمدّ مرجعيّته النّقديّة من سانت بيف"[6]، ثمّ ليشهد تطوّرًا على أيدي محمود أمين العالم، لويس عوض ومحمّد مندور هذا الأخير الّذي شاع لديه النّقد الإيديولوجي ثمّ ليمتد إلى أعمال حسين مروة صاحب كتاب" دراسات في ضوء المنهج الواقعي" الّذي يرى فيه ضرورة تخليص النّقد العربي من موضة النّقد الانطباعي المحض، وإدخاله عصر المنهجيّة النّظريّة[7]، ضف إلى ذلك رواد البنيويّة التّكوينيّة أمثال محمّد برادة، محمّد بنّيس، يمنى العيد.

---

[1]:ينظر،نبيل راغب، موسوعة النّظريات الأدبية، ص326.

[2]:ينظر، المرجع نفسه، ص327.

[3]:جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، تر:نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط3 ،1985 م ص163.

[4]: ينظر: بسّام قطوس، المدخل إلى مناهج النّقد المعاصر، ص: 67-68.

[5]:ينظر: أحمد سايحي، النّقد النّسقي الجزائري بين الأصول والتّحليّات، ص: 73.

[6]:المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[7]: ينظر: بسّام قطّوس، المدخل إلى مناهج النّقد المعاصر، ص: 68.

والباحث في ثنايا المحاولات العربية يطالعنا عن منجزٍ نقديٍّ للسيّد ياسين موسوم بـ:"التحليل الاجتماعي للأدب"وهي محاولة فاخرة استعرض فيها أنموذجا للتحليل صيّره تصويراً أدبيّاً للانحراف الاجتماعي لدى نخبة المجتمع الحضري المثقّف،من ذوي الأخلاق السّامية والخصال الرّفيعة والمثل العليا،دينيّاً وثقافيّاً واجتماعيّاً,لكن سرعان ما حادوا عنها وباؤوا بالدّناءة والانحراف نتيجة التغير الاجتماعي،إذ وقف بالدّراسة والتحليل العميق سوسيولوجيّاً لرواية "العيب" ليوسف إدريس.

والسيد ياسين من النّقاد الّذين يبحثون في المقدّمات للحكم على النتائج المتوصّل إليها،وقد عدّ رواية العيب "أشبه ما تكون بدراسة علمية منهجية من النّوع الذّي يطلق عليه بمصطلحات العلوم الاجتماعية دراسة الحالة (...)دراسة علمية تركّز على الموقف الكلي أو على جماع العوامل وعلى وصف العملية أو تتابع الأحداث الّتي توقع السّلوك في مجراها"[1].

وقد حاول الناقد بحنكته أن يوجد صداً لهذا التعريف في الرواية مشيراً إلى" تعقب(يوسف إدريس لبطلة) قصّته الفتاة الجامعية (سناء) منذ تعيينها _ ضمن مجموعة الفتيات _ في مصلحة ظلّت طوال عمرها مقصورة على الموظفين الرجال ومحاولات تكيفها مع جو الوظيفة حتى سقوطها في النهاية والّذي تمثّل في قبولها الرشوة ثم تفريطها في عرضها من بعد"[2] ورواية (العيب) لدى السيّد ياسين تعبّر عن" دراما السقوط في مجتمع حضري إنّها تحلل هذا المجتمع، وتكشف عن طبيعته، وعن ضروب الاختلال الاجتماعي السائدة فيها"[3]، إذ فسّرها وفق ثلاثة نُهُجٍ تبعاً للأنموذج الذي عرضه هوروتون*(Horton) و ليزلي **(Leslie) وهي: نهج الانحراف الشخصي***

---

[1] : السيد ياسين، التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط3 ،1991م، ص150.

[2] : المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] : السيد ياسين، التحليل الاجتماعي للأدب، ص150.

*هوروتون (Charles Horton Cooley): (17 أغسطس 1864م _ 07 مايو 1929م): عالم اجتماع أمريكي قام بتدريس علم الاجتماع بجامعة ميشيغان، وكان أحد الأعضاء المؤسسين للجمعية الأمريكية لعلم الاجتماع عام 1905م، وأصبح رئيسها الثامن عام 1918م، عُرف بمفهومه عن النفس زجاجية المظهر وهو مفهوم ينمو شخص ما من التفاعلات الشخصية في المجتمع وتصورات الآخرين، صاحب منهج مثلث الجوانب (نهج الانحراف الشخصي نهج صراع القيم، نهج الاختلال الاجتماعي) الذي شكله مع نظيره ليزلي، تُوفي عام 1929م (https//mimirbook.com)، يوم 2022/03/06 الساعة: 13:53).

**ليزلي وايت (Leslie White):(1900م _ 1975م): هو عالم إنسان أمريكي وُلد في ساليدا سنة 1900م وتوفي بها في سن 75 عاماً، صاحب قانون وايت في الثّقافة الإنسانية والاجتماعية سنة 1943م الذي ينص على بقاء العوامل الأخرى ثابتة فإنّ الثّقافة تتطوّر مع زيادة كمية الطّاقة الّتي يستخدمها الفرد في السنة أو زيادة الوسائل المؤثرة في إدخال الطاقة في العمل، وهو واضع أنموذج ثلاث نُهج للمنهج الاجتماعي مع هوروتون((https//arm.wikipedia.org)، يوم 2022/03/06، الساعة: 14:20)

***نهج الانحراف الشخصي: هو نهج ينظر للمنحرف كشخص فشل في تكوين مجموعة من الأحكام القيمية، والعادات السوية ونمّى بدلاً منهاً قيماً وعادات مرفوضة اجتماعيّاً، أي أنّه شخص شاب تكوينه النفسي جوانب قصور معيّنة، وهذا السلوك أُطلق عليه في الدراسات النفسية الاجتماعية

ونهج صراع القيمٍ ونهج الاختلال الاجتماعي.

وعن الاختلال الاجتماعي أسهب ناقدنا الحديث(....) فهو المنهج الذي " يدرس الجريمة بمبادئها نتاجاً للتغير الاجتماعي(...) ويخلق عديداً من المواقف والتصرّفات الّتي لا تعين الأعراف التقليدية على مواجهتها وإصدار أحكام قانونية بشأنها"[1]

ويشير هذا النهج في الدراسات السوسيولوجية النّقديّة "(...) إلى الظّروف الموضوعية الّتي تزيد فيها الجريمة أو تنقص(...) فيخلق عديداً من المواقف الجديدة التي لا تعين الأعراف التقليدية على التعامل معها بطريقة سويّة"[2]

وبالتالي فـ" التغير الاجتماعي من شأنه أن يجرف كثيراً من القيم القديمة ولكن خطورة الأمر أنه تمر فترة طويلة قبل أن تُرسى ــ عن طريق المحاولة والخطأ قيمٌ جديدة"[3] يستحيل الخروج من حتميتها أو إيجاد حلٍّ لها فقد استغرقت ودامت وصارت فعلاً عادياً محموداً.

والحق إن ناقداً كالسيد ياسين ــ وبفضل ملكته النّقديّة ورجاحته ــ استطاع بمهارة أن يسقط هذا النّهج على الظاهرة الاجتماعية الواردة في الرواية معرباً بأنّ" المرأة (سناء) فعلاً نزلت إلى مجال العمل واختلطت بزملائها، ولكنها لم تجد جهاز قيِّم ــ كزملاءٍ آخرين سويين ــ مُعَدٍ ليهديها في مسارها ويجعلها تأمن العثار، وبالتالي تصبح كل الظروف مهيأة لسقوطها صريعة الحيرة الإيديولوجية (...) ومنه فليس غريباً أن تفرط سناء في النهاية في عرضها بعدما ارتشت، فالمجتمع إذن يمر بمرحلة الافتقار إلى القيم جديرة بأن تزلزل أشدّ القيم رُسُوناً عند الفرد"[4]، والمرحلة في نظرنا تعتبر خرقاً للجهاز التربوي والأخلاقي والدّيني لدى سناء وبداية جديدة لتكوينها النّفسي

التنشئة الاجتماعية والّتي من شأنها سلوك الفرد في المستقبل، وعلى هذا الأساس لا يجعل من الانحراف قَدَراً يقع على رأس أحد الأفراد فجأة و إنّما هو من مخلفات الطفولة.(ينظر، السيد ياسين، التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط3، 1991م، ص 151_ 159).

★نهج صراع القيم: يحلل هذا النهج الجريمة على ضوء القيم المتصارعة في المجتمع ، إذ تختلف القيم حول الأفعال الإجرامية فبينما يجمع أفراد المجتمع على استنكار جريمة بشعة كالقتل إذا بهم يختلفون حول جريمة كالرشوة مثلاً حيث يقل الاستنكار الأخلاقي لها، ولعل هذا سبب ذيوعها وانتشارها حتى أصبحت أشبه بأمور الحياة العادية يتعاملون بها لكي ينجزوا أعمالهم. (السيد ياسين، التحليل الاجتماعي للأدب، ص151).

واستناداً للقيم المتصارعة فسّر السيد ياسين سلوك الباشكاتب ــ في رواية "العيب"لمؤلفها يوسف إدريس ــ من خلال العبارات الّتي ساقها لسناء مبرراً فعله ومدافعاً عن نفسه وهي قوالب جاهزة أعدّها مع جماعته لانتهاج سبيل الجريمة، من بينها قوله:

"(...) أنا بِسْرَقْ مين؟

فترد سناء: المواطنين، فيرد عليها: المواطنين؟ دُول أَغْنِيَة وأنا ما بَخُدْشْ غَصْبْ عنهم... هم إِلِي بْيَدْفعوا مِنْ نَفسُهُمْ" (يوسف إدريس، رواية العيب، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، دط، دت).(ملحوظة: مقطع الرواية باللهجة المصرية، لذلك اعتمدنا الشكل).

[1] : السيد ياسين، التحليل الاجتماعي للأدب، ص 152.

[2] : المرجع نفسه، ص 160.

[3] : المرجع نفسه، ص 160، 161.

[4] : المرجع نفسه، ص 161، (بتصرّف).

والاجتماعي المفعم بالرذيلة والإجرام هذا الفعل الذي غدى هيّناً، بسيطاً بالنّسبة لها وذلك كلّه تحت وطأة الظروف المحيطة.

وفي نفس المقام وقف السيد ياسين موقف المؤيد والمعارض تجاه مجموعة من النقود الّتي وُجهت لرواية العيب، إذ بدا مؤيداً حين أعرب أنّ تشيخوف العرب (يوسف إدريس) برع وتميز في وصف حادثته تبعاً لما يسمونه في علم الاجتماع بالثقافة الإجرامية، مضيفاً بأنها ثقافة خاصة بالمجتمع الحضري وهي مشروع تعاوني وعملية منظّمة يوزّع فيها السلوك الإجرامي إلى أدوار محدّدة ولها قيمها ومصطلحاتها الخاصة[1].

ومن آرائه المؤيدة اتهام أحد النقاد يوسف إدريس بوضعه" معادلة إدريسية مفادها بأنّ الشرّ ثمرة الوضع السيئ في المجتمع فضلاً عن تدقيقه كثيراً في اختيار التفاصيل الميكروسكوبية (...) التي لا تصل بنا إلى نظرة شاملة للمجتمع وإنّما تعطينا تجريدات مغرقة في الإطلاق والتعميم"[2]، ذلك أن رواية العيب " دراسة متعمقة لفرد من الأفراد يركز فيها المؤلف على جماع العوامل (...) الّتي تسهم في الموقف ناهيك عن التخصيص الحاد في جزئية كثيفة معقّدة للإنسان والكون والمجتمع فهذا ما أنكره عليه الأستاذ النّاقد"[3].

ويبدو من خلال الرواية أن السيد ياسين وفي بعض المواطن معارضاً نظير تصريحه بتعمد المؤلف إحاطة البطلة سناء"بمجموعة من الظروف التفصيلية الحديدية تفضي حتماً إلى مصير معين هذا رأي يجانبه الصواب لكنّه أغفل مجموعة لا متناهية من الظروف والقيم الّتي أحاطت سناء وجعلتها تتحرّك في دائرة أشدُّ ضيقاً"[4].

والواقع ــ على حد زعم السيد ياسين ــ أنّ سناء "سقطت لأنها واجهت المعركة بمفردها ولو أنّها كانت محاطة بتنظيم من زملائها أو زميلاتها يشدون من أزرها ويجمعون شتات نفسها المضطربة وضميرها الّذي يسيح في تيارٍ هادرٍ من الفساد"[5] وهذا ما تجاهله أغلبية النّقاد.

ومنه يمكن القول إنّ السيّد ياسين وُفق في جعل نهج الاختلال الاجتماعي أنجع وسيلة في تفسير قضية سناء الّتي ظلّت عالقة لدى النّقاد لفترة من الزمن فكل أدلى بدلوه في هذا المسار بين مخطئ ومصيب،إلاّ أنّ السيد ياسين أثبت بجدارة كيفية تناول القضايا الاجتماعية بطريقة علمية معيارية، إذ لمّ شتاتها بوضع معادلات وتفاسير تنم عن تكوين الفرد النّفسي والثّقافي والظروف المحيطة والمجتمع ناهيك عن بعض الأحكام المسبقة وآراء النّقاد.

---

[1] : ينظر السيد ياسين، التحليل الاجتماعي للأدب،ص 154، 155.

[2] : المرجع نفسه، ص 157 (بتصرف)

[3] : المرجع نفسه، ص157، (بتصرف).

[4] : المرجع نفسه، ص 158.

[5] : المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ويعتبر كتاب"علم اجتماع الأدب"للسيد بحراويمن أوائل المنجزات النقدية التّي حاولت تقديم النقد السوسيولوجي إلى المتلقي العربي، إذ أكّد فيه من البداية الغاية من هذا العلم الذي يدرس العلاقة بين الأدب والمجتمع أو الأدب باعتباره ظاهرة اجتماعية، فكان هدفه تقديم منجزٍ نقديٍّ يعالج فيه تاريخ النقد السوسيولوجي في بيئته الغربية والتركيز على مصطلحات هذا النقد في العالم العربي، إلّا أنّ الملاحظ في دراسة بحراوي اعتماده على مثاقفة المنهج تارةً وأحياناً يكتفي بتاريخ المنهج عند الغرب ممّا أوقعه في اضطراب منهجي[1].

وفي قراءته للماركسية يقدّم الناقد الأسس العامّة لهذه النّظرية مركّزاً على مبدأ الانعكاس*، لكن لم يقدّم رؤية لوكاتش واكتفى بعرض مساهماته في تطوير النقد الاجتماعي الجدلي مبرزاً بأنّ"الشكل هو العنصر الاجتماعي الحق في الأدب(...)ومفهوم لوكاتش للانعكاسشديد الأهمية ليس في ميدان النّقد وعلم الاجتماع،بل في مجمل الدراسات الماركسية لأنّه مفهوم متصل بالعلاقة الإشكالية بين البنيتين التحتية والفوقية ألا هو مفهوم رؤيا العالم"[2]،وبذلك تتجاوز فكرة الانعكاس لدى لوكاتش عكس صورة الواقع الخارجي بكل ما يحتويه إلى البنية الذهنية التي تعكس الوعي المتكامل للحياة.

ومنه فالعمل الأدبي لا يعكس الظواهر الفردية المنعزلة،بل العملية المتكاملة للحياة،والقارئ يظل واعياً بأنّ هذا العمل ليس الواقع نفسه وإنّما شكل خاص من أشكال انعكاسه[3].

وممّا يؤخذ على سيد بحراوي في كتابه نقص الدّقة والتماسك في عرض النّظريات تتجلّى في عدم تكملته لمفهوم الانعكاس،أين انتقل لدراسة شخصية غولدمان،فضلاً عن وجود خلط بين الماركسية والبنيوية التكوينية،إلّا أنّ هذا لا ينفي مدى أهمية الكتاب في إبراز بعض النقاط الغامضة الّتي ظلّت مبهمة ومستعصية التفسير لدى معاصريه.

والحركة النّقديّة الجزائريّة الحديثة من الحركات الّتي استغرق فيها المنهج الاجتماعي حيّزًا كبيرًا إذ شمل جل الكتابات النّقديّة تبعًا للهيمنة الإيديولوجية الاشتراكيّة وإفرازات الثورات(الزّراعيّة، الصّناعيّة، الثّقافيّة)، فانصاع النّقّاد إلى النّتاجات اللّينينيّة ينهلون منها منتخبات الفلسفة الماديّة[1].

---

[1]:ينظر نعيمة بولكعيبات،المنهج الاجتماعي في النقد العربي المعاصر،أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه،جامعة الحاج لخضر،باتنة،الجزائر،2015م 2016مص27

[2]:سيد البحراوي،علم اجتماع الأدب،نقلاً عن: نعيمة بولكعيبات، المنهج الاجتماعي في النقد العربي المعاصر،ص....،.(بتصرف).

*الانعكاس: نظرية في النقد مفادها أن الأديب مهما يكن أمره لا يستطيع أن ينفرد ولا أن يستقل بحياته ولا يستقيم له أمر إلّا إذا كانت صلة بينه وبين الناس فكان صدًى لحياتهم وكانوا صدى لإنتاجه وكان مرآة لما يذيع فيهم رأي وخاطر،فنجد شبه اتفاق عن كون الأدب المرآة العاكسة للمجتمع،إذ يعكس كيفية الظواهر الثّقافية شيئاً خارجه قد يكون هذا الشيئ المنعكس هو الحياة المادية أو المعنوية لكن هناك صورة تنعكس عمّا هو خارج الظواهر الثقافية،فالأهم هو الطريقة التي يعكس فيها الأدب كل الظروف الخارجية فطريقة التشبيه أو عملية إسقاط المجتمع في النصوص الأدبية هي الخاصية التي تميز كل اتجاه أدبي عن الآخر .(نعيمة بولكعيبات،المنهج الاجتماعي في النقد العربي المعاصرص149.)

[3]:ينظر،نعيمة بولكعيبات،المنهج الاجتماعي في النقد العربي المعاصر،ص29.

ولعلّ الباحث في هذه التّجارب يجد بأنّها ركّزت على القراءة السوسيولوجيّة للنّصوص لذلك وسمت بميسم الخطاب المؤدلج نظير انفتاح الخطاب النّقدي الجزائري على نظريّات إيديولوجية وأخرى أدبيّة نقديّة[2].

ومن أبرز الإسهامات في هذا الميدان جهود النّاقد عمّار بلّحسن الّتي ارتكز فيها على الإيديولوجيا كسند مرجعي لطرح أفكاره النّقديّة في ضوء الرّؤيّة الاجتماعيّة وهذا ما نلمسه في مؤلّفيه: "قراءة القراءة مدخل سوسيولوجي"و"القص والإيديولوجيا في رواية الزلزال" الّذي صرّح فيه بأنّ" النّص مشهد للنّظر النّقدي والقراءة والكتابة، يحمل بين ثناياه مؤشّرات بلاغيّة، تجريبيّة وإيديولوجية،توجّه القارئ لفكّ شفرات الكون الخالي، وهو يعرف الطابع المجازي الممكن لقراءته، ويعترف باستحالة هيمنة منهجية وحيدة(...)"[3].

ولمحمّد مصايف باع كبير في المقاربة السوسيولوجيّة إذ أعلن في مقدّمة كتابه" دراسات في الأدب والنّقد" عن اتّباعه منهجًا واقعيًّا معربًا بأنّ النّص أثر أدبي وهو تعبير عن قضايا اجتماعيّة، قوميّة وعاطفيّة[4]، ومنه فقد انصبّ اهتمام مصايف على مضمون الأثر ومدى علاقته بنفس صاحبه وبالمجتمع، بمعنى أنّه غيّب الخصوصيّة الفنيّة تغييبًا نسبيًّا.

وفي ذات السيّاق عرّج النّاقد على مفهوم الالتزام* وذلك في دراسته المعنونة(الرّواية العربيّة الجزائريّة الحديثة بين الواقعيّة والالتزام) جاعلاً الالتزام معيارًا أساسيًّا في تحديد قيمة النّص، حيث عاب على مرتاض قلّة موقفه الملتزم مع الثّورة في رواية نار ونور على حساب اهتمامه باللّغة وأساليبها وبالتّالي فهي أدنى درجة من الجودة[5].

كما عوّل على مفهوم الطّبقة** ومن بعده واسيني الأعرج في كتابه "اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر"وكذا محمّد ساري في مؤلّفه" البحث عن النّقد الأدبي الجديد"، الّذي حاول لمّ شتات هذا المصطلح من تفاصيل النّص انطلاقًا من العلاقة بين النّص والمجتمع[6].

---

[1]ينظر يوسف وغليسي، النّقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنيّة، ص: 41.

[2] ينظر أحمد سايحي، النّقد النّسقي الجزائري بين الأصول والتّجليّات، ص: 73.

[3]عمّار بلحسن، صراع الخطابات حول القص والإيديولوجيا في رواية "الزلزال" للطّاهر وطّار، مجلّة فصول في النقد الأدبي، مج 8، العدد1 _ 2، القاهرة مصر، دط، 1989م، ص: 132.

[4] ينظر يوسف وغليسي، النّقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنيّة، ص: 49-50.

[5]ينظر المرجع نفسه، ص:48.

*الالتزام: هو حزم الأمر على الوقوف بجانب قضية سياسية أو اجتماعية أو فنية والانتقال من التأييد الداخلي إلى التعبير خارجياً عن هذا الموقف بكل ما ينتجه الأديب أو الفنان من آثار وتكون محصلة لمعاناة صاحبها ولإحساسه العميق بواجب الكفاح ولمشاركته الفعلية في تحقيق الغاية من الالتزام(جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984م، ص 31).

[6] ينظر يوسف وغليسي، النّقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنيّة، ص: 53.

وقد عمد عبد الحميد بورايو في مؤلّفه "البعد الاجتماعي والنّفسي في الأدب الشّعبي الجزائري" إلى تسليط الضّوء على فكرة مستمدّة من الطّرح الغربي مفادها أنّ بروب في الحكاية الشّعبيّة" يموقع بين أشكال الوعي الأكثر بطئًا في مواكبة تحوّلات البنيّة الفوقيّة(...) فتأخّر مواكبة الأنساق السيّاسيّة والدّينيّة والفلسفيّة عامّة نتاج لتحوّلات البنى الاقتصاديّة"[1] وعليه يبدو انصيّاع ناقدنا للمنهج الاجتماعي جليًّا نظير تسليمه بوجود بنيتين فوقية المجتمع أي بيئة الأديب، وتحتيّة تعنى بالنّظم الاقتصاديّة وبالتّالي جاز القول أنّ أي تغيير في إحداهما أو كلاهما يستدعي تحوّلاً في الثّانية وهي نظريّة مستوحاة من منهج بروب في دراسته للحكايات الشّعبيّة حاول بورايو تطبيقها على نماذج من الأدب الشّعبي الجزائري فتبعيّة عبد الحميد بورايو للفكر الغربي كانت بدعوى تشريح المضامين الحكائيّة الجزائريّة واستخلاص فنيّاتها تبعًا للأنموذج الوظائفي الّذي صاغه بروب، فناقدنا يسير حذو علمنة النّقد قيّاسًا على طريقة بروب الريّاضياتيّة في العرض والتّحليل ممّا يجعل الطّابع الحكائي الجزائري مواكبًا للصّرح الحداثي بتناول القضايا التّراثيّة العتيقة بحلّة حديثة .

وفي نفس المقام ظهرت دراسات في هذا الفضاء المنهجي على يد نخبة من النّقّاد أمثال : عمر بن قينة، أحمد شريط محمّد ناصر...الخ.

أمّا محمد ناصر _ وفي محاولة فريدة _ سلّط الضوء، _وبالسياق غير المباشر _ على نفحات من القراءة السوسيولوجية في مؤلفه" الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية"، وذلك حين خصّ باباً بعنوان "المؤثرات الأساسية في اتجاهات الشعر الجزائري الحديث"، إذ ضمّ ثلاثة فصول تمثل اتجاهات الشعر في الجزائر وهي: الاتجاه التقليدي المحافظ، الاتجاه الوجداني (الرومانسي)، الاتجاه الجديد (الشعر الحر)، حيث درس بواعث الحركة الشعرية في الجزائر، جاعلاً مبلغ همه المحيط الاجتماعي ومجريات التجربة الإبداعية في خضمه ومدى تأثيره فيها

وفي معرض حديثه عن الاتجاه الوجداني في التجربة الشعرية الجزائرية أكد بأن الرومانسية" (...) تعبير عن أوضاع اجتماعية معينة وطريقة في التفكير تنبثق في المجتمع بصورة عفوية ويخضع لها الأدباء والمفكرون والشّعراء ويتأثرون بها عفويّاً (...)"[2]

**الطبقة: هي فئة من الجماعات الأسرية الّتي تتكون داخل المجتمع، وتتساوى في المكانة الاجتماعية فكل الأفراد الّذين يتساوون اجتماعياً ويلقون درجة واحدة من الهيبة والاحترام يكونون طبقة اجتماعية مميزة(art.vobabylon.edu.iq)، يوم: 2020/09/18م، على الساعة: 01:20.

[1] عبد الحميد بورايو، البعد الاجتماعي والنّفسي في الأدب الشّعبي الجزائري، مؤسّسة بونة للبحوث والدّراسات، عنّابة، الجزائر، ط1، 2008م،ص: 12.

[2] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية(1925م _ 1975م)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 2006م، ص87.

ويزعم ناصر أنّ هذا الاتجاه بدأ يسود بذيوع الوعي بالواقع الاجتماعي والسياسي والثوري ووصف الأوضاع المؤلمة التي فرضها المستدمر إبان الثورة لولا وجود بذور له قَبْلاً، تجلّت في نصوصٍ شعريةٍ أشبه بالسرديات، لكنها لا تتعدى أن تكون تعبيراً عن مشاعر الشعراء ومكنوناتهم، مشيراً بِكَوْن عبد الله الركيبي من أوائل النقاد الّذين أشادوا بهذا النّمط من الشعر من أشهرها " دمعة على الملّة" و" زفرات العشيِّ"[1].

وصفوة القول:إنّ النّقد الاجتماعي الجزائري–كنظيره العربي–غلب فيه الاهتمام بالمضامين على حساب الشّكل الجمالي، وقد كان للنّصوص السّرديّة حظها من الدراسة إجرائياً، لما لا يخفى على الباحث في الميدان أنّ هذا النّقد ذا مرجعيّة فكريّة واقعيّة تنزع إلى الماركسيّة والمعتقدات اللّينينيّة، ضف إلى ذلك أنّ المحاولات الجزائريّة على وجه الخصوص اتّسمت بالمعياريّة في التّطبيق ويعزى ذلك إلى غيّاب المؤسّساتيّة وتفشّى الجهود الفرديّة والأعمال الأكاديميّة.

لكنّ المنهج الاجتماعي الجزائري كان انعكاسًا للطّرح الغربي في أهمّ مبادئه مع إبقائه الخصوصيّة الجزائريّة في أبعاده(الثّقافيّة، الدّينيّة، الاجتماعيّة والخلقيّة) وكذا آليّاته.

1_3 المنهج النّفسي:

من الصّعب بل من المستحيل أن يتشكّل أدب دون أن يكون جزءًا أو بعضًا من نفس صاحبه أو من إحساسه: وهذا يعنى ببداهة أن الإنتاج الأدبي قبل كلّ شيء نتاج نفس بشريّة لها نوازعها ورغباتها ووعيها وطرائقها في التّفكير والمعالجة[2]، وهي الفكرة الّتي انبثقت منها نظريّة التّحليل النّفسي على يد الطّبيب النّمساوي "سيقموند فرويد"(Sigmund Freud) في مرحلة متقدّمة وسلّم بها رواد المنهج النّفسي في مرحلة لاحقة.

والباحث في حيثيّات هذا المنهج يلحظ أنّه اتّجاه يستمدّ آليّاته النّقديّة من نظريّة التّحليل النّفسي، إذ فسّر في ضوئها السّلوك الإنساني بردّه إلى منطقة اللاّوعي[3] أو اللاّشعور والتحلفسي–على حدّ زعم عبد الملك مرتاض– غايته الكشف عن هواجس النّفس وعللها الباطنيّة، عبر إثارة الذّكريات والرّغبات الجسميّة والصّور المتماشجة تحت أنظمة من الأفكار اللاّواعية المعقّدة وكل ما من شأنه أن يسبب اضطرابات نفسيّة أو جسميّة[4].

ومنه فالحياة العقليّة للفرد تنقسم إلى قسمين أحدهما ظاهري أو الشّعور وثانيهما باطني أو اللاّشعور وهي الفكرة التي سلّمت بها نظرية التحليل النفسي.

---

[1] ينظر المرجع نفسه، ص 88.

[2] يُنظر بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 50.

[3] ينظر يوسف وغليسي، مناهج النّقد الأدبي، ص: 22.

[4] ينظر عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، دار هومة، الجزائر، دط، 2005م، ص: 137.

مفاد هذه النّظريّة أنّ تصرّفاتنا الشّعوريّة ما هي إلاّ نتيجة عمليّات نفسيّة لا شعوريّة تجري في العقل الباطن مستقلّة عن إرادتنا ويستحب التّدليل على ذلك بظواهر التّنويم والأحلام والظّواهر النّفسيّة الشّاذّة أو المرضيّة[1].

ومن هذا المنطلق عُرِّفَ المنهج النفسي بأنّه" ذلك المنهج الذي يخضع النص الأدبي للبحوث النفسية ويحاول الانتفاع من النظريات النفسية في تفسير الظواهر الأدبية والكشف عن عللها وأسبابها ومنابعها الخفية (...) وما لها من أعماق وأبعاد ممتدة"[2]

فبحسب هذا المنهج فإنّ" في أعماق كلّ كائن بشري رغبات مكبوتة تبحث عن الإشباع ولما كان ذلك صعبًا فإنّه مضطر إلى تصعيدها بكيفيّات مختلفة(أحلام النوم أحلام اليقظة، هذيان العصابيين، الأعمال الفنيّة)فالفن تبعًا لهذا الطّرح تصعيد وتعويض لما لم يستطع الفنّان تحقيقه في واقعه الاجتماعي، واستجابة تلقائيّة لتلك المثيرات النّائمة في الأعماق النّفسيّة السّحيقة، والتّي قد تكون جنسيّة بحسب فرويد (Sigmund Freud) أو شعورًا بالنّقص يقتضي التّعويض وفق آدلر(Alfred Adler) أو مجموعة من التّجارب والأفكار الموروثة المخزّنة في اللاّشعور الجمعي نظرًا لآراء كارل يونغ (Carl Gustav Jung)"[3].

وفي ضوء نظريّة التّحليل النّفسي" ولج فرويد عالم الفن والفنّانين، إذ تناول شخصيّاتهم وأعمالهم الفنيّة وعمليّة الخلق الفنّي والمتلقّي، فرسّخ فكرة أنّ الفنّان إنسان عصابي أقرب إلى الجنون لحظة العمليّة الإبداعيّة، وبعد الفراغ منها، فهو إنسان عادي سويّ في كامل وعيه"[4].

ومن ثَمَّ عكف فرويد على " وضع الأسس العامة للقراءة النفسية للأدب(محاولاً) تفسير ظاهرة الإبداع الفني (من) فكرة التسامي* النفسي لدى المبدع"[5]

---

[1] ينظربسّام قطّوس،المدخل إلى مناهج النّقد المعاصر،ص:50.

[2] أحمد بادحو، محاضرات في النقد النفساني، جامعة أحمد بن بلة ،كلية الآداب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها' جامعة وهران1، الجزائر، 2019م2020م، ص 02

[3] يوسف وغليسي، مناهج النّقد الأدبي، ص: 22، بتصرّف.

[4] زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية التحليل النفسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، دط، 1998، ص11.

[5] سمير سعيد حجازي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص65 (بتصرف).

*التسامي(Desublimation): هو عملية تحول الدوافع الجنسية إلى إنجازات مفيدة اجتماعياً، ويشمل الأنشطة الفنية والثّقافية والفكرية، وصف فرويد هذه العملية النّفسية بأنها مفيدة مقارنة بالعمليات النفسية التي تحدث عن الكبت، الإزاحة، الإنكار، والتكوين العكسي. (https://ar.m.wikipedia.org)

يوم: 2022/03/11م، على الساعة: 01:50.

ومنه فالأعمال الأدبية والفنية العظيمة تشكل أسلوباً للتعبير عن النفس تعبيراً سامياً في اللّاوعي فيحس الفنان بعد إنجازه للعمل الفني بالرضا والارتياح نظير تخلصه من مكبوته، مستخدماً عُدّةً مساعدة على سبيل الإزاحة** والتكثيف*** والرّمز★[1].

ولم يغفل فرويد في تحليله النفسي عنصر المتعة الذي يتحقق لدى القارئ جرّاء تناوله للروائع الفنية والأدبية، فالمبدع ــ في زعمه ــ حين يقدم عالمه الخيالي في قالب فني فمن شأنه أن يبُثَ في المتلقي عاملاً محفزاً لهذا التناول، أمّا القارئ فيجد رغباته وخيالاته مجسّدة في تلك التجربة فتحصل له المتعة[2]، ومن ثمّ بلوغ غاية النفس العليا وعن هذه الأخيرة أكّد بعض النقاد من كونها غير مباشرة تُحدث شرخاً وانقساماً واضطراباً في النفس البشرية لاعتبارات حسية وعاطفية[3]، وأخذ وعطاء وتجاوب بين المبدع والمتلقي في كثير من المواطن.

وتبدو المتعة أحياناً أشبه بالحلم في بعض صفاته، فكما يصور لنا الحلم أحداثاً جميلة وأخرى سيئة تترك أثراً في رائيه كذلك شأن المتعة في قراءة العمل الأدبي، ولو عُدّ الحلم لصيقاً بالواقع في أبرز خصائصه وهي ذكريات الماضي ومخلفات الطفولة، إذ فسّره فرويد بأنّه" (...) مستمدٌ من تجاربنا الذهنية التي تكونت في اليقظة لذا فمهما بلغت درجة الحلم من الغرابة والسخافة فلبنات بنائه مستعارة حتماً مما رأته أعيننا أو خطر لبالنا ونحن نمارس نشاطنا الواعي"[4]، فالحلم إذن ينتج عن الرمز والصور المتداخلةالمستوحاة من الواقع في اللّاشعور.

وفي ذات السياق يقرّ يونغ أن خاصية اللّاشعور" ليست مقصورة على الفنان وحده فالأنبياء والحكماء والقادة هم أيضاً يشهدون ذلك الجانب المظلم العميق من اللّاشعور الجمعي ويدركونه خلال عوالمهم الباطنية(...)"[5]لكن هذا الطرح أشمل وأعم من أن يحوي الإبداع الفني ذاته إذ لا يقصي من دائرته الأعمال غير الفنية.

---

[1] ينظر ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط2، 2007م، ص56، 57.

**الإزاحة(Deplacement): مصطلح يشير إلى تصور ليس له معنى محدد في الظاهر غير أنه يحمل كثافة بصرية وشحنة عاطفية يتلقّاها هذا التصور من تصور آخر يرتبط بسلسلة من التداعي ومن هنا تنفصل العاطفة عن التصور الأصلي وتتحول إلى تصور آخر لا علاقة لها به.(سمير حجازي، مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ص 45).

***التكثيف(Condensation): مصطلح يستخدم للدّلالة على فعل يخدم أغراض رقابة الحلم عن طريق إخفاء الأفكار، اعتبر فرويد أنّ التكثيف هو الوضع المفضّل في المقام الأوّل لعمل الهوية اللّاواعية.(https://stringfixer.com)، يوم: 2022/03/11م، على الساعة: 01:56.

★الرمز(Symbole):مصطلح يشير إلى اعتبار النص الأدبي حيلة فنية، ويمكن مقارنته بالدال، وهو النص علامة متعددة الجوانب قابلة للتفسير، وهو لا يتوقف على القارئ الفرد ولكن على الوعي الجماعي للمتلقي، أي على جماعة معينة تحدد معناه عن طريق قيمها ومعاييرها الجمالية وغير الجمالية.(سمير حجازي مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ص 131).

[2] ينظر زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية التحليل النفسي، ص13.

[3] ينظر نايف سلوم، نقد النساء، قراءة في تراجيديا عابدات باخوس، دار التوحيدي، حمص، سوريا، ط1، 2016م، ص 07، 09.

[4] سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، تر، نظمى لوقا، دار الهلال، الإسكندرية، مصر، دط، 2001م، ص 15، 16، (بتصرف)

[5] سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، ص 212.

غير أن آراء يونغ _ لدى النقاد _ تبدو أكثر قبولاً من أفكار أستاذه فرويد "لأنه لا يحصر الإبداع الفني في الدائرة المرضية ولا يحسبه مجرّد محاولة للتوفيق بين الرغبة في المحرم وبين الشعور بالخطيئة(...) بل يعقد الصّلة بينه وبين أعمال أخرى منشؤها يشبه الإلهام"[1]، وتبعاً لهذا الرأي جاز لنا تصورٌ مفاده أنّ الإلهام الفني استجابة غير شعورية لأشواق وآمال الذّات من خلال اللّاشعور الفردي.

وعلى هذا الأساس كانت نظرية يونغ في اللّاشعور الجمعي مُنْصَبة على ماضي الإنسان وموروثه الثّقافي العتيق المنحدر من العصور السحيقة عن طريق الوعي أو أشباه الأحلام، أو الأساطير وكذا تجارب الأسلاف والنماذج العليا، لذلك اتخذ مَوْقفاً معارضاً من وصف أستاذه فرويد الفنان بكونه مريض عُصاب[2]، إذِ الفنان أهم بكثير من بلوغه الدّرجة المرضية فباستطاعته تخطي عتبة اللّاشعور محققاً رغباته بوسائله الفنية الخاصة وهذا ما يميزه عن العصاب الحقيقي[3].

ومنه فالفنان _ لدى يونغ _ سويٌّ يوقظ في القارئ استجابة فيبعثه على اللّذّة التي أشمل من المتعة والجمال نحو النشوة والتطهير واللّذة التي تشوب المتقبل ليست بالسادية التي تُعنى بالاستمتاع بتعذيب الآخرين والحط من شأنهم أو ما يُطلق عليه بالتشفي، بل هي عاطفة صادقة تحمل النّفس نحو التطهير[4]، ومنه إلى الخفة والتصالح مع الذّات والمجتمع، وكذا هو نهج يونغ في تفسير شخصيات الفنانين والّتي حذا فيها حذو أستاذه فرويد لولا تباينهما في طبيعة اللّاشعور والذات المبدعة(الفنان)، فضلاً عن طبيعة الدافع.

لقد أنتج المنهج النفسي قاموساً مصطلحياً ومفاهيمياً استعان به النّقاد في تفسير النصوص الأدبية إذ ربطوه بالحالة النفسية للمبدع[5]، ومن بين هذه المفاهيم نجد: "اللّاوعي أو اللّاشعور*، عقدة أوديب**، ذهان***، حلم اليقظة★، الكبت★، ليبيدو★، نرجسية•، عصاب••، سادية•••، تفريغ٥، رمزي٥٥، عقدة النقص٥٥٥، لاشعور جمعي★"[6].

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] ينظر صالح هويدي، المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط1، 2015م، ص 88، 89.

[3] ينظر زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النّقد النفسي، ص 11.

[4] ينظر نرثروب فراي، تشريح النقد، محاولات أربع، تر، محمد عصفور، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن دط، 1991م، ص 118.

[5]: ينظر حاتم السكر، ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998م، ص 146.

[6] : فرج عبد القادر وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، تح، فرج عبد القادر طه، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، دت، ص من 101 _ 383.

*اللّاوعي أو اللّاشعور: يشير إلى فعل يتم تلقائياً بواسطة الانعكاس قبل أن يكون سببه قد وصل إلى الشعور مثل الفعل الدفاعي(كوثر الرّماد، قراءة نقدية لشعر أبي نواس(قصيدة إذا اللّؤم إغراء)، بحث لنيل الإجازة في الآداب، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، المغرب، 2015م، 2016م).

**عقدة أوديب(complexe d'œdipe): هو جملة من الرغبات اللّيبيدية والعدوانية الّتي يشعر بها الطفل تجاه والديه ويبلغ ذروته في الحقبة بين ثلاث وخمس سنوات وقد أطلق غليها فرويد عقدة أوديب الإيجابية لكون مضمونها الجوهري موجود في أسطورة أوديب ملكاً(فرج عبد القادر وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، ص290)

لكن النّقد النّفسي يظلّ قاصراً لكونه لم" يمدنا بأدوات تعيننا في تمثُّل قيمتها الموضوعية والجمالية بمعنى أن تجذّر النّص في نفس المبدع لا يكشف عن مستواه الفنّي لارتباطه بكيفية تولد هذا العمل بغض النّظر عن قيمته في ذاته"[1]

لذلك فإن" (...) أقصى ما يصل إليه التحليل النّفسي هو شرحه وتفسيره لبعض الاختيارات التصويرية والإشارات الأدبية"[2] المتعلقة بشخصية المبدع وبجانبه العقدي المظلم وما صاحبه من مكبوتات وهواجس وأحلام،

***ذهان (psychosis): مصطلح أُستخدم للدلالة على المرض العقلي سواء كان وظيفي المنشأ أم عضوي وبحسب فرويد فإن الذّهان يقوم أساساً على اضطراب اللليبيدية مع الواقع ومع الهذاءات والهلاوس (فرج عبد القادر وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، ص205)

★حلم اليقظة(Rêve durne): يطلقه فرويد على سيناريو يتخيله الشخص في حالة اليقظة مشيراً إلى تشابه حلم اليقظة مع الحلم العادي(كوثر الرماد، قراءة نفسية لشعر أبي نواس(قصيدة إذا اللّوم إغراء)، ص 25)

وتكون أحلام اليقظة أكثر استخداماً لأساليب التفكير الشعوري ومنطقنا العقلاني المعتاد وأكثر إشباعاً للدوافع الشعورية من أحلام النوم(فرج عبد القادر وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، ص181)

★الكبت(Repression): حيلة تلجأ إليها النّفس البشرية ويقوم بها الأنا في الشخصية وتتم بشكل لاشعوري بحيث يعمل الفرد على استبعاد الدّافع النفسي كليّاً باستبعاد الذكريات أو الأفكار والمشاعر من منطقة الشّعور إلى منطقة اللاشعور (فرج عبد القادر وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، ص374)

★ليبيدو(libido): مصطلح يشير إلى الرغبة أو الشهوة، فهو قوة متغيرة يمكن أن تقيس ما يحدث في مجال الاستثارة الجنسية من عمليات وتغيرات، فاللليبيدو بالنسبة للدفعة الغريزية الجنسية يقابل كلمة الجوع بالنسبة للتغذية (فرج عبد القادر وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، ص385)

•نرجسية(Narcissisme): تعني ذلك الحب الموجه إلى صورة الذّات ولقد أُستعير المصطلح من أسطورة نرسيس (نرجس)(فرج عبد القادر وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، ص451)

••عصاب(Neurosis): يرى التحليل النفسي أنّ العصاب إنّما هو اضطرابات وظيفية أو هو علّة نفسية المنشأ لا يوجد معها اضطراب جوهري في إدراك الفرد للواقع، فالعصاب تعبير رمزي عن صراعٍ نفسيٍ يستمد أصوله من التاريخ الطفلي للفرد ويمثل تسوية بين الرغبة والدّفاع(فرج عبد القادر وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، ص279)

•••سادية(Sadism): وتعني اشتقاق اللّذّة عن طريق القيام بتعذيب الآخرين سواء بالإيذاء البدني أو توجيه عدوان معنوي كالتقليل من شأن الآخر وعدم مراعاة مشاعره وكرامته(فرج عبد القادر وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، ص214)

ϑتفريغ(Décharge): مفهوم يتعلق بالحالة الانفعالية وهو يعني تخفيض معدل التوتر في الموقف وقد يكون شعورياً بمواجهة الموقف بحلول ملائمة تشبع حاجات الذّات وتتفق مع مقتضيات الواقع أو لاشعورياً عن طريق تفريغ الشحنات في الأحلام أو عمليات التخييل ويهدف التفريغ إلى الإحساس بالاتزان النفسي والسعادة والرضا(فرج عبد القادر وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، ص132)

ϑϑرمزي(Symbolic): مصطلح قدّمه جاك لاكان ويعني تلك الظواهر الّتي يتناولها التحليل النّفسي باعتبارها بناءً لغويّاً والوظيفة الرّمزية توصل من خلال منهج مؤسس إلى قاعدة التداعي الطليق أي الكلام(فرج عبد القادر وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، ص216)

ϑϑϑعقدة النقص(Inferiority Complex): أو مركب عقدة النقص تنشأ من اعتقاد المرء بنقصه وعدم كفايته سواء أكان ذلك لإصابة عضوية أو لفكرة وهمية.(منير وهيبة الخازن، معجم مصطلحات علم النفس، تح: كمال يوسف الحاج، دار النشر للجامعيين، بيروت، لبنان، دط، دت، ص 35).

★لاشعور جمعي(Inconscient Collectif): هو مفهوم وضعه كارل يونغ الّذي يحدد نوع من المتجر العقلي أن جميع الناس يملكون مَمَاثل، وهو مفهوم يعترف بتحديد والكشف عن السّمات المشتركة بين الأفراد في جميع الأوقات والأماكن في العالم.(https://e3arabi.com)، يوم: 2022/03/11م على الساعة: 02:03.

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار ميريث للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2002م، ص 74، (بتصرف).

[2] آمنة أومامية، المنهج النقديين السياقية والنسقية عندحبيب مونسي، ص 16، (بتصرف)

ناهيك عن الماضي الطفولي، ذلك الجانب الذي يشوبه الغموض والإبهام، ويتعذّر وصوله وإدراكه إلّا بخاصية عرض ووصف التجارب الشعورية طبقاً لصاحبها، والمستوحاة من العمل الفني ومحاولة تقريبها من الواقع.فالنص إذن يشكل وسيلة علاجية أشبه بالوصفة الطبية.

والمنهج النفسي في النقد لم يتجاوز عتبة التطبيب القائم على عرض ودراسة حالة ينأى عن المواطن الجمالية للنص الأدبي، ومنه صار العمل الأدبي" وثيقة نفسية ذات مستوى واحد(...) يتساوى فيها النص الجيد والرّديء ممّا يؤدي إلى انتقاص القيمة الأدبية"[1]، لهذا العمل.

وفي الوطن العربي نلحظ ملامح النّقد النّفسي عبر دراسات طه حسين متأثّرة برؤية النّاقد سانت بيف الّتي تلحّ كثيرًا على السّيرة الذّاتيّة لصاحب النّص تجلت فيما كتبه عن المعرّي والمتنبي، وكذلك ما كتبه العقّاد عن ابن الرّومي وأبي نوّاس وهما دراستان عدّتا من صميم المنهج النّفساني الجسماني من قبل النّاقد الجزائري شايف عكّاشة[2] .

أضف إلى ذلك ما نشره أمين الخولي في مجلّة كليّة الآداب وقد كان فصلاً موسومًا بالبلاغة وعلم النّفس أكّد فيه الصّلة الوثيقة بين البلاغة وعلم النّفس في سيّاق عرضه لمفهوم البلاغة في الفكر البلاغي القديم وتقسيمه أضرب الخبر بمراعاة حال المخاطب[3].

وفي معرض حديثه عن العلاقة بين الأدب وعلم النّفس تكوّنت لدى محمّد خلف الله أحمد وجهة نظر شرحها في كتابه (من الوجهة النّفسيّة في بحث الأدب ونقده) فسّر على إثرها بعض آراء عبد القاهر الجرجاني على أساس علم النّفس[4]، مبيناً استعمال عبد القاهر الجرجاني للتأمل الباطني استعمالاً موفقاً في شرح نظريته في النّظم في كتابه" دلائل الإعجاز" متّبعاً الطريقة العلمية، وهو نفس الطّرح الذّي تناوله في مؤلفه" أساس البلاغة" إثر تبنيه للنظرية النفسانية عمد إلى تطبيقها في أبواب متفرّقة من البلاغة نحو: الجناس، والتشبيه، والتمثيل، والاستعارة، مقراً بأن هذا المؤلف يحوي التفاتات فنية سيكولوجية، سُبق لها التناول في العصر الحديث[5].

وقد كان لعز الدين إسماعيل باع كبير في المنهج النّفسي فاشتهر بكتابه (التّفسير النّفسي للأدب): حيث أعلن فيه قائلاً:"حاولت أن أتقدّم خطوة في سبيل تأكيد المنهج العلمي في دراسة الأدب وتوضيح معلم هذا المنهج بطريقة تطبيقيّة عمليّة..."[6].

[1] بسام قطوس، دليل النظرية النّقديّة المعاصرة، مناهج وتيارات، كلية الآداب، جامعة الكويت، الكويت، دط، دت، ص46.(بتصرف).

[2] ينظر يوسف وغليسي، النّقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنيّة، ص: 81.

[3] ينظر أحمد سايحي، النّقد النّسقي الجزائري بين الأصول والتّجليّات، ص: 77.

[4] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] ينظر محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، مصر، دط، 1947م،ص 20، 21.

[6] عز الدّين إسماعيل، التّفسير النّفسي للأدب،دار غريب،القاهرة،مصر،ط4،دت، ص: 15-16.

المتمعّن للقول السابق يتّضح له جليًّا كيفيّة تبلور معالم أسس نظريّة التّحليل النّفسي في مؤلف عز الدّين إسماعيل إذ قامت طريقته في المعالجة النّقديّة على آليّات التّفسير والتّحليل والتّقويم بناءً على المعرفة السيكولوجيّة بمنأى عن الأحكام الذّوقيّة[1] النّاشئة على الفطرة والسّليقة والمخلّة بالقواعد النّقديّة.

أمّا في الخطاب النّقدي الجزائري المعاصر فقد يتعذّر على الباحث في مضامينه إيجاد ملامح النّقد النّفسي إلاّ في الإطار الأكاديمي وذلك راجع إلى تزامن ظهور هذا المنهج في السّاحة النّقديّة الجزائريّة بغزو المناهج الألسنيّة (النّصانيّة) للفكر النّقدي المعاصر ناهيك عن قلّة رصيد النّقّاد للمفاهيم السيكولوجيّة، ومنه فقد وصفت المحاولات في هذا المجال بالمريضة المتسلّطة على لسان عبد الملك مرتاض[2].

ومن الممارسات النّقديّة الجزائريّة الأكاديميّة نستشف جهود عبد الحميد بورايو الذّي صرّح في كتابه (البعدالاجتماعي والنّفسي في القصص الشّعبي الجزائري) في معرض تفسيره السّيكولوجي للحكاية الخرافيّة" اللّونجة والغول" لزهورونّيسيإذ يقول" في الحكايات الخرافيّة عامّة تتّبع المرأة سبيل تكاملها الفردي من خلال الألم الّذي تتحمّله، بينما البطل الذّكر يكون أكثر نشاطًا(...) فالفتاة البطلة عاشت في تجربتها الأولى مع الكائن السّحري في بداية القصّة المتعة النّاتجة عن الإغراق واللاّوعي والسّفر إلى عالم الحلم، بينما نجدها في تجربتها الثّانية لما التقت بزوجها اكتمل تكوينها النّفسي(...) لقد حلّ الحب الواعي والمؤدّي إلى التّكامل الفردي محل مبدأ المتعة اللاّفرديّة ذات الطّبيعة الجمعيّة الخالصة"[3].

المتأمّل لهذا التّحليل يلحظ أنّه لا يخلو من المفاهيم ذات الطّبيعة النّفسيّة مثل: التّكامل الفردي، اللاّوعي، عالم الحلم التّكوين النّفسي...الخ وهذا ما يوحي بتجلّي ملامح المنهج النّفسي في التّجربة الجزائريّة وهي مفاهيم مستوحاة من الفكر الغربي والممارسات النّقديّة العربيّة.

ومن المحاولات الّتي سعت إلى تأسيس منهجي للنّقد النّفساني تجربة عبد القادر فيدوح الموسومة(الاتّجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي) إذ دعا فيها إلى" التّعامل مع النّص وفق منظور سيكولوجي يمنحنا قراءة خاصّة عبر صياغته الفنّيّة الّتي تحمل في ذاتها رؤية لعالم الإنسان الخفي واللاّوعي الجمعي..."[4]، يحيلنا هذا الرّأي إلى أنّ كل نص مبدع ليس بمعزل عن نوازع مبدعه الخفيّة وجانبه السيكولوجي ولا وعيه الجمعي الماثل في جميع الأفكار والمعتقدات الموروثة من مجتمعه والّتي تأخذ طابعًا رمزيًّا خاصًّا يشكل صيّاغة النّص الفنيّة.

[1] ينظر أحمد سايحي، النّقد النّسقي الجزائري بين الأصول والتّجليّات، ص: 78.

[2] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] عبد الحميد بورايو، البعد الاجتماعي والنّفسي في الأدب الشّعبي الجزائري، ص: 135-136.

[4] عبد القادر فيدوح، الاتّجاه النّفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء، عمان، الأردن، دط، دت، ص09.

وعبد القادر فيدوح بتبنيه نظرية يونغ أكّد بكون الأعمال الفنية العظيمة ذات منشأ ميثيولوجي يجسّد من خلالها الفنان الرموز عن طريق الإسقاط، بغية عرض الإدراك اللّاشعوري في صورة واضحة أو ما يطلق عليه بالحدس الذي هو قوة فطرية للفنان، مستعصية والفن يترجمها، ومنه فالفن ضرب من الإيحاء[1].

وفي كتابه" الاتّجاه النفسي في نقد الشّعر العربي الحديث"، صبَّ أحمد حيدوش سهام نقده حول نظرية الجنسية المثلية الّتي فسّر من خلالها سلوك أبي نواس النرجسي، إذ عدّه منحرفاً وشاذّاً جنسياً فأبو نواس _ لدى العقاد _ الذي كان يسلو بالمدام (الخمرة)، ويرى فيها صورة المرأة الجميلة الحسناء ويتغزل بمواصفاتها وأنوثتها انتقل إلى حالة مرضية شاذّة وهي الغزل بالمذكر أو ما يسمى بإيثار الذكران على الإناث، ومنه يكون العقاد قد اتخذ موقفاً معارضاً لرأي فرويد في مفهومه للنرجسية، الّذي فسّر الشذوذ بحب الذات بمنأى عن الجنس المثلي[2] وإنّما كان الغزل بالمذكر، أو حب المذكر لمثله من باب إبراز الفحولة.

ومن هذا المنطلق يرى حيدوش بأنّ العقاد لم يقدم بديلاً وإنّما عمد إلى التوفيق بين آراء سابقيه، إذ جعل نرجسية أبي نواس نرجسية خاصة يتعذّر إثباتها لاعتبارات تتعلق بالشاعر نفسه وبيئته وزمانه، وحتى العقاد تعوزه الأدلة في ذلك ومنه فتفسيره للشخصية النواسية يبقى من وجهة نظر خاصة[3].

وكان من أرقى التجارب في هذا السيّاق المعرفي تطبيق المنهج النّفسي في شعر الشّاعر عبد الله بوخالفة الأمر الّذي جعله معرض اهتمام ثلّة من النّقّاد الحاذقين ك: عز الدّين مناصرة إذ وقف عليه بالدّراسة والتّقصّي العميق وفق آليّات نقديّة سيكولوجيّة مشيرًا إلى أنّ بوخالفة يمتلك مفتاح سر الخصوصيّة الشّعريّة الجزائريّة، مضيفًا بأنّه شاعر شجاع في مواقفه السيّاسيّة لكنّه كان مهووسًا بحلم التّغيير، يحلم بالجزائر الدّيمقراطيّة الحديثة، ولما اصطدم حلمه بالواقع المرير رمى نفسه تحت عجلات القطار، فهذه الصّدمة بالواقع المرير إذن تحتاج إلى إشباع أو تصعيد وتصعيدها لدى بوخالفة كان بالانتحار[4].

ومن أشهر النّماذج الأكاديميّة تطبيقًا للنّقد النّفساني وأقربها تصوّرا وطرحًا للأنموذج الفرويدي وأرقاها تطبيقًا لمبادئ مدرسة التّحليل النّفسي الدّراسة المعنونة ب: "عقدة أوديب في روايات رشيد بوجدرة " للباحث سليم بوفنداسة والّتي استهلّها بتمهيد نظري تسائل فيه عن سرّ اختياره بوجدرة مضيفًا إلى كونه ظاهرة في المجتمع الجزائري، روائي مشاكس متمرّد على طابوية المجتمع ممّا يستدعي التّنقيب عن الخلفيّة النّفسيّة لهذا التّمرّد[5].

---

[1] ينظرالمرجع نفسه، ص 72.

[2] ينظر فيروز قلقول، تلقي النّقد النّفسي في الجزائر، أحمد حيدوش أنموذجاً، رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر2011م، 2012،ص 116.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص 116.

[4] ينظر أحمد سايحي، النّقد النّسقي الجزائري بين الأصول والتّجليّات، ص: 80.

[5] ينظر يوسف وغليسي، النّقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنيّة، ص: 86.

وفي ضوء هذه المعطيات يشرع الباحث في تعريف عقدة أوديب بوصفها" جملة من رغبات الحب والعداء الّتي يشعر بها الطّفل اتّجاه والديه الميل إلى الأم والنّفور من الأب، إذا كان ذكرًا والعكس في حالة الأنثى"[1]، ومن هذا المنطلق المعرفي خلص إلى كون بوجدرة حبيس العقدة الأوديبيّة إذ أعقلها برواياته الأربع المشهورة(الإنكار والرّعن والمرث وفوضى الأشياء) والّتي تبدو وثيقة الصّلة بسيرة الكاتب الذّاتيّة وحياته الخاصّة لاسيما علاقته بالأب الّذي يعبّر عن كراهيّته له في أغلب مدوّناته نحو قوله[2]:

"كراهيّة الأب أخذت طابعًا مرضيًّا، عقدة الأب باقية عندي إلى الآن"[3].

وفي سيّاق تفسيره النّفسي لاحظ بوفنداسة أنّ الرّوايات الأربع تشترك في تمرّد الرّاوي الابن على الأب والحلم بقتله والتّمرّد على كلّ السلطات الّتي يمثّلها، يثور على الدّين نكاية بالأب المتديّن، يعتنق الشّيوعيّة لأنّ الأب برجوازي في مقابل تضامنه المطلق مع الأم يصل إلى الميل لها جنسيًّا.[4]

ويؤكد بوفنداسة فرضيّة مفادها أنّ بوجدرة لم يحل عقدته الأوديبيّة فحسب بل مصاب بالعصاب فأباه كان في الواقع بورجوازيًّا مزواجًا تخلّى عن الأم.[5]

ووفق هذا كلّه يُستحبُ القولإنّ النّقد النّفساني الجزائري لم يتجاوز الحيّز التّنظيري باستلهام بعض المفاهيم والمصطلحات من نظريّة التّحليل النّفسي الغربيّة والطّروحات العربيّة بل إنّه اجترار واتباع للمعتقد الغربي وإن لم يسلم من بعض المزالق والهنّات الّتي قد تفتك بالأبعاد الثّقافيّة الدّينيّة والاجتماعيّة للمجتمعات العربيّة ويمكن أن نلمس ذلك في الإطار الإجرائي فعلاوة عن كون المحاولة الجزائريّة النّفسانيّة مجرّد وصف سطحي لا ترى في النّص الأدبي إلاّ محتواه وكذا عجزها عن الاختراق السيكولوجي لفنيّاته الجماليّة لم تبق على الخصوصيّة الجزائريّة في أبعادها الثلاث(الدّين الثّقافة والمجتمع) لاسيّما خرق البعد الدّيني ونخصّ بالذّكر في هذا السيّاق، تجربة بوفنداسة النّفسيّة على روايات بوجدرة إذ يمكن اعتبارها من قبيل زنى المحارم نظير حديثه عن عقدة أوديب وميل الرّاوي لأمّه جنسيًّا فتجربة بوفنداسة وغيرها صورة مصغّرة عن الثّورة الفكريّة الغربيّة وتأثير مباشر على الموروث الثّقافي والحضاري الجزائري.

وتبعاً لما سبق يمكن التصريح إن النّقد السيّاقي الجزائري كنظيره العربي يستلهم طروحاته النّظريّة وآليّاته الإجرائيّة من الطّرح الغربي وإن كانت الأفكار الغربيّة مناقضة للأبعاد الاجتماعيّة، الثّقافيّة والدّينيّة أي الخصوصيّة العربيّة فالنّقد السيّاقي الجزائري وفق هذا المنظور قد أكل الأخضر باليابس لاسيّما التّجربة النّفسانيّة.

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] ينظر المرجع نفسه،ص: 87.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ينظرالمرجع نفسه ،ص: 88.

[5] ينظرالمرجع نفسه، ص: 88.

ثمّ إنّ هذا النّقد فضفاض وعائم في مساره التّنظيري،ضيّق من حيث التّطبيق ,ففي الأوّل يشغل النّقد السيّاقي الجزائري حيّزا مصطلحيًّا ومجالاً معرفيًّا واسعًا ومهمًّا مستوحًى من الفكر الغربي والجهود العربيّة بيد أنّ في الثّاني فإنّنا نلمس غلبة بعض التّجارب الأكاديميّة من أعمال ثلّة من النّقّاد أضف إلى ذلك اهتمامه بالنّصوص السّرديّة والممتدّة تاريخيًّا على الشّعريّة نحو الروايات والقصص الشعبي نظرًا لطبيعة البيئة الجزائريّة أوضاع المجتمع الجزائري خاصّة النّصوص الّتي دوّنت خلال الحقبة الاستعماريّة وغداة الاستقلال والتّعصّب للفكر الإيديولوجي والعقائدي والدّيني، ناهيك عن جل الممارسات النّقديّة السيّاقيّة قد جعلت مبلغ همّها المضامين وأسقطت من دائرتها الشّكل الفنّي والجمالي مع التّنقيب على الموقف الملتزم على الرّغم من أنّ بعض النّصوص الرّوائيّة الجزائريّة كتبت في المهجر.

ثالثا:تلقّي النّظريّات النّسقية في الخطاب النّقدي الجزائري المعاصر:

الدّارس المنقّب في مراحل تطوّر الخطاب النّقدي المعاصر يجد بأنّه شهد تحولا جذريّا عميقا- في الرّؤية والتطبيق- إزّاء تلقيه للنّظريات النصّانية المنادية بسلطة النّسق في أوجّ ظهورها ومعيدة الاعتبار للقارئ في مرحلة ما بعد الحداثة إذ شكّلت هذه الأخيرة منعرجا حاسما في وتيرة النّقد مكنّته من الولوج في المعاصرة فبرزت محاولات نقديّة معتبرة وأعمال احترافية لأشهر النقاد في الثّقافتين الغربية والعربية وذلك في الاتجاهات التالية:

1-في ماهية النّسق لغة واصطلاحاً:

أ لغة:

أجمعت المعاجم اللّغوية من أنّ "نسق الكلام: عطف بعضه على بعضٍ، والنّسق ما جاء من الكلام على نظامٍ واحدٍ (...) ومن كل شيء ما كان على طريقة نظامٍ واحدٍ"[1]

وفي المعجم الوسيط يُحيل النسق إلى "نسق الشيء: نظمه (...) والكلام عطف بعضه على بعضٍ (...) ناسق بين الأمرين تابع بينهما ولاءم (...) وتنسّقت الأشياء انتسقت وانتظمت (...) والنّسق ما كان على نظامٍ واحد (...) وكلام نسق متلائم على نظام واحد (...)"[2]

من كلا التعريفين نخلُصُ إلى أنّ معظم المعاجم بنوعيها التراثية والحديثة قد وقعت على معنًى واحد ومشترك للنسق وذلك بكونه نظام واحد، وإن اختص أكثر بالأشياء المادية.

ب اصطلاحاً:

[1] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة (ن س ق)، ص925.

[2] إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ص918، 919.

النسق في إطاره الاصطلاحي يوصف بكونه "عنصراً مركزيّاً في الحضارة والمعرفة والثّقافة والسياسة والمجتمع، إذْ يتّسم من حيث هو نظام بالمخاتلة واستثمار الجمالي والمجازي ليمرر جدلياته ومضمراته وعلاقاته الّتي تنكشف إلاّ بالقراءة الفاحصة* ولا يمكن استبارها إلاّ بتكوين جهاز مفاهيمي ومعرفي متكامل"[1]

ومن وجهة نظر شبه مماثلة يشير تيماشيف إلى أنّ النّسق "هو ذلك الكل المركّب الّذي تترابط فيه الأجزاء وتتكامل حول نواة مركزية"[2]

أمّا شاكر مصطفى سليم فقد ربط النّسق بالجانب الاجتماعي والعلاقات بين الأفراد حيث تناوله في كتابه " الأنثروبولوجيا الاجتماعية" إذ عدّه "مجموعة من العادات والعلائق والتّفاعلات الاجتماعية الاعتيادية بين أفراد المجتمع الّذين يرتبطون لعُبُلات متبادلة ضمن إطار حضاري معيّن، ويتكون النّسق من مجموعة من النّظم الاجتماعية المتكاملة والمترابطة والمنسّقة"[3]

يتّضح جليّاً على إثر هذه المفاهيم أنّها اتّفقت على خاصية الترابط بين مجموع العناصر والبنيات فيما بينها والّتي تشكل اللّبنة الأساسية للنّسق، بمعزلٍ عن المؤثرات الخارجية وهي الفكرة الّتي تبنّتها المناهج النّسقية واحتوتها، بل وقامت عليها[4] وإن اختلفت ميادين هذا النّسق كالنّسق الثّقافي، النّسق الاجتماعي، والنّسق اللّغوي...إلخ

وعلى هذا الأساس وُصفت المناهج النّسقية بأنها المناهج الّتي قاربت النّصوص مقاربة محايثة بمنأى عن الإيديولوجيات المحيطة بالمؤلف، وركّزت جلّ اهتمامها على الأثر الأدبي على أنّه كلٌّ متكاملٌ وبنية قائمة بذاتها[5].

وهذا الطّرح يكاد لا يتلاءمُ مع بعض المناهج ونخصُّ بالذّكر تلك الّتي أرجعت كل المزية للقارئ في فك شفرات النّصوص وإعادة بنائها من جديد.

1_1الاتجاه البنيوي:

البنيوية (Structuralisme) من أهم الاتجاهات النّقديّة التّي تستمد مرجعيّتها الفكرية من الفلسفة الوضعية* لأغوست كونت (Auguste Comte) – الممجّدة للعلم والرّافضة للميتافيزيقا**_ ومن العلوم العقلية

---

[1] يوسف محمود عليمات، النّقد النّسقي، تمثيلات النّسق في الشعر الجاهلي، الأهلية للنّشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2015م، ص09 (بتصرّف).

*القراءة الفاحصة: هي رد فعل على مفاهيم القراءة السابقة التي جمعت بين نظريات المحاكاة والتعبير، ومحاولة خلّاقة للغوص في طبقات الأعمال الأدبية، والتحديق المتأني في تكويناتها وعلاقاتها، مهما صغرت أو تباينت أو تعددت وذلك لتأكيد معنى الخلق في هذه الأعمال والإبانة عن حال وجودها المستقل المكتفي بذاته. (http://www. Terezia.com)، يوم: 2022/04/18م، على الساعة: 13:05.

[2] جمعة برجوع، بلقاسم مالكية، النّسق مفهومه وأقسامه، مجلّة مقاليد، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد13، ديسمبر 2017م، ص57.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ينظر آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص24.

[5]ينظرآمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص24.

التجريدية كالفيزياء والرياضيات حيث عدّت بطانتها المقننة وعليه فالبنيوية في موطنها الأصلي لدى النقاد اتخذت معنيين أحدهما واسعٌ يُعنى" بدراسة ظواهر مختلفة كالمجتمعات واللّغات والعقول والآداب والأساطير فتنظر إلى كل ظاهرة بوصفها نظاماً تامّاً أو كلّاً مترابطاً فتدرسها من حيث نسقها الداخلي لا من حيث تعاقبها وتطورها التاريخي(...) والكيفية التي تؤثر بها هذه البنى على طريقة قيامها بوظائفها"[1] وثانيهما ضيقٌ وهو المألوف والشائع، إذ عُدّت البنيوية" محاولةٌ لإيجاد نموذج لكل من بنية الظواهر ووظيفتها على غرار النموذج البنيوي للّغة (...)ودراستها في ذاتها ولذاتها بغية اكتشاف بنيتها الداخلية"[2]، من الرأيين يتضح جليّاً أن دعاة هذا الاتجاه في الغرب حاولوا إحكام معالم البنيوية وتحديد أطرها وقواعدها وتضييق دائرتها، حيث صيّروها منهجاً بحتاً قائما بذاته يختص بدراسة النصوص الأدبية في كينونتها وفي ذاتها وذلك حين جعلوها تنتقل من مفهومٍ شمولي يحوي كافة الظواهر الإنسانية من مجتمعات ولغات وتاريخ وآداب، إذ جاز لهم دراسة كل ظاهرة على حدى بكونها نظاماً وكلّاً مترابطاً بعيداً عن تطورها التاريخي، إلى مفهومٍ أكثر دقة وألفة حيث وُضعت النصوص الأدبية أو بالأحرى اللّغة مجرى هذا الاتّجاه بالدراسة والتمحيص بغية الكشف عن بنياتها الداخلية واستكناه أنساقها المضمرة التي تشكل نسقاً من العلاقات*بين كل بنية في النص ونظيرتها، أي دراسة اللّغة في ذاتها ولذاتها آنيّاً مع إقصائها لعنصر التاريخ كشرط أساسي.

ومن الآراء النقدية العربية التي حذت حذو هذا الرأي الغربي نجد بسام قطوس في كتابه" المدخل إلى مناهج النّقد المعاصر"، إذ يرى للبنيوية في مفهومها إطارين ففي إطارها العام تُوصف بكونها "توجه منهجي يستخدم في بحثه طرائق التقصّي المستعملة في الريّاضيات والفيزياء والعلوم الطّبيعية الأخرى ويركّز على وصف الحالة الآنية للأشياء"[3]،هذا على المستوى المعرفي أمّا على المستوى اللّغوي اللّساني فقد بات مألوفا القول إن"البنيوية نهضت على أسس لغويّة،مستعينة بالنّماذج اللّغوية وبخاصّة النّموذج السّوسيري الذّي ميّز بين الكلام واللّغة بوصفها

---

[1] ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية، تر: ثائر أديب، دار الفرقد، دمشق، سوريا، ط2، 2008م، ص47.(بتصرف).

*الفلسفة الوضعية (Positivisme): هي إحدى فلسفات العلوم التي تستند إلى رأي يقول أنه في مجال العلوم الاجتماعية كما في العلوم الطبيعية، فإن المعرفة الحقيقية هي المعرفة والبيانات المستمدة من التجربة الحسية، والمعالجات المنطقية والرياضية لمثل هذه البيانات والتي تعتمد على الظواهر الطبيعية وخصائصها والعلاقات بينهم والتي يمكن التحقق منها من خلال الأبحاث والأدلة التجريبية، كما تعد قسم من أقسام " نظرية المعرفة" (إبستومولوجيا)، وهي نشأت كنقيض لعلوم اللّاهوت والميتافيزيقا الذّين يعتمدان المعرفة الاعتيادية غير المبرهنة.(https ://ar.m.wikipedia.org)، يوم: 2022/03/16م، على الساعة: 15:51.

**الميتافيزيقا (Métaphysique): ما وراء الطبيعة أو الماورائيات، هو فرع من الفلسفة يدرس جوهر الأشياء يشمل ذلك أسئلة الوجود والصيرورة والكينونة والواقع والمكان والزمان والسبب والنتيجة والاحتمالية، وتشمل كلمة الطبيعة طبيعة الأشياء مثل سببها والغرض منها.(https://ar.m.wikipedia.org)، يوم: 2022/03/16م، على الساعة: 16:00.

[2]المرجع نفسه، ص 47.(بتصرف).

*نعني العلاقات النحوية والصرفية والدلالة والتراكيب.

[3] بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص123.

نظاما"[1]،ومنه فهذا الاتجاه يسعى إلى دراسة النّص تبعا لعناصر متآلفة،متواشجة فيما بينها تفيد في تفسير وتوضيح المظاهر الفنيّة والجمالية المضمرة فيه والمساهمة في عملية التأثير[2] .

وبناء على ما سبق نستشف أنّ الاتجاه البنيوي في النّقد اتجاه وصفي يهتم بدراسة الأنساق الأدبية بوصفها بنية مغلقة عبر شبكة علائقية، إحالية داخلية أي تتطلّب نسقا مغلقا ونظاماً يكسبه وحدته شريطة أن تكون الدّراسة آنية بمنأى عن التّعاقب التاريخي.

والبنيوية في النقد تستقر على عنصر البنية (Structure)، التي توصف بكونها نظاماً أو نسقاً من العلامات أو من المعقولية، بل نظاماً رمزياً مستقلاً عن الواقع ويماهيها مفهوم الشكل لدى الجشطلت(Gestalt)**في علم النفس ولدى الشكلانيين الروس في النقد الأدبي[3].

ولم تنبثق البنية في النقد الأدبي اعتباطاً، بل لها خصائص وسمات تميّزها وهي:

أ. الكلية والشمولية (La Totalité): تعني "اتساق البنية وتناسقها داخلياً بحيث تتسم بالكمال الذاتي فهي ليست مجرد وحدات مستقلة جمعت قسراً أو تعسفاً بل هي أجزاء تتبع أنظمة داخلية شأنها أن تحدد طبيعة الأجزاء وطبيعة تكامل البنية ذاتها"[4] .

ب. التحولات (Les Transformations): أي أن البنية "ليست وجوداً قاراً ثابتاً، وإنّما هي متحرّكة وفق قوانين يقوم بتحويل البنية ذاتها إلى بنية فاعلة تسهم في التكوين والبناء وفي تحديد القوانين ذاتها"[5] .

ج. الانضباط الذاتي (Autoréglage): ويتعلّق بكون" البنية لا تعتمد على مرجع خارجي لتبرير وتعليل عملياتها (...) بل من خلال أنظمتها الداخلية الكاملة"[6].

ومنه إنّ النقد البنيوي يركّز جلّ اهتمامه على بنية الأثر الأدبي الداخلية الّتي تسهم في الكشف عن علاقاته وأنساقه المضمرة وتحلّله تحليلاً علميّاً ذاتياً يكسب العمل الأدبي فرادته.

---

[1] المرجع نفسه، ص121.

[2] عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، حيدرة، الجزائر، ط1، 1983م، ص05.

[3] ينظر بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النّقد المعاصر، ص124.

**الجشطلت (Gestalt): تعد مدرسة علم النفس الجشطلت أحد الروافد الأساسية للبنيوية على المستوى المنهجي بتركيزها على مفهوم إدراك الكل ورفض كل نزعة ذرية ظهرت هذه المدرسة سنه 1912م بجامعة فرانكفورت، ومعنى الكلمة يفيد الشكل أو الصورة أو الصيغة.(بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص124).

[4] بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص125.

[5] بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص125.

[6] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ومن أهم المبادئ الّتي يرتكز عليها هذا الاتجاه:مسايرة الشكلانية في أدقّ مقولاتها بتوظيف ثنائية الشّكل والمضمون*ورفض التاريخ**، وموت المؤلف***،ورفض المرجعية الاجتماعية★،ورفض المعنى من اللّغة★ وجعلها مستقلّة بذاتها[1].

والبنيوية في النّقد الغربي انبثقت لدى فرديناند دوسوسير (Ferdinand de Saussure) في محاضراته"في الألسنية العامّة" (Cours de Linguistique Générale) الّتي مثّلت البداية المنهجية للفكر البنيوي إضافة إلى أعمال ليفي شتراوس(Claude Lévi _ Strauss) وجاكبسون (Roman Jakobson) وجهود الشّكلانيين الرّوس[2].

أمّا سوسير(Saussure) خلال منجزه الألسني بيّن طبيعة الدراسة المحايِثة* للظاهرة الأدبية على لسان روجيه غارودي(Roger Garaudy) والّتي ترتكز على:

" أ. فصل اللغة كمؤسسة اجتماعية الّذي هو عملية صادرة عن الفاعل.

[1] ينظر عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص من 210 إلى 220.

*الشكل والمضمون: أي أنّ البنيوية انتهجت سبيل النزوع إلى الأشكال غلى حساب المضامين، فعدّت الكتابة شكلاً من أشكال التعبير، في حين أنّ اللّغة في تمثُّلها هي أيضاً لا تعدو كونها شكلاً للتعبير وأداته، وهي لا تحمل أي معنًى، والمدلول عبرها مندمج في الدال، ومن أجل ذلك رفضت مضمون اللّغة ومن ثَمَّ مضمون الكتابة وعدّتها مجرّد شكل.(عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص210).

**رفض التاريخ: نادت البنيوية بموت التاريخ وبموت كل القيم التي تربط النّص بمؤلفه أيضاً، ولم يكن رفض المرجعية التاريخية الذي كانت الماركسية روّجت له، من بعض الوجوه ببلورة نظرية " المادية التاريخية" إلّا إعلاناً عن موت الإنسان نفسه، ولعلّ موته كان يراد به موت القيم التي ظلّ الإنسان يناضل من أجل تكريسها عشرات القرون دون عُدّة.(عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 213).

***موت المؤلف: جاءت فكرة رفض المؤلف نتيجة حتمية لرفض التاريخية التي سادت أوروبا عهداً طويلاً والتي ارتبطت بالقيم الحضارية والروحية، فكأنّ رفض التاريخ رفض للقيم وللإنسان نفسه، والنّص هو النّاص في حد ذاته، حالاً فيه وجاثماً عليه، فموت المؤلف لا يعني إلّا نهاية الإبداع وموت الإنسان نفسه (إبراهيم عبد النور، جهود عبد الملك مرتاض في تنظير القراءة " قراءة في كتاب نظرية القراءة"، مجلة قراءات، العدد 2010، جامعة بسكرة، الجزائر، ص56).

★رفض المرجعية الاجتماعية: إن كانت البنيوية لا ترفض المرجعية مطلقاً فإنّها ترفض الرجوع إلى المجتمع في تحليل الإبداع، وهو ما نادت به ناتالي ساروط (Nathalie Sarraute)، إذ لاشيء يوجد خارج اللّغة ولا شيء إذن يوجد خارج الألفاظ،كما لاشيء كان يوجد قبلها (شارف فوضيل، مستويات الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض _ قراءة في المنهج _، رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران، الجزائر، 2014م، ص 97).

★رفض المعنى من اللغة: جنحت المدرسة البنيوية إلى فكرة الجاحظ أبي عثمان ابن بحر بكون المعاني مطروحة في الطريق، وهي يمكن أن تقع لجميع الناس، فبنت نظريتها إذ لا مجال للمعاني أو المدلولات في دراستها، وإلى ذلك ذهب رولان بارت بأنه من العسير التسليم بنظام الصورة والأشياء التي هي مدلولات فيها تستطيع أن توجد خارج اللّغة وأنّ عالم المدلولات ليس شيئاً غير عالم اللّغة (شارف فوضيل، مستويات الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص98).

[2]ينظر أحمد سايحي، النقد النسقي الجزائري بين الأصول والتجليات، ص85.

ب. عزل اللغة عن سياقاتها الخارجية التاريخية والاجتماعية ودراستها آنياً وفق قوانينها المحايِثة"[1].

ومن هذا المنطلق يكون غارودي(Garaudy) قد ساير النظرية السوسيرية في أبرز مبادئها النّقدية، لكن من وجهة نظر فلسفية نُلفيه يُلقي بنقده على ذات المنهج مصرحاً ب" إيلاء البنيوية العناية بالأشكال على حساب الجواهر(...) إذ ليست الأجزاء والعناصر مهمة بل الهياكل والكليّات فلا معنى للعنصر إلّا في ضوء علاقاته المكونة له ولا تعريف للوحدات إلّا بعلاقاتها فهي من هنا أشكال لا جواهر"[2] ، والعمل الفني والجسم سيان وفُرادة هذا العمل تستلزم معنًى ومبنًى أو ما أُصطُلح عليه حديثاً شكلاً ومضموناً، وكذا شأن الجسد والروح المحتواة فيهفالشكل والجوهر تحصيلٌ حاصلٌ ووجود أحدهما يستدعي الآخر بالضرورة وإلّا صار اللّفظ (اللّغة) عصيّاً سمجاًوقالباً تزويقياً لا فائدة فيه، وهذا ما غيّبته البنيوية ومن ثمّ تغييب الخصوصية الأدبية للعمل الفنّي.

وللبنيوية أمارات في النقد، بل ومضات وإشارات، فالمتأمل لكتاب بوريس سوتشكوف (Boris Suchkov) الموسوم ب" المصادر التاريخية للواقعية" يجد النّاقدٌ قد ألمح إلى هذه النظرية في سياق حديثه عن مسألة الفن وتجلي الواقعية النقدية** فيه وإن بدا من عنوان المؤَلَفِ بعده عن النقد المحايث، إذ صرّح سوتشكوف (Suchkov) على لسان غوته (Johann Wolfgang Von Goethe) بأنّ " للفن عمقه الخاص، عمقه هو ذاته وقوته الخاصة به، إنّه يلتقط ويثبت اللّحظات الأوج للظاهرات السطحية"[3] .

يبدو من خلال هذا الرأي أن هناك دعوة صريحة إلى مبدأ الفن للفن وهو ما يقابله اللّغة في ذاتها ولذاتها الّذي نادت به البنيوية، فاللغة بوصفها كياناً مستقلاً لها قوانينها التي تحكمها كذلك الفن في عمقه له علاقاته الفنية التي تميزه وتنتج قوته الخاصة به، فالفن أو النص في الغالب الأعم كائن يؤدي رسالة، تستدعي قراءته وفك شفراته كلاًّ

---

[1] روجيه غارودي، البنيوية، فلسفة موت الإنسان (قتل الإنسان) أو المؤلف، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1979م، ص24.(بتصرف).

*المحايِثة (Immanente) والمحايَثة (Immanence): والمحايِثة في الأصل اللّاتيني بمعنى بمكث في، وهو مفهوم من المفاهيم الرئيسية في الفلسفة التأملية التقليدية والمدارس المثالية المعاصرة، ويرجع هذا المصطلح إلى آرسطو أمّا بمعناه الدقيق فقد أُستخدم أول مرّة في الفلسفة المدرسية (السيكولائية) في العصور الوسطى والمعنى المعاصر للمصطلح هو الذي قدمه كانط، والمحايثة في مقابل المفارقة المبادئ التي ينحصر تطبيقها ضمن حدود التجربة الممكنة و" النقد المحايث" هو نقد لفكرة ما أو نسق من الأفكار ينطلق من مقدّمات الفكرة، أو النسق من الأفكار، والتاريخ المحايث للفلسفة هو تفسير مثالي للفلسفة على أنّها عملية تحكمها فحسب قوانينها، وأنّها ليست خاضعة لتأثير الاقتصاد والصّراع الطبقي والوعي الاجتماعي. (https://ar.m.wikipedia.org)، يوم: 2022/03/16م، على الساعة: 16:32.

[2] صالح هويدي، المناهج النقدية الحديثة، أسئلة ومقاربات، ص 130.

[3] بوريس سوتشكوف، المصادر التاريخية للواقعية، تر: محمد عيتاني، أكرم الرافعي، دار الحقيقة، بيروت، لبنان، ط1، 1974م، ص07.

**الواقعية النّقدية (Réalisme critique): هي توجه أو نهج فلسفي لفهم العلوم وُضعت في البداية من قبل روي بهاسكار، تعارض على وجه التحديد الأشكال التجريبية والوضعية من خلال عرض العلم على أنه مهتم بتحديد الآليات السببية، وبمعنى آخر فهي تنص بكون الواقع هو تصور عقلي بحت يحاول أن يفسّر الحقيقة بناءً على ما يدركه العقل.(https://ar.m.wikipedia.org)، يوم: 2022/03/16م، على الساعة: 16:46.

متكاملاً شكلاً ومضموناً، وهذا ما تجاهلته أغلب النظريات النسقية الّتي نادت بموت المؤلف وإقصاء المرجعيات، فأفقدت النص خصوصيته الفنية.

وتبعاً لذلك نجد نقد النّقاد لرواية ليون تولستوي (Léon Tolstoï) " آنا كارنينا" " Anna Karénine"، إذ انقسموا إلى فريقين، فريقٌ رأى في الرواية خللاً فنيّاً فعاب عليه كثرة الأحداث الثانوية (البنيات الصغرى)، التي قد تغطي على الحدث الرئيسي (البنية الكبرى) أو تَطْغى عليه وكذا هو شأن الناقد راتشنسكي (Rashinsky) هذا عن أنصار الشكل، وفريقٌ يُجْمِعُ بكون الرواية عصارة جهد تولستوي(Tolstoï)، بل تحوي كثيراً من نفسه وآرائه ومثله وتجاربه الشخصية التي جسّدها البطل في الرواية وهو رأي أنصار المضمون[1].

أمّا في الوطن العربي فقد تضاربت الآراء في ترجمة مصطلح (Structuralisme)فترجم ب:البنيوية،البنويةالبنائيةوالهيكلية[2]، ومن أشهر الجهود النّقدية المتبنية للفكر البنيوي:صلاح فضل في كتابه"نظرية البنائية في النّقد الأدبي"وكمال أبو ديب في مؤلفه"جدلية الخفاء والتّجلي "،و"في البنية الإيقاعية للشعر العربي "،وعبد الله الغذامي في "الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية"،ومحمد بنيس في كتابه"ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب "[3].

وقد بلغ الفكر البنيوي في المدوّنة النّقدية الجزائرية ريّادته ويعدّ الناقد عبد الملك مرتاض رائدا له نظرا لصدور كتابيه الموسومين على التوالي " النص الأدبي من أين؟و إلى أين؟"و" الخصائص الشّكلية للشّعر الجزائري الحديث"،ناهيك عن أعمال بورايو المعنونةب:"قراءة أولى في الأجساد المحمولة" و"القصص الشّعبي في منطقة بسكرة دراسة ميدانية"[4]،والّتي خاض فيها منهجا بنيويّا تقدّميّا إذ عمد إلى تحليل نماذج من النّصوص الشّعبية كاشفا عن البنى التركيبية في كل نمط قصصي وأعقلها بالبنية الأم وهي البنية الاجتماعية[5].

وقد وفّق بورايو في جمع المادة القصصية متّبعا المنهج البنيوي نظير تصريحه باستخدامه البنيوية كأداة في التحليل والاستقراء فضلا عن لجوئه إلى النّموذج الوظائفي*لفلاديمير بروب (Vladimir Propp)، الذي عرّج إليه بروب (Propp) كثيراً في كتابه " مورفولوجيا الحكاية الخرافية"، حسب بورايو فإنّ هذه الدّراسة "تمكّن الباحث

[1]ينظر ليون تولستوي، رواية آنا كارنينا، تر: إميل بيدس، جوزيف إلياس، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط09، 2009م، ص13،14.

[2]ينظر، يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص121,

[3]ينظر بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية في ضوء المناهج النّقدية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، أربد، عمّان، الأردن، ط1، 2010م، ص76- 89.

[4]ينظر يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص122، 123.

[5]ينظر أحمد سايحي، النقد النسقي الجزائري بين الأصول والتجليات، ص95.

من معرفة طبيعة القصص الشّعبي ووظيفته كون هذا القصص يصوّر أحد أشكال التعبير الأكثر بروزا في ثقافة المجتمع الشّعبي ببسكرة"[1]، هذا إضافة إلى جهود رشيد بن مالك،حسين خمري،إبراهيم رمّانيوغيرهم.

ومجمل القول:إنّ بروز البنيوية في النّقد الجزائري كان مصاحبا لما أنتجته الثّقافة الغربية حيث أُستعين بها كأداة في التّحليل والاستقراءلاستلهام البنى والأنساق المضمرة في الموروث الجزائري الغابر لكن تبقى الدراسات الجزائرية وفق المنهج البنيوي تفتقر لبعض الأسس ممّا يجعله محلّ دراسة وتتّبع.

1– 2 الاتجاه السّيميائي:

لقد أثمر تطوّر الدّرس اللّساني الذّي صاحب الثّورة البنيويّة التيار السّيميائي (Sémiotique)،إذ شغل حيّزا كبيرا في السّاحة النّقديّة الغربيّة والعربيّة،فبناءً على خاصيّتي التّرميز والمعنى المتعدد فإنّ السّيميائية سلكت مسلكا حداثيّا ينزع إلى التصورات الذّهنية والمعتقدات الفلسفية فسعت بذلك إلى تأسيس نظرية في علم الأدب متخطيّة جدار اللّغة[2]فانتقلت الأنساق من كونها منغلقة على ذاتها إلى آثار منفتحة قابلة للتعدّديّة التأويلية،إيماناً من بعض النّقاد بفرضيّة مفادها أنّ المشكلة اللّغويّة مشكلة سيميائية صرفة وآية ذلك أنّ اللّغة تنتمي إلى مجموع الأنظمة الرّمزيّة الّتي تشكّل الثّقافة كالكتابةوالأساطير،والرّموز، والسّلوك،والطّقوس.

وماهية السّيميائية وفق الطّرح السوسيري"أنها علم يدرس دورالإشاراتكجزء من الحياة الاجتماعية (...)"[3]باعتبار أنّ اللّغة نسق من العلامات تندرج ضمن الحياة الإنسانيّة و المجالات الحياتيّة كالكتابة و أبجديّة الصّم و البكم وكذا الشّعائر الرّمزيّة و العلامات العسكرية[4].

ومن هذا المنظور فالسّيميائية علم أشمل وأعم من اللّسانيات لاهتمامها المطلق بالعلامات اللّغويّة وغير اللّغويّة.

ولسوسير(Saussure) رأي قارٌّ _ سلفاً _ عن هذه الفكرة وذلك حين تنبّأ بعلمٍ تكون الألسنية فرعاً منه، والباحث في طروحات موريس جريفيس(Maurice Grevisse) وأندريان جوس(André Goosse)،

---

[1] أحمد سايحي، النقد النسقي الجزائري بين الأصول والتجليات، ص97.

*النموذج الوظائفي: هو نموذج شكلي وظيفي اعتمده بروب في تحليل القصة الخرافية أو الحكاية بوصفها بنية مركبة معقدة التركيب وذات بنية علائقية متشابكة يتم الكشف عن آليات ترابطها بطريق التفكيك واستنباط تلك العلاقات والوظائف التي تؤديها في سياق معين، وقد جمع بروب خلال نموذجه الحكائي ما يقارب مائة حكاية مستقياً منها مثاله الوظائفي والذي يعني به عمل الفاعل معرفاً من حيث معناه في سير الحكاية، فالحدث إذن يعد وظيفة ما دام رهين سلسلة من الأحداث السابقة التي تسوغه ومن الأحداث اللّاحقة الّتي تُنتَجُ منه.(http//dr-cheikha.blogspot.com)، يوم: 2022/03/16م، على الساعة:17:05.(محمد الأمين شيخة، المدونة الأكاديمية للأدب والنّقد، (نافذة نقدية على منهج فلاديمير بروب (الشكلي/ البنائي) في تحليل القصّة).

[2] ينظر، بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 186.

[3] دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، ميشال زكارياء، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص30.

[4] ينظر أحمد سايحي، النّقد النّسقي الجزائري بين الأصول والتجليات، ص 100.

يجد شبه توافق وإجماع مع هذا الزّعم وذلك من خلال منجزهما المشترك « Le Bon Usage »، إذْ يصرحان ب:

« On appelle Sémiologie l'étude des divers système de signes, des divers codes par lesquels se fait la communications, l'étude du langage est donc une partie de la sémiologie ; certains, cependant inverse raient les termes ; considérant la sémiologie comme une partie de la linguistique »*[1]

ومنه فالسيميائية تختص بدراسة الأنظمة المختلفة للعلامات والرموز الّتي يتم من خلالها التواصل وتأدية رسالة معينة واللّغة جزء لا يتجزأ منها.

والسيميولوجيا في أدقّ تصورٍ لها علم موضوعه العلامة ولا شيء خارج العلامة مفسّرة وغير مفسّرة، وقد أيّد أمبرتو إيكو (Umberto Eco) هذا الطّرح مبرزاً كيفية انتقال العلامة من مستواها الضيّق الماثل في كونها أحادية أو فقيرة المعنى، تعوزها البرهنة، إلى مستواها الواسع الذي يجعلها قابلة للتعددية التأويلية، وهذا راجع في زعم إيكو(Eco) إلى طبيعة القارئ الناقد[2] ومستواه الثّقافي والمعرفي.

والسّيميائية في النّقد الغربي تجلّت لدى كل من فرديناند دوسوسير(Ferdinand de Saussure) باسم سيميولوجيا(sémiologie)وشارلزسيندرس بيرس(Charles Sanders Peirce) باسم سيميوطيقا(sémiotique) ف"الأوّل يلح على الوظيفة الاجتماعيةالتي تقوم بها العلاماتوالثّاني لا يرى فيها إلاّ وظيفتها المنطقيّة* "[3]،وهذا ما ذهبت إليه أديث كرازويل(Edith Kurzweil) في كتابها "عصر البنيوية" حين صرّحت بِكَوْن: "السيميولوجيا (...) تكشف عن تكوّن العلامات والقوانين التي تحكمها بيد أنّ السيميوطيقا

[1]Maurice Grevisse , André Goosse, Le Bon Usage (Grevisse langue française ; Grammaire française) de boeck duculot ; rue des minimes 39 Bruxelles ; 14e, 2008, p 11

*النّص الأصلي محتوى في هذا النّص: "من الممكن ابتكار علم يدرس دور الإشارات كجزء من الحياة الاجتماعية ويكون جزءاً من علم النفس الاجتماعي وبذلك من علم النفس العام، ونرى أن نسميه السيميولوجيا (...) وما الألسنية إلّا فرع من فروع هذا العلم العام" (دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص29".

[2]ينظر، أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللّغة، تر: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص 12، 13.

[3]محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م، ص05.

*ومنطق بيرس هو منطق العلاقات، إذ يحوي موضوعاً يكمن دوره في تعيين الشيء، ومحمولاً يعبر عن خاصية هذا الشيء، ويضم فعلاً أيضاً يعتبر كرابطة بين الموضوع والمحمول (حنون مبارك، دروس في السيميائيات، ص76، 77 بتصرف).

نظرية فلسفية عامة (...) تتعامل مع وظائف العلامات والرموز في اللّغات الصناعية والطبيعية"[1] وعليه فمنطلق سوسير لساني أمّا بيرس (Peirce) فطرحه يحيد إلى الجانب الفلسفي والمنطق.

كما نجد رولان بارث(Roland Barthes) يستطرد إلى سيميولوجيا الدّلالةوبويسانس (Éric Boyson) الذّي ألحّ على سيميولوجيا التّواصل في مقال له بعنوان:"اللّغات والخطابات محاولة في اللّسانيات الوظيفيّة في إطار السّيميولوجيا"[2]، هذا عِلاوةً عن رمزية كاسيرر(Ernst Cassirer) وسيميولوجيا الثّقافة، وقد شكّلت هذه الأخيرة صوراً للسيميائية، أو بالأحرى اتجاهاتها الفريدة، إذ يمكن تناولها كالآتي:

أ. **سيميولوجيا الدّلالة**: تعدّ من أوسع اتّجاهات السيميائية لاتّصالها الوثيق بعلوم الجمال كالمنهج الفني الجمالي والمنهج الأسلوبي و"يُعَزَّى هذا الاتجاه إلى رولان بارت (Roland Barthes)، الذي يرى من الصّعب جدّاً تصور وجود مدلولات، نسق، صور، أو أشياء خارج اللّغة بحيث إدراك ما تدلّ عليه مادة ما يستدعي تقطيع اللّغة (...) وعالم المدلولات ليس سوى عالم اللّغة"[3]، بشتى ميادين استعمالها.

ب. **سيميولوجيا التواصل**: تختص بدراسة "طرق التواصل أي الوسائل المستخدمة للتأثير على الغير والمعترف بها من قبل الشخص الّذي نتوخى التأثير عليه، بل إنّ السيميولوجيا (...) فيما يرى بويسنس (Boyson) تستند للوقائع القابلة للإدراك والمرتبطة بحالات الوعي والمُنْتَجَة بقصد التعريف بحالات الوعي"[4]، ومنه فسيمياء التواصل تقتضي ركيزة أساسية وهي أداة تواصلية شريطة أن تكون هناك قصدية، فضلاً عن طرفي التواصل.

ج.رمزية كاسيرر(Ernst Cassirer): تقوم هذه الأخيرة على "مجموعة من المنطلقات الفلسفية الخاصة بطبيعة النوع الإنساني، في تميزها عن طبيعة النوع الحيواني (...) فالإنسان لا يحيا في عالم مادي خالص وإنّما يحيا في عالم رمزي فاللّغة والأسطورة، والفن والدّين هي عناصر من هذا العالم"[5]، ومن هذا المعطى فرمزية كاسيرر تنبني على عالم افتراضي مثالي ممجد للأساطير والرموز، وبالتالي فهو عالم خيالي يرى في الرمز مادة خام، جاعلاً كل ما يحيط بالإنسان رمزاً قابلاً للتحليل والبرهنة، ومنه فهو خاص بالنوع الإنساني.

د.سيميولوجيا الثّقافة: تُعْنَى بدراسة "الظواهر الثّقافية باعتبارها عمليات تواصلية، وربط دعاة هذا الاتجاه بين اللّغة والمستويات الثقافية، والاجتماعية، والإيديولوجية مؤكدين أنّ العلاقة تتألّف من دال ومدلول ومرجع ثقافي"[6]

---

[1] أديث كرازويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، الكويت، ط1، 1993م، ص 24، (بتصرف).

[2] ينظر أحمد سايحي، النقد النسقي الجزائري بين الأصول والتجليات، ص 102، 103.

[3] حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م، ص74، (بتصرف).

[4] المرجع نفسه، ص72، 73، (بتصرف).

[5] حنون مبارك، دروس في السيميائيات، ص82، 83.

[6] بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 194، (بتصرف).

من روادها جماعة موسكو تارتو(Mosco Tarto)، أوسبانسكي (Ouspensky)، إيفانوف (Ivanov)، طوبوروف (Toporov)[1].

لقد أنتج الدرس السيميائي المعاصر مجموعة من المصطلحات من بينها: الرّمز*، الأيقون**، المؤشر*** الوسم★، المربع السيميائي•[2] أو مربع غريماس(Algirdas Julien Greimas)، وكذا الدليل••[3].

ومن الجهود العربية في هذا المجال نجد:محمّد بنيس،محمّد مفتاح،عبد الفتّاح كيليطو،محمّد الماكري، وعبد الله الغذامي وعبد الملك مرتاض.

كان لظهور الاتجاه السّيميائي في النّقد الجزائري المعاصر إقبالا واسعا ممّا يثبت مدى فاعلية هذا الاتجاه وقدرته على فك شفرات النّصوص وفتحها على قراءات متعددة، وكذا النسج على منوال الغربيين تنظيراً، لكن المراس فيه يبدو محدوداً يقتصر على أعمال مجموعة من النقاد ودراسات الأكاديميين، كما أن بعض المحاولات التي تناولته أخذته مقروناً بغيره من المناهج كالمنهج التفكيكي الّذي سايره في أدق عناصره التطبيقية كالتحليل، والتفكيك، والتركيب، والبناء ومن أبرز الجهود النّقديّة الجزائريّة نجد:عبد الملك مرتاض،عبد الحميد بورايو،أحمد يوسف، رشيد بن مالك،سعيد بوطاجين،حسين خمري،عبد القادر فيدوح.

فهذا عبد القادر فيدوح يستهل محاولاته النّقديّة بمؤلفه الشّهير "دلائلية النّص الأدبي دراسة سيميائية للشّعر الجزائري" متحدّثا عن فاعلية الاتجاهات السّيميائية في استجلاء كوامن النّصوص،وشفراتها،ودلالاتها المضمرة[4].

---

[1] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] ينظر دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص 86، 87، 89، 90، 166، 186.

*الرّمز: الرّمز الأصيل من وجهة نظر بيرس هو الذي يملك معنًى عاماً، فيدل على نوع شيء وليس على شيءٍ ما بالتحديد(دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص86).

**الأيقون: من منظور بيرس الأيقونة هي فقط التشابه المحسوس، فالأيقونة تمثّل الموجود بوساطة التشابه، كما أن للأيقونات صفات تشبه صفات الأشياء التي تمثّلها، وقد أطلق عليها بيرس المماثلات.(دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص87).

***المؤشر: المؤشر لدى بيرس يدل على أمر على سبيل المثال تدل الساعة على الوقت، وهو مرتبط بالموجود في واقع الحال، أي أنّ هناك ارتباط فعلي، ارتباطاً ماديّاً مباشراً.(دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص89، 90.)

★الوسم: الوسم في السيميائيات يدل على أنّ كل مكوّن في منظومة لسانية ينبني على تناقضين منطقيين ولا يقتصر الأمر على الدوال فحسب بل على المدلولات أيضاً كقولنا: شجرة يقابلها انعدام شجرة ومنه فالوسم يقابل بين متناقضين منطقيين.(دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص166 (بتصرف)

•المربع السيميائي: صاغه غريماس كوسيلة لتحليل المفاهيم السيميائية المزدوجة بعمق أكبر، فوضع خارطة للوصل والفصل بين السمات الدلالية في النص كعلاقات التضاد والتضمن والتناقض.(دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص186).

[3]: حنون مبارك، دروس في السيميائيات، ص 37.

••الدليل: هو عند سوسير وحدة نفسية ذات وجهين مرتبطان ارتباطاً وثيقاً وهما الدال والمدلول، وهو ما ذهب إليه بارث لكن بينهما ميزة فارقة، وهي مادة التعبير فالدليل لدى بارث ذو طبيعة نفعية على نحو اللّباس الذي يستخدم للوقاية وأيضاً للدلالة (حنون مبارك، دروس في السيميائيات، ص37، 40، بتصرف).

[4]ينظر يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص125، 126.

ومن التجارب السيميائية التي أعقلت وثاقها بالمنهج التفكيكي نجد تجربة عبد الملك مرتاض في منجزه النقدي الموسوم ب " أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد آل خليفة"، الّتي مطلعها:

أين ليلاي أينها؟ حيل بيني وبينها

هل قضت دين من قضى في المحبين دينها[1]

والذي تناول فيه بالدراسة والتقصّي العميق القصيدة في ستة فصول وهي على التوالي: بنية القصيدة، وطبيعة البنية، وفي محاض النّص، والحيز الشعري، والزّمن الشعري، والتركيب الإيقاعي، وفي الفصل الثالث يتضح جليّاً تداخل المنهجين السيميائي والتفكيكي في جزئية عنونها ب" تأويل الرّمز في النّص"، إذ صرّح محلّلاً: "(...) حب الشاعر ليس لليلى على الحقيقة وإنّما حبه كله ينساق وراء الحرية والتغني بجمالها والحق أن هذا الحب لا يقوم بين الشاعر وليلى الحرية وإنّما يقوم بين الشعب كله وهذه الحرية (...) ومن البرهانات على ذلك من النص اصطناع الشاعر لدوالٍ توحي بجماعية الأمل وتعددية هذا الحب مثل: مهجات، قلوب، عيون، في المحبين، إن الناص هنا خرج من دائرة الأنانية الضيقة إلى دائرة الأنانية الجماعية المطلقة و"أنا" في هذا النص لا تعني إلّا الجزء الذي يراد به الكل (...) فهو حين يصطنع ياء المتكلم كما في قوله"بيني" لم يكن يعني أنّ الحرية التي يناشدها يريدها خالصة لنفسه، فذلك تحصيل باطل، يُفهَمُ منه أنانية الشاعر وذاتيته، لكن هذا النص يتحدث عن جماعة وهو الشعب الجزائري بأكمله، (...) فالأنا المتمثلة في ياء المتكلم وتاء المضارعة مرآة مفردة ولكنها قادرة على عكس عدد كبير من الجماعات والآمال والتطلّعات"[2].

ومن خلال هذا الأنموذج نستشف كيف جعله مرتاض قابلاً للتعدد التأويلي، إذ برع في تحليل رموزه سيميائياً، ومن ثَمَّ تفكيك النسق وإعادة تركيبه في خطاب جديد تبعاً لطروحات المنهج التفكيكي، ووفقاً لخاصيتي المعنى المتعدد وسلطة النص المفتوح التي هي من سلطة القارئ ومستواه الثقافي، وآرائه وتطلعاته صيّر مرتاض نص آل خليفة يتوالد من جديد في صورة مبتكرة.

وجماع القول إذن إنّ السّيميائية في الخطاب النّقدي الجزائري وعلى الرّغم من محدوديّة الجهود المبذولة في إطارها إلاّ أنّها بلغت ذروتها من خلال المحاولات التطبيقية الّتي سايرت النّظريّة الغربيّة إلى حدّ بعيد.

1-3الاتجاه الأسلوبي:

تعدّالأسلوبيات (Stylistiques) من أحدث ما تمخّضت عنه علوم اللّغة في العصر الحديث فالمتتبع لتيارات النّقد الغربي واتّجاهات البحث اللّساني يلحظ أنّه مجال للبحث في الخصائص الفنيّة والجمالية للّغة وأنساقها

[1] محمد العيد آل خليفة، ديوان محمد العيد آل خليفة، قصيدة "أين ليلاي"، ج1، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دط، 2010م، ص 41.

[2] عبد الملك مرتاض، أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط 1992م، ص94، 95، (بتصرف).

المضمرة التّي تهدف إلى عقد الصّلة بين النّص ومبدعه،من خلال الكشف عن الخصائص المميّزة لأسلوب الكاتب .

والأسلوبية في النّقد الغربي" بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف، إنّها علم التعبير، وهي نقد للأساليب الفردية"[1]كماأنّها"بحث عمّا يتميّز به الكلام الفنّي عن بقية مستويات الخطاب أوّلا و من سائر الفنون الإنسانية ثانيا"[2]، أي أنّ علم الأسلوب يعنى بدراسة الخصائص اللّغوية للخطاب أو النّص الّتي تغيّر مجرى الكلام من مجرّد وسيلة للإبلاغ العادي إلى أداة للتأثير الفنّي والتّواصل الاجتماعي بناءً على الأثر الذي يتركه في المتقبل .

وهناك من أعقل أسلوب المبدع بالجانب النّفسي فعرّف الأسلوبية بأنّها"العلم الّذي يدرس وقائع التعبير اللّغوي من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن واقع الحساسية الشّعورية من خلال اللّغة ووقائع اللّغة عبر هذه الحساسية "[3]،من خلال هذا التعريف نستشف أنّ صاحبها وهو شارل بالي (Charles Bally) حاول الرّبط بين الأسلوب والإحساس لتصبح الأسلوبية جانب مميز لعلم اللّغة لكونها تبحث عن الخصائص التعبيرية التّي يحتويها الخطاب الأدبي وبتّالي فهي فرع من اللّسانيات لأنّها تنصبّ على الوقائع اللّسانية.

في حين ذكر بوفون(Georges Lewis Buffon) أنّ " الأسلوب هو الشّخص نفسه، (Le style et l'homme lui- même)"[4]، يقودنا هذا القول إلى اعتبار الأسلوب تعبيرٌ يصف شخصية الفرد في جميع جوانبها كما يصنعها بإتقان ثمّ إنّه ملك للإنسان لا يُؤخذ أو يُغيَر، وعليه فالأسلوب طريقة مميزة للتعبير عند كل فرد وهو ثقافة مكتسبة لنقل الأفكار وتصوير الخواطر، ويأخذ مادته من العقل، والعاطفة، والخيال.

ومن الآراء من أكّدت بكون الأسلوب :

" أ. مفارقة (Départeur) أو انحرافاً (Déviation) عن نموذج آخر من القول ينظر إليه على أنّه نمطٌ معياري (Norme).

ب.إضافةٌ (Addition)، وبها ينتقل الكلام من مرحلة التعبير المحايد غير المتأسلب إلى مرحلة التعبير المتأسلب.

ج. تضمنٌ (Connotation)، وهذا يعني أنّ كل سمة لغوية تتضمن في ذاتها قيمة أسلوبية معينة وتستمد هذه القيمة من بيئة النّص أو الموقف"[5]، أي السياقات المحيطة بالأديب ومنه نخلص إلى أن الأسلوبية لم تقص المبدع

[1] بيار جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1972م، ص09.

[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط3، دت، ص37.

[3] محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ، مصر ، ط1، 1992م، ص14.

[4] فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2003م، ص 29.

[5] يوسف أبو العدّوس، البلاغة والأسلوبية، دار الأهلية، عمّان، الأردن، ط1، 1999م، ص 162. (بتصرف).

إقصاءً تامّاً، بل أبقت على بعض خصوصياته لذلك ظهرت أنواع للأسلوبية نحو: الأسلوبية النفسية، الأسلوبية التعبيرية، الأسلوبية البنوية...إلخ.

ومن أشهر روادها الغرب:جاكبسون (Roman Jakobson)، ميشال ريفاتير (Michae Riffaterre)شارل بالي(Charles Bally)،بيار جيرو (Pierre-Noël Giraud)،جورج مولينه (George Molinie)....إلخ.

أمّا عن تجلي هذا الاتجاه في النقد العربي فقد أثبتت الدراسات الحديثة بأن عبد السلام المسدي كان له فضل السبق في احتضانه فترجم بعض المصطلحات وطبّق أفكارا نظرية مستوحاة من الفكر الغربي،وفي معرض حديثه عن الأسلوبية يدلي بأنّها :"علم تحليلي تجريدي يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل لساني عبر منهج عقلاني"[1]، من الرّأي يتضح جليّا بأن علم الأسلوب فرع من اللّسانيات وجزء لا يتجزّأ منه ذو طابع تجريدي موضوعي.

وبناءً على ما ورد ذكره يمكنالقول: إنّ الأسلوبية سلكت مسلكا لسانيا محضا قائما على الأخذ والعطاء سواء كان ذلك في المحاولات التنظيرية أو الإجرائية إذ شهدت صراعا بين الرّفض والقبول إلاّ أنّها تجاوزته واخترقت كل الحواجز و الانتقادات.

وأبرز النّقاد في السّاحة النّقدية العربية:منذر عيّاشي في كتابه "الأسلوبية و تحليل الخطاب "،وعدنان بن ذريل في مؤلفيه "اللّغة والأسلوب"و"النّقد والأسلوبية بين النّظريّة والتطبيق "[2]، ومحمّد الهادي الطّرابلسي في مقال له في مجلّة فصول المصريّة "الأسلوبيّة "، وكذا محمّد عبد المطّلب في كتابه " البلاغة والأسلوبية "فضلا عن رجاء عيد في مؤلّفه "البحث الأسلوبي معاصرة وتراث"...و غيرهم.

وقد تفرّعت الأسلوبيّة إلى عدّة اتجاهات اختلفت باختلاف مجالاتها وأسسهانحو:

الأسلوبية التعبيرية (الوصفية): رائدها شارل بالي (Charles Bally) (1867م- 1947م) انطلق في تأسيسه لملامح هذا الاتّجاه من دراسته البلاغية القديمة، إذ اهتم بالنّبر، والصّور والأساليب غير أنّه لم يتوقف عند قواعدها الجامدة، بل العاطفة المتدفقة فالأسلوبية إذن "تدرس وقائع التعبير اللّغوي من ناحية مضامينها الوجدانية "[3]، وعلاقتها بالمتلقي.

الأسلوبية النّفسيّة (أسلوبية الفرد): رائدها ليون سبيتزر (Leo Spitzer) (1887م-1960م)، وتسمى بأسلوبية الكاتب أو الأسلوبية التكوينية وهي اتّجاه يهتم بالقضايا القيمة الّتي يطرحها أسلوب الكاتب الخاص به كما أنّها تتجاوز البحث في أوجه التراكيب ووظيفتها في نظام اللّغة إلى العلل والأسباب المتعلّقة بالنّقد الأدبي،

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص06.

[2] ينظر يوسف أبو العدّوس، الأسلوبية بين النّظرية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص28، 29.

[3] بيار جيرو، الأسلوبية، ص77.

فضلاً عن تأثرها بما قدّمه فرويد من نظريات حول اللّاشعور الّتي اعتمدتها في إثبات الخصائص الأسلوبية الّتي تميّز كل كاتب[1].

الأسلوبية البنيوية: وتعرف بالأسلوبية الهيكلية أو الوظيفية رائدها ميشال ريفاتير(Michael Riffaterre) وتعد من أكثر أنواع الأسلوبية شيوعاً على مستوى التنظير والتطبيق، وامتداداً لآراء دي سوسير الشهيرة التي قامت على التفرقة بين اللغة والكلام، إذ قامت أساساً على تحليل الخطاب الأدبي لأنّ الأسلوب يكمن في اللغة ووظائفها لذلك ليس ثمّة أسلوب أدبي إلاّ في النّص وبالتالي فهو يخرج من دائرة أسلوب النص الشفوي والنّصوص الّتي تنتفي فيها القصدية[2] (المؤلف).

الأسلوبية الإحصائية: تقوم على الإحصاء الرياضياتي التجريدي بغية الكشف عن مميزات أسلوب أدبي معين رائدها سعد مصلوح، اعتمد فيها على إحصاء "ظواهر السلوك اللّغوي لدى أي جماعة لغوية إنّما تتصف في بعض مستوياتها الاتّصالية على الأقل في بنية شفرتها بالوحدة والتجانس ولو لم تكن كذلك لاستحال التواصل بين المتكلمين بها"[3]، ومنه فالسلوك اللّغوي لدى سعد مصلوح يتباين تبايناً ظاهرياً بين أبناء الجماعة اللّغوية الواحدة، وعلى هذا الأساس يقع تصنيف الظواهر الاجتماعية تبعاً لسلوك فرد بعينه.

وقد عدّ الانزياح* أو العدول من أشهر مقولات الأسلوبية إضافة إلى التركيب** والاختيار***.

إنّ الخطاب النّقدي الجزائري من الخطابات الّتي اتّخذت من الاتجاه الأسلوبي موضوعا ومنهجا حيث سجّلت ثلة من المحاولات سعى أصحابها إلى ترسيخ أفكار وتطبيق معطيّات المنهج الأسلوبي على النّص الأدبي الجزائري ومن بينها محاولة النّاقد عبد الملك مرتاض في أحد فصول كتابه " الأمثال الشّعبية الجزائرية "الموسوم ب:"دراسة في أسلوبيّة الأمثال الشّعبية الجزائرية "،"عرض فيها باقتضاب لمفهوم الأسلوبية وتاريخها ثمّ أردفها بجانب تطبيقي وتعدّ

[1] ينظر: (https://cte.univ-setif2.dz)، يوم: 2022/03/31م، على الساعة: 23:07.

[2] ينظر:المرجع نفسه، يوم: 01/ 04/ 2022م، على الساعة: 23:46.

[3] سعد مصلوح، في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الإسكندرية، مصر، ط1، 1992مص17.

هذه الدّراسة أولى عهد النّقد الجزائري بالأسلوبية...."[1]،هذا إضافة إلى النّاقد نور الدّين السّد في كتابه الشّهير " الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النّقد العربي الحديث".

ويمكن أن نلتمس _ في ذات المجال _ محاولة لقادة بوتارن من خلال مدونته الموسومة ب" الأمثال الشعبية الجزائرية (بالأمثال يتضح المقال)"، حين عرض لأوصاف اختيار المرأة للزّواج، إذ نجد بعض ملامح الأسلوبية متجلّية في طريقة رصده للمثل الشعبي مسجوعاً يترك لدى المتقبل نغمة وإذعاناً نحو قوله:

" اللّي يبغي مرأة بزّاقة يدير يده في البوقة"[2]

ومفاد هذا المثل " من أراد امرأة تلمع جمالاً فليجعل يده في الرّماد، ويعني أنّ الرّجل إذا أراد الزواج أو طلب شيئا واشترط شروطاً ولم يقتنع بما وجد فعليه أن يتحمّل البديل"[3]

كما حذّرت الأمثال الشعبية _ لدى قادة بوتارن_ الشباب من اختيار المرأة من أجل المال والجاه، وحثّتهم على الجمال الخَلقي والخُلُقي إذ نجده قائلاً:

" اللّي يتزوجها على مالها يموت فقير، واللّي يتزوجها على رحالها يموت حقير، واللّي يتزوجها على جمالها يحبه ربي والنبي البشير"[4]

وفي هذا المثل تذكيرٌ للشّباب بأن" لا ينخدعوا بالمال والسؤدد اللّذَيْن يمتاز بهما أهل البنت لأنّ هذا قد يجعلها تستغل هذه المزية وتحتقر زوجها كما يوصي المثل بطلب الرجل للجمال البدني والخُلُقي معاً"[1]

*الانزياح (العدول): ويقصد به الانحراف أي الخلاف بين النص والمعيار النحوي العام للّغة، ولهذا فالانحراف يعني عدم النحوية وعدم القبول (بوزيد مومني مقولات الأسلوب ومستويات التحليل الأسلوبي، مجلة المدونة، مخبر الدراسات الأدبية والنّقدية، العدد01، أكتوبر 2014م، ص108).

**التركيب: إن تركيب النص الإبداعي _ خاصة حين ثورته على النمط النحوي المعتاد_ الذي يحترم قانون النحو، وتكوينه لتركيب جديد غير مألوف لدى المتلقي هو الذي يبعث الدهشة والتوتر، من هنا كانت الأسلوبية متتبعة له محاولة طرح السؤال لماذا؟ والإجابة عنه والتوصل إلى فهم التركيب الطارئ ومنه فهم العمل الأدبي والوقوف على فنياته(بوزيد مومني، مقولات الأسلوب ومستويات التحليل الأسلوبي، ص107).

***الاختيار: معناه أن يختار الكاتب أو الشاعر من المعجم اللّغوي الضخم مجموعة من الكلمات حتى يستطيع تكوين رسالته وإحداث الأثر المرجو منها وبالتالي التواصل مع المتلقي(بوزيد مومني، مقولات الأسلوب ومستويات التحليل الأسلوبي، ص106).

[1] يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص148.

[2] قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية " بالأمثال يتضح المقال"، تر: عبد الرحمان حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر العاصمة، الجزائردط، دتص151.

[3] بزواية مختار، مسيردي مصطفى، أوصاف اختيار المرأة للزّواج في ضوء الأمثال الشّعبية _ قراءة في مدونة الأمثال الشعبية الجزائرية لقادة بوتارن_، مجلّة البحوث والدّراسات، مج 18، العدد 01، 2021م، ص119.

[4] قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية " بالأمثال يتضح المقال"، ص152.

ويبدو من خلال هذا الأنموذج دور المثل الشعبي في توجيه السلوك الاجتماعي، وتسوية القيم الإنسانية على طريقة السجع الأسلوبي الّتي تترك أثرها في المتقبل، وانصياع النقد الجزائري للمنهج الأسلوبي الحديث يبدو بارزاً، إذ شغل هذا الأخير حيزاً كبيراً في المدونة النقدية الجزائرية لا سيما جهود النقاد في المثل الشعبي وإن شذّت المحاولات فيه على أساس عدم تناسق لغته مع المدونة اللّغوية المعتادة في الدراسات الأسلوبية وعسر بعض ألفاظ العامية (الدارجة) على الدارس الأسلوبي.

أمّا على الصّعيد الأكاديمي فإنّنا نلفي جهودالباحثة:آمنة علواش وهي مقاربة بين حاضر الأسلوبية الغربية وغابرها العربي،كما تجدر الإشارة إلى كتاب " بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي "للباحث عبد الحميد بوزوينة وهي محاولة تستند إلى تنظيرات ليوسبيتزر وكوهين،وجورج مونان فضلاً عن المسدّي وأحمد الشّايب.[2]

وأخيرا إنّ الأسلوبية في الخطاب النّقدي الجزائري المعاصر بلغت مبلغا مهماّ على الرّغم من قلّة الرّصيد النّقدي في هذا الاتجاه باقتصاره على أعمال أكاديمية وجملة من المنجزات النّقديّة لكن هذا لا ينفي مدى فاعليّتها في السّاحة النّقديّة العربية بجعل الموروث الجزائري محلّ اهتمام الغير باستلهام متونه والتّنقيب عن فنيّاته وخصائصه الجماليّة.

1_4 الاتجاه التّفكيكي:

ولجت التفكيكية (Déconstruction)إلى الخطاب النّقدي المعاصر كإستراتيجية في القراءة بهدف التّقويضوالتشريح، أو بالأحرى تغييب المعنى والقفز فوق الدّلالات وتضليل القارئ .

إنّ مشروع مابعد الحداثة يقوم أساسا على استراتيجية الهدم وإعادة البناء لاسيما التّعالي وإلغاء الثّنائيات الضديّة المتولّدة من الفكر السوسيرينحو:(اللّغة/الكلام)،بإعطاء بديل منهجي يتجلّى في(القراءة /الكتابة)و(الكتابة/الاختلاف)[3].

والتفكيكية كغيرها من المناهج النّقديّة المعاصرة نادت بموت المؤلف مانحة الرّيادة للمتقبّل وتعددية المعنى لذلك اقتضت الدّراسة وفق هذا الاتجاه نسقا منفتحا على عكس البنيوية الّتي جعلت مبلغ همّها النّسق المغلق، وهذا ما يعززُ الطّرح القائل بكون " الحجج الّتي يقدّمها دريدا (Jaques Derrida) ضد البنيوية تتطلّع للخروج من التجريد إلى نقد الممارسات والافتراضات النظريّة المسبقة الخاصّة بالتفكيكية بل إنّ هذا النّقد يفضي (...) إلى

---

[1] بزواية مختار، مسيردي مصطفى، أوصاف اختيار المرأة للزّواج في ضوء الأمثال الشّعبية _ قراءة في مدونة الأمثال الشعبية الجزائرية لقادة بوتارن_ ص120 (بتصرف).

[1] ينظريوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية ،ص:149.

[3] ينظر، بسام قطوس، المدخل غلى مناهج النقد المعاصر، ص من 145 إلى 155.

نقد البنيوية، وتأكيد الحجج التي يتذرّع بها دريدا لرفعة مشروعه"[1]، وتبعاً لهذا الرأي فالتفكيكية ليست تياراً فلسفياً لاعقلانياً، بل نظرية مستحدثة في النقد ترمي إلى إقامة فكر متطوّر يُطرح لنقاش الآراء المسبقة الخاصة بعقلانية ضاربة بعمق في الوعي اليومي[2]، ومستفحلة في الموروث النقدي.

وقد صرّح صاحب هذا المشروع جاك دريدا (Jaques Derrida) – الرائد الأوّل– بأنّ همَّهُ من القراءة التفكيكية "(...) ليس النّقد من الخارج وإنّما الاستقرار والتموضع في البنية غير المتجانسة للنّص والعثور على توترات أو تناقضات داخلية، يقرأ النّص من خلالها نفسه ويفكك ذاتَهُ بذاتِهِ (...) وأن يفكك النّص نفسه لا يعني أنّه تتبع حركة مرجعية (...) وإنّما هناك قوة متنافرة تأتي لتقويضه وتجزئته"[3]،يحيلنا هذا الرّأي إلى أنّ التفكيكية قراءة وطريقة تحليل تختصّ بصاحبها وذلك بالغور في معاني النّصوص وتقويضها ثمّ تقديم المعنى المضاد بناء على نتائج التّقويض، فالتفكيكية إذن تهدف إلى قلب التّضاد الكلاسيكي وإزاحة النّظام بل خلخلة الخطابات بهدم السّائد دون تقديم البديل.

ومن الآراء النقدية الّتي تصب في ذات السياق " التفكيكُ لا شيء بما أنّه يحيل إلى لا شيء (...) إنّه أكثر من لغة"[4] "كما أنه ليس نظرية عن الأدب"[5]، ومنه فالتفكيك ليس منهجاً وإنّما طريقة تحليل تعتزم عرض الخطابات عامّة والمنجزات الأدبية خاصّة على الفضاء القرائي المتعدد بالوقوف على حيثياته وبؤره المخبوءة، بجعل اللّغة وسيلة لإدراك موضوعية المعنى الغائبة، فحضور المعنى من اللّغة ينبني على غيابه بالضرورة.

ومن هذا المنطلق تبنى دريدا الفكرة التي تنص بكوننا نفكر بالكلمات[6]، والمستوحاة من طروحات هيجل (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) الفلسفية مصرحاً بأنّ " التفكيك / الاختلاف، هو فضح عجز اللّغة وحقيقتها السرّية التي تنستر عليها بوسيلة اللّغة نفسها، أي استخدام اللّغة نفسها للتعبير عن عجزها ونقصها وعيبها الأساسي (...)"[7]، تبدو ثنائية الحضور والغياب جليةً من خلال هذا المعطى، والتي تقتضي حضور المعنى وغيابه _ في الآن نفسه_ بواسطة اللّغة إذ تقوم هذه الأخيرة على استحضاره ومن ثمّ تقويضه وتركيبه من جديد وهذا ما يوقع في ذهن المتقبّل شرخاً فتتعدد القراءات لمنجزٍ أدبيٍ واحد، ومنه فاللّغة لبنة أساسية في القراءة التفكيكية.

---

[1] بيير. ف. زيما، التفكيكية دراسة نقدية، تر: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ص54،53. (بتصرف).

[2] ينظر المرجع نفسه، ص54.

[3] جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000م، ص49، (بتصرف).

[4] جاك دريدا، أحادية الآخر اللّغوية، تر: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008م، ص15، 16.

[5] خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللّغة الأدبية، نقلاً عن: بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص143.

[6] ينظر عادل عبد الله، التفكيكية، إرادة الاختلاف وسلطة العقل، دار الحصاد، دمشق، سوريا، ط1، 2000م، ص11.

[7] عادل عبد الله، التفكيكية، إرادة الاختلاف وسلطة العقل، ص 11.(بتصرف).

ظهر هذا الاتجاه بعدة ترجمات ك:التقويض*،والتشريح**،والهدم***،والتناقض★،واللاّبناء★[1]،ومن أسسه القارة في الكتابات النّقديّة : الاختلاف•، مركزية اللوغوس أو(التمركز حول العقل)••، علم الكتابة•••[2]، وموت المؤلف وميلاد القارئ[٥]، والحضور والغياب[٥٥][3].

وكان من أشهر رواد هذا المنهج في الغربجاك دريدا (Jaques Derrida) صاحب المؤلفات الشهيرة وهي: الكتابة والاختلاف (L'écture et la différence)، والصوت والظاهرة (La voix et

[1]ينظر يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص من 173 إلى 189.

*التقويض: التقويضية أو نظرية التقويض، تختص بالمصطلح الفرنسي (Déconstructionnisme) من باب أصل المعنى في فلسفة دريدا تقويض يعقبه بناء على أنقاضه، في حين أن معنى التفكيك في اللغة العربية يقتضي عزل قطع جهاز أو بناء عن بعضها دون إيذائها، أو إصابتها بالعطب(فتحي بوخالفة، الخلفيات الفلسفية والمعرفية لنظرية التفكيك، وأثرها في النّقد الأدبي، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللّغات، جامعة المسيلة، الجزائر، ص195، 196).

**التشريح: يعني هذا المصطلح عند عبد الملك مرتاض التحليل، إذ أعلن في أحد حواراته بأنّه حلّل نصّاً لأبي حيان التوحيدي بطريقة متحذلقة إلى حد ما، بطريقة جامعة ولكنّه شعر بأنه لم يشبع النصّ تحليلاً، فأصبح التحليل، أو الّذي أطلق عليه فيما بعد التشريح (شارف فوضيل، مستويات الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص153).

***الهدم: وهو ترجمة عن صيغة الفعل (Déconstruire) مع أنّ هذه الترجمة من شأنها الابتعاد نسبيّاً عن الخصوصية الجمالية للكتابة الأدبية والنّقديّة نتيجة للدلالة السلبية للفعل هدم(فتحي بوخالفة، الخلفيات الفلسفية والمعرفية لنظرية التفكيك، وأثرها في النّقد الأدبي، ص194).

★التناقض: وُضِعَ هذا المصطلح مقابلاً لمفهوم جديد وهو النقض أو النقضية، وتُرجِمَ عن المصطلح الأجنبي الهيدغريري (Destruction)، لكنه أدى إلى وقوع التباس من شأنه أن يضع التقويض أو التقويضية في غير الموضع الذي وضعه فيه النقاد سلفاً (يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص186).

★اللاّبناء: أو النّقد اللاّبنائي وهما مصطلحان أُستخدما في سياقات عديدة، إذ أنّهما ترجمة حرفية للمصطلح الأجنبي (Déconstruction) (فتحي بوخالفة الخلفيات الفلسفية والمعرفية لنظرية التفكيك، وأثرها في النّقد الأدبي، ص195).

[2] ينظر يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008م، ص 357، 360، 368.

•الاختلاف: ويعني عند دريدا الإزاحة التي تصبح بواسطتها اللغة أو الشفرة أو أي نظام مرجعي عام ذي ميزة تاريخية، عبارة عن بنية من الاختلافات وهذا يعني أنه فاعلية حرّة غير مقيّدة وهو يوجد في اللغة ليكون أول الشروط لظهور المعنى(بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص153).

••مركزية اللوغوس: يعني أن اللغة تمثل بنية من الإحالات اللانهائية التي يشير فيها كل نص إلى نصوص أخرى وكل علامة إلى علامات أخرى، ومن هنا وجه النقد لسوسير لأنّه وقع في اتجاه مركزية الكلمة، وأسس حضور في الكلمة بوصفها نقطة إحالة أصلية(بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص153 154).

•••علم الكتابة: وهي عند دريدا صيغة لإنتاج الوحدات وابتكارها، ومن ثم يصبح نوعان من الكتابة، الأولى تهدف إلى توصيل الكلمة المنطوقة والثانية تعتمد على النحوية، تسبق اللغة ومتجاوزة لها أو ما يسمى بالبعد الخلّاق للغة(بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص155).

[3] ينظر يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص171، 194.

[٥]موت المؤلف وميلاد القارئ: أراد بارث من مت المؤلف أن يجعل النص فضاءً مفتوحاً لا نهائية لمدلوله، مبيناً بأنّ النّص على كافة مستوياته وبجميع أدواته منذ صناعته وحتى قراءته يظهر بشكل يغيب فيه المؤلف غياباً بالكامل، معتبراً بأن إقصاء المؤلف يعطي الحرية للقارئ في أن يشعر بلذّة القراءة والاكتشاف دون تدخل مؤثرات خارجية (https://m.annabaa.org)، يوم: 15/ 04/ 2022م، على الساعة: 00:37.

[٥٥]الحضور والغياب: رفض الناقدان رولان بارث وجاك لاكان فكرة الارتباط الثابت بين الدال والمدلول، إذ ذهبا إلى تحرير الكلمة (الدال)، وأطلقا عنانها لتكون إشارة حرّة وهي تمثّل حالة حضور، في حين يمثل المدلول حالة غياب، لكونه يعتمد على ذهن المتلقي لإحضاره إلى دنيا الإشارة(بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص130 131)

laphénomène)، في علم الكتابة (De la grammatologie)[1]،وأعضاء جماعة ييل (yalecole Éde) أمثال بول دومان (Paul.De Man)،وهارولد بلوم (Harold Bloom)،وجيفري هارتمان(GeoffreyHartman)،وهيليس ميللر (Hillis Miller)[2].

وفي الخطاب النقدي العربي حظيت التفكيكية باهتمام بالغ من قبل النّقاد إذ عكف عبد الله الغذامي إلى وسمها بالتشريحية في كتابه "الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية "ضف إلى ذلك جهود كل من عبد العزيز حمودة في مؤلفيه"المرايا المحدّبة "و"المرايا المقعّرة"،فضلا عن حسين الواد،وعبد الله إبراهيم وعبد الملك مرتاض[3].

وبالعودة إلى الموروث النّقدي الجزائري فإنّنا لا نكاد نعثر على محاولة تفكيكية بحتة إلاّ مزيجا بعدّة مناهج خاصّة السّيميائي وذلك لكون هذه الإستراتيجية تفتقر إلى أسس قارّة وقواعد متينة ترتكز عليها بحكم طبيعتها الميتافيزيقية والقائمة على التصوّرات الذهنية.

ومن أشهر المحاولات في هذا المجال أعمال عبد الملك مرتاض من أهمّها تلك الموسومة ب"أي–دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي)لمحمّد العيد آل خليفة"،و"ألف ليلة وليلة –تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد"وكذا كتابه المعنون ب"تحليل الخطاب السّردي–معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية زقاق المدق"،والمتأمل لعناوين هذه المؤلّفات يلحظ بأنّها على وتيرة واحدة دراسات مركّبة سيميائية تفكيكية،وللباحث طاهر روانية باع في هذا السيّاق وذلك في كتابه "الكتابة وإشكاليات المعنى"فضلا عن دراسة سليمان عشراتي النّظرية "التفكيكية وجذور الوعي التنظيري عند جاك دريدا"[4]

وبناء على ما تقدّم يمكن أن نخلص إلى أنّ التفكيكية في الخطاب النقدي الجزائري المعاصر لم ترق إلى مصاف الدّرس النّقدي المتميز بحكم تسجيلنا لبعض المحاولات الشّاذة لجملة من الباحثين الّتي لم تتعدّ حيّز التنظير هذا بصرف النّظر عن نتاجات عبد الملك مرتاض الّذي كانت له الريّادة والسّلطة للخوض في هذا المنهج وتبيان معالمه وأطره على الرّغم من ورود محاولاته بصيغة مركّبة وذلك راجع إلى طبيعة المنهج الميتافيزيقية الذّهنيّة وعوزه للأسس والقواعد.

1 – 5 جمالية التلقي والاستقبال:

ظهرت مناهج مابعد الحداثة في الساحة النّقدية المعاصرة كمشروع نقدي جديد يحمل في ثناياه بؤرة تحول من سلطة النّص والنّسق المغلق، إلى سلطة القارئ والنّسق المفتوح، "فبعد أن غيبت البنيوية دور القارئ وفعاليته في

[1] ينظر يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 176، 177.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص178.

[3] ينظر أحمد سايحي، النّقد النسقي الجزائري بين الأصول والتجليات، ص144.

[4] ينظر يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص163.

اكتشاف مكامن النّص ظهر التلقي"[1] الّذي " (...) نشأ موازياً للبنيوية وليس منبثقاً عنها، وتوخى في الدرجة الأولى تغطية الجوانب الّتي أهملتها البنيوية باعتمادها على المحايدة النصّية وتجاهلها المتعمد للسياقات (...) الخارجة عن حدود النّص (...)"[2] لا سيما ظروف تكوينه.

ومنه فقد ارتكزت " (...) نظرية التلقي والاستقبال على الطريقة الّتي يتم من خلالها عملية تلقي العمل الأدبي من قبل القرّاء، فهي تفحص السُّبل الّتي يمكن للقارئ (...) المشاركة في الأدب، وقد لا يكون القرّاء مدركين لهذه الحقيقة لكن في عملية القراءة يقومون باستمرار بتقديم فرضيات حول معنى ما يتناولونه (...)"[3]، وإثبات صحّتها والبحث في حيثياتها.

وتبعاً لهذا الطّرح يمكن الجزم " (...) بأنّه ليس للعمل الأدبي دلالة جاهزة تماماً أو معنى ثابت ونهائي، وإنّما ينطوي على إمكانات دلالية متعدّدة وفق ثقافة القارئ وقدرته في محاورة النّص أو مفاوضته، ليكتسب النّص مع كل قراءة جديدة دلالات جديدة"[4]، تسهم في بنائه وتحقيق الجلبة من طرف المتقبل.

والتلقي في النقد الغربي تجلّى لدى كل من هانز روبرت ياوس (Hans Robert Jauss)، وولفغانغ أيزر (Wolfgang Iser)،إذ عكف الأوّل على وضع " الأدب في سياق تاريخي، مستفيداً ممّا قدّمه غادمير وطرحه عن الوعي التاريخي المتشكّل باللّغة والفهم الّذي لا يمكن أن يتم إلّا من خلال التاريخ إذ قامت طريقته في الإنتاج والتأليف على الحوار (...) بل كان يُعمل الفكر لتقصّي الحقائق ويشغل العقل للموازنة والتمحيص والاستنتاج مرتكزاً على الظّاهراتية (...) والهيرمينوطيقا والماركسية، والأبحاث الشّكلانية لجماعة براغ (...) ومختلف البنيويات"[5] والفلسفات والنّظريّات النّقديّة.

أمّا الثّاني وهو أيزر، فقد حاول أن ينهل من "(...) معين التيارات النّقديّة الّتي سبقت نظرية القراءة زاداً مخالفاً يستقي من الظّاهراتية تحديداً معظم مفاهيمه الإجرائية، ويتمحور حول فكرة عدم الاكتفاء بالنّص الأدبي بل يقتضي الأخذ بمعيار مساوٍ بالأفعال المتضمّنة داخل الاستجابة الجمالية لهذا النّص"[6]، ومن هذا كلّه يكون أيزر قد ناهض فكرةً أساسيةً تنبني عليها نظرية القراءة وهي العلاقة بين النّص وقارئه، وعلى هذا الأساس أثار مقولة

[1] آمنة أومايا، المنهج النّقدي بين السيّاقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص29.

[2] صلاح فضل، مناهج النّقد المعاصر، ص139.

[3] آمنة أومايا، المنهج النّقدي بين السيّاقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص29. (بتصرف)

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] عبد الحميد بيقة، نظرية القراءة وتلقي النّقد الجزائري المعاصر لها، مجلّة آفاق علمية، مج 13، العدد 03، المركز الجامعي تمنراست، الجزائر، 2021م ص276، (بتصرف)

[6] المرجع نفسه، الصفحة نفسها، (بتصرّف)

القارئ الضمني[1]، إذ عدّهُ "بنية نصّية تتوقع حضور متألق دون أن تحدّده بالضرورة"[2]، ثُمَّ إنّ هذا المفهوم" يعين شبكة من البنيات الّتي تستدعي تجاوباً يلزم القارئ فهم النّص"[3]، من خلال الرأيين يتضح أن القارئ الضمني مفهوم يختصُّ بكل قارئٍ حاذقٍ يملك عُدّة الناقد ويستدعي ذلك تجاوباً مع النّص بطرح سؤال والتنقيب عن جوابه بين ثنايا السطور لملء الفراغات أو ما يطلق عليه بمواقع اللّاتحديد*، شريطة توفر مسافة جمالية** شأنها إحداث شرخٍ وتخييب في ذهن المتقبّل النّاقد لإعادة إلقاء سؤال من جديد وتناسل المعنى، ومن ثَمَّ الربط بين بنيات النّص في شبكة علائقية جديدة وموحّدة.

وفي النّقد العربي المعاصر ظهرت محاولات في هذا الفضاء المعرفي غلب عليها الطابع التأسيسي التأصيلي وقلة التطبيق ومن بينها تجربة ناظم خضر الموسومة ب"الأصول المعرفية لنظرية التلقي" وبشرى محمد صالح في مؤلفها "نظرية التلقي أصول وتطبيقات"، وحسين الواد في مقاله المعنون ب" من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل" إثر مشاركته في ندوة القراءة والكتابة بجامعة تونس عام 1988م، وكذا الطرابلسي في منجزه الموسوم ب "القراءة والكتابة"[4]

ولم تشذ الجهود الجزائرية المتبنية لجمالية التلقي، إذ زاوجت بين النظرية والتطبيق, فقد تحدّث عبد الملك في كتابه "نظرية القراءة" عن هذا النقد تأسيساً انطلاقاً من مفهومه لفعل القراءة، حيث جعلها على مستويات في سياقها الإجرائي، وهي كالآتي[5]:

---

[1] ينظر المرجع نفسه، ص277.

[2] فولفغانغ أيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، المغرب، دط، دت، ص30.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

*مواقع اللّاتحديد: مواقع اللّاتحديد عند إنغاردن، أو البياضات عند أيزر سمة النص المعاصر الجمالية التي تجعله يختلف عن النص الكلاسيكي الذي يتميز بالتماسك والانسجام والوحدة، حيث تمثّل الانقطاعات الموجودة عنوة في النّص أو هي الشيء المفقود في المشاهد والّذي يحثّ القارئ على ملء الفراغات، فالمعاني الضمنية وليس التصريحات هي التي تعطي شكلاً ووزناً للمعنى، فأيزر يؤكد على تصور فراغات بيضاء وفجوات مبنينة في النّص لتنشيط ملكة الرّبط عند القارئ (حفيظة بن مزغنة، مواقع اللّاتحديد وإنتاج المعنى في رواية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج، مجلّة الآداب واللّغات، العدد 06، جامعة سطيف 02، الجزائر جوان 2017م، ص164).

**المسافة الجمالية: هي المعيار الذي تُقاس به جودة العمل الأدبي وقيمته الفنية، بحسب هانز روبرت ياوس إذ اعتمدها كإحدى طروحاته الإجرائية لإبراز البعد الجمالي للعمل الروائي بحيث تعتبر الفجوة الناتجة عن التخييب الحاصل بين أفق النّص وأفق انتظار المتلقي أساس جودة العمل الأدبي، فأفق النّص لا يكون دائماً متوافقاً مع أفق المتلقي، إذ من طبيعة كل عمل أن يحمل خيبة أمل بين قديم مألوف وحديث مختلف، تصدم بها بعض المعتقدات الراسخة في ذهن المتلقي وتزعزع مرجعياته الفكرية وتكسر أفق انتظاره الموجود سلفاً، هذا المتلقي الّذي غالباً ما يكون متسلّحاً برصيد ومخزون معرفي اكتسبه من خلال تجاربه القرائية السّابقة في تلقي هذا العمل الجديد الّذي هو الآخر يحمل أفقه (خولة بارة، عبد الرّحيم عزّاب، المسافة الجمالية في رواية "أصابع لوليتا"، لواسيني الأعرج، مجلّة علوم اللّغة العربية وآدابها، مج 13، العدد 01، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف، الجزائر، 2021م ص1326).

[5]: إبراهيم عبد النّور، جهود عبد الملك مرتاض في تنظير القراءة "قراءة في كتاب نظرية القراءة"، مجلّة قراءات، العدد 2010، جامعة بسكرة، الجزائر، 2010م ص62، 63.

أ. المستوى اللّغوي: ونعني به التفكيك أو التقويض والقراءة هنا تقوم على الصوت والمعنى لنعرف المادة اللّغوية الحقيقية الّتي اصطنعها النّاص في نسج النّص.

ب. المستوى الحيّزي: وهو بالمفهوم اللّساني الحديث المعنى المرادف للحقل الدّلالي وهو نوعان لدى مرتاض:

ب.1 الحيّز الأمامي: الظاهر للعيان مثل لفظة قصر وكل ما تحمله من دلالات.

ب.2 الحيّز الخلفي: المسؤول على تمثّل الحيّز الأمامي، وهو يضم مختلف الأنشطة والحركات المساهمة في تأسيس هذا الحيّز مثل السؤال عن عدد الحجارة والعتاد المستخدم في إنشاء هذا القصر.

ج. المستوى الزّمني: أي الزّمن الأدبي فعند قولنا شجرة فذلك يعني اشتمالها على شيء من الزّمن حتماً.

د. المستوى الإيقاعي: وهو سمة جمالية في النّص الشعري وجهاز كاشف عن مدى تألق اللّفظ في النّص الشعري وتمييزه عن غيره من المنثور.

هـ. المستوى التشاكلي: التماثل ظاهرة استقاها مرتاض من اللّسانيات الحديثة من خلال ما يعرف بالتغيير اللّغوي، إذ زاوجت المماثلة لديه بين ظاهرتي التشاكل والتباين، وتكمن هذه الأخيرة في تغيير صوت معيّن ليماثل صوتاً آخر على مستوى المخرج أو الصّفة لتيسير عملية النّطق.

وإلى جانب محاولةٍ فريدة كمحاولة مرتاض استفحلت في ذات السياق المنهجي مجموعة من التجارب الأكاديمية الّتي اتّخذت مسربين، مسرًى تأسيسياً، والآخر إجرائيّاً بحتاً إذ نجد تجربة الباحثة غنيمة كولوقلي المعنونة ب"نظرية التلقي خلفياتها الإبستمولوجية وعلاقاتها بنظريات الاتصال"، والمسعود القاسم في منجزه "جماليات التلقي المرجعيات والآليات الإجرائية"[1].

أمّا على مستوى التطبيق والممارسة نُلفي الباحثة حميدة صباحي في دراستها الموسومة ب "جماليات التلقي في شعر عبد الله العشّي"، وكانت هذه الدراسة كالآتي[2]:

أ. القراءة الأولى: سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشّي، استراتيجية العنونة الفواتح والخواتم، النصّية، بلاغة المتن.

ب. القراءة الثانية: تحولت إلى شعر النموذج، وتطرقت لشعرية الخطاب في ديوانه، شعرية اللّغة، شعرية الصّورة شعرية الإيقاع.

ج. القراءة الثالثة: تناولت فيها شعرية الإيقاع بحسب ما تناولها ناصر لوحيشي في ديوان مقام البوح للشاعر الجزائري عبد الله العشّي.

على إثر ما تقدّم يمكن القول إن جمالية التلقي في الخطاب النقدي الجزائري المعاصر شأنها شأن النقد العربي فعلى الرغم مما صدر فيها من نتاجات نقدية، وبحوث ودراسات تنظيراً وتطبيقاً أسهمت في تطور النّص الأدبي

[1]: عبد الحميد بيقة، نظرية القراءة وتلقي النّقد الجزائري المعاصر لها، ص278، 279.

[2]: المرجع نفسه، ص 280، 281.

بإخراجه من معين فردانية وأحادية معانيه وجمودها إلى تعددها وإكسابها دلالات جديدة ومن ثَمَّ تولد نصوص جديدة، إلاّ أنّها تظلُّ قاصرة نظير اهتمامها المفرط بالقارئ والنّص بمنأى عن لبناته الأولى وظروف إنتاجه المساهمة في توجيه فعل القراءة بل وفك شفراته وتوضيح معانيه، وحتى التجارب التطبيقية في هذا المعطى المعرفي يعوزها التأطير المنهجي وبعض الآليات والقواعد.

1-6 النظرية الشعرية:

اِرتقت الشّعريّات (Poétiques)إلى مصاف الدّرس النّقدي الحديث، حيث أضحت موضوعًا جديراً بالاِهتمام والباحث في هذا الحقل المعرفي يجد أن الخوض فيه يتنوع بين التنظير والتطبيق بحكم أن الشّعرية من القضايا التي أُفْرِدَتْ لها الكثير من الأبحاث والدّراسات وأُشْتُغِلَ فيها على نصوص أدبية ونقديّة بغرض الكشف عنخصائصها الجمالية والوقوف على أهم آراء النّقاد، غير أن البحث فيها وتتبع حيثياتها وديناميّتها أمرٌ محفوف بالغموض والزّئبقيّة; إذْ بلغ التنظير لها مبلغ القائمين على فك شفرات الطروحات العلميّة، وإرساء قواعدها، لكون هذه الأخيرة (الشّعريّة) تكتنز كثيرًا من الرؤى الفلسفيّة والنقديّة التي أضحت نقطة مهمّة في الفكر النّقدي المعاصر.

وللشعرية أمارات في النقد القديم، وقد تجلّت لدى المرزوقي أبو علي (ت 421 هـ) في أرقى صورها ومن بعده عبد القاهر الجرجاني إذ اهتم المرزوقي بعمود الشعر وهي نظرية اتضحت تباشيرها وتحددت أركانها واكتملت صورتها في مقدمة كتابه " شرح ديوان الحماسة لأبي تمام" حيث أدلى: «إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته وجزالة اللّفظ واِستقامته والإصابة في الوصف ومن اِجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات والمقاربة في التشبيه واِلتحام أجزاء النّظم واِلتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار مِنْهُ للمستعارِ لهُ ومشاكلة اللّفظ للمعنى وشدة اِقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما – فهذه سبعة أبواب هي عمود الشّعر ولكل باب منها معيار (...) فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها فهو عندهم المفلق المعّظم والمحسن المقدّم ومن لم يجمعها كلّها بقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان وهذا اِجتماعٌ مأخوذ به متبعٌ نهجه حتى الآن»[1]. والنّاظر لمجمل هذا الخطاب يلفي أن مفهوم الشّعريّة ورد مرادفًا لعمود الشعر والذي تجلى في المعايير الآتية:

أ-شرف المعنى وصّحته.

ب-جزالة اللّفظ واِستقامته.

[1] المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمّد بن الحسن)، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تح: غريد الشيخ ابراهيم شمس الديّندار الكتب العلمّية، منشورات محمد علي بيضون، بيروت، لبنان، ط 1، 2003م، ص 10-11-12.

ج–الإصابة في الوصف.

د–المقاربة في التشبيه.

هـ–اِلتحام أجزاء النّظم واِلتئامه على تخيّر من لذيذ الوزن.

و–مناسبة المستعار مِنْهُ للمستعار له.

ز– مشاكلة اللّفظ للمعنى وشدّة اِقتضائهما للقافية.

على إثر ما سبق يمكن القول أن شعريّة المرزوقي شعرية معيارية تحتكم إلى أسس وقواعد على الرغم من أدائه دورًا وصفيًا يُعزى لما أتى به سابقوه، ومنه فعمود الشعر خلاصة آراء نقدية وصيغة متفق عليها لدى شعراء العربية على مر العصور أو بالأحرى الصّورة التي اِتفق عليها النُقاد،و المرزوقي أسهم في اِتساعها بما يحقق جمالية الأثر الشعري وهذا ما نادت به الشعرية.

وفي سياق حديثه عن الصُّورة أقرّ عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) في كتابه" دلائل الإعجاز" بضرورة توفر الشّعر على التصوير يقول: «ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وأن سبيل المعنى الذي يعبّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصّوغ فيه كالفضة والذّهب يصاغ منهما خاتم أو سوار فكما كان محالاً إذا أنت أردت النّظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضّة الحاملة لتلك الصّورة أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصّنعة كذلك مُحال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزيّة في الكلام أن تنظم في مجرد معناه وكما لو فضلنا خاتمًا على خاتم بأن يكون فضة هذا أجود لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتًا على بيت من أجل معناه أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام وهذا قاطع فاعرفه»[1]، ومنه فلا اِنفصام بين اللفظ والمعنى وإنّما الفَيْصَلُ بينهما الجودة أو الرداءة ومنه فلا يمكن المفاضلة بينهما إلا من خلال تحليل صورتيهما الشّعريّة وتبيان خصائصهما وكذا الشأن بالنسبة للشّعر.

وقد أحصى الجرجاني مستويات الشّعريّة إثر بسطه لفكرة النّظم ومن هذه المستويات نلفِي:

أ–النّظم الحسن:ومن عناصره:الدلالة النحوّية، تعالم الكلم ،الدّلالة البنائية.

ب–الكلام الحسن.

ج–تفاعل المكونات اللّفظية والمعنوّية.

د–تفاعل المادة والصُّورة.

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: السيّد محمّد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، دط 1402هـ–1981م، ص 196–197.

وفي الأخير تبعًا لما سبق يمكن الإدلاءبأن عبد القاهر الجرجاني ساق الشعرية في إطارها البلاغي والنقدي إلى مرحلة التبلور والاكتمال إذْ عدت أفكاره حولها عامة أساسية بنيت عليها الشاعرية في الدّرس النقدي الحديث.

الشّعريّات من القضايا التي لاقت رواجًا كبيرًا في الدّراسات النّقدية المعاصرة، ولاسيما الغربية لارتباطها باللسانيات حيث اعتبرت محورًا فعالاً في تشكيل التجربةالإبداعية، فقد عكف النقاد المعاصرون على دراسة النتاج الأدبي ونقده رغم من خضوع الشعرية للتغيير وصعوبة إيجاد تعريف جامع شامل لها وكذا اِختلاف منافذها وانشغالاتها.

فقد اهتمّ رومان جاكبسون(Roman Jokobson)بالوظيفة الشّعريّة(fonction poétique)إذ قاده ذلك إلى البحث عن المعيار اللّساني الذّي يمكنه من معرفتها ; إذْ عمل على تهيئة كل الأدوات اللازمة لكل فعل لفظي[1]فأيقن أن هذه الأخيرة تتجه صوب الرسالة الأدبية بـ«(...) التحليل الدّقيق للغة والأخذ بعين الاعتبار الوظيفة الشعرّية (...) وليست الوظيفة الشّعريّة هي الوظيفة الوحيدة لفن اللُّغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحددة، مع أنّها لا تلعب في الأنشطة اللّفظية الأخرى سوى دور تكميلي وعرضي، ومن شأن هذه الوظيفة التي تبرز الجانب الملموس للدّلائل إذْ تعمق بذلك الثنائية الأساسية للدّلائل والأشياء بالإضافة إلى ذلك لا يمكن للسانيات وهي تعالج الوظيفة الشّعرّية أن تقتصر على مجال الشّعر»[2]، ومنه تنقل الوظيفة الشّعرية وفق هذا السيّاق الخطاب من مساره العادي والمألوف إلى نظيره الأدبي الفني تبعًا لمجموعة من العلاقات والأنشطة الرامية لبلوغ الجمالية.

وفي ذات المنحى يطالعنا جاكبسون إلى نمطين أساسين تُبنى عليهما الوظيفة الشّعريّة وهما الِاختيار والتأليف إذِ الاختيار ينْتجُ جرّاء قاعدة التماثل، المشابهة، المغايرة، الترادف...إلخ، بيد أن يتحقق التأليف بواسطة المجاورة، ومن هذاالمنطلق تقوم الوظيفة الشعرية بإسقاط التماثل لمحور الِاختيار على التأليف فيُرْفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية[3].

ومنه فعمل هذه الوظيفة ينحصر في إسقاط المشابهة على المجاورة شريطة تتالي العلاقتين في التركيب اللّفظي بوصفه أساسًا في تشكيل المرسلة الكلامية في اِتجاهها الأدبي.

إن تركيز جاكبسون على الوظيفة الشعرّية لا يعني إهماله الوظائف الأخرى، إذْ أكد على فاعليتها في التواصل اللّساني ووجودها في كل فن من الفنون الأدبّية، ولذلك اِهتم بالرسالة اللغوية وهذا ما دفعه إلى تتبع مسلك الوظيفة الشّعرّية فأعلن عن غالبيتها وهيمنتها في كل فن إبداعي.

---

[1] يُنْظر ، بشير تاوريريت، الحقيقة الشّعريةعلى ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية،ص 302.

[2] رومان جاكبسون، قضايا الشّعرّية،تر:محمد الولي،مبارك حنون،دار توبقال،الدّار البيضاء،المغرب،ط1، 1988م ص 31-32، (بتصرف).

[3] يُنْظر ، بشير تاوريريت، الحقيقة الشّعرية، ص 302.

بيد أنّ الباحث في آراء جان كوهين(Jan. Cohen)يلحظ أنّه اِعتزم الخوض في نظريته عند الحدود التي توقفت عندها البلاغة القديمة، متحدّثاً عن أنواع الانزياح وقد ضرب مثالا عن القافية والاِستعارة اللّتان تنفعلان في مستوى خاص ومشترك وهو الوزن بحكم أن الأولى عاملاً صوتيًا، والثانية دلاليًّا وكل صوت له دلالة (معنى) ومنه فالوزن عاملُ تجانس وهكذا تجاوز كوهين المبدأ البلاغي القديم الذي ينص على اِستقلالية الاِنزياحات بعضها عن بعض[1].

ولكوهين رأيٌ قارٌّ حول تشاكل الشعرّية والأسلوبية حيث عرّفها بقوله: «الشّعريّة هي حدود الأسلوب (...) وهي تفترض وجود لغة شعرّية تبحث عن الخصائص التي تكونها»[2]، وبذلك تصبح الشّعريّة علمًا كميّا قائمًا بذاته شاملاً يختزن كثيراً من المزايا الرّامية إلى تناول النّص الشعري.

وقد أدلى كوهين بأن: «الشّعرّية علم موضوعه الشّعر»[3]تختصُ به وتدرسه في مستوياته المختلفة ومن هذا المعطى جعل الاِنزياح متعلقًا بالشعر فحسبه أنّ الشّعر «علم الانزياحات اللغوّية»[4]ينتهك القواعد وأصول التعبير الشّعري ليبلغ أغراضًا ومقاصدَ بطابع فني يُؤْثِرُ المتلقي ويشدّه إلى تفحص هذا المنتوج وإعادة تركيبه، في قالب جديد.

الانزياح سمة فنية اِنعقدت بالشّعر لدى كوهين فقلبَتْ المعاني وُغيّرتْ الرُّؤى، وبلغت التصاوير فيه وزخارف القول مبلغًا واسعًا فالشعر إذن «مجاز مترامي الأطراف (...)فهو جوهْر وجداني (...) بإعتباره القدرة على اِبتكار غير الواقعي (...) فالشعر اِنزياح لغويٌّ»[5]، نستشف من هذا النّسق أنّ اللّغة الشّعريّة ،تتجاوز العالم الواقعي (المحسوس) بصيغة فنية مادّتها الصّور والأخيلة، ومحلّها جوهر المبدع أو وجدانه حيث تتشكل فيه بطابع غير مألوف ، بغية تقديم الواقع بصورة مكتملة والكشف عمّا يضمره من جماليات وهذا ما يميّز الشّعر عن النّثر وبالتالي فالشّعر اِبتكار وإبداع.

وفي هذا السيّاق جعل كوهين اللُّغة الشعرّية تُحلل وقف مستويين، مستوى صوتي وآخر دلالي، فأوجد ثلاثة أنماط من القصائد[6]:

---

[1] يُنْظر، حسن ناظم، مفاهيم الشّعريّة،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،ط1 ،1994م، ص 111.

[2] جان كوين، النّظرية الشّعريّة، بناء لغة الشّعر، اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، مصر، ط 4 2000م، ص 36.

[3]جان كوين، النّظرية الشّعرية، ص 29.

[4] بشير تاوريريت، الحداثة الشعريّة، دار رسلان، دمشق، سوريا، ط1، 2008م، ص 50.

[5] جان كوهين، الكلام السّامي نظرية في الشّعرية، تر: محمّد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1، 2013م، ص 199-200.

[6] يُنْظر، جان كوهين، الكلام السّامي نظرية في الشّعرية، ص 78 .

- قصيدة نثرية (دلالية): تركّز على الجانب الدّلالي وتُهْمِلُ الإيقاع فتذره غير متناول نظراً لسلطة المعاني والدّلالات وسعيها للتنقيب عنها.
- قصيدة صوتية (النثر المنظوم): تُعنَى بالجانب الصّوتي دون الدّلالي.
- قصيدة صوتية دلالية: (الشعر التام): تجتمع فيها الخصائص الصوتية والدّلالية في آن واحدٍ.

أمكن الفرق الحاصل بين اللُّغة الشعرّية والنثرية كوهين من صياغة مفهوم الإنزياح الذّي إتّخذ عنده طابعًا تعميميّا يشدّ بالقصيدة من كل أطرافها، لتعدو بأكملها إنحرافًا عن القاعدة المعروفة يتصّل ببنية اللّغة الشعرية إذْ عُدتْ واقعة أسلوبية في معناها العام[1].

وبناءً على هذا كلّه فالإنزياح لدى كوهين نظرية أحكمت وُثاقَ الأثر الأدبي وأضاءته نظرًا لما أضفته عليه من قيم جمالية وفق مستويات، الصوت، الدّلالة وكذا التركيب والصُورة....إلخ والتي عدّها من السّمات الإيجابية في توليد علاقات جديدة تُجَمّل وبخاصة النّص الشعري.

لم يخل الدّرس النقدي العربي الحديث من تلك المحاولات الجادة الرامية إلى التأسيس للشعرّية وبلورتها، إذْ تكّبد نخبةٌ من النقاد المحترفين إستجلاء مكامنها من منظور حداثي ورؤية عصرّية من شأنها أن تشكل للنّاقد العربي والمتلقي على العموم قفزة نوعية في إستنباط النّصوص من وجهة فنية، جمالية وكذا تذليل إشكالات التلقي الخاضعة للفكر البلاغي القديم والمستمدة من لدن التيارات النّقدية الغربية بمقولاتها الفكرية التي يغلب عليها أحيانًا طابع الغموض والزئبقية.

فقد تناول كمال أبو ديب مفهوم الشّعريّة من مُنطلق بنيوي، إذْ عدّها بنية قائمة على معطيات الكليّة الشمولية متبلورة عن نسيج علائقي منّظم فالشعريّة «خصيصة علائقية أي أنّها تجسد في النّص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلاّ منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرّيا، لكنّه في السّياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتماشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسيّة ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرّية ومؤشر على وجودها»[2]،فمجّمل الشعرّية إذن أنّها شبكة علائقية تنمو وتتوغل بطريقة منسجمة بين عناصر النّص تكرار–ووحداته البانية له– ثمّ أن لهذه العناصر سمات تحيل إلى فردانيتها ووظيفتها الخاصة التي تتحّكم في البناء الدّاخلي للأثر الأدبي وبهذا يمكن البرهنة على إختلاف الأنساق فيما بينها فنقول بالشعّريات بصيغة التعدد غير أنّه يمكن للشعريّة أن تنشأ بشكل موّحد وصورة مكتملة، إذا ما تداخلت هذه الوحدات –السّالفة الذّكر– وتواشجت مجموعة من السياقات شريطة أن تكتسب هذه الوحدات السمات النصّية ذاتها.

[1] يُنْظر، بشير تاوريريت، الحداثة الشعرية، ص 51.

[2] كمال أبو ديب، في الشعرّية،مؤسسة الأبحاث العربية،بيروت،لبنان،ط1 ، 1987م ،ص 14.

كما أشار أبو ديب إلى ما أُصطلح عليه بالفجوة أو مسافة التوتر، معرباً بأنّ: « الشعرّية(...) وظيفة من وظائف ما (سماه)الفجوة أو مسافة التوتر وهي(...)خصيصة مميزة أو شرط ضروري للتجربة الفنية (...) ومن (ذلك وصف) الشعرية بأنّها إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر لا بأنها موحدة الهويّة بها أو الوظيفة الوحيدة لها بيد أن ما يُميز الشعر هو أن هذه الفجوة تجد تجسدها في بنية النّص اللغويّة»[1]، وإنطلاقا من هذا الرأي يمكن أن نسْلم بأن اللّغة الشعرّية تبلغ درجة التسامي والتميز نظرًا لتوفرها على عنصر الفجوة بِاعتبارها سمة جوهرية تسهم في تغيير منحى النص إلى اللاّمعقول من القول خصوصًا إذا اِقترنت بالتجربة الفنية.

والحُق إنّ مسافة التوتر التي نوه إليها ديب طويلاً هي نتاجٌ للفجوة وكَسْرٌ لبنية التوقعات وهو مفهوم مساير لما عُرفَ بالانزياح—لدى جان كوهين– الذي لم يخرج عن نطاق الشعر، إذْ جعله ديب أشمل يغطي الأدب برمّته والتجربة الإنسانية بكل أبعادها[2].

وجمَاعُ القول إذن:إن معالجة كمال أبو ديب لموضوع الشّعرية اِنتهجت طريقا بنيويًا قائما على اِعتبار النّص الأدبي بنية متكاملة متراصفة، مغلقة على نفسها تحكمها شبكة علائقية منّظمة وفق مستويات قابلة للتحليل ممّا ينجُر عَنْهُ تولُد مسافة التوتر الناجمة عن حدوث الفجوة وهي ميزة الشّعريّة.

أمّا أدونيس فقد اقترنت شعريته بالحداثة، إذْ أضْحَى معروفًا أنّها تُعنى بالخروج والعزوف عن المعيار التقليدي في نظم الشّعر، داعيّة إلى الاسترسال في الإتيان بالشعر على الشاكلة الحرّة بنمطٍ من التجاوز والتنميق فأضحت بذلك محاولة تأسيسيّة كبرى لمشروعه حول الرؤيا الشعرّية.

وفي مؤلفه «الثابت والمتحول، صدمة الحداثة» أكّد أنَّ «نزعة الحداثة على الصّعيد الشّعري في المجتمع العربي تكمن في إدراك التماثل بين اللُّغة والعالم بوجهيه: الظاهر والباطن،(...) إنّها اِنبثاق مْنهُ بل إبداع إنساني»[3]، فاللغة الشعرّية تبعًا لهذا الطّرح تنبع عن إدراك وتتبع عالم الأشياء وصوره ومطابقتها مع مكتسبات الذات وتخيلاتها الذهنية، فهي لغة تطورية تنبثق من العالم وتتجدد فيه بفعل ما يضيفه عليها المنشئ، ونخصّ بالذّكر النّاظم من أخيلة وصور فنية وهو مكمن الحداثة.

أثارت مسألة الشعرية المنبجسة من الفكر الحداثي قريحة أدونيس النّقديّة فأفرد لها مجموعة من المؤلفات خاصة كتابه الموسوم بـ«الشعرية العربيّة»،وفيه عرّف الشّعر بأنّه «قراءةٌ للعالم وأشيائه وهذه القراءة هي في بعض مستوياتها قراءة لأشياء مشحونة بالكلام (...) وسُر الشعرية هو أن تظل دائمًا كلامًا ضد كلام لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة أي تراها في ضوء جديد، اللغة هُنَا لا تبتكر الشيء وحده وإنّما تبتكر ذاتها فيما تبتكره

[1] كمال أبو ديب، في الشعرّية، ص 20-21.

[2] يُنْظر، بشير تاوريريت، الحقيقة الشّعرّية، ص 345-346.

[3] أدونيس، الثّابت والمتحوّل،صدمة الحداثة،دار العودة،بيروت،لبنان،ط1، 1978م،ص 267، (بتصرّف).

والشّعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة»[1]، لتغدو التجربة الإبداعية إنتاجاً ثانياً يتجاوز كل المعطيات الكونية المألوفة فيسمو الشاعر من واقعه وبعبارة أدق اِنسلاخه عنه وتماهيه في التخييل والتزويق.

وعليه فالشّعرية لدى أدونيس تقتضي وجود نصّ متكامل منفتح على الأفاق،ناهيك عن إسقاط البناء الهيكلي للقصيدة التقليدية وإقامتها بطابع حّر يسمو به الشاعر عن التصورات السّائدة وحتى على اللغة نفسها، ويفتح له أبواب التألق والإبداع فتتولد شعرية جديدة أو بالأحرى شعرّيات.

اِحتضن الخطاب النّقدي الجزائري –هو الآخر– أفكار وأطروحات الغربيين حول الشّعريّة، والباحث فيه يألفُهُ يعجُّ بمجموعة من المحاولات التي تتراوح بين النّظرية والتطبيق، وإن شذّت في جانبها الإجرائي، ومن بينها نلفي ممارسة عبد المالك مرتاض النّقدية والذي أخذ فيها على عاتقه التأصيل للشّعريّة اِنطلاقًا من أولى تصوراته للشّعر ووظيفته إلى أن اِرتقى لمعالجة النّصوص الأدبيّة تحليلا وتشريحًا ثمّ بِنَاءً بحثا عن مواطن الجمال والإبداع فيها معتبرا الفن هوية كل فكر وحضارة وأنّ النّص الفني بنية متكاملة، متراصفة، قائمة بذاتها، منغلقة على نفسها تربطها شبكة علائقية، مترابطة من البُنى هي في حدّها قواعد وأسس تُدرَسُ بمنهج معيّن ومن ذلك تطبيقاته على نصوص أبي حيّان التّوحيدي في كتابه "النص الأدبي من أين؟ وإلىأين؟" والذي أخذ فيه بالبُنى الصّوتية التركيبية والإفرادية من الوجهة الجمالية وكذا دراسته لمستويات تذوق النّص الشعري الجديد.

وفي مؤلفه الشّهير "قضايا الشّعريات" تناول في طياته أنموذجًا من شعر الشّاعرين سعد الحميدين وياسين الأيوبي وفق المستويين التداولي والسيميائي.

جمع عبد المالك مرتاض في درسه النّقدي بين أصالة التراث، حداثة الرُّؤيا والمعاصرة ناهيك عن مناهضته لفكرة التشبث والجمود إلى المجاوزة والانفتاح، فأثرى بذلك البحوث النّقدية بمفاهيم ومصطلحات مهّمة.

المتصّفح لكتاب "قضايا الشعريّات"يجد الشعريّة فيه تشغل حيّزًا كبيرًا إذْ تناولها عبد المالك مرتاض في ثمانية فصول غير أن الجدير بالذكر حديثه عن معاييرها وخصائصها والتي أفرد لها فصلين كاملين أحدهما موسوم بـ"بنية اللغة الشّعرّية" والآخر عُنْوِنَ بـ "الصورة الشعريّة" وهي التي حازت جل تفكيره وآرائه لاقترانها بالرؤيا والتصورات والتجاوز كما أنّها تمثّل حلقة وصل بين الماضي والحاضر أو بالأحرى بين النّظرة البلاغية للصُّورة وتقريب الحقائق بقالب حداثي.

وخلال طرحه لـ"بنية اللُّغة الشعريّة" أثار مرتاض مجموعة من المسائل والتي عدّت من أهم الخصائص والقواعد التي نادت بها الشّاعرية وتأسست عليها ومن بينها قوله في:

[1] أدونيس، الشّعريّة العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 2، 1989م، ص 78.

6. 1 شعرية اللُّغة فخامة ومجازًا:

أوضح مرتاض في هذه الجزئية الفرق بين اللُّغة الشعرّية القديمة والحديثة من ناحية الوظيفة مبرزًا أن إعمالها في الشعر القديم كان قائمًا على«الجزالة والفخامة أساسًا وعلى شيء من استعمال المجاز بأنواعه المختلفة والإِستعارة والتشبيه بأنماطهما المتعددة وبين الشعر الجديد الذّي لا يقوم على اِصطناع اللّغة الفخمة ولا على الكلف بالمحسنات والمجازات ولكن على تزيح اللغة تزييحًا منتظمًا ملحاحًا على الجنوح للتصوير الشفاف وعلى الاتحاد إلى اِنتقاء اللُّغة الرقيقة المعبّرة (...)»[1]، يرمي النّاقد من هذا المنظور إلى تبيان الاختلاف بين الشعر القديم والشعر الحداثي حيث لاحظ أن الأولى تعتورها الجزالة متينة فخمة، قوية وهذا طبيعي إذا ما تفحصنا الموروث الشّعري الجاهلي، لكن ما يستجلب الذّات النّاقدة هو اِستحضار هذه اللغة للصُّور التقليدية نحو التشبيه، الإِستعارةالكناية....إلخ وليس الغرض من توظيفها الخروج عن نظام اللغة المألوف بين النّاس فلا يعْمد إلى تحميلها معاني جديدة بل تظل هي كما في أصل اِستعمالها العام[2]، فاستخدام الصُّور التقليدية في اللغة الشعرّية القديمة من باب المشابهة والمماثلة لا المجاوزة.

بيد أن لغة القصيدة الحداثية فسلسة المأخذ، عذبة، رقيقة، معبّرة تنزاح عن المألوف والشائع بين العامّة، تنأى عن التّصنع والتكّلف ومما يُلاحظُ عليها إسهاب مستعمليها في توظيف الصُّور الشفّافة المبتكرة التي تفوق التوقعات تتطلع لإحداث طفرة في الكلام بِاستحضار دلالات جديدة وهي وثيقة الصّلة بالرؤيا والإِنفتاح والتّصورات والماوراء، تأسر المتلقي وتحمله على إعمال الفكر في فهم الواقع وكسر الحقائق[3] بأدوات فنيّة نحو: الترميز، الغرابةالبياض...إلخ، أمّا اِستخدام الصُّور التقليدية فيقلُّ شأنًا من نظيره المبتكرْ ومنه فلغة الشعر الجديد لغة اِنزياحية وتوظيف الصّور فيها من قبيل المجاوزة.

6. 2 شعريّة اللُّغة، توظيف التكرار والإيقاع الدّاخلي:

يزعم عبد المالك مرتاض أنّ اللّغة الشّعرّية اِنتقلت من مرحلة البداوة والوحشية والعصبية القبلية في العصر الجاهلي إلى مرحلة النضج الفني في العصر الحديث أين اِتسمت بالرقة والزخرفة، إذْ حفلت بالتكرار والإيقاع الدّاخلي، ولو أننا نجد ملامح هذه الظاهرة في الشعر القديم ونخصُّ بالذّكر المعلّقات التي عمد أصحابها على ترصيعها بتراكيب

---

[1] عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريّات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشّعر المعاصرة، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009م، ص 169-170 (بتصّرف).

[2] يُنْظر، المرجع نفسه، ص 172.

[3] يُنْظر، المرجع نفسه، ص172.

مكرّرة وتضمينها إيقاعاً عميقًا بطابع من الرتابة والتماثل، إضافة إلى موسيقاها الخارجيّة وقد كانت هذه المحاولات الأولى في تاريخ الأسلبة الشعرّية العربيّة[1].

بيد أن اِستفحلت الظّاهرتان في الشّعر الحديث وما نصت عليه النّظرية الشّعريّة الجديدة أن جمالية الإيقاع مخبوءة في عناصره التي تقيمه فتشد المتلقي على المتابعة، التذوق والتمتّع ولا يُأْخَذُ الميزان العروضي بعين الاِعتبار كما هو شأن القصيد العمودي، بل يتم الخروج عن القاعدة العروضية ويُعَوَّلُ على الإيقاع الضمني للبيت الشعري فيأخذه النّاظم من وجهة فنية، وعليه فقد جُبِلَ الشعراء الحداثيون على اِختيار تشكيلاتهم الإيقاعية تبعًا لحالاتهم النّفسية ومن ثم عمدوا إلى تعويم قصائدهم في مقامات موسيقية جديدة[2]، تؤثر على السّامع وتتجاوز توقعاته.

6. 3 اِنحرافية اللّغة الشعرّية (الاِنزياح الأسلوبي):

اِستهّل عبد المالك مرتاض حديثه عن هذه الخاصية الشعرية بتأصيله للمصطلح إذْ يرى أن الاِنحراف اللغوي مفهوم بلاغي النشأة ثمّ اِستحال إلى الاِتجاه السيميائي فصار يعني الخروج عن المألوف لتوتير اللغة المعنى، أو النسج الأسلوبي غير أن هذا المفهوم لم يلبث أن اِتخذ تسمية أخرى وهي الاِنزياح وذلك على مستوى النّقد ومن أنواعه الاِنزياح البلاغي النحوي، الوصفي، وكذا الأسلوبي[3].

والاِنزياح في إجماع علوم اللّسان والبلاغة والسيميائيات فعل الخطاب الذي ينزاح عن المعيار، أو هو الكلمة التي تخرق السلوك المتفق عليه في الاستعمال بين النّاس[4].

في حين اِقترن عند بعضهم بعلم الأسلوب فجعلوه «الصّفة الأسلوبية التي تجعل لغة كاتب من الكُتَّابْ ذات خصوصية في إطار النّظام العام للّسان الذّي تنتمي إليه اللُّغة»[5]فالاِنزياح من هذا المنطلق يجنح إلى التغيير الأسلوبي وما يحدث فيه من انحراف مفاجئ لم يتوقعه المتلقي والذّي يقع في نظام معين أو ما يسمى بالأسلبة المعيارية نحو: التغيير في حكم المبتدأ أو الخبر الأمر الذي يصرف اِنتباهه إلى منحى جمالي ويوظفه إلى التطلع إلى ما وراء أغوار هذا الخرق[6].

ويضيف عبد المالك مرتاض أن دارسي الشعريات قد اِتفقوا أن للاِنزياح الأسلوبي مظهرين[7]:

✓ أوّلهما:وقوعه في بنية النسج اللّغوي فيخترق نظام اللُّغة، وقد ثبت اِرتباطه الوثيق بالأسلوبية، فعدَّ لصيقا لها.

---

[1] يُنْظر، عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 179 إلى 182.

[2] يُنْظر، المرجع نفسه، ص 191.

[3] يُنْظر، المرجع نفسه، ص 192-193.

[4] المرجع نفسه، ص 195.

[5] يُنْظر، المرجع نفسه، ص 194.

[6] يُنْظر، عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 194.

[7] يُنْظر، المرجع نفسه، ص 196.

✓ وثانيهما: اِنتهاكه للرّصيد المعجمي وتحميل معانيه دلالات جديدة غير مألوفة من قبل وهذا الأخير اقرب إلى المجاز اللغوي بأنواعه وهذا ينفي اِقتران المظهرين ببعضهما إن لم نقل ملازمان.

فتوظيف العدول أو الخرق في كلا المظهرين هو لغة فنية، جمالية وليس جهلاً وإغفالاً من المنشئ للمعطيات اللغوّية وسمات اللُّغة الشعرّية وهي أمور –من منظور الشعريين وأهل الاِختصاص- تنأى عن مكونات النّص الإبداعية، لكونها خارجة عن مقصدية الشّاعر ونيّته وتتصّل بتكوينه الدّاخلي، موهبته الشّعرّية وإمكاناته[1].

أمّا في سياق عرضه للصّورة الشّعرّية عالج النّاقد مجموعة من القضايا إذْ فصل القول في قضيتي الصّورة الحسيّة والذهنيّة وأثرهما في المعنى غير أن اِهتمامه كان مُنْصَبًا على وظيفة الصّورة في التقريب بين حقيقتين وقد تناولها اِنْطِلاَقًا من تصور مبدئي مفاده أنّ «الصّورة هي إبداع خالص يصدر عن القريحة وإنّها لا يمكن أن تنشأ عن التشبيه، ولكن بتقريب فيما بين حقيقتين تبعد إحداهما عن الأخرى قليلاً وكثيرًا وكلّما تقاربت العلاقات بن هاتين الحقيقتين اِزدادتا تباعدًا ودقة فتكون الصّورة بينهما أقوى كما تكون ذات قوة تأثيرية وذات قابلية لتمثيل الحقيقة الشعرية»[2]وعليه فالصّورة في أي فن قولي لا تتشكل اِعتباطًا وإنما تنشأ جرّاء مجموعة من العلاقات الواقعة ضمنيًا في التعبير اللغوي يستشفها المتقبل وكما أنّها لا تتهيأ في المنجز الأدبي بفعل المشابهة وإنّما بفعل المقاربة بين الحقائق والتّصورات ثم إن قوة اِنزياحها مرهونة بتداخل وتعاضد تلك العلاقات المشكلة لها ومن ذلك تكتسب الصورة سمة الشّاعرية بحيث تهيمن على بنائها الفني والإبداعي.

ومن هذا المعطى يكون عبد المالك مرتاض قد أسقط الستار عن الخطوط العريضة للصُّورة الشعرّية وسّلط الضّوء على حيثياتها ليخلص إلى كونها «خلاصة إبداع وهي أنقى وأرقى ما تجود به القريحة عطاءً أدبيًا رفيعًا وهي ليست بالضرورة منبثقة عن التشبيه، ولكنّها تتشكل ممّا بين شيئين بلحقيقتين وقد تتباعد هاتان الحقيقتان كما قد تتقاربان غير أن الصّورة الشعريّة فيما يَزْعُمُ تزداد جمالاً ونضارة وبهاء وطلاوة فيشتدُّ تأثيرها في المتلقي كلّما تباعدنا فيما بينهما»[3]، وفي هذا السياق إشارة إلى شيوع الصّور المبتكرة المبنية على التصورات والرؤى والتجاوز وحلولها محل التقليدية كالتشبيه الاستعارة، المجاز...إلخ وذلك لما تتسّم به من جمالية في مقاربة الأشياء وتزداد هذه الأخيرة رَوْنَقًا كلما تباعدت الصورتين لأنها تشدُّ ذهن المتلقي وتحثّه على إعمال فكرة من أجل فك أغلال هذه الصُورة والوقوف على مكمن الجمال فيها.

ومجملالقول ومنتهاه،أنّ تحولات الخطاب النّقدي الجزائري من السيّاق إلى النّسق كانت مصاحبة لموجة التأثير الغربية بآرائها ومعتقداتها وطروحاتها الفلسفية الرّامية إلى مناهضة القديم والثورة على الموروث المتعصّب،فضلا عن

---

[1] يُنْظر، المرجع نفسه، ص 199.

[2]المرجع نفسه، ص 320-321.

[3]عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 321، (بتصّرف).

المناداة بتحديث الخطاب النّقدي وفق منظومة منهجية سياقية ونسقية تصبو إلى الانفتاح على الآفاق،يضاف إلى ذلك ما استلهم من الثّقافة العربية السّاعية إلى كسر الحدود الفاصلة بين الطّرح الغربي والتراث العربي بغية ابتداع طرق جديدة للنّهوض بالنّتاج العربي وتناوله بحلّة حداثية،وقد كان الخطاب النّقدي الجزائري في طليعة الخطابات العربية _والمغاربية على وجه الخصوص_ الّتي تبنّت المناهج النّقدية المستوحاة من الغرب،إذ أكّد هويّته وأثبت حضوره من خلال أعمال النّقاد وجملة من والأطاريح الأكاديمية، كان للركيبي وعبد المالك مرتاض ويوسف وغليسي وغيرهم فضل السّبق في بذل جهود معتبرة مسايرة للرّكب خاصّة في المجال النّسقي وإن كانت محاكية للغرب في أدقّ تفاصيلها لكن هذا لا ينفي مدى الإبقاء على الخصوصية الجزائرية في أبعادها الثّقافية والدّينية والأخلاقية والتّقاليد الاجتماعية وهذا ما يعكس مدى انسجام النّصوص النّقديّة الجزائرية _في سياق نقد النّقد_شكلا ومضمونا وتكامل محتوياتها في البنى والرّأي النّقدي على الرّغم من افتقارها لبعض الأسس وخلخلة جهازها المصطلحي.

الفصل الثّاني

الاتّجاه السياقي وتطبيقاته في تجربة حبيب مونسي النّقديّة

1 _ المنهج التاريخي

2 _ المنهج الاجتماعي

3 _ المنهج النّفسي

لاجرَم أنّ المناهج السيّاقية في النّقد الأدبي تتخذ من الخطابات بأنواعها مادّة وموضوعاً لها، لكن لا يخفى على الدّارس أنّ هذه المناهج تفتقر إلى آليات وأسس قارّة في تناولها للنّتاج الأدبي، ومنه لا يمكن الجزم بأنّها منهج صرفٌ في الممارسة النّقديّة وإنّما هي قراءة ومعالجة معينة يتوخاّها الناقد للتوغل في الخطاب الأدبي بغية الكشف عن أنساقه المضمرة ثمّ سيماته الأدبية وقوانينه المجرّدة والمتحكّمة فيه تحليلاً وتفكيكاً وبناءً وصولاً إلى استخلاص نظرية عامّة عن الظروف المحيطة بنشأة العمل الأدبي.

ولعلّ أعمال حبيب مونسي النّقديّة أحد المنجزات الّتي تناولت المنهج السيّاقي، إذ تحدث فيه حديثاً مستفيضاً محاولاٍ تسليط الضوء على نقد النّقاد القدامى والمحدثين لمجموعة من النتاجات الشّعرية والروائية مستعرضاً آراءهم النّقديّة والّتي تعكس بدورها أبعاداً يأتي البعد التاريخي والاجتماعي والنفسي في طليعتها.

ورغم كون التطبيق في ضوء المناهج السيّاقية في النّقد الجزائري شاذٌ غالباً إلاّ أنّه في نقد حبيب مونسي بلغ مبلغاً مهمّاً نظراً لخلفيته المعرفية المستوحاة من الموروث النّقدي القديم والطّروحات الغربية الحديثة.

وبعد الدراسة التنظيرية للمناهج السياقية وبسط مفاهيمها من المنظورين الغربي والعربي قديماً وحديثاً سنحاول في هذا القسم الإجرائي ــ ومن خلال تفحص المدونة المختارة والموسومة بـ"نقد النّقد، المنجز العربي في النّقد الأدبي، دراسةٌ في المناهجِ" لحبيب مونسي ــ رصد الآراء النّقديّة لهذا النّاقد وتبيان مواطن الجدّة والإبداع من خلال المناهج الآتية:

1- المنهج التاريخي:

عرف المنهج التاريخي في النّقد العربي انتشاراً واسعاً تعدّى حدود الاختيار المنهجي، والممارسة الفردية ليصبح ظاهرة نقدية سادت هذا النّقد عموماً ومسّت مجمل الثقافة العربية بصور تكاد تجمع على الاتفاق في المنظور والاختلاف في الفهم والممارسة والباحث في ثنايا هذا المنهج يلحظ أنّ الظروف السياسية والصراعات الفكرية ساعدت على نجاحه، بل تحكمت فيه وفي تغيير الرؤى المعرفية الّتي أرادت تغيير النّقد العربي القديم في مفاهيم ومقولات مغايرة ليس لضرورة معرفية أنتجها التطوّر التاريخي وإنّما من أجل فكرة التغيير نفسها، مما جعل النّقاد على بيّنة بأنّ النّقد العربي لا يعاني من مشكلة استيعاب منهجي، أو بِطانَة فلسفية تؤسس له أو تناقض بين النّظرية والتطبيق، وإنّما الإشكال يكمن في طبيعة الناقد العربي الذّي يشوبه اغتراب فكري حاول النّفاذ منه استناداً إلى مفاهيم ومقولات نقدية،وجد فيها ضالته ومخرجاً لهذا التضارب الإيديولوجي والمعرفي والنّقدي.

ولم يخل النّقد الجزائري ممّا أفرزته الحركة النقدية العربية،إذ ساير القراءة التاريخية في أهم أسسها وقواعدها وإن تضاربت الآراء بين التنظير والتطبيق في تغييب بعض الخصوصيات الّتي تقف عليها هذه القراءة،وقد عكف النّقاد

الجزائريون في محاولاتٍ شاذّة واجتهادات فردية على ترسيخ الممارسة التاريخية وتطويرها نظير تثمينهم لقضايا نقدية وأخرى فكرية.

وحبيب مونسي من أشهر النّقاد الجزائريين الذين ذاع صيتهم على الساحة النّقدية الجزائرية،إذ أخذ بالنّظرية والتطبيق المنهج التاريخي وكيفية تلقيه في الفكر العربي المعاصر.

الباحث في آراء حبيب مونسي النّقدية يلحظ أنّه وظّف مصطلح (القراءة التاريخية) بين قوسين كبديلٍ عن المنهج التاريخي أو تاريخ الأدب إذ يقول: "والقراءة التاريخية شاهد على تلاحم التاريخ والنقد الأدبي، لتشكيل ما أسماه النقاد بتاريخ الأدب على أساس وصفه مراحل الأدب وتطوره من خلال السيرورة التاريخية، والأجدر بنا اليوم أن نعدله إلى مصطلح يعبر بحق عن طبيعة توجهه العام والخاص فتكون القراءة التاريخية أليق عنوان لتلك الجهود الفكرية التي عرفها مطلع هذا القرن إلى منتصفه، والتي حاولت أن تقص رحلة الأدب من خلال تراكمات التاريخ ضعفا وقوة"[1] ومن هذا المنظور يتبيّن أنّ استخدام مونسي لهذا المصطلح يوحي باتباعه منهجاً أو توجّهاً معيّناً كما لايخفى على المتمعّن في هذا الرأي بأنّ ناقدنا يعمد إلى عقد الصّلة بين القراءة التاريخية والمعنى العام والخاص لتاريخ الأدب[2]، إذ عدّها تعبيراً مطلقاً بل صريحاً عن تلك الجهود الفكريّة الّتي خصّت الأدب بتراكمات من التاريخ الغابر شُهد لها بالضعف تارة وبالقوة تارة أخرى، ولعلّ هذا الفهم للمصطلح لدى مونسي مستوحًى من مفهومه للقراءة وفعل التلقي الّذي استحوذ على فكره وجل كتاباته إلّا أنّه جعل مزيّته في دراسة المنهج التاريخي أو القراءة التاريخية في الأدب العربي على أساس السياقات الخارجية والظّروف المحيطة بالأثر الأدبي.

وقدّم يوسف وغليسي رأياً مغايراً إذ يقول: " (...) وعلى هذا كلّه فإنّ النّقد التاريخاني (Critique Historiciste) أنسب فيما يبدو تسمية لهذا المنهج من النّقد التاريخي (...)"[3]، يبدو من هذا المنظور أنّ مصطلح التاريخي قاصر، إذ صيّره وغليسي مُبهم المرجعية المعرفية يقترب من روح العلم، يرتكز على الجانب العلمي الخاضع للتجريب وبهذا يكون قد أهمل بعض الخصائص الأدبية والجمالية التي تصنع فُرادة العمل الأدبي، وتغاضى عن بعض المصادر التاريخية والفلسفية للظاهرة الأدبية، وهذا ما حافظت عليه التاريخانية، بوصفها أشمل وأعمّ من التاريخية.

وعقّب مضيفاً " (...) بأنّ التاريخانية ــ في منظور علم التاريخ ــ تعني مدرسة تاريخية ترى أنّ فهم أي شيء كان يقتضي منّا فهم تاريخه"[4]، ومرجعياته.

---

[1] حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي، دراسة في المناهج، دار الأديب، وهران، الجزائر، دط، 2007م، ص 50.

[2] ينظر آمنة أوماية، المنهج النّقدي بين السيّاقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص48.

[3] يوسف وغليسي، النّقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 18.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وهذا الرأي ليوسف وغليسي يجري مجرى الطّرح القائل ب: " ثمّة مبدأً تاريخانيّاً أساسياً آخر (...) وهو أنّ كلّ شيء في العالم الإنساني، الدّولة والمجتمع والأخلاق والأدب والعلوم جزءٌ من التاريخ (...) أي يجب فهم كلّ شيء في العالم الإنساني في سياقه الاجتماعي والتاريخي المحدّد (...)كما أنّ جميع الظّواهر الاجتماعية والتاريخية لا وجود لها من دون سياقها المحدد"[1]، ويتعيّن دراستها ضمنه.

ومنه "فاختلاف النّقاد الثّلاثة في تحديد مصطلح للمنهج التاريخي يُنظر إليه من زاويتين:

أ ــ إنّ حبيب مونسي يحاول رصد الحركة الّتي سادت في تلك الحقبة إضافة إلى رغبته في تحديد المفهوم العام والخاص لتاريخ الأدب بصورة أكثر وضوحاً ليدلّ على أهميّته في الدراسات الأدبية.

ب ــ في حين ركّز وغليسي وفريديريك بيزر (Friedrich Von Wieser) على الجانب المعجمي والفلسفي للمصطلح لذلك فضّلاَ جعل التاريخانية عنواناً لبحثهما رغم أنّهما اختارا مصطلحاً آخر يريان فيه قصوراً مفهوميّاً ولكن عمداَ إليه مجاراة للعامّة، وهذا التباين يصوّر لنا الخلفيّة المرجعيّة لكلّ من النّقاد"[2]، ونظرتهم للدّراسة التاريخية ومنطلقاتها وآلياتها.

ومن الآراء من أكّدت أن التاريخانية مصطلح حديث النشأة أو بالأحرى ما بعد حداثي يقترن ظهوره بالنّقد الثّقافي، إذ استقرّ حنفاوي بعلي في منجزه "مدخل في نظرية النّقد الثّقافي المقارن" على فكرةٍ مفادها أن "تحت مظلّة النّقد الثّقافي ظهرت التاريخانية الجديدة (...) كتوجّه نقدي جديد أخذ يطور إطاره النّظري وآلياته الإجرائية ونظرته للأدب والفن في المجتمع والتاريخ (...)"[3]، والثّقافة.

ويعرفها على أنّها "دراسة الإنتاج الجمعي للممارسات الثّقافية وبحث العلاقات بينها وكيف جرت صياغة المعتقدات والتّجارب الجمعية ثمّ نقلها من وسيطٍ إلى آخر في شكل جمالي (...)"[4]، وفني منظّم.

والدّراسة التاريخية تبعاً لطرح مونسي تقتضي المراحل الآتية[5]:

ــ إجراءُ مسحٍ شاملٍ وعام لمفهوم السيّاق والوقوف على مناهجه وأدواته.

ــ معرفة مدى ملاءمة هذه الأدوات وخطورتها على الحكم الأدبي الصادر.

ــ الاستفادة من الإجراءين السّابقين في الأخذ بمنطلقات هذه القراءة، سلبياتها وإيجابياتها.

---

[1] فريدريك بيزر، التاريخانية، تر: عمر بسيوني، مركز نهوض،الكويت، الكويت، دط، 2019م، ص 09. (بتصرّف)

[2] آمنة أومايا، المنهج النّقدي بين السيّاقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص49 (بتصرّف).

[3] إيمان برقلاح، النّقد الثّقافي والتاريخانية الجديدة، مجلّة كلية الآداب واللّغات، العدد 01، خنشلة، الجزائر، 2020م، ص 83.

[4] المرجع نفسه، ص 83، 84 (بتصرّف).

[5] ينظر حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 50.

من خلال ما سبق يتضح أنّ ناقدنا يجنح إلى إبراز معالم هذه القراءة والطّريقة المثلى الّتي تمكن الدّارس للمنهج التاريخي من اتّباع مسار دقيق وشامل لهذا المنهج، وقد عرض حبيب مونسي في هذا المنحى جملة من الآراء النّقديّة الغربية عن المنهج التاريخي محاولاً تبيان أوجه الاختلاف والائتلاف بينها وبين الرّأي العربي.

1-1 علمنة الأدب:

لا يختلف اثنان في كون لفظة علم تحمل في ثناياها معنى التطوّر والتغيّر والجدّة أو الولادة الجديدة، وقد استهلّ حبيب مونسي حديثه عن هذه اللفظة متمثّلاً النّوع الأدبي كائناً عضويّاً متطوّراً، ومنه يمكن التسليم بوجود نظريّة تطوّرية للأدب تُعنى بدراسته في كينونته، جنساً، وبيئةً، وتطوّراً، وخصائصاً، وإنّ هذه النّظرة لناقدنا استقاها من التجربة العربية والفكر الغربي حيث يرى بأنّه" (...) فإذا كان الأدب بعيدا عن الهندسة وقريبا من التاريخ وهذا الأخير في حد ذاته علما فكيف لا يستفيد الأدب من بعض مناهج البحث العلمي الذي ارتضاه المؤرخ لنفسه؟(...)"[1]، فالأدب _ وفقاً لهذا الزّعم _ شأنه شأن علم التاريخ يتّخذ من مناهج البحث العلمي بطانةً وقاعدةً مستفيداً من قواعدها في التطوّر والتجلّي وصولاً إلى تحقيق الأفضلية في تحليل النّصوص الأدبيّة.

والمتمعّن في فكر مونسي _ تبعاً لما أورد _يلفي أنّه أعاد بعث فكرة التطور النّاجمة عن النّظريّة الداروينية في النّشوء والارتقاء على لسان فرديناند برونتيير (Ferdinand Brunetière) الّذي آمن بها، والدّاعية إلى أنّ النّوع الأدبي أو الأدب عموماً يسمو ويتطوّر من فن لآخر كالإنسان الّذي أتى نسله من القرد حتّى ارتقى إلى شاكلته، وعلى أساس نظرية التطوّر نلمس دعوة صريحة من مونسي إلى ضرورة تتبع الأدب ودراسته في مراحله ورصد خصائصه الفنيّة شريطة الإبقاء على الخصوصية الأدبية والّتي تتغيّر بحسب طبيعة الجنس الأدبي والمنهج المتبّع والآلية.

وفي معرِضِ حديثه عن تاريخ الأدب عقد حبيب مونسي صلة هذا المنهج بأحد أقطابه وهو غوستاف لانسون (Gustav Lanson) محدّداً مرجعيّته " والّذي تأثّر (بالنّاقدين) تين (Hippolyte Taine) وبرونتيير(Ferdinand Brunetière)، فأخذ عن الأوّل فكرة الشّرطية وعن الثّاني فكرة التاريخ"[2]، أمّا مرجعية لانسون فتتضح من خلال أخذه "(...) أقلّ الأمور صلاحاً للمناقشة وما هو علمي، فقد أخذ من الأوّل فكرة البيئة بينما أخذ من الثّاني فكرة التاريخ"[3]، ومنه فالمتأمل لهذا المعطى يلحظ" اختلافاً في المرجعية الأولى عند ناقدنا مع ما ذهب إليه كارلوني (Jean – Claude Carloni) وفيللو (Jean – Claude Filloux) في كتابهما "النقد الأدبي" رغم إشارته في التهميش إلى نفس الكتاب"[4]، وعلى هذا الأساس تكوّن لدى مونسي

[1] حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 50..

[2] المصدر نفسه، ص 51.

[3] كارلوني وفيللو، النقد الأدبي، تر: كيتي سالم، جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 1984م، ص 84.

[4] آمنة أومامية، المنهج النّقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 50.

"أنّ دراسة الأدب تبدأ بالتحرّيات ذات الطّابع العلمي الواسع والّتي تشبه إلى حدٍّ بعيد كيفيات البحث في الظّواهر التاريخية"[1] البحت.

ومن ثَمَّ حدّدها كالآتي:

"_ جمع المستندات والطّبعات المختلفة.

_ التحقق من صحة نسبة النّصوص وقراءة الحواشي.

_ رصد التغيّرات الرئيسة وفهم النص من خلال العلوم المساعدة كالصّرف والنحو والعروض.

_ دراسة التأثيرات المتبادلة بين المؤلف وغيره وبين النّص.

_ دراسة المناهل (...) للتغلغل إلى مختبر المؤلف للكشف عن كيفيات عمله وأصالته"[2]

ومنه فكيفية البحث وتقصّي الظاهرة التاريخية بمراحلها لدى ناقدنا لم تنأ عمّا ثبت عن سابقيه من النّقاد الغرب والعرب ممن تبنوا منهج لانسون (Gustave Lanson)، وذلك بجعلهم النّص الأدبي وثيقة تاريخية تحتاج إلى تحقيق على الرّغم من محاولاتهم الجادّة لإخضاعها للتجريب العلمي الدّقيق أو جعلها شبيهةً بالعلم الخالص ومسايرة له على حدٍّ سواء وعلى هذا الأساس فنتائج الدّراسة التاريخية ليست يقينية، مادامت المقدّمات فيها تنحو إلى دراسة حالة أي طابع التجريب، والنّص الأدبي من هذا المنطلق قد يعتوره الضمور وتتلاشى خصوصيته الفنيّة.

وحبيب مونسي _ باتباعه الطريقة اللانسونية _ أكّد بأنّ نتائج هذه المقاربة غير مُطْلَقَةٍ بل إنّ لانسون (Gustave Lanson) نفسه لا يسلم بذلك، إذ يصرح بحاجة هذه الأخيرة إلى "(...) مراجعةٍ وتقصٍ لنتائجها بالنقد حسب ما تقدمه نتائج البحوث في الوقائع المساندة والتي يتم الكشف عنها لاحقا. إنها عملية بناء للحياة الثقافية في أمة ما"[3].

ومن هذا الرّأي النّقدي نستشف بأن إخضاع الظاهرة الأدبية لقراءة تاريخية يُعدُّ بناءً للحياة الثّقافية لأمّة من الأمم لكونها نِتاجُ تراكماتٍ من أفكار وعادات وتقاليد وآداب تتغيّرُ وتتطوّرُ ويمضي عليها الزّمن فتفقد شيئاً من مصداقيتها، والنّاقد في السيّاق التاريخي لا يظفر إلّا بمنتخباتٍ منها أو أخبارٍ موروثة ووقائع مساندة تحتمل التصديق أو التكذيب، حتى لو وُضعت في ميزان النّقد شابها الغموض والنّقص ممّا يجعل نتائجها زئبقيةً وغير ثابتةٍ وإن انتهجت سبيلاً علمياً بحتاً.

[1] حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 51.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها، (بتصرف).

وعلى لسان لانسون يشير مونسي إلى"فروق هامة بين المادة العادية للتاريخ بمعناه الدقيق ومادته، وعن تلك الفروق تنشأ فروق في المنهج، موضوع التاريخ هو الماضي، ماض لم تبق منه إلا أمارات أو أنقاض بواسطتها يعاد بعثه وموضوعه هو، هو الماضي ولكنه باقٍ فالأدب من الماضي ومن الحاضر معا (...)"[1]، فحبيب مونسي حين عرض لهذه المقولة كان على بيِّنةٍ بوعي لانسون الجيّد لمنهجه ومحاولة هذا الأخير عقد مقارنةٍ بين التاريخ العام وتاريخ الأدب، فالأوّل يرصد الماضي بحذافيره، مرحليٌّ، يلامس الواقع إلى حدٍّ بعيد ونتائجه ثابتة في الغالب فضلاً عن كونه يخضع لسلطة الزّمان والمكان، كما أنّه يفتقر للنزعة الجمالية بشكلٍ تام ومُطْلَق، بينما موضوعه هو الماضي الخالص الّذي تشكّله بعض الأمارات والأحداث عُدَّت بدورها مادةٌ خام لإعادة إحياء التاريخ.

أمّا الثّاني فتشوبه روح العلم، كفيلٌ بدراسة تاريخ النّفس الإنسانية وحضارتها المادية والقومية في مظاهرها الأدبية والحياتية باستخدام أسلوب معين بمعزلٍ عن الأحكام الجازمة، ثمّ إنّ تاريخ الأدب أقرب إلى الخلق الفنّي، إذ يتميّزُ بخاصية التأثير حيث اعتبرها مونسي حالة خاصّة لهذا المنهج وميزته الفارقة لكونها تستهدف المتلقي النّاقد بالضرورة، ومنه فالمنهج يسهم في فهم الروائع والكشف عن حيثياتها بصبغة فنية، فضلاً عن طابعه التطوّري المجرّد من الزّمكان يتحرى فكرةَ موضوع الأدب ماضٍ وحاضر في الآن نفسه من شأنه أن يبعث على تناسل الأنواع الأدبية ورفعة الجمال الأدبي في سياق التاريخ.

وخَلُصَ مونسي إلى ستة قوانين رئيسة انتقاها من الطّرح اللّانسوني في محاورة النّص الأدبي، إن لم يقل اللّبنات الأساسية في نقد الأثر الأدبي وإعادة تشكيله وهي كالآتي:

"أ _ قانون تلاحم الأدب بالحياة : الأدب مكمل للحياة .

بقانون التأثيرات الأجنبية .

ج-قانون تشكل الأنواع الأدبية .

د- قانون تلاحم الأشكال الجمالية .

هـ-قانون ظهور الأعمال الخالدة .

و_ قانون أثر المؤلف في الجمهور، المؤلف قوة منظمة"[2].

بيد أن يرى بعض النقاد أن مراحل الدّراسة التاريخية وفق ما ثبت عن لانسون تتجلى في:

"أ _ إعداد النص الأصلي

ب _ تأريخ النّص كاملاً

[1] حبيب مونسي، نقد النّقد المنجز العربي في النّقد الأدبي، ص 51 (بتصرف).

[2] المصدر نفسه، ص 52.

ج _ مقابلة النسخ وتحليل المتغيرات

د _ تحليل الخلفية الفلسفية والتاريخية للنص في علاقته مع مؤلفه وعصره

هـ _ دراسة المراجع والمصادر"[1]

تبدو قوانين لانسون في تلقي الظّاهرة الأدبية ونقدها _ من خلال هذا المعطى وتبعاً للشاكلة الّتي أوردها حبيب مونسي _ شاملة ومجملة ودقيقة تحوي كل الشروط الضّرورية في تقصّي المنجز الأدبي وصياغة خصائصه وفنيّاته تاريخيّاً، وبذلك يكون لانسون بحسب مونسي قد تخطّى تاريخية الأدب إلى اجتماعيته ممّا يفضي إلى تداخل المنهجين وتواشجهما[2]، إلى حدٍّ تماهي أحدهما في الآخر، نظير قيامهما من نفس البيئة الفكرية والخلفية الإيديولوجية وتآزرهما في بعض المنطلقات ناهيك عن الرّأي النّقدي، وهذا ما يحيلنا إلى الطّرح القائل بـ "(...) النّقد إذا توجّه إلى التاريخ القديم كان تاريخياً وإذا توجّه إلى العصر الحديث يمكننا حينئذٍ أن نسميه اجتماعيّاً"[3] نظير مواكبته للتغيرات الحاصلة في البُنى الاجتماعية بنوعيها التحتية والفوقية.

1-2 القراءة التاريخية في النّقد العربي:

تعدّ القراءة التاريخية من أهم دعائم التجربة العربية في النّقد، على غرار الاتّجاهين الاجتماعي والنّفسي والباحثون في أصولها أكّدوا صلتها الوثيقة بالنّقد العربي القديم، إذ أطلقوا عليها بالأخبار والرواية يعتريها طابع النّقل والسّرد، بل إن عنصر التاريخ لم يثبت على هيئته شكلاً ومعنًى، وإنّما برزت نفحات منه دالّة عليه على سبيل القص والوصف، وتوارد النّوادر والحكايات لاسيما تفشي نوع الفكاهة.

والقراءة التاريخية قراءةٌ في خصوصية الظّاهرة الأدبية وظروف نشأتها، والبحث عن ملابساتها جماليّاً تجسيداً لسمة الإبداع، لذلك يوصف السيّاق التاريخي بأنّه عنصر منظّم يتحدد بجنس الأدب، وبالتراث والتّقاليد، ومنه فقد يتجاوز الخلق الأدبي المرجعية الفكرية للمتلقي النّاقد ليغدو التاريخ جزءًا لا يتجزّأ من بنية النّص السطحية فهو ليس انعكاساً للعالم أو تعبيراً عن موقف فحسب، وإنّما عالم آخر تحكمه التصورات والأفكار جاعلاً من التجارب الشعورية منطلقاته الأساسية، وعلى هذا الأساس كانت الأخبار والروايات في الموروث العربي القديم انعكاساً لبيئة ذلك العصر وطبائعه وعاداته، أو بالأحرى صورة مصغّرة ونمذجةٌ للمجتمع العربي العتيق ونقلاً لتجربةٍ بشريةٍ وحكايات وأساطير الخوارق الّتي يضمرها تاريخ النّفس الإنسانية.

[1] يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 18.

[2] ينظر آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 52.

[3] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 36.

لكن من الدّارسين من أقرّوا عدمَ معرفة العرب لهذا النوع من المناهج في التراث النّقدي العربي، وحبيب مونسي من أوائل النّقاد الّذين ناهضوا هذه الفكرة حين طرق الدراسات العربية من بابها الواسع[1]، إذ أرجع ذلك للأسباب الآتية[2]:

- جمع الأخبار والنوادر الممزوجة بمناسبات معينة .
- الوصف المبتكر والمعنى الغريب.
- الاهتمام بما يحدث في بلاط السلطان .
- إهمال الحياة الفكرية السائدة آنذاك عند العامة .
- التجدد بعيدا عن الثقافة الرسمية

كما أشار "إلى أن دراسة أدب تلك الفترة قد تؤدي إلى المغالطة والتعميم، إن تم الحديث عن واقع هذه الثقافة وعلاقتها بحياة العامة والبلاط، ممّا يؤدي إلى تسوية اللسان باللغة فينجرّ عنه اختلاط الأدب العامي بالفصيح، وما حدث بينها من شرخ حضاري بسبب الإذعان إلى أدب البلاط ونقل المسامرات والأخبار، وتوجه العامة عنه صوب أدب أخر أكثر نضجا وإخصابا"[3]، حيث يقول: "إن ازدواج الأدب في مجتمع ما، ظاهرة مرضية في وجه من وجوهها لأنها تنتج لغتين متباينتين، وبالتالي نمطين من التفكير قد لا يلتقيان على صعيد توحيد القيم (...)"[4]

من هذا المنظور نستشف " أنّ ازدواجية الأدب شكلت شرخاًلدى مونسي في أحد أوجهها لأنها تنتج لغتين مختلفتين والذي ينشأ عنهما اختلاف في الرؤى والأفكار، مما يعمق المسافة بينهما ويؤدي إلى تباعد القيم الموجودة على مستوى المجتمع الواحد، وبمرور الوقت وجدت الثقافة العربية طريقا آخر رسمته لنفسها عن طريق احتكاكها بثقافات أخرى جديدة، فاستدعى ذلك إعادة النظر في تراثنا الأدبي على ضوء هذا الوافد فظهر ما يعرف بتاريخ الأدب العربي، وهوالمسمى الذي اتخذه الكثير من الدارسين الذين حاولوا اقتفاء أثاره في أدبنا"[5]، كما جنحوا إلى عرض ودراسة متونه من خلال تقسيم الأعصر فكان:

"أ- العصر الجاهلي

ب - العصر الإسلامي" صدر الإسلام "

ج- العصر الأموي

[1] ينظر آمنة أومايا، المنهج النّقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 53.

[2] ينظر حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 52، 53.

[3] آمنة أومايا، المنهج النّقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 53.

[4] حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي ، ص53.

[5] آمنة أومايا، المنهج النّقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 53، 54.

د- العصر العباسي" والأندلسي"

هـ- عصر الدول المتتابعة" التركية" إلى هذا العهد"[1]

ويرى بعض النقاد _ وفي مقدّمتهم سعيد علوش _ بأنّ هذه التقسيمات " لاقت ببساطتها ترويجاً غريباً إذ قام أغلب المؤرخين الأدبيين باعتماد العصر السياسي قبل أن ينتقد فيما بعد، ولكن بعد أن ترسخ كتقليد على مستوى مدارس التعليم الرسمية، والتأليفات المتعدّدة وأكثر من هذا فتح التقسيم السياسي الباب واسعاً على التخصص الأكاديمي في أدب الجاهليين أو الأمويين أو العباسيين (...)"[2]

أمّا مونسي" فيرجع هذا التباين في التقسيمات السياسية لتاريخ الأدب العربي إلى اختلاف المرجعيات الفكرية لدى أولئك المؤلفين الأوائل مما أثر على نتاجهم فاكتسبوا من خلاله صفة الريادة"[3] على مراحل:

"أ_ حسن توفيق العدل بثقافته الألمانية

ب- أحمد الإسكندري بثقافته السلفية

ج- أحمد حسن الزيات بثقافته الفرنسية

د _ جرجي زيدان بثقافته الانجليزية"[4]

ونتيجةً للتوغل في هذا الإطار المعرفي بتنقيب مراحل التطور التاريخي للأدب وتاريخ الأدب والقراءة التاريخية وعلى الرغم من تباين المرجعيات الفكرية عند النقاد "(...) إلا أن مقومات هذه القراءة عند هؤلاء ظلت منحصرة في بوتقة التاريخ، ولم تقو على الفكاك منه لتخرج إلى فسحة البحث التي سطرتها المناهج الغربية وخاصة عند غوستاف لانسون بل ظلت تتحرك في ثوب انتقائي جردها من روح العلمية، التي سعى تاريخ الأدب إلى لبوسها في مطلع هذا القرن خاصة وأن بواكير الكتب المؤلفة فرضت على أجيال لا كتب لهم سواها فاستغرقت جهودهم وأشبعتهم صورا مبثوثة للأدب العربي (...)"[5].

ومنه فمونسي "يطالعنا على حقيقة مفادها أنّ هؤلاء الدّارسين أخفقوا في تخليص الأدب من سيطرة السياسة والتاريخ، وبهذا ضيعوا منهج البحث التاريخي وأضمروا خصوصياته، والسبب في ذلك عامل الانتقاء الّذي جرّدها من الروح العلمية، والّتي سعى تاريخ الأدب إلى تبنيها سابقاً، فلم تستطع هذه الدّراسات الأخذ بما نادى به

[1] حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 53، 54.

[2] سعيد علوش، إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي، دراسة مقارنة، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 49.

[3] آمنة أومايا، المنهج النّقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 54. (بتصرف).

[4] حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 54.

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.. (بتصرف)

المنهج وإنّما راحت تنتقي منه محطّات بغية تطبيقها على الأدب العربي فاكتست حلّة التاريخ بدل الأدب"[1] بأجناسه وفنونه.

ضف إلى ذلك سيطرة الدراسات الاستشراقية عن الأدب العربي، إذ أخذ النّقاد العرب يتدارسونها ويتوارثونها نقلاً فأفنوا فيها عمراً وجهداً غير أنّهم حَوْصَلُوا نتائجَ خاطئة في حق الأدب العربي ونتاجه الغزير والقيّم، وذلك راجعٌ فيما يرى سعيد علوش إلى " تعامل مؤرخ الأدب يتميّز بنوع من الآلية في تطبيق المناهج الغربية، كما أنّ تقديسها بهذه الطريقة يجعله خاضعاً للنصوص لا إلى نتاج تحاليلهم، بالإضافة إلى كل هذا فالمؤرخ الأدبي لا تتكامل أعماله مع أعمال سابقيه ولاحقيه، بل يكون كل تجريب وجدّة مستقلة عن باقي الوحدات الّتي تكررها وتعيد إنتاجها وأخطاءها"[2]، جملةً وتفصيلاً.

وعليه إن كان حبيب مونسي قد سلك مسلكاً حداثياً حين استند إلى آراء معاصريه من النقاد فأدلى بدلوه في سياقاتهم وقضاياهم المطروحة _ وسعيد علوش من أبرز النّقاد في هذا المجال _ إلّا أنّه كان "أكثر دقة في التعبير عما يميز هذا المنهج في أدبنا العربي، إذ أشار إلى أسباب تأثر العرب بهذا المنهج مرورا بالتأثير السياسي على تاريخ الأدب، ليخلص في الأخير إلى انتقائية النقاد العرب في تعاملهم مع هذا المنهج عند الغرب"[3]، وأكثر ما يميّز هذه التجربة النّقديّة لما أفرد ناقدنا عنواناً يذكر فيه عيوب وهنّات القراءة التاريخية وخصّه بتصورات وآراء موجزة أعقلها ببعض تجارب النّقاد.

1-3 عيوب المنهج التاريخي في النقد العربي:

لما كتب حبيب مونسي في هذه الجزئية عن مزالق المنهج التاريخي، أمكنه بعد النّظر من "عقد مقارنة بين الطرفين العربي والغربي فظهرت له بذلك قراءتان، أولية سطحية وأخرى جادة عميقة وتحديده لنوعي القراءة في أدبنا العربي يظهر وعيه لمفهومها وأنواع قرائها، حيث تكشف هذه المقارنة الأولية بين التنظير الغربي للقراءة التاريخية والتطبيق العربي لها عن مفارقات منهجية مبررة"[4]، وثابتة تتجلّى في:

"أ _ عدم تمثل الجانب النظري وهضمه .

ب _ تزامن التأليف النظري والإجراء التطبيقي عندنا .

ج- غلبة التصورات القبلية لكلمة تاريخ السابق لكلمة أدب "[5]

---

[1] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 55.(بتصرف).

[2] سعيد علوش، إشكالية التيارات والتأثيرات، ص 45.

[3] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص ،55، 56.(بتصرف).

[4] المرجع نفسه، ص 56. (بتصرف).

[5] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص54، 55.

ومنه"فأسلوب المقارنة الأولية الذي انتهجه مونسي لقراءته التاريخية للتنظير الغربي، والتطبيق العربي كشف له عن تباين في الأعمال النقدية العربية، وهذا يبرز وعيه لمفهوم القراءة الأولية التي أظهرت له أخطاء كثيرة في أدبنا بسبب عدم وجود ثقافة الوعي المنهجي عند النقاد العرب، وعدم فهمهم لأسسه وآلياته، وذلك إلى عدم تمثل نظرياته بشكل صحيح وهذا كله يرجع إلى تبعية الأدب إلى كل ما هو تاريخي حيث صار الدارسون مؤرخين بدلا من نقاد مؤلفين ومبدعين في هذا المنهج كما أن عملية التعود الآلي على كلمة تاريخي صرفتهم إلى وجهة أخرى علقت في أذهانهم هذه الفكرة بدل نظيرتها، وإذا كانت مقارنته الأولية لهذه الأعمال قد صورت مزالق هذه القراءة في جانبها النظري فإن قراءته الجادة الأعمال أولئك المؤلفين أظهرت مواقف أشد خطورة من الأولى"[1]لكونها "(...) جنت على البحث الأدبي وعطلت تطور القراءة و انفتاحها على التنوع ..."[2]، فضلاً عن تناسل الأجناس الأدبية وتوارد النصوص النّقدية وتعددها.

ومن المزالق التي عرقلت وتيرة النّقد العربي وأدخلته مجال التحقيق والتمحيص نذكر:

أ- الاستقراء الناقص:

استند فيه مونسي إلى رأي لانسون الذي "(...) أوصى بالاستقصاء التفصيلي وعدد ميادينه وأشراطه (...) "[3]، مستحضراً نظرة سيد قطب الّذي أدلى: "فالاستقراء الناقص يؤدي بنا دائما إلى خطأ في الحكم، ومن الاستقراء الناقص الاعتماد على الحوادث البارزة والظواهر الفذة التي لا تمثل سير الحياة الطبيعي فألمع الحوادث وأبرز الظواهر ليست أكثر دلالة من الحوادث العامة والظواهر الصغيرة، وما نراه نحن أكثر دلالة قد يكون كذلك في ذاته (...) والأسلم أن نجمع أقصى ما نستطيع الحصول عليه من ظواهر والدلائل (...) وألا نصدر أحكاما إلا بعد الانتهاء من جميع هذه الأسانيد، فذلك أضمن وأكفل بالصواب (...)"[4]، بل أنجع وسيلة في دراسة الأثر الأدبي وصياغة حكمه النّقدي.

ولحبيب مونسي رأي قار حاول من خلاله"أن يصور النسخة المشوهة لهذا الاستقراء في نقدنا العربي من خلال هذه المقارنة التي تكشف خطورة مثل هذه الدراسات التي اتسمت بالانتقائية، واكتفى في تتبعه لمشكلة هذا الاستقراء بالتوقف عند ما جاء به سيد قطب، الذي لم ينف عن نفسه وقوعه في هذا المزلق"[5]، لما أوجز حديثه قائلا: "(...) واعتمدت أنا شخصيا في إصدار حكم على شعور الشاعر العربي بالطبيعة في كتابي (كتب وشخصيات)(...) على استقراء المشهور من الشعر العربي، فهو حكم قابل للتخطئة، وأنا الآن أحاول أن أكيد

[1] آمنة أومایة، المنهج النّقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 56، 57.

[2] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص55.

[3]المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص148.

[5]آمنة أومایة، المنهج النّقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 57.

الدراسة لاستيعاب المشهور وغير المشهور من هذا الشعر، لوزن ذلك الحكم الذي أصدرته متعجلا"[1]،والقول تصريح مباشر يثبت صحة تناول حبيب مونسي للاستقراء النّاقص على سبيل ما ذهب إليه النقاد القدامى أمثال سيد قطب ولو أنّ منحاه قاصرٌ بعض الشيء إذ يُعابُ عليه "اكتفاؤه بما ذهب إليه سيد قطب في حديثه عن الاستقراء الناقص وتمثيله على ذلك بما وقع فيه طه حسين حين جعل ظاهرة المجون صفة اتسم بها الشعر في العصر العباسي في حين كان بإمكانه أن يثري الحديث عن هذا المزلق بإعطاء نماذج عديدة وقعت في نفس المشكل وتحليلها، ثم استخلاص النتائج التي تساهم في تفادي هذا الخطأ"[2]، وبناء حكمٍ نقديٍ خالٍ من الذّاتية والجزم المسبق يحوي الظّاهرة المدروسة من كل أطرافها.

-ب- الأحكام الجازمة:

يحتكم حبيب مونسي في هذا المزلق إلى آراء سيد قطب الذي يقول "(...) إن الحكم في القراءة التاريخية لا يصدر إلا بعد تروي وتأمل واستقصاء للمستندات، ثم يبقى ذلك مفتوحا للنقد والتبديل (...) إلا أن القراءة التاريخية العربية جنت إلى الجزم في أحايين كثيرة "[3]، مستحضراً أمثلة سيد قطب الّتي مفادها:

"أ- الترجمة من الهندية أوجدت الزهد.

ب- اتساع نفوذ الفرس أوجد المجون.

ج- كثرة الجواري أوجدت الغناء.

د- عزلة الحجاز سياسيا أوجدت الغزل، وهي أحكام في حاجة إلى استقصاء تاريخي واجتماعي وسياسي وفكري وشخصي، والتي لا بست هذه الظواهر أو سبقتها فكانت عللا لوجودها"[4]، وبذكر هذا الزّلل يتبادر إلى ذهن المتلقي ما نوّه إليه لانسون قائلاً: "إن عيبنا المألوف هو رفع ما تنتهي إليه دراستنا من حقائق ناقصة درجات في مراتب اليقين، بل رفعها أحيانا إلى مستوى اليقين المطلق وهكذا تصبح الممكنات احتمالات والاحتمالات ترجيحات والترجيحات وقائع واضحة والفروق حقائق ثابتة (...)"[5]، يحيلنا قول لانسون إلى كون الحكم الجازم حكمٌ ضالٌ للحقيقة إذ لا يمكن إسقاط الجزء على الكل أو العكس لتقييم الظواهر، حيث يتعيّنُ على الدّارس تنقيب الظاهرة الأدبية في كينونتها ووضعها في ميزان النّقد باستخراج جمالياتها ومن ثمَّ الحكم عليها إيجابا أو سلباً فلا يوجد ظاهرة أدبية متّصلة بأخرى في إطار الحكم النّقدي إلاّ في ميدان علوم الطّبيعة أين يجري اختيار العينة

[1] سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص149.

[2] آمنة أومايه، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 58.

[3] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص55.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] غوستاف لانسون، منهج البحث في اللغة والأدب، ص74، 75.

ومن ثمَّ الحكم على الكل تبعاً لقانون التجريب وهذا قاصرٌ على حدٍّ بعيد في سياق العلوم الإنسانية والأدب خاصّة.

-ج- التعميم العلمي:

يرى مونسي أن "خطورة الحكم المجزوم به تزيد وتتعقد إذا اكتسى طابعا علميا وصار عام الدلالة إلا الظاهرة التي أفرزته بل على حقبة زمنية بأكملها ويغدو بعدها أمرا مسلما بحجة العلمية التي لحقته من جراء هذا المنهج المستعمل (...) "[1]، في التحليل.

ومنه "فالأحكام الجازمة مثلما كانت سببا في تعميم الآراء النقدية فإنها تزيد من تأزم الواقع النقدي إذا اتصف التعميم بالعلمية وخاصة إذا عمم الحكم على فترة زمنية بأكملها فينشأ بذلك منطق التسليم لتلك الآراء بحجة روح العلم التي تطبع هذا المنهج و هذه المشكلة جعلته يتطرق إلى قضية الشك في الشعر الجاهلي عند طه حسين التي كان منشأها الشك الديكارتي"[2]،إذ يصرّح: "(...) فالشك في الشعر الجاهلي، إذا كان قد صدر من منهج الشك الديكارتي، كفيل أن يسحب ذلك الحكم من الظنية (الشك) إلى اليقين العلمي المزعوم"[3]، بمعزلٍ عن التجريب.

والباحث في منجزات طه حسين يلفي بأنّ منهجه ينبني على"قاعدة الشك في الظواهر من أجل تحقيقها(...) والقاعدة الأساسية لهذا المنهج هي أن يتجرد الباحث بحسب طرح طه حسين من كل شيء كان يعلمه من قبل وأن يستقبل موضوع بحثه خالي الذهن مما قيل فيه خلوا تاما، فلا ميول دينية أو تاريخية أو عرقية بل يجب على الباحث أن يتجرد من كل ذلك حتى يكون موضوعيا في طرحه"[4]، أي يتحاشى الذاتية في عرض وتحليل الظاهرة الأدبية ونتائجها شبه يقينية.

وبناءً على هذا "فالشك فتح انتقادات عديدة وُجهت لطه حسين حين جعله قاعدة أساسية لمنهجه في التعامل مع الشعر الجاهلي، لقد اكتفى مونسي في حديثه عن التعميم العلمي ببيان خطورته وبعض دواعيه التي أدت إلى وجوده، دون التركيز على الأعمال التي وقعت في هذا الزلل، أو تناولت هذه القضية واكتفى بالإشارة إلى المنهج الديكارتي عند طه حسين إشارة عابرة لا تمكن القارئ من إدراك هذا العيب بصورة دقيقة، كما أن الأخطاء السابقة التي ذكرها سابقا، ووقع فيها نقادنا ركز فيها على هذا الناقد دون سواه وكأن من عاصروه لم يقعوا فيها باستثنائه هو، وإن كان الأمر كذلك فهذا حكم بالتعميم أيضا"[5]، أي أنّ ناقداً كحبيب مونسي لم يسلم من زلل

[1] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 56.

[2] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 59.

[3] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، 56.

[4] محمد بلوحي، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي بحث في تجليات القراءات السياقية، نقلاً عن، آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 59.

[5] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 59، 60. (بتصرف).

التعميم ــ في نظرنا ــ وذلك حين عرض لمبدأ الشك في كتابات طه حسين دون غيره وخصّه به وإن كانت ممارسة نقديّة غير مقصودة ربّما لعدم ثبوت نقاد مستخدمين للمنهج الديكارتي في المصادر والمؤلفات النّقديّة إلّا نادراً تعذّر على ناقدنا الإلمام بها.

–د– إلغاء الذاتية:

عرض مونسي في هذه الجزئية مفهوم إلغاء الذاتية التي "لا تلتفت إلى الأديب الذي أنتج النص بل إلى من قيل فيه النص ولماذا فتتغاضى عن عملية الإبداع وما يصاحبها في نفسية القائم بها لأنها مسالة قليلة الخطر إذا ما قيست بفعل الصنيع في صاحب هذا الشأن (...)"[1]، ومنجزه الأدبي.

ومنه"فهذا العيب يشمل المنهج التاريخي بصفة عامة ، بابتعاده عن هدفه الأساسي وهو إبراز الناحية الجمالية في الأعمال الإبداعية ولكن إلغاء الذاتية تجاوز ذلك فهمش كل ما من شأنه أن يبين ويثمن قيمة هذه الأعمال"[2] في ميزان النّقد الأدبي.

1–4 نقد المنهج التاريخي في النقد العربي :

يرى مونسي بأن القراءة التاريخية العربية" لم تكلف نفسها عناء البحث والتقصي، واكتفت بالحكم الذي سرعان ما تسحبه على عصر بكامله جزافا (...)"[3]، وذلك للأسباب التالية:

–أ– تبعية الأدب السياسي:

علاقة السياسي بالأدب ــ في نظر مونسي ــ علاقة وطيدة لا يمكن للباحث في سياق النّقد أن يجنح في دراسته دونها أو نكرانها ومنه فقد "(...) مجدت القراءة التاريخية السياسي و أغلته وغالت فيه، و جعلت الأدبي تابعا له يدور معه أينما دار واتجه، فهو ظل له (...)"[4]، أو بالأحرى متماهٍ فيه.

إذن "فالاهتمام المفرط بكل ما هو سياسي جعل الأدب خادما له، حيث كانت الكثير من الأمور تفسر انطلاقا منه، كالفترات الأدبية مثلا التي سميت بمسميات مستوحاة منه في كل عصر، لكن خطورته تتجاوز المطابقة لأنه يمكن الأخذ منه دونما وعي"[5]، أو معرفةٍ مسبقة.

ومن النّقاد من جعل كل المزية في التبعية السياسية فصبوا الانتباه حولها بدراستها وتقصّيها ومن بينهم طه حسين الّذي أشار بكونها عامة في الأدب العربي والغربي[6]،"(...) فهي ليست ظاهرة خاصة بالعرب، بل تتقاسمها

---

[1] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، 56.

[2] آمنة أومايّة، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 60.

[3] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص56.

[4] المصدر نفسه، ص 57.

[5] آمنة أومايّة، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 61.

[6] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

آداب أخرى، وهل يكفي هذا التقاسم منح الشرعية لهذا الاختيار؟، ورغم تبرير هشاشة السياسي ليقوم مقياسا للأدبي فإن أي تخلي عنه لا يعني اتقاءه في أية ممارسة أدبية، لذلك رغم طرح القضية فإن طه حسين يقف عند حدود الاحتياط منها (...)"[1]، تبعاً لمقتضيات وطبيعة الدّراسة.

-ب- تغييب المكان:

القراءة التاريخية _ وفق نظرة حبيب مونسي _ قامت بتغيب المكان واختزال بعض خصائصه الّتي تعدُّ أساس التناول التاريخي حيث:

"أ - لم تحتفظ من مفهوم البيئة إلا بالبيئة السياسية .

ب - غيبت البيئة الاجتماعية و المكان (الوسط).

ج - نظرت إلى الصنيع الأدبي نظرة واحدة بتعميمها للحكم "[2]

ولتوضيح هذه الفكرة ضرب مثلاً يُحتذىمن أدب العصر العباسي، إذ عدّهُ" أدباً واحداً سواء في الحاضرة أو البداوة لأن العامل الأساسي في نشوءه هو العامل السياسي ولا أثر للمكان في بنائه ويصل الإهمال بسبب تغييب المكان وتعميم الأحكام أقصاه في هذا العصر حين يصير التجديد لا فائدة منه"[3]، مُصرحاً بكون"(...) وما صرخة أبي نواس وتبرمه من استمرار الشعراء في الوقوف على الأطلال، لم يعد لها داع إلا وجه من وجوه هذا الإهمال الذي منيت به القراءة التاريخية (...)"[4]، في العصر الحديث.

إذن "فدعوة أبي نواس للتجديد في شكل القصيدة العربية من خلال ترك الطلل وتوظيفه للخمرة لم يعد مهما بسب ما وصلت إليه هذه القراءة، لأنها وحدت بين البيئات العربية على اختلافها، ويمكن أن يصل الأمر إلى أكثر من ذلك حين يتعلق باللغة واللسان ويمكن أن يتعدى ذلك إلى بناء النص في ذاته لأن المكان يمثل الماضي والحاضر والمستقبل الذي ينشأ في خضمه الأدب ومن هنا تنبع خطورته عليهما"[5]، لأنّ النّقد التاريخي _ تبعاً لخصوصية المكان _ يعمدُ إلى "الربط بين العصور التاريخية والسياسية للأثر الأدبي (...) وبذلك يجعل النّقد باتّجاهه وعاءً للتاريخ وكأنّ الأعمال الإبداعية كُتِبت لتدعيم الواقع التاريخي"[6]، هذا الواقع الذي لم تبق منه سوى أمارات بل تراكمات من الزّمن الغابر وفي فكر حبيب مونسي "(...) هيهات أن ترى في الزمن سوى تسلسلا

---

[1] سعيد علوش، إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية، ص50.

[2] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص58.

[3] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 61.

[4] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص58.

[5] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 62.

[6] براهمي محمد، نسبية المنهج التاريخي بين أهمية الخطوات وسلبية النتائج، مجلة رؤى تاريخية للأبحاث والدّراسات المتوسطة، مج 1، العدد 02، جامعة المدية، الجزائر، جانفي 2021م، ص1، (بتصرف).

تاريخيا أي تراكما للوقائع في سيرورة الزمن(..)"[1]، والأحداث الواقعة مجرى التاريخ "لا ينظر إليها من منطلق المكان بل من باب أنا سيرورة تاريخية لا زمنية"[2]، مما جعلها مثار للجدل بين التيارات الفكرية في النّقد المعاصر.

فالتاريخية "تطرح نفسها كمنهج في فهم النّصوص وقراءة اللّغة ضمن سياقها التاريخي (وسلطة الزّمان والمكان)"[3] وهي قاعدة إذا ما أُسقِط أحد أركانها تفقد خصوصيتها، وتصبح اللّغة نِتاج النّقل والتداول التاريخي.

-ج- واحدية المعيار:

يشير مونسي في هذا العنصر إلى أنّ"إسقاط الحكم على أدب ما واعتباره بمثابة معيار يقاس من خلاله الأدب يجره إلى متاهات تعميم الأحكام على فترات متباينة، حتى وإن اختلفت فيها الآراء وتعددت فإن كان هذا المعيار موافقا لها تم قبوله وإن اختلف تم تناسيه"[4]، فكل حقبة سياسية"(...) تضم في تركيبها الفكري شيعا كثيرة تنشط في السر والعلانية ، فكيف يصدق عليها هذا المعيار الواحد (...)"[5]، الّذي إن استقام مع تركيبٍ معين واستوى بَطُلَ مع آخر.

ومنه" فواحدية المعيار إن لم تصدق على فترة فكيف ستصلح حكما على عصر بأكمله يضم تيارات فكرية متباينة فيما بينها"[6]، ممّا قد يدفع الدّارس إلى تقديم حُكمٍ تعسُفي يتجاهل من خلاله مزايا عملٍ أدبي تعكس الحياة الفكرية والثّقافية لأمّةٍ من الأمم في فترةٍ زمنية معيّنة.

-د- من الوصف إلى الحكم:

يرى مونسي بأن التاريخ الاسترادادي يختصُّ بـ"(...) إعادة بعث فترة زمنية بكل ملابساتها قصد دراستها(...)"[7]، والكشف عن خصائصها.

باعتبارها"إحياء للقديم بجميع مميزاته لدراسته"[8] ومن ذلك يُعرف الاسترداد بكونه"(...) هو تقصي الوثائق والأخبار، ويعتمد أساسا في تركيبه على الوصف"[9]، وتحليل الظاهرة الأدبية بكلّ مجرياتها.

---

[1] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص58.

[2] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 62.

[3] منصور بربي، كراش بن خولة، القراءة التاريخية للنّص القرآني عند محمد أركون مقاربة حجاجية، مجلة أنثروبولوجية الأديان، مج 16، العدد 01، جامعة ابن خلدون، تيارت، الجزائر، 15 جانفي 2020م، ص 266.

[4] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 62.

[5] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص58.

[6] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 62.

[7] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص58.

[8] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 62.

[9] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص58..

إلا أن "القراءة التاريخية تجاوزت ذلك حين جعلت مهمة التاريخ مقصورة على الوصف والحكم فقط وابتعدت عما نادى به لانسون من تقصي واستقصاء، ويخلص مونسي في الأخير إلى أن القراءة التاريخية في أدبنا العربي خلفت حصيلة كارثية على جميع الأصعدة"[1]، ويمكن إجمالها في مايلي:

"_ خلفا فراغا مروعاً على جميع الأصعدة.

_ ساهم هذا الفراغ في العجز عن تقديم إجابات مقنعة بسبب تداخل الدّراسات"[2]، في سياق الدّرس التاريخي.

ويعمد مونسي من خلال هذا المنحى إلى "دعم رأيه هذا بموقف بعض النّقاد الذين يرفضون صراحة هذا المنهج الذي يستعير مبادئه من التاريخ وهذا ما يجعل دراسة الأدب تبتعد عن هدفها الأساسي"[3]، ألا وهو تتبع الظاهرة الأدبية والكشف عن جماليتها في إطار الممارسة التاريخية.

وبناءً على ما سبق يمكن القول: إنّ حبيب مونسي كان أكثر دقّة وتوفيقاً في التعبير عمّا يميز النّقد التاريخي في الأدب العربي، إذ حاول أن يقدّم في البداية تصوّراً عامّاً للنقد العربي من خلال عقده مقارنة بين هذا الأخير ونظيره الغربي، إضافة لإشارته لأسباب تأثر العرب بهذا المنهج وتبنيهم له مروراً بالتأثير السياسي على تاريخ الأدب وكذا انتقائية النقاد العرب لمحطّات من الفكر الغربي في تعاملهم وتوظيفهم للمنهج، لكن هذا لا ينفي ما وقع فيه هذا الناقد من مزالق وهنّات كطغيان السرد على الجانب التطبيقي مما جعل نقده أقرب للتنظير[4]، وعدم إتيانه ببديلٍ بل اتبع سابقيه من النقاد واكتفى بعرض آرائهم والتعقيب عليها مضيفاً لمسته الخاصة ورأيه النقدي، كما أنّه لم يعوّل على ما حققه النقاد العرب من نتائج جيدة ومهمّة في استخدامهم للمنهج التاريخي.

2.المنهج الاجتماعي:

يعدُّ المنهج الاجتماعي في النّقد الجزائري نقلة نوعية في تاريخ الحركة النّقدية الجزائرية الحديثة،إذ كان ظهوره ضرورة ملحّة من أجل دراسة الأعمال الإبداعية والوصول إلى جوهرها،وذلك بالاستفادة من الخلفيات الفكرية والفلسفية له والاعتماد على بطانته الإيديولوجية بغية إيجاد نظرية نقدية واضحة المعالم توصل إلى الدقّة والموضوعية في الطرح والتحليل خصوصاً وأنّ القراءة التاريخية في النّقد العربي عموماً خلّفت نتائج سلبية على المستوى الفكري والنقدي أُعتُبِرت قصوراً لدى الناقد العربي ممّا استدعى ضرورة تخير منهجٍ آخر يكون قادراً على دراسة الظاهرة الأدبية تحليلاً وتفسيراً،تركيباً وبناءً.

[1] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 62.

[2] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص58..

[3] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 63، (بتصرف).

[4] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وقد أسهم بعض من النقاد–واعتماداً على هذا المنهج– في استنطاقِ كُنْهَ المتونِ الأدبيةِ والنّقدية،والكشفِ عن مكنوناتها كما عمدوا إلى إثارة قضايا نقدية وفكرية عديدة وأخرى وطنية،قومية،وحبيب مونسي من أبرز النّقاد الجزائريين الذين كان لهم فضل السّبق والريادة في هذا المجال،حيث خلّف زاداً نقديّاً وافراً احتكم فيه إلى النّظريات النقدية والطروحات الفلسفية الغربية،لاسيما بعض الرؤى المستوحاة من الثقافة العربية،وقد تناول المنهج الاجتماعي من زوايا متعدّدة(فلسفية، إيديولوجية،علمية ونقدية)تنظيراً وإجراءً،ومن خلال مؤلفه"نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي دراسة في المناهج" عرض الأفكار الآتية:

2. 1 جدل المثال و الواقع:

يُبين حبيب مونسي في هذا العنصر "سيطرة المثالية مدة من الزّمن على التفكير الإنساني مشككة في الواقع ومتجاوزة له،حيث سعت إلى التجريد"[1]،فسعت إلى "(...)زعزعة ذلك الصّرح الوهمي وضرب أسسه ونقض التأمل المجرّد وإنزاله من سباحته إلى المشاهدة والملاحظة،وبالتالي إخضاع كل قناعات العقل إلى رحاب التجريب والقياس"[2]ومن هذا المعطى يتضح بأنّ الدّعوة المثالية لم تلبث طويلاً على الساحة الفكرية والأدبية نظراً لحلول النّظريات العلمية و مساعيها نحو تطوير فكرة التجريب بالاعتماد على معطيات مادية تُولد من رحم الواقع.

ويرى مونسي أنّ فرنسيس بيكون (Francis Bacon)، بدعوته الرّامية إلى تمجيد الواقعية"تعد البداية الأولى لظهور (هذا الاتّجاه)،بسبب التغير الّذي أحدثه على المستوى الفكري حين دعا إلى دراسة الوجود المادي من منطلق الملاحظة والتجريب بدل التأمل إلّا أنّها تأثّرت بعناصر أخرى،استدعت التوفيق بين مطلب بيكون والفلسفة الأرسطية حيث لم تستمر هذه الدّعوة ووجدت نقيضاً لها من خلال دعوة كانط (Emmanuel Kant)"[3] عن المثالية "(...)الذي فصل بين المعرفة الحسيّة و المعرفة العقلية كما اعتبر الشعور طريق المعرفة الحقيقية"[4]، ومن بعده تلميذه فيشلر(Kino Fisher) بنظريته الشّهيرة "الفن للفن" الرّامية إلى التوفيق بين الفكرة والطبيعة لتحقيق الجمال ومنه انتفاء المضمون أمام الشكل الفنّي[5].

ويؤكد ناقدنا بتخلي الفلسفة عن المثالية ورصدها للواقع[6] تبعاً لطروحات "(...)ديدرو(Denis Diderot)حين أدرك أنّ الجمال هو كل وجود موضوعي خارج الذّهن فاستقرّ بذلك في الأشياء الموضوعية كما

---

[1]آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص65.

[2]حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي، ص62.

[3]آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 65، 66.

[4] شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، نقلاً عن، آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص66.

[5]ينظر آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص66..

[6] ينظرالمرجع نفسه،الصفحة نفسها.

هي على حقيقة وضعها في الوجود لا في الفكر(...)"[1]، وهي نفس الفكرة الّتي تواضع عليها الفلاسفة اليونانمن بينهم بيلسنكي (Vissarion Grigorievitch Belinski) الذّي صيّر الفن"(...)انعكاساً صادقاً للواقع الموضوعي فهو لا يولد خارج الحياة ولا يتنزّل عليها وإنّما ينبع منها فهو في جوهره حكم يصدره الفنان بعد تحليل الواقع المتحوّل باستمرار(...)"[2]، والخاضع لقوانين الطّبيعة والمجتمع.

ومن هذا علمَ "(...)دعاة الواقعية الاشتراكية أن الفلسفة لم تكن بريئة حينما حاولت عزل الإنسان عن واقعه وتكرس هذه السيطرة من جهة كما تكرس عدم المبالاة عن الفرد من جهة أخرى(...)"[3]، وهذا ما جعل الأديب ينأى عن الغيبيات والماورائيات ويتصيّد موضوعية الواقع.

وبناءً على ما سبق يتبين بأن الناقد يحاول تصوير الجدل القائم بين المثالية والواقعية ابتداءً من نظرية المحاكاة وصولاً إلى نظرية الانعكاس التي تعددت جوانب تفسيرها للأدب جاعلة مبلغ اهتمامها الفلسفة المادية.

على إثر الاعتقاد الجازم بكون الاهتمام بالمادة الواقعية يفضي إلى خدمة الواقع وعلى الرّغم من أنّه أمرٌ محفوفٌ باللّبس يقتضي مساءلاتٍ فلسفية[4]، صور الأدب المتأثر بالفلسفة الواقعية حياة الفرد وواقعه الاجتماعي وصراعه من أجل البقاء،إذ أجمل مونسي خصائصه كالآتي:

"أ- إنّ فكر الإنسان وقيمه وليد واقعه المادي.

ب- الفن والجمال نابتان من الواقع الاجتماعي.

ج- تنبت مضامين الأدب من الأدب،من نماذجه البشرية الحيّة المتصارعة ورسمها يقتضي سبر أغوارها وإدراك عللها بصدق.

د- ليس الأدب غاية في ذاته،وإنّما هو وسيلة اجتماعية ما دام ثمرة من ثمار المجتمع يتوجّب عليه كشف تناقضاته وميكانيزمات تطوّره"[5].

---

[1] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي،ص64.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ينظر السعيد بوطاجين، السّرد ووهم المرجع، مقاربات في النّص السّردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1 2005م، ص 08.

[5] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي ، ص68.

أمّا فكرة الالتزام في الأدب الواقعي فهي من القضايا الّتي أكّد عليها حبيب مونسي "لارتباطها بأوضاع المجتمع وتصوير معاناته،ليساهم في تحسينه وإصلاح عيوبه لذلك فهو أدب متفائل،يحمل معه الخير،عكس الأدب المثالي المتشائم"[1]، الممجد للمآسي بغرض التطهير وشد المتلقي وحمله على الإبداع.

ونتيجةً لذلك فإنّ الواقعية "(...)تحفل بالقدرة الذّاتية على الخلق والإبداع،وهي تتّجه من المجتمع و إليه من خلال الرّسالة الملتزمة،والّتي تبغي تحويل الواقع المعطى إلى واقع تترسم معالمه في نفي التناقض، ومسح الصّراع وإذابة الفروق فهي لا تزيّف الواقع،ولا تجعله شأن المثالية بعدد المفكرين فيه،بل واقعاً واحداً تجري سننه على كافة الطّبقات تخضع ظواهره للملاحظة والدّرس وفق مناهج علم الاجتماع(...)"[2]،ومنه فواقعية الأدب واجتماعيته تأتي من خلال انخراط المبدع في قضايا أمّته، وإن أثمر ذلك تضارباً مفاهيمياً وصداماً فكرياً بين فئات المجتمع المختلفة نحو الأديب والمفكر والفيلسوف، فكلٌّ يرمي بدلوه في سياق الموقف الملتزم الّذي يقتضي وضوحاً خالصاً وصدقاً في عرض قضايا مجتمعه.

2. 2 المذهب الواقعي:

تعدّ الفلسفة الماديّة–على حد زعم مونسي– "المهاد التاريخي النّظري للمذهب الواقعي في الأدب،ومن ثَمَّ القراءة الاجتماعية التي تستمدّ مبادئها ومقوّماتها منه لتلغي ما جاءت به المثالية،وصادف ظهوره بداية زوال الرومانسية الّتي تدعو إلى الانفصال عن الواقع والهروب إلى الخيال والإغراق في الذّاتية لتبرز بذلك دوافع نشأة المذهب الواقعي"[3] في مايلي:

"أ– تطور البحوث في مجال التاريخ والاجتماع والعلم والّتي جسّدت الحقائق على دعائم واقعية حيّة.

ب– سيادة الرّوح العلمي في ميادين الكشوف العلمية والمادية.

ج– الرّغبة في التخلص من الأحلام الرومانسية وسبحاتها."[4]

[1] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص68.

[2] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص68.

[3] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص69 (بتصرّف).

[4] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي ، ص69.

و"الدّافع الأخير يشكّل رغبة في الخلاص من الرومانسية وما نادت به من ذاتية وتقديس للبرجوازية"[1]ممّا اقتضى ظهور بديل يرمي إلى "(...)الاحتفال بالواقع وتشريح آلياته وفضح قيمه،والسعي به إلى الإصلاح فتحددت مميزات المذهب الواقعي ومن أهمها من باب التصوّر:

أ- اتخاذ الواقع الموضوعي مصدراً لموضوعاته.

ب- الصّدق بدل التمويه.

ج- الاهتمام بالمجتمع أكثر من الفرد.

د- العناية بالمشكلات الجماعية بدل العواطف الذّاتية."[2]

كما أثار مونسي ظاهرة الانسجام في المذهب الواقعي والمنبثقة عن التنظيم الاجتماعي"(...)والّتي تبعث عن الإحساس بالجمال لأنّ القبح هو تداعي الانسجام وتذبذبه من خلال اضطراب عناصر المجتمع،إلّا أنّه نسبي لا يخضع لوضع سكوني،وإنّما يتحوّل بتحوّل الظّواهر الاجتماعية ويتحدّد الذّوق الإنساني من خلالها(...)"[3]ومنه فهذه الظّاهرة تعكس مدى انسجام المبدع مع وسطه على سبيل القضية والفكرة الّتي يعبّر عنها والّتي تبعث في النّفس الإحساس بالجمال،بيد أن يأتي القبح من تداعي الأفكار واضطرابها،لكن هذا الانسجام نسبي لأنّه يخضع لتغيرات الظواهر الاجتماعية وهذا ما يبعث على تجدد الذّوق.

ولحبيب مونسي رأي في الواقعية الطبيعية الداعية إلى وراثة الواقعية،مشيراً بكونها "(...)لم تقدّم سوى صورة قاتمة عن الإنسان الشقي(...)ناهيك عن زعمها بشرح النفس البشرية على فطرتها،فتنسب الشّقاء إلى عيوب وعاهات فيزيولوجية موروثة(...)"[4]،وهو تصور يحيل إلى الجانب السلبي من الواقع بجميع علله،فضلاً عن اهتمامه بجوهر الأشياء عل حساب الطّبقات الدنيا،واستبعاده لأعمق المشاكل الّتي يعيشها المجتمع[5] ومن ذلك " يصبح الواقع ضرباً من الأسطورة، شيئاً من الوهم المتحوّل الّذي لا يقرُّ له قرار، (...)وقد يتقاطع الواقع والوهم أو يتجاوزه (...)أو يتعدّاه أحياناً"[6]، إلى أبعد من الخيال بتشكيل أنماط صورية مُستنسخة عنه وإسقاطها على الواقع بدعوى نقل قضاياه في أجمل صورها، لكن ذلك لا يعدو أن يكون مجرّد تزييف للحقائق بتلافيف القول ليغدو

[1] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص69.

[2] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي ، ص69 ،70.(بتصرف).

[3] المصدر نفسه، ص70.

[4] المصدر نفسه، ص71 ،72 (بتصرف).

[5] ينظر آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 71.

[6] السعيد بوطاجين، السّرد ووهم المرجع، ص 07، (بتصرّف).

عمل المبدع وصفاً لا طائل منه وتعبير لا يتجاوز عتبة الإشباع الفنّي الذّاتي وشد النّفس المتلقية على التغنّي والمتعة دون الانقياد لهذا الواقع والعيش في أحضان التجربة، وعلى هذا الأساس " انحرفت الواقعية الطبيعية عمّا نادت به الواقعية"[1]، بل نفت معطياتها زمناً طويلاً.

2. 3 الواقعية الاشتراكية:

تبدو الاشتراكية لدى ناقدنا مشروعاً تاريخياً جديداً يعكس وعياً مستقبلياً، تصير فيه الأعمال الفنيّة أكثر عمقاً وتعبيراً عن الأحوال الاجتماعية من الأدب الّذي يعبّر عن المشاعر السائدة في عصرٍ ما فتبرز فيه سطحية الواقع،ومن هذا المنظور فإنّ "التفاعل بين الفنان و الواقع تفاعل يتلبس إلى غاية الامتصاص الكامل للمشاهدة والأحداث واندماجها التام يتيح للعمل الفنّي انعكاساً أكثر أمانة في جوهره للواقع(...)"[2]، بكلّ خصائصه الفنية البانية له.

ومن هذا المعطى يتضح بأنّ التفاعل بينهما خلاّق يصور انعكاساً صادقاً في التعبير عن الواقع الاجتماعي مفاده"(...)المشاركة في بناء عالم ليزال في طور التكوين(...)ومسؤوليته ليست الوصف،بل النّضال من أجل تغيير السّائد"[3]،ومنه فعمل الفنان ليس نسخ الواقع أو إعادة تشكيله وإنما يكمن في مدى قدرته على تجسيد الواقع،والتزام مبادئ الاشتراكية،ودعم القضايا النضالية،وكذا الدّفاع عن القيم الموروثة.

2. 4 بين الواقعية والماركسية:

في محاولة فريدة جنح مونسي في هذا التناول إلى عرض الماركسية بناءً على التطور المفاهيمي للواقعية إذ حاول ــ على غرار أساسها الإيديولوجي ــ أن يتبين بِكَون "هدف الواقعية الواقع أوّلاً ثمّ التّسامي به نحو رؤية مستقبلية تتمتّع بقسط من الأمل والتّفاؤل(...)"[4]،حيث تغيّر مفهوم الواقعية واختلف باختلاف تياراتها،إذ أفرزت مجموعة من المفاهيم شكلت في مجموعها طابعاً علمياً لتشمل الواقعية اتّجاهين هما الاتّجاه النّقدي والاتّجاه الاشتراكي.

إذن فالواقعية النّقديّة استهلّت مسارها "(...)من تعرية الواقع وفضح عيوبه والوقوف إلى جانب الإنسان ومواجهة الواقع، دونما مساومة أو مصالحة أو تردد(...)"[5]، أمّا الواقعية الاشتراكية فقد "(...)استفادت من الواقعية النّقدية

[1] آمنة أوماية، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 71.

[2] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص72.

[3] المصدر نفسه، ص 72 (بتصرف).

[4] المصدر نفسه، ص73.(بتصرف).

[5] مصطفى السيّوفي، منى غطّاس، النّقد الأدبي الحديث، نقلاً عن، آمنة أوماية، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص73.

بكل ما هو جديد من المنجزات الفنية، والأفكار الأدبية الجميلة الّتي عكسها الكتّاب في نتاجهم لتجسيد أفكارهم ورؤاهم للحقيقة وللمستقبل(...)"[1]، بأبعاده الفكرية والفنيّة.

وفي هذا السيّاق استحضر مونسي بعض المفاهيم الغولدمانية من أبرزها رؤيا العالم (La vision du monde) وعرضها مستعيناً بنظرة الفنان الواقعي الاشتراكي عن هذه الرؤيا والّذي باستطاعته صياغتها عن طريق"(...)الكشف عن الدوافع التي تساهم في تحريك المجتمع وعلى أساسها ينبني تصوره للمستقبل على قاعدة واقعية علمية وليس على تهاويل مثالية خيالية كما تجنح إليه الواقعية النّقدية، ومن ثمّ فإنّ المستقبل المتَصَور ما هو إلّا الشيوعية التي تعد الاشتراكية منهجاً فنيّاً لها(...)"[2]، أو بالأحرى منبثقٌ عنها في أبرز أوجهه.

وبناءً على ما تقدم فالكشف عن أسباب التطوّر الاجتماعي من زاوية نظر مستقبلية معتمدة على العلمية تمثّل رؤيا العالم عند الفنان الواقعي الاشتراكي، الّتي تحوي خيالاته وتطلّعاته، بوصفه لسان الجماعة والمتحدّث عن رؤى العينة والطّبقة المنتمي إليها لأنّ كل قيمة ذاتية تتحوّل إلى قيم اجتماعية بالضّرورة نظير تعبيرها عن الواقع واتّسامها بسيماته، على عكس الاتّجاه الواقعي النّقدي الّذي يستبعد العناصر الدّالة على الذّات عن دراسة الإبداع الأدبي ويتناول النّص بعيداً عن سيّاقه بأسلوب علمي دقيق ذو طابع تجريدي بعيداً عن الميتافيزيقا والتكهنات والغيب، أمّا التزام الأديب فيتّجه نحو إلزامٍ يفرضه عليه نظام النّص أو الظاهرة المدروسة وهذا ما يحيل الباحث إلى سلطة النّسق في مرحلة لاحقة.

وبناءً على معطيات هذا العنصر "فعلى الرّغم من العنوان الذّي وضعه مونسي لهذا الأخير إلّا أنّ المضمون لا يعبّر عنه تماماً، بحيث لا توجد إشارة إلى الماركسية ومبادئها إلّا في نقطتين هما رؤيا العالم، والصّراع الماركسي"[3] ومساهمته المعتبرة في دراسة الظّواهر الأدبية من منظور فلسفي جدلي.

كما لا يخفى على الباحث"أنّ دراسته كانت مطوّلة في تتبعه للجذور الفلسفية للمنهج الاجتماعي الّذي لا نجد ذكراً لمصطلحه عنده ولكثرة ما أورده من معلومات حول الواقعية وأنواعها والعلاقة بينها،اختلطت عليه المصطلحات فتارة مذهب واقعي،ومرّة اتجاه،وأخرى منهج ماركسي،مفهوم وطرح ماركسي"[4]، نظير أخذه من مناهل نقدية متعدّدة تتراوح بين غربية وعربية، وهذه الأخيرة نفسها تشهد تضارباً مصطلحياً وتداخلاً مفاهيمياً ممّا

[1] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص73.
[2] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص74.
[3] ينظرأمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص74.(بتصرّف).
[4] ينظرحبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص74 ،75.

ولّد لدى ناقدنا أزمةً في ضبط المصطلح وخلطاً في الأخذ بآلية المفهوم، فضلاً عن الاستهلال الفلسفي المطوّل أسهب فيه الحديث عن مسائل تنأى عن السيّاق الفلسفي على نحو قضية الانسجام ومفهوم التربية.

2. 5 الواقعية العربية:

لقد ربط حبيب مونسي في هذه الجزئية–من الدراسة– "مفهوم القراءة العربية بالماركسية دون غيرها من الواقعيات الأخرى، حيث يرى بأنّ القراءة الماركسية لم تظهر في العالم العربي إلّا بعد ثورة 1952م متزامنة مع ظهور النّزعة اليسارية"[1]باستفحالها "(...) في كتابات مفيد الشوباني،وعبد الرّحمان خميس، ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس،ولويس عوض،وغالي شكري،ومحمد محي الدّين،وقد تراوحت بين التطرّف والاعتدال والتزام المنهج الماركسي دون سواه في مطالبه النّظرية،التزاماً ولّد صراعاً عنيفاً بين الجيل القديم والأجيال الطّليعية والّتي تعلن أسئلتها جهازاً،بشكل يستفز الموروث الثّقافي(...)"[2]، والفكري.

يتضح من خلال هذا الرّأي النّقدي بأنّ بداية حضور الماركسية في الفكر النقدي العربي كانت بداية صراع إذ تباينت مواقفهم بين ملتزم ومتطرف ومعتدل،أي بين دعاة التنظير الذّي تبنى التأريخ لهذا الاتّجاه وأغرق في الفلسفات فلم يسلم من التبعية للغرب،فضلاً عن إثارة المسائل الغامضة والقديمة دون الإتيان بالجديد،ودعاة التطبيق الّذين أخذوا الماركسية بجميع آلياتها الإجرائية ومبادئها الّتي أفرزها الطرح الغربي ممّا استعصى بل تعذّر تطبيقها على متون عربية،أدبية ونقدية لاعتبارات اجتماعية وأبعاد ثقافية ودينية،ولما كان الأمر كذلك جعلوا مزيّتهم في المطالبة بمنهجٍ خاص بهم دون الانتماء لأي ثقافة.

بيد أن عكف الفريق الثّالث على الجمع بين الجانبين التنظيري والتطبيقي بغية الجدّة والابتكار في النتاج النقدي العربي،بمعنى استثمار الموروث الغربي في فهم بعض نظرياته والاستفادة من أدواته الإجرائية عن طريق آلية الانتقاء ومن ثمّ تجريب المتن العربي مع الأخذ بعين الاعتبار البعد الديني،والثّقافي والاجتماعي،وهذا ما ولّد شرخاً لدى النّقاد العرب وصراعاً بين معتنقي التيار الواقعي.

وعلى هذا الأساس تتحدّد مفاهيم الالتزام في المنهج الماركسي"(...)على أنّها موجودة بالقوّة في كل أدب ينشئه الأديب بل هو أمر لازب لا يخلو من فن،وادّعاء الفن للفن إنّما هو انعكاس للطّبقة الّتي تفرزه وتعلنه(...)"[3]، بل المنبثق منها والمجسد لقضاياها تبعاً لضرورة الموقف الملتزم.

---

[1] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص75.

[2] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص75.(بتصرّف).

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وفي آراء رجاء عيد نلحظ شبه إجماع بينه وبين سابقيه من النّقاد أمثال مصطفى السيوفي ومنى غطّاس واحمد كمال زكي، إذ نجده مشيراً إلى اختلاف التيارات الدّاعية إلى الالتزام مصرّحاً:"نستطيع أن نلحظ في مسارات الالتزام النّقدية وجود تيارات متباينة في الدّعوة إليها،ونستطيع أن نلحظ: المسار اليساري ونقصد به النّقد المتأثر بالفلسفة الّتي تدين بالواقعية الاشتراكية،ونستطيع أن نلمس كذلك المسار المتأثّر بدافع التقليل من قيمة الأدب العربي في تاريخه الطّويل،تحت ستار دعوى الالتزام،وأخيراً نستطيع أن نضع ما يمكن أن نسميه بالمسار المعتدل الّذي يؤمن بالالتزام بدون دوافع خارجية عن ذات النّاقد و إخلاصه للفكرة"[1]، وقضايا الجماعة.

إذن ففكرة الالتزام "أصبحت أمراً لا مفر منه في أي مسار من هذه المسارات،فأي فكرة يدعو لها الكاتب تعدّ التزاماً فكريّاً أو فنيّاً ما دامت تعبّر عن توجّه خاص،حتى وإن اكتنفها الغموض أو التجريد،لأنّ الفلسفة الّتي ينتمي إليها تعبّر عن الواقع الّذي يعيشه سواء كان رافضاً له أو محتفيّاً به ومن ثمّ فإن هذه الآراء الّتي يدعو لها تشكّل تصوره للحياة لتمتد وتصف الواقع ككل بماضيه وحاضره"[2]، وتطلّعاته.

أمّا فكرة الالتزام في زعم حبيب مونسي وليدة المفهوم الماركسي والاتّجاه الواقعي المادي والإيديولوجيا ترتكز أساساً على عاملي الاقتصاد والسياسة وتوصف _ لديه _ بكونها "(...)تتشابك وتتفاعل مع عناصر المجتمع وتتلوّن من جماعة لأخرى،وتملي حيثياتها الثّقافية على الأديب والفنان،وترسم أسس مواقفه المختلفة،فهي مزيج من الموقف الذّاتي وعناصر الموروث الحي القائم بين يدي الفنان ويكون الأديب في نهاية المطاف نتاج اختيار إرادي تتجلّى منه ذاتية الأديب في حدود معطيات الواقع الاجتماعي الّذي ينتمي إليه(...)"[3]، ومنه"فالفكرة لا اعتبار لها إذا لم تلتزم بالقضايا الأيديولوجية ولم تتفاعل مع عناصر المجتمع،لذلك فإنّ الأديب الفنان ملزمان بتبنّي قضايا الجماعة وتجسيدها في الواقع الّذي يعاصرانه"[4]،وفي هذا السياق دعوة صريحة للكاتب"(...)بالتزام أفكار البنية العليا الفلسفية والترويج لها بطريقة تنبع من الموقف والأحداث نفسها،فهي ضرورة الأخذ بالموقف الإيديولوجي"[5]،من السياقين يتبين بأنّ الفكرة نِتاج الموقف الإيديولوجي الذي يتخذه الأديب تجاه القضايا القومية،إذ يلتزم بتجسيدها في الواقع من خلال عمله الإبداعي بغية تحقيق المنفعة والتغيير،فالفكرة إذن أو المضمون تحظى بالاهتمام من طرف المبدع ومن أبرز شروطها الصدق، بعيداً عن التزاويق وزخارف القول،فكل أدب يعبّر عن الواقع يكون أكثر صدقاً فتتجلّى جماليته وهذا في مقابل إهمال الشكل الفني،الأمر الّذي عرّض الكثير من

[1] رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النّقد الأدبي بين النّظرية والتطبيق، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط،1988 م ص220 ،221.

[2] ينظر آمنة أومايه، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص76.

[3] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص76.

[4] آمنة أومايه، المنهج النّقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص76.

[5] مصطفى السيوفي، منى غطّاس، النقد الأدبي الحديث، نقلاً عن، آمنة أومايه، المنهج النّقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص76.

الأعمال الأدبية للنّقد،ومنه فالعمل الأدبي-تبعاً لهذا المنظور- لا يعكس الواقع فحسب وإنّما يعبّر عن رأي الجماعة بما تحمله من قيم اجتماعية و إنسانية، وقومية.

ويقودنا هذا المعطى إلى استحضار فكرة الانعكاس وتوظيف المناسبة في العمل الأدبي، حيث عكف الكتّاب والشّعراء على التدوين في السيّاق المناسباتي والّذي عدّه النّقاد " (...) شكل من أشكال إهانة الإبداع بجعله لصيق المرحلة في وضع المنتَظَر الّذي لا مسؤولية له سوى ترقّب المناسبات للكتابة عنها ما يؤدي حتماً إلى ظهور موضوعات ورؤى متناغمة بسبب المرجعية الواحدية الّتي ستعمل على تقنين الإبداع"[1]، فالأثر الإبداعي ــ وفق هذا الزّعم ــ مرحليٌّ ينبني على الحادثة في كينونتها فهو انعكاسٌ أُحادي المرجع، مقنن ممّا يفضي إلى تقييد النِتاج الأدبي لا مناص لصاحبه سوى إغراق هذا العمل في الصّنعة اللّفظية والتصويرية بتوظيف الخيال الأمر الّذي يبعد النّص عن الحقيقة، بيد أن يستدعي الانعكاس تعددية المرجع لنقل الواقع بأكثر مصداقية والتزام الموضوعية في طرح الفكرة بصورة مقبولة اجتماعياً من شأنها أن تبعث على الفهم والمنفعة وتطوير الموروث الثّقافي لدى المتلقي.

2. 6 المنهج الاجتماعي في النّقد العربي بين النّظرية والتطبيق:

في معرض حديثه عن المحاولات العربية النّقدية المتبنية للمنهج الاجتماعي وقف حبيب مونسي موقف المؤيد للرّأي القائل "بأنّ النّقاد العرب لما عمدوا إلى الترجمة والتأليف النّظري أهملوا الجانب التطبيقي فتراكمت عليهم الاقتراحات والتصورات،فتشابكت الواقعيات مع بعضها،لكن لما حوّلوا نظرتهم نحو الجانب الإجرائي قلّ نتاجهم،واختلطت عليهم الرؤى والأفكار،فانعكس ذلك على إبداعاتهم النّقدية الّتي لم تسلك الطريق السّليم في الدّراسة بالرغم من تنظيراتهم للاشتراكية وتبنيهم أفكارها"[2]، وتطبيقهم لقواعدها.

وقد أوضح حبيب مونسي هذا التراجع في الجانب الإجرائي من خلال قراءته في دراسة محمود أمين العالم لشعر شوقي وحافظ مشيراً إلى تصريح محمود أمين العالم بأنّ هذه الأشعار تعدّ"(...) رفعاً للواء القضايا الكبرى للبلاد والقومية،ودفاعاً عنها ولكن من خلال فلسفة البلاط وأعيانه إلّا أنّهما لم يتخلّصا من الصيّاغة التقليدية الموروثة،وكأنّه يكفي أن تُذكر مصطلحات الاشتراكية لتغدو الصيّاغة جديدة(...)"[3]، في مضمونها وشكلها الفنّي.

ومنه فشعر شوقي وحافظ- من منظور محمود أمين العالم- على الرغم ما فيه من محاسن إلّا أنّه عبّر عن قضايا البلاط،أي الشّاعرين وُفِقا من حيث المضمون وأخفقا في الشّكل،وبهذا فصياغتهما قديمة[4].

---

[1] السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، ص 08.

[2] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 77، (بتصرّف).

[3] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص77. (بتصرّف).

[4] ينظر آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص78.

وقد عدّ حبيب مونسي ربط الجدّة بالشّكل – لدى أمين العالم- من باب الخطأ،إذ لا يمكن أن يكون ذلك مقياساً في تثمين الشعر ما لم يجنح النّاقد الحاذق على الجمع بين الشكل والمضمون في صياغة الحكم النّقدي[1].

وفي ذات السيّاق عرّج ناقدنا على خطأ آخر يتجلى في "تنكر محمود أمين العالم لمبدإ تعدد المدارس في الأدب والذّي نعته من قبل بالظّاهرة الطبيعية في المجتمع كون كل أدب يعبّر عن الطّبقة التّي أفرزته فلا يرى في جماعة أبولو من خلال عناوين الدّواوين الّتي جاد بها شعراؤها إلاّ تكريساً لانفصال الشّاعر عن واقعه ومجتمعه ودعوة منه إلى الإدبار والتولّي، وليس تعبيرا عن واقع طبقة كائنة في صلب المجتمع"[2]، وإنّما عدّه توظيفاً للذاتية وتكريس لمصلحة شخصية باسم الجماعة، ومنه فالأديب ــ في زعم محمود أمين العالم ــ لا صلة له بمجتمعه إلاّ من باب خدمة الذّات وتطويرها فضرب مثلاً عن جماعة أبولو مبرزاً بأنّ شعراؤها وما قرضوه من شعر ما هو إلاّ تعبير عن آهات وميولات شخصية وهذا من باب النِحل وإجحافٌ في حق هذه الجماعة الأدبية الّتي قدّمت الكثير من النتاجات وأسهمت في تكريس قضايا المجتمع الأدبية والنّقدية وإيقاظ الملكات ردحاً من الزّمن.

والحقُّ " إنّ الأديب مهما بدا في أدبه منفصلاً عن مجتمعه، فإنّه يتّصل به وبقيمه (...) نتيجة الوراثة والوسط، ولا نقصد بالوراثة المعنى الضيّق إنّما (...) العام من روح الأمّة وتاريخها الماضي جميعه كما نعني بالوسط الوسط العام من الواقع الحاضر وكل ما يجري فيه من مواقف وقضايا وموارد روحية واجتماعية"[3]، وهذا الرّأي لشوقي ضيف يبدو في ظاهره مخالفاً لرأي حبيب مونسي الّذي يقف موقف المعارض لانفصال الأديب عن مجتمعه أمّا في باطنه ومستواه العميق يحاكيه إلى حدٍّ بعيد، إذ اتّفقا عن كون المبدع مهما انحاز عن واقعه وقضايا أمّته فإنّه مجبولٌ على التمسك به وممارسته ممارسة فعّالة فبين المبدع ومجتمعه تاريخ عظيم، عريق، معقودٌ به وبقيمه على سبيل الوراثة والبيئة اللّتان تشترك فيهما الأمّة بماضيها وحاضرها، وبأحداثها ومواقفها ومواردها الاجتماعية والفكرية.

وفي نفس المقام نجد ضيفاً متسائلاً "(...) فهل يحسن بالأديب أن يوجّه أدبه نحو الوفاء بقيم مجتمعه (...) أو أن يدفعه نحو القيم الذّاتية والفنيّة وما يُطوى فيها من إتقان التصوير وروعة التعبير والّذي لا شكّ فيه أنّ الأديب لا يكتب أدبه لنفسه وإنّما (...) لمجتمعه وكل ما يُقال عن فرديّته المطلقة غير صحيح (...)، إذ يحاول جاهداً أن يتطابق معه ويعيه وعياً كاملاً بكل قضاياه وأحداثه (...) لكونه اجتماعيٌ بطبعه (...) أمّا أن يتخلى عن مجتمعه فإنّ ذلك يعّدُّ شذوذاً وانحرافاً وانسياقاً نحو ضرب من الانعزال من شأنه أن يفتّ عضد المجتمع"[4] ويواريه ومنه يصبح عمل الأديب عملاً جافّاً مغرقاً في الذاتية والزّخرفة والتصاوير لا هو عرض القضية الاجتماعية ولا لامس

[1] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص78.(بتصرف).

[3] شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط09، دت، ص 193 (بتصرف).

[4] شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، ص191، (بتصرف).

الواقع إلّا تعبيراً فنيّاً خالصاً، وإنّما بسط المسألة من باب الوصف والتصنع وإشباع النّفس المبدِعَة التواقة للفن والجمال، وهذا ما عارضه شوقي ضيف وعابه من بعده مونسي على أمين العالم، فحريٌّ بالمبدع ــ في زعمهما ــ أن يرصد الحقيقة ويجسّد الواقع بكل حيثياته على سبيل الأدب انعكاسٌ للمجتمع وتعبير عن قيم الجماعة.

ومنه إنّ الخطأ الذّي وقع فيه محمود أمين العالم مدى تداخل واختلاط آليات التطبيق المنهجي فلم يتمكن من توظيف ما عرضه تنظيراً أثناء التطبيق[1].

ويبرز حبيب مونسي الخُطاطة الإجرائية لدى أمين العالم الّتي صيّرها ميزاناً لقياس جودة الشّعر إذْ يحوي الرؤى التالية:

"أ- الارتباط بالحياة الاجتماعية .

ب- الصياغة الجديدة تتأرجح بين الفصحى والعامية،واللّغة القريبة من الشّعب.

ج- النّضال اليومي."[2]

وهذا ما يفسّر احتفاءه بالمضمون على حساب الشّكل الفنّي،ومنه فالشكل على المستوى النّظري قد يحظى باهتمامٍ بالغٍ إلّا أنّ ذلك يغيب تماماً لصالح المضمون في الجانب الإجرائي[3]،وهو نفس الطّرح الذّي لمسناه في محاولة محمود أمين العالم النّقديّة.

وخلال دراسته للمنجز النّقدي العربي لاحظ حبيب مونسي غياب وعي منهجي عند النقاد العرب الممارسين للقراءة الاجتماعية تبعاً لانتقالهم من التطبيق الشّعري إلى الرّواية بوصفها"ميداناً خصباً يوظّفون فيه أدواتهم الإجرائية،خاصة وأنّ الرواية العربية شغلت نفسها بالواقع العربي ممثّلاً في أدنى طبقاته وهي تصارع الحياة من أجل لقمة العيش،ويسكنها أمل الخروج من الحاجة والعوز،فانصبّ اهتمام النّقاد على شخصيات الرواية من خلال صراعها اليومي مع الأرض والتوق إلى حياة أفضل"[4]، وهو صراع إيديولوجي، عقائدي تجسّده كل شخصية من الرواية بحسب نظرتها الخاصة، ووعي الطّبقات الدّنيا للمجتمع الماثل في الصّراع من أجل البقاء وهي الفكرة المشتركة بين النّقاد.

---

[1] ينظر آمنة أومايا، المنهج النّقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 79.

[2] حبيب مونسي، المنجز العربي في النّقد الأدبي، ص78.

[3] ينظر أحمد سالم ولد أباه، البنيوية التكوينية والنّقد العربي الحديث، دراسة لفاعلية التهجين، نقلاً عن، آمنة أومايا، المنهج النّقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 79.

[4] حبيب مونسي، المنجز العربي في النّقد الأدبي، ص78.

ولعلّ "ما يعاب على هؤلاء النّقاد – لدى حبيب مونسي – هو اهتمامهم بتطوّر الشخصيات في صراعها اليومي وتغير أوضاعها على حساب إهمال الإطار الفني للرواية"[1] على الرّغم من كونها "(...)أهم دعائم الفن المعبّر عن الكينونة الاجتماعية للمجتمع ناهيك عن مشاركتها المستمرّة للقضايا الّتي تتصارع داخل المجتمع واتّخاذ موقف منها(...)"[2]، ورصد قيمها وتوجيه سلوك أبطالها.

وقد ضرب ناقدنا – في ذات المقام– مثالاً عن نجاح رواية يوسف إدريس "قصّة حب"على رواية إحسان عبد القدوس "في بيتنا رجل "ورواية "الشّوارع الخلفية" لعبد الرحمان الشرقاوي،وهذا النّجاح – في نظره – راجع إلى النمو المطرد للبطل ومدى تصويره لواقعه الاجتماعي،بل يقترب منه أكثر من غيره إلى حد التماهي والانسجام فيكون بذلك قد تخطّى الفرد إلى المجتمع،وهذا ما جعل النّقاد يحكمون بنجاح الرواية الأولى[3].

وبناءً على هذا التصور عرض حبيب مونسي نتائج دراسة النقد الماركسي في الرواية والمسرح على لسان النّاقد شايف عكّاشة،إذ أعقلها باهتمام النقاد بالمضمون الاجتماعي على حساب الصياغة الفنية على الرغم من دعوتهم الملحة إليها بجعلها معياراً للجودة،وهذا راجع إلى طبيعة النّقد الماركسي المهتم بالبنية الاقتصادية للمجتمع[4]،فالقراءة الماركسية العربية إذن"(...) لم تتجاوز عتبة الشرح والتفسير والحكم،فضلاً عن الأخذ بالأحكام الجاهزة والجازمة على كل الظّواهر المدروسة دون استقصاء يستنفذ متطلّبات الدّرس الأدبي وفق ما تقتضيه الرّوح العلمي للبحث(...)"[5]الأمر الذّي صيّر النّقاد في عملية بحثٍ وتنقيب عن بديلٍ منهجيٍّ قادرٍ على تفسير الظاهرة الأدبية والبحث في جماليتها بالجمع بين معياري الشّكل والمضمون وبصورة أدقّ عقد الصلة بين المعنى والمبنى.

2. 7– نقد القراءة الاجتماعية:

يعرض حبيب مونسي في هذه الجزئية نقداً ضمنياً – وهو اجتهاد شخصي– ثمّن فيه القراءة الاجتماعية جاعلاً في حسبانه بأنّها قراءة "انفتحت على أطرٍ عديدة اكتسبت منها مقولاتها المختلفة مستندة على الفلسفة

[1] آمنة أومايا، المنهج النّقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 80.

[2] رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النّقد الأدبي بين النظرية والتطبيق،365 . (بتصرف).

[3] ينظر آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص80.

[4] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص79.(بتصرف).

الأيديولوجية ممّا جعلها تتفرّع إلى فروع شتى،فدرست الأدب بشكل خاص وراحت تصور الواقع بأدوات غير قادرة على استنطاقهفأهملت الجانب الفنّي وأخذت تدعو إلى الفرضيات (...)"[1]ممّا جعلها تقع في المزالق والهنّات الآتية:

أ- الفكر واقع:

إنّ المنهج الاجتماعي بنظرته للواقع ومعالجته له بتبنيه للمقولات الفلسفية يعدُّ تجريداً للأديب من التعبير عن ذاتيته إذ ينطلق من المجتمع ويعود إليه فتنتفي بذلك ذاتيته وتذوب في روح الجماعة،ومنه فإنّ "تتبع القراءة الاجتماعية لهذا الفهم جعلها تتغاضى عن محاولات الانفلات التي تكتنزها النّصوص حتى في حديثها عن صراع أو إنتاج(...)"[2]،ومنه "فزاوية النّظر التي انطلق منها المنهج الاجتماعي ضيّقت الفهم ممّا جعلها لا تهتم ببعض المحاولات الجادة الرامية إلى التغيير والانفتاح في تجسيدها للصراع الطبقي حيث جُبرت هذه التجارب على تأويل نتاجاتها تبعاً لأغراض هذه القراءة الضاربة بقواعدها سلفاً"[3]،الأمر الذي أوقعها في فخ "الشرح الميكانيكي الجاهز الذي ينتهي حتماً بحكم ليس في مصلحة الأدب الأدبية(...)"[4]، ومحصّلة هذا الخضوع والانقياد قصور وعوز في النتائج المبتغاة وحصولها بوتيرة واحدة.

ب- جبرية الواقع:

بحسب حبيب مونسي الأديب رهن للواقع يتعذّر عليه الشعور والتعبير والتأمل،بكونه ينطلق من واقعه ويؤوب إليه فهو مجبر على التفاعل معه[5] بل التماهي فيه،ومنه فمفاد القراءة الاجتماعية الاقتصار على رصد"النّشاطات العملية في النّصوص الأدبية فكلّما كان النّص حافلاً بالحديث عن العمال والطّبقات البروليتارية كان جديراً بأن يدرس لأنّه يحمل مادة معرفية تتولّد عن كشف العلاقات القائمة بين النّشاط والفرد من جهة وعن ذلك كلّه بالمجموع"[6],ومن هذا المعطى فالكاتب مجبر على رسم واقعه كما هو.

ج- الأدب وسيلة:

يزعم حبيب مونسي بأن الأدب -وفقاً للمنظور الماركسي-شأنه شأن أيَّ وثيقةٍ اجتماعية نتائجها تقريرية بحتة تخلو من معالم الجمال والفن حين صوّر "حالة الفرد وسط جماعته في محاولة لخرق حُجب المستقبل الذّي يبشّر به

[1] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص81.
[2] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص80.
[3] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص82.
[4] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص80..
[5] ينظر آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص82
[6] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص80..

كل إصلاح وتتغنّى به الإيديولوجيات"[1]،ومن هذا الرأي النّقدي يتضح بأن المنهج الاجتماعي سخّر الأدب وسيلةً لتكريس الواقع وألغى فكرة النّسج والتخييل والشعور والحدس لدى المبدع في مقابل التغني بالمضمون وشاعت مفاهيم السياسة والاقتصاد وحلّت محلّ الجمال والقيم الفنية وأُجبر المبدعون على مسايرة الفكر الماركسي الممجد للواقع فصارت نتاجاتهم رهناً للواقع والإيديولوجيا معاً.

د- الصّراع مقوّم أوّل:

لقد جاءت مقولة الصراع الطبقي لتفسّر التاريخ تبعاً للتحولات الناشئة من الواقع مما جعلها في حركة دائمة اقتضت مواكبتها للتطور الحاصل في الأدب،ومنه فإنّ التعارض الذّي ينشأ في أشكال الأدب وأنواعه هو الذّي يساهم في تطوره ويضمن استمراريته[2].

هـ- مقولة الالتزام:

في معرض حديثه عن الالتزام أعرب ناقدنا بأن"كلَّ أدبٍ لابد وأن يكون ملتزماً بالقوة،إنّها مقولة يمكن قراءتها وقراءة ما تحتها حين تفضي بنا إلى نوعين من الالتزام الأوّل:فكري،إيديولوجي،قومي،ديني عرقي والثّاني فنّي،أدبي فإن كان من نصيب أديب متمرّس أعطى الفكرة حقّها وأسدى للصنيع الأدبي حقّه،فكان اتّزان المبنى آية اتّزانه هو،وجاء عمله تحفة فنيّة ومعرفية رزينة"[3]،فالالتزام وفق هذا السيّاق ينقسم إلى نوعين أوّلهما فلسفي إيديولوجي،وثانيهما جمالي فني.

والقراءة الاجتماعية -في طرح حبيب مونسي- لم"تأخذ إلّا بالشق الأول من مفهوم الالتزام وقصرته على الإيديولوجي والقومي والديني وراحت تسوق صورها خدمة لما آمنت به وعملت على إرسائه فكراً واعتقاداً ولم يفتها في أحايين كثيرة التنبيه إلى الشق الثاني الالتزام الفنّي، والملفت حقاً أنّ الكتابة العربية وهي تنحو المنحى الاجتماعي لم تهمل أبدًا جماليات الأسلوب وحسن العرض وصفاء اللّغة بل ربّما تلبست بحس رومانسي لا يخطئه الذّوق،إلّا أنّ القراءة تغافلت عنه (...)وكأنّها تجزئ الأعمال فلا تلتفت إلى أشكالها وهي تغترف من مضامينها"[4]،ومنه فاهتمام النقد الاجتماعي بمضامين النّصوص الإبداعية وتغييبه الخصوصية الفنية جعله لم يسلم من خطأ الأحكام الجزئية،ومن ثمَّ تجرّدت الأعمال الأدبية من حسّها الفنّي وطابعها الجمالي التأثيري .

و- واحدية النتائج:

---

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] ينظر آمنة أوماية، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص83.

[3] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص82.

[1] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص82.

صرّح حبيب مونسي بكَوْن القراءة الاجتماعية "لم تكتب إلّا نصّاً واحداً بطرق شتى،يتلوّن فيها المضمون ولا يتحوّل"[1]،بمعنى أنّ "كل النّصوص الأدبية تشترك في مضامينها وتختلف في طريقة طرحها،وذلك بسبب المفاهيم التّي سطّرتها وأجبرت نفسها على تطبيقها من خلال تصورها الاجتماعي للأدب،إذ عدّت الأديب الذّي يعبر عن ذاته ويفصح عنها خارجاً عمّا جاءت به وأخضعته لقوانينها"[2]،ومن هذا المنظور جاز القول إنّ كل النصوص التي انطلقت من الواقع وعادت إليه لا تعطينا إلّا نصّاً واحداً ممّا أدى إلى تغييب دور القارئ وجُعِلت الريادة للمؤلف بوصفه فاعلاً ومتفاعلاً[3]،والنص الأدبي شفري يضمر دلالات خاصة وذلك نتيجة خضوع سياسي أو الانقياد لمعتقد ومن ثمَّ يتعذّر التعدد القرائي للنّص المبْدَع الواحد.

ز- عتبة الشرح و الحكم:

يرى ناقدنا بأنّ القراءة الاجتماعية "(...)لم تتجاوز عتبة الشّرح الذّي ينزلق على سطح العمل يتصيّد فيه مبتغاه ثمّ ينتهي سريعاً إلى الحكم ما دام مقياس الجودة احتفال النّص بالصّورة الواقعية فابتليت القراءة الاجتماعية بآفة سحب الأحكام الجاهزة على النّصوص"[4]،وهو نفس المعيار الذّي أوقع القراءة التاريخية في الخطأ ممّا حال دون تقديم بديل منهجي سوى عرض صورة الواقع الاجتماعي على طريقة دراسة الحالة الماثلة في الدراسات الاجتماعية.

وختاماً يمكن القول: إنّ المنهج الاجتماعي لدى حبيب مونسي لم يتجاوز عتبة الشرح والتفسير شأنه في ذلك شأن النقد العربي والغربي،لكن ما يؤخذ على ناقدنا أنّه أغرق نفسه كثيراً في التأصيل لهذا النقد من الوجهة الفلسفية عند الغرب،إذ جعل مبلغ همّه الدّراسات المعتنقة للنقد الماركسي في النقد العربي المعاصر والأخطاء الّتي وقعت فيها تنظيراً وتطبيقاً ،ثمّ إن النماذج والأمثلة التي عرضها كدليل عن عدم اكتمال المنهج لدى النقاد العرب المتبنين له والحكم بالجزئية غير كافية وهو زعمٌ مستوحًى من الفكر الغربي ينتهك أصالة أعمالٍ نقدية عربية عظيمة ممن مارست القراءة الاجتماعية ببراعة وإن اعتورتها بعض الهنات .

وحبيب مونسي حين حاول تثمين النتاج العربي النقدي لم يقدّم صورة واضحة المعالم عن النقد الاجتماعي متجاهلاً في ذلك تجارب راقية وقيمة في هذا المجال،بل إنّ تناوله كان غربيّاً بحتاً،إذ اكتفى بمقارنة ما جادت به

[1]المصدر نفسه، ص83.

[2]المصدر نفسه، الصفحة نفسها.(بتصرف).

[3]ينظر آمنة أومايه، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص86.

[5]حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص83.

قريحة النقاد الغربيون من رؤى وأحكام محاولاً عقد صلتها بما هو كائن في الفكر العربي النقدي،ضف إلى ذلك أنّ ناقدنا في دراسته لم يتقيد بالمنظومة المصطلحية للمنهج الاجتماعي،أو بالأحرى لم يذكر المنهج كمصطلح في ذاته وإنّما غلبت على نقده مصطلحات فلسفية نحو:الماركسية،والواقعية،والاشتراكية،فضلاً عن تفشي مفاهيم التيار،والاتّجاه،والمذهب.

ولحبيب مونسي دعوة صريحة إلى إجادة الأعمال النّقدية العربية أثناء الممارسة النقدية الاجتماعية،مع مراعاة خصوصية المتون الأدبية العربية ومن ثمَّ تطوير النقد وتحسينه،وإثراء أدواته الإجرائية ناهيك عن تخصيب الرأي النقدي وتفعيل رؤيا الذّات الناقدة إلى التجلي والانفتاح .

3: المنهج النفسي:

يعتبر المنهج النّفسي من أهم المناهج النّقدية الّتي استطاعت الحفاظ على مكانتها النّقدية لرَدْحٍ من الزّمن إذ تلمّس ظاهرة لصيقة بالأدب وبظروف إنتاجه، ومدى تعلّقها بالنّفس البشرية فلا إمكانية لاقتلاع النص الأدبي من محيطه النّفسي، المفعم بالصّراعات والأحداث الّتي تترك أثراً بالغاً لدى المبدع ونخص بالذّكر مخلّفات الطفولة والهواجس القديمة الماثلة في الرّموز، والأساطير، والأحلام بنوعيها (اليقظة، والنّوم)، والهذيان .

وقد شغل هذا المنهج في النقد العربي المعاصر حيّزاً كبيراً ويعزّى ذلك إلى اهتمام الدّارسين به واستلهامهم لنظرياته وأسسه على مستويي التنظير والممارسة النّقدية، إيماناً منهم بقدرته على محاورة النّصوص ومساءلة الفكر وفهم لواعج النّفس والاشتغال على الظّاهر، والمضمر، والخفي، والمسكوت عنه في الواقع النّفسي والاجتماعي للذّات المبدعة وما يعتريها لواذاً من مكبوتا تفضلاً عن المنظومة الفكرية والمؤسّساتية لها.

وفي النّقد الجزائري المعاصر نال المنهج النّفسي من الحظوة النقدية أيّما منال، إذ عمد النّقاد على تطبيق مقولاته على متون أدبية وأخرى نقدية، وقد كان للنّاقد حبيب مونسي بصمته الخاصّة وآراء نقدية تجاه هذا الوافد الجديد، وريث الحركة الرومانسية حيث تناوله في الجانبين التنظيري والإجرائي تجلى ذلك في كتابه الشهير "نقد النقد، المنجز العربي في النّقد الأدبي، دراسة في المناهج"

ومن هذا المنظور تسعى دراسة هذا المنهج تطبيقاً تروم إلى تنقيب النّتاج النّقدي لدى حبيب مونسي بغية الكشف عن آراءه تجاه التجارب النقدية العربية المتبنية للقراءة النّفسية وكيفية تلقيه لهذا الأخير خاصّة من حيث الإجراء.

3-1 المنهج النفسي عند الغرب :

على غرار المقاربتين النفسية والاجتماعية ولج إلى مجال النّقد الأدبي استراتيجية جديدة في القراءة وتحليل النّص من سياقه، ألا وهو النّقد النّفسي، ولا شكّ أنّ هذه "(...) النّظرية النّقدية سبقتها إرهاصات حملت بين ثناياها بذور تكوين منهجٍ يعتمد على التحليل النّفسي منه إلى النّقد الأدبي، ويهتم بالحالة الداخلية للمبدع فينتج إبداعاً أدبياً غالباً ما يكون انعكاساً لحالة نفسية أو شعورية عاشها الأديب مما أسهم في إقامة علاقة وطيدة بين الأدب وعلم النّفس"[1]، ذلك أنّ الأدب "صورة نفسية لشخصية الشاعر أو الأديب من خلاله ينفس الفنان عن عاطفته ويوصلها إلى الناس ليعيشوا معه تجربته"[2]، و"يستند الفنان في ذلك إلى أصوله المعرفية، يستحضر أدواته الإجرائية لمواجهة النّص واستنطاقه، عملٌ تجلى في مبادئ القراءة التاريخية حيث أحالت القارئ على الأحداث التاريخية وتراكماتها وأوقفته القراءة الاجتماعية بتناقضاته، غير أنّ ذلك لم يكن كافياً بحسب مونسي عند بعض النّقاد للوصول إلى مكنون النص واستكشاف ما لم يقله المبدع، فاعتبروا القراءة النفسية مَخلَصاً لهم بتداركها جانباً أغفلته القراءتان وهي اهتمامها بالمؤلف من زوايا ثلاثة تأتي ذاتية الأديب في طليعتها"[3]، وتتمثل هذه الأخيرة في ما يلي:

"أ- شخصية (سيرته الذاتية)

ب- عملية الإبداع

ج- دراسة العمل الأدبي "[4]

وتعتبر الزاوية الثالثة في نظر مونسي" النواة الحقيقية لدراسة النص واستنطاقه خلال عملية تقودها إلى الزاويتين الأولى والثّانية، فهي بذلك تنطلق من العمل الأدبي مروراً بالمؤلف وصولاً إلى عملية الإبداع، تثري وتقرأ شخصيات الأثر الأدبي وتبين القيم النفسية والجمالية فيه انطلاقاً من تحليل نفسية الأديب خلال عمله الفنّي"[5]، إذ جعله بعض النقاد كائناً تحكمه مجموعة من المبادئ تتجلى في ما يلي:

" أ _ ربط النص بلاشعور صاحبه

ب _ افتراض وجود بنية نفسية تحتية متجذرة في لاوعي المبدع تنعكس بصورة رمزية على سطح النص فلا معنى له دون استحضار تلك البنية الباطنية.

ج _ النظر إلى الشخصيات الورقية في النصوص على أنّهم شخوص حقيقيون بدوافعهم ورغباتهم.

---

[1] محمد القاسم فلاني، آليات الخطاب النّقدي عند حبيب مونسي، مذكرة مقدّمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة أحمد دراية، أدرار، الجزائر، 2019م 2020م، ص 155.

[2] زين الدين مختاري، المدخل إلى نظرية النّقد النّفسي، ص 30.

[3] محمد القاسم فلاني، آليات الخطاب النقدي عند حبيب مونسي، ص 155، 156.(بتصرف).

[4] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص86.

[5] محمد القاسم فلاني، آليات الخطاب النقدي عند حبيب مونسي، ص 156.(بتصرف).

د ــ النظر إلى المبدع صاحب النص على أنه شخص عصابي وأنّ نصّه هو عرض عصابي يتسامى بالرغبة المكبوتة في شكل رمزي مقبول اجتماعياً"[1]، وفنيّاً.

ومنه " فهذه الثوابت تجعلنا ندرك أهمية المبدع في التحليل النفسي للأدب أهمية تكمن في العلاقة المؤسسة بين المرسل والمرسل إليه والرسالة التي تعتبر أنّ عملية الإبداع ذاتها إنّما هي إشباع لحاجة نفسية عميقة وأنّ التعديلات التي تطرأ على النصوص الأدبية إنما تمضي في سبيل الاقتراب من نموذج هذا الإشباع"[2]، ودراسة الأدب وفق هذا المنظور تقتضي عقد الصلة بالنفس الإنسانية وخاصيتي الشرح والتفسير لفحوى العمل الأدبي بغية الكشف عن علاقة ثلاثية المرجع أي بين المبدع وعامله النفسي ومنجزه الإبداعي وانطلاقاً من هذه العلاقة يبرز عامل التأثير الذي يحيل بدوره إلى عامل المتلقي إذ عدّه وغليسي زاوية أخرى من زوايا العملية الإبداعية بوصفها "دراسة العلاقة النفسية بين العمل الإبداعي و المتلقي "سيكولوجية التلقي أو الجمهور"[3]، أو ما يطلق عليه بالمثير والاستجابة أو بالأحرى الرسالة الأدبية.

ويرى حبيب مونسي بكون سانت بيف (Charles Augstin Sainte Beuve) يعود إليه فضل السبق والريّادة في التأصيل لعملية الاهتمام بالمبدع إذ"(...) سعى جاهدا للتخلص من إغواء المطلق ومن النقد البياني والذي فضل عليه النقد الصحفي في بحثه الدؤوب عن "صور" المؤلفين وتقديمها إلى القراء جاهزة جذابة فأنشأ سلسلة من المقالات باسم صور ثم أحاديث الاثنين وأحاديث الاثنين الجديدة"[4]، لبناء صورة أدبية.

أمّا منهجه بحسب مونسي ينبني من "(...) الانطلاقة من خارج النفس يجمع النوادر ويبحث عن الأصول وظروف المنشأ والسيرة الأدبية، حتى تكتمل معالم الصورة شيئا فشيئا وتتضح قسماها"[5]، وتكتمل معانيها.

إذن "فهذه العملية هي التي سماها سانت بيف بالصورة الأدبية، وعلى الرغم من اهتمامه بالنقد الصحفي على حساب النقد البلاغي إلا أن تعمقه في مختلف علوم عصره جعله يتجاوز العلاقة بين الأديب ومجتمعه إلى الأديب كفرد له شخصيته التي تميزه عن الآخرين ونص تتجسد فيه معالمه النفسية"[6] لذلك «لا يفصل بين الأدب والإنتاج الأدبي والفرد بل لا يستطيع تذوقهما بعيدا عن معارف منشئه »[7]، بل تكوينه الاجتماعي.

---

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 22، 23.

[2] محمد القاسم فلاني، آليات الخطاب النقدي عند حبيب مونسي، ص 156، 157.

[3] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي ، ص 24.

[4] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص87.

[5] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص87.

[6] آمنة أومواية، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 89، 90.

[7] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي ، ص 88.

بيد أنّ منهج سانت بيف لدى مونسي فيُصاغ "(...) من خلال بحثه الدؤوب عن المواجهة الفردية وعما يميزها انطلاقا من الأثر الأدبي وما ينم عنه. "[1]، ومنه"فموضوع البحث عن ذاتية الأديب بالاعتماد على ما أنتجه تأكيد على موهبة صاحبه والتي تبرز سماتها من خلال نصه وليس بما يحيط به من وقائع، وإنما هي عوامل مساعدة للكشف عن جوانب من حياته الشخصية بقدر ما يخفيه من أمور في نصه لذلك فإن رسم الصورة بهذا الشكل تجعلها صورة حية قادرة على تصوير السيرة الأدبية في أجمل صورة"[2]، مقبولة اجتماعياً.

وتبعاً لهذا المعطى تبيّن مونسي أنّ " سانت بيف لم يعر قضية الاستنتاج العلمي أهمية كبيرة لأنه أدرك أن تسجيلها بتلك الطريقة الرياضية لا يؤدي إلى نتائج مضمونة، لذلك كان على الناقد التسلح بالحدس واللباقة ليتمكن من ولوج السيرة الحياتية للأديب"[3]، وعرضها بطابع فني جمالي.

وقد حاول كولوريدج(Samuel Taylor Coleridge)من خلال كتابه " السيرة الأدبية "دراسة ذاتية الأديب حيث اعتبر مونسي هذا المؤَلَف "(...) إنجيل النقد الحديث، فسقط الحد الفاصل بين الأدب وعلم النفس وأضحت دراسة الأدب حقلا مشتركا بين النقاد وعلماء النفس"[4]، في زوايا متعددة تتصدّرها قضية المبدع.

وبناءً على هذا " اكتفى مونسي في حديثه عن كولوريدج (Samuel Taylor Coleridge) بيان أهمية كتابه في الساحة النقدية والقضايا التي أثارها في الأدب من خلال حديثه عن جوهر الأدب وأثره على النفس البشرية دون أن يتطرق إلى منهجه في الدراسة ويبرز إعجاب ناقدنا بمنهج سانت بيف من خلال حديثه عن طريقة دراسته لذاتية الأديب حيث يستعرضها بأسلوب شيق تبدو من خلاله مهارة سانت بيف في التحليل"[5] والنّقد.

وبهذا"(...) خلص النقد من الدغمائية الأرسطية، ويفتح بابا للقراءة المنتفعة بالمجالات كلها في سياق واحد (...) "[6]، وهو سياق النقد النفسي والانفتاح على أغوار النّفس البشرية التواقة للمتعة والإبداع.

ويرى مونسي بأن بيف حظي بامتياز "حين قام بتلخيص كل أشكال النقد التي جاءت بعده واستفادته من جميع العلوم في عصره ساهمت في الاهتمام بشخصية الأديب وخاصة عندما ربطه بعلم النفس مما فتح المجال التساؤلات عديدة حولها"[7]، لكن من النقود من اتخذت موقفاً معارضاً معربين بأنّ ما أتى به سانت بيف"(...) بحجة المحافظة على النقد من الدغماتية قد فتح الطريق أمام نقد ذاتي خطير واستنتاجات غير أكيدة، وبالفعل

---

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] آمنة أوماية، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 90.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص89.

[5] آمنة أوماية، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 90.

[6] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي ، ص 90.

[7] آمنة أوماية، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 91.

سانت بيف لم يتوصل قط إلى هذه المعرفة الموضوعية الشخصية الكاتب الحقيقية التي كان يبحث عنها، ولم يكن حقا العالم الطبيعي للنفوس كما كان يدعي(..)"[1]، وإنّما بحوثه لم تتجاوز عتبة المعرفة السطحية لشخصية الكاتب وتكوينه الاجتماعي والنّفسي، بل نقده كان ضعيف الحجة يفتقر للذريعة والبرهان، فهو نقد سليقي المرجع قد يصيب وفي أكثر الأحايين يخطأ ويتكهّن أشياء لا وجود لها أصلاً في حياة الكاتب وإنّما من باب استكمال الشاغر وتغطية المبهم إدعاءٍ للمعرفة الحقّة بحياة الأديب وتفاصيل التجربة الأدبية على سبيل توهيم القارئ وتعويمه في الجماليات على حساب الروح العلمية والنقد الموضوعي.

ومن ذلك"فلا يمكن الحصول على موضوعية في النقد بواسطة قراءة الأثر و البحث الدائب في سيرة الحياة فلابد من موقف علمي من هذه المادة التي تريد أن تفسر قبل أن تحكم"[2]، وتشرح قبل أن تقدّم رأياً جازماً يحجب موضوعية المعنى لاعتبارات متعلّقة بمجتمع الأديب.

وفي مقامٍ آخر تناول مونسي منهج فرويد (Sigmund Freud) بالدّراسة نظير تقصيه لنماذج أدبية ففرويد لدى ناقدنا"(...) تجاوز المقولات التي تحيل الإبداع على الوعي والإلهام أو الواقع الاجتماعي الصرف أو العقل،إلى مكون مائل وراء كل عمل يبعثه اللاشعور الشخصي ويغذيه، فيكون مصدرا حقيقيا للإبداع وللكشف عن حقيقة المؤلف في نفس الوقت... لأن الإبداع في جوهره ليس إلا تنفيسا عن الصراع الذي يسكن الشخصية وراء تفاعل آلياته المتعددة من قمع sublimation، وكبت répression، وتسامsublimationوتبرير وقلب conversion وتقهقر، وهي تفضي جميعها إلى أنواع شتى من السلوك، قد يكون أرفعها شأنا – فيما يخصنا التسامي(...)"[3]، الّذي يبعث على الإبداع بتحويل الدافع الغريزي كالجنس وحالات الهيستيريا إلى نتاج إبداعي.

والتسامي من باب علم النفس نِتاجُ قوّة ضاغطة تُتَرجَمُ إلى أفعالٍ خارجة عن إرادة الإنسان كالجنون والأمراض العصبية (العنف الذّاتي) والأعمال الأدبية هذه الأخيرة الّتي لا تخرج عن بوتقة العمل الثّقافي فتُفَسَّرُ ضمنها إذ ترى صوفيا دي ميجولا ميلر(De Mijolla_ Mellor Sophie)_ بتبنيها للنظرية الفرويدية _ في مقالها الموسوم ب" La sublimation ; un concept majeur "، بأنّ:

«Freud définit ainsi la sublimation la pulsion sexuelle met à la disposition du travail culturel des quantités des forces.

Extraordinairement grandes et cela par suite de cette capacité spécialement marquée chez elle de pouvoir déplacer son but sans perdre

[1] كارلوني وفللو، في النقد الأدبي، ص 45.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 90، 91.

pour l'essentiel de son intensité, on nomme cette capacité d'échanger le but sexuel originaire contre un autre but qui n'est plus sexuel mais qui

lui est psychiquement apparenté capacité de sublimation»*[1].

ومنه فالتسامي لدى النّاقدة قد يتجاوز الهدف الجنسي إلى قدرته في التجلي ضمن الأثر الفنّي وهذا التبادل في الهدف الجنسي يعكس مدى عبقرية الفنان في التعبير عن عقدة الجنس حتى يبدو هذا الدافع ليس جنسياً في ظاهره بل مرتبط به نفسياً ويتعدّاه بطريقة الرّمز والأسطورة والصّور...إلخ.

الطّرح نفسه تناوله الناقد مونيك لوري (Monique Lauret) في مقاله " la sublimation chez Freud" الذي صرّح بطريقةٍ تجعل الدافع الجنسي مرضياً في عملٍ غير جنسي يترك لدى المتقبل قيمة اجتماعية وأخلاقية.

«Civilisation, l'objet et le but y sont transformés de telle façon que la pulsion sexuelle se satisfait dans une œuvre nom sexualisée d'une valeur sociales ou éthique plus élevée : la sublimation des pulsions est un trait particulièrement saillant du développement de la civilisation c´est elle rend possible que les activités psychiques supérieures, scientifiques artistiques idéologiques, jouent un rôle tellement important dans la vie civilisée le passage de la pulsion dans qu'elle a de triviale et d'animale ; á l'élévation spirituelle disait Nietzsche, et á la création d'œuvres d'art et de culture (c'est pourquoi Freud considère qu'il est nécessaire) soit reproduit en nous l'état de passion d'émotion psychique qui a provoqué chez l'artiste l'élan créateur»*[2]

[2]De Mijolla_ Mellor Sophie, La sublimation ; un concept majeur ; journal des psychologues n°230 ; paris, canada, septembre 2005, p 02.

*ترجمة النص الأصلي: يعرف فرويد التسامي على النحو الآتي: يضع الدافع الجنسي كميات كبيرة للغاية من القوى تحت تصرف العمل الثّقافي، وهذا نتيجة القدرة المميزة بشكلٍ خاص فيه ليكون قادراً على تغيير هدفه دون فقدان شدّته في معظم الأحيان، نحن نسمي هذه القدرة على تبادل الهدف الجنسي الأصلي بهدف آخر لم يعد جنسياً ولكنّه مرتبط نفسياً به، وهو قدرة التسامي. (تمت الترجمة باجتهادٍ شخصي اعتماداً على موقع google traditionhttps//translate.google.com) يوم: 14/ 07/ 2022م، على الساعة: 20:17).

[1] Monique Lauret, la sublimation chez Freud, dans figures de la psychanalyse, n° 37, pari 2019/1, p17,26.

ومنه فالانتقال من دافع الغريزة إلى الابتكار الفني والثّقافي سمة بارزة لدى فرويد وأتباعه بوصفه ممثّلاً لحالة الشغف والعاطفة النفسية عند الفنان والناشئة من مراحل ما قبل الولادة ألا وهي الرغبة الجنسية التي تتكون مع الطفل قبل ولادته وبزعم فرويد الرغبة في الأم أي (عقدة أوديب).

إذن "فمنهج فرويد يقوم على دراسة الفنان من داخله وما يجول في خاطره من مكبوتات كامنة تحت اللاشعور فينعكس ذلك في شكل عمل فني يجسد هذا الأثر الذي خلفه اللاشعور الشخصي وهو حسب ناقدنا تنفيس عن الصراع الذي انتاب الشخصية بفضل مجموعة من الآليات أهمها عنده التسامي، الذي لا تعادله في رأي أي آلية من الآليات السابقة لأنها تبرز العبقرية"[1]، الّتي تقترن بالحالات المرضية الشاذّة كالجنون ونحوه ونستشف ذلك من خلال النشاط الفكري لدى الفنان.

لكن"ما يهم مونسي هو النتيجة التي يفضي إليها التسامي على عكس بقية الآليات الأخرى عند فرويد، فما يهمه دراسة العمل الأدبي وتحليله، ورغم ذلك يرى مونسي بأن فرويد اعترف بعجز التحليل النفسي عن إدراك طبيعة الإبداع الفني لأنه يرصد الجانب الخارجي له، ويضرب مثلا بآلية القلب"[2]بوصفها"(...) استعاضة متسامية عن غرض أدين بغرض أسمي يخفي في ثناياه حقيقة الفنان، التي عجزت السيرة الذاتية عن إدراكها من قبل"[3]، وتفسيرها تبعاً لطبيعة الأثر الأدبي.

ومنه "فهذه الآلية لما عجزت عن تفسير هذه الرغبة في الواقع استبدلتها بالهروب إلى الخيال فأخفت بذلك الحقيقة الجوهرية للفنان"[4]، بل غيبت موضوعية المعنى بإرجاع الدلالات إلى المنحى المرضي فأصبح النّص شبيهاً بالوصفة الطبيّة.

وبذلك يشيد مونسي بصحة ومصداقية الطرح الفرويدي الجاري مجرى الأحلام واللاشعور باعتبار "(...) قراءة شخصيات العمل الأدبي، هي في واقع الأمر قراءة الشخصية المؤلف، تنزاح عنهم من خلال الظلال والمواقف إلى شخصه هو فتعريه أمام التحليل النفسي"[5]، إذن فالأديب وعمله الأدبي سيان، والعمل تفسير وانعكاس لصاحبه يرتبطان بخاصية الرمزية والتظليل والأساطير وهدفهما مشترك ألا وهو الرسالة الأدبية نحو المتلقي.

---

*ترجمة النص الأصلي: يتم تحويل الهدف بطريقة تجعل الدافع الجنسي مرضياً في عمل غير جنسي، ذات قيمة اجتماعية أو أخلاقية أعلى، فإنّ تسامي الدوافع هو سمة بارزة بشكل خاص لتطور الحضارة، وهذا ما يجعل من الممكن أن تؤدي الأنشطة النفسية العليا العلمية، الفنية، الإيديولوجية، مثل هذا الدور المهم في الحياة المتحضرة، قال نيتشه: الانتقال من الدافع في جوانبه التافهة والحيوانية إلى الرقي الروحي وابتكار الأعمال الفنية والثّقافية من ذلك يرى فرويد من الضروري أنّ حالة الشغف والعاطفة النفسية التي أثارت لدى الفنان الدافع الإبداعي يتم إنتاجها فينا. (تمت الترجمة باجتهادٍ شخصي اعتماداً على موقع (google traditionhttps//translate.google.com) يوم: 15/ 07/ 2022م، على الساعة: 00:31).

[1] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 91.

[2] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 92.

[3] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 91.

[4] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 92.

[5] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 91.

ومنه يمكن أن نخلص"بأنّ اهتمام فرويد بتحليل شخصيات وأبطال الأعمال الروائية هي في الأصل قراءة ثانية لشخصية المؤلف فهناك علاقة بين الأثر ومبدعه الذي أنتجه ويتجلى ذلك فيما تعكسه هذه الشخصيات من مواقف وحالات هي في الأصل تصور الحالة النفسية لصاحبها"[1]، وعرضٌ مباشرٌ لتكوينه الاجتماعي والنّفسي بكل علله ومكبوتاته وعقده.

اعتزم فرويد طويلاً عل إبراز مظاهر الإبداع بردّها إلى العقد المرضية والنزعات الجنسية مستعيناً في ذلك بجنسي الشعر والرواية أمّا تلاميذته فجنحوا إلى تفسير هذا الإبداع ب"(...) الكشف عن حقيقته"[2]، إذ ألفوا"في هذا المضمار أكثر جرأة ومضاء فتجاوزت حقل الرواية الذي رده فرويد إلى عوالم الشعر الغامضة وتلبست بالطابع الطبي فأضحى الهاجس الأول: تصيد أعراض المرض في الآثار الأدبية وقد يعلن الواحد منهم صراحة أنه لا يرغب في تحليل الفن بقدر ما يشخص"[3]، ويدرك العلّة.

ومنه "إن الإغراق في دراسة شخصية الفنان على حساب الأثر الفني وإن تعددت مجالات دراسته من لون أدبي لأخر جعل هذه الدراسة تكتسب طابعا خاصا مما قضى على الهدف الرئيس للعملية الإبداعية وهو إبراز الناحية الجمالية في النص ليتحول هذا الأخير إلى وثيقة مرضية تشخص علل صاحبها"[4]، ويصفها على حساب الطّابع الفني الذي يستهوي المتلقي ويحمله على المتعة واللّذة والتقبل.

ومن النقاد من تناول التحليل النفسي على سبيل"(...)مغادرة الدائرة المرضية إلى عوالم خارجية تعيد للتحليل النفسي طبيعته الأدبية و تنحي عنه السمة الإكلينيكية الضيقة، شأن شارل مورون (Charles Mauron) حين: ربط التجربة الأدبية بثلاثة دوائر متماوجة متداخلة تتفاعل فيما بينها أخذا وعطاء، لتشكل في نهاية الأمر أسس التجربة الأدبية وتحدد طبيعتها وخصوصيتها فهو يعين الوسط الاجتماعي وتاريخه للدائرة الأولى، تسكنها دائرة ثانية لشخصية المؤلف وتاريخها أي: الشخصية اللاواعية المبدعة، ثم دائرة ثالثة تخالط الدائرتين للغة وتاريخها.."[5]، وأصولها وهذه الدوائر في مجملها شكلت أساس العملية الإبداعية.

وبهذا "حاول مورون (Charles Mauron) استنطاق العمل الأدبي بناء على عوامل ثلاث هي : الوسط الاجتماعي وتاريخه شخصية الأديب وتاريخها، اللغة وتاريخها، لتشكل جميعا مع بعضها مشروع النقد الواسع عنده"[6]، نتاجه عملٌ فنيٌّ يحوي كل ما يحيط بالأديب من خصوصية.

---

[1] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 92.

[2] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 91.

[3] المصدر نفسه، ص 92.

[4] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 92.

[5] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 93.

[6] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 93.

ومن هذا المنظور"فهذا المشروع الذي لا يلغي التحليل النفسي ويجعله جزء مهما دون أن يسيطر على بقية العناصر الأخرى يجعل النقد النفسي أكثر طواعية لاكتشاف مكامن الأثر الأدبي، فهو لا يكتفي بدراسة زاوية واحدة بل تجاوز ذلك إلى دراسة جميع ما من شأنه إبراز الجانب الفني الجمالي"[1]، ويبعث على جمالية التقبل لدى الجمهور المتلقي.

وهذا "على عكس التحليل النفسي عند فرويد الذي ركز اهتمامه على الدوافع الجنسية ورأى فيها سببا في تشكل العمل الأدبي"[2] لذلك فمورون "(...) لا يريد تقديم تفسير جديد للعلاقة بين اللاشعور المبدع ولغة النص الفنية بقدر ما يريد الكشف عن أهمية اللغة الفنية للنص وعلاقتها باللاشعور المبدع، باعتبارهما يرتبطان ببعضهما البعض ارتباطا وثيقا، معنى ذلك أن العودة إلى لغة النص الأدبي هي رجوع إلى ذلك المجال الذي أهمل من قبل"[3] وهو الجانب الجمالي للغة والمتعلق بلاوعي المؤلف.

الأمر الّذي "جعل منهجه في النقد يتميز عن بقية معاصريه"[4] ويأتي ألفرد أدلر (Alfred Adler) في طليعة النقاد المخالفين للنظرية الفرويدية، حيث يرى مونسي "في تأكيد أدلر على الجنس كعامل أولي و أخير في بعث العبقرية إلا أنه وقف عند عقبة اللاوعي وسواه بالوعي حتى لا فرق بينهما عنده"[5]، إذ جعله عقدة تبحث عن الإشباع عن طريق التعويض.

ومن هذا المعطى "فأدلر لم يعارض فرويد في كون الغريزة الجنسية هي الدافع الذي يسير السلوك البشري ورغم ذلك فهو يؤمن بأهميته في بعث العبقرية انطلاقا من طرحه لفكرة الشعور بالنقص أو بالدونية كما يصطلح عليه البعض، وهذا الإحساس هو الذي يدفع الفنان إلى التعويض عن طريق تفاعله مع شخصيته بتحديه للصعوبات التي تواجهه في واقعه فيبعثه ذلك على القوة والعظمة فتبرز عبقريته بفعل هذا القلق من شعوره بالنقص"[6]، لكون"(...) الفنان في نظر آدلر يخضع للنزوع اللاشعوري من حيث كونه قوة دافعة لرغباته الطموحة إلى مبدأ إرادة التفوق في محاولة إثبات الذات وتأكيد الوجود"[7]، من خلال عمله الفني.

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] سمير حجازي، مدخل إلى النقد المعاصر، ص 67.

[4] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 93.

[5] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 92.(بتصرف).

[6] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 94.

[7] عبد القادر فيدوح، الاتّجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص68.

وقد أطلق عليه باللاشعور الفردي الذي"(...) يتشكل أساسا من الوعي بمكوناته في إطار الشعور العادي ولكنها تخفت تدريجيا مع الوقت و تتراكم في زوايا النفس لترسم خلفية اللاوعي الشخصي"[1]، وهذا ما يبعث على العبقرية والتفوق الفردي الواعي في المنجزات الأدبية.

أمّا كارل غوستاف يونغ (Carl Gustav Jung) في نظريته عن اللاوعي الجمعي ــ والمنبنية على مكتسبات الجماعة ومحاكاة الموروث القديم بكل علله وعقده، فضلاً عن الأساطير والأنماط العليا والرموز ــ فيرى مونسي بأنّ هذا الوافد الجديد في منهج يونغ "(...) لم يكن وعيا في يوم من الأيام، ولم يكتسب فرديا بل وجد في إطار اجتماعي يتوارثه منذ بدأ الدهر البعيد لذلك فهو واحد عند جميع الناس يستمد منه الشعراء والكتاب مادة الصورة والتخييل وقد تنشط نماذجه عندما يتعرض الواقع الضغط من الضغوط، أو رقابة فتزدحم آثاره في كل شعر ونبوءة كنوع من الإحالة على نمط معروف لدى الجميع، تغني الإشارة إليه عن الإفصاح عنه"[2]، بتنشيط المخيلة واستحضار الذكريات والمخلفات القديمة في إطارها الاجتماعي.

ومنه فاللاشعور حلقة وصل وسمة مشتركة بين يونغ وأستاذه فرويد لكنهما يختلفان في"تحديده مفهومه فهو ليس وعيا ولا مكتسبا فرديا بل يحمل دلالة اجتماعية تعود إلى عصور سابقة مرتبطة بالموروث القديم الذي يشترك فيه جميع البشر فيستمد منه الشعراء والكتاب مادهم في طابع مشحون بالرمزية"[3]، تشوبه مكتسبات الجماعة"(...) يعبرون عنها دون وعي منهم بوصفهم أداة تحت ضغط قوة اللاشعور الجمعي (...)"[4]، بطابعه الأسطوري القديم.

وتوصف بكونها رموزاً مألوفة تتجاوز حدود الزمان والمكان يحكمها الحدس الذي يفضي إلى تميز الفنان كعنصر أساسي في العملية الإبداعية فهي طريقته المثلى لتساير العالم من حوله وواقعه الاجتماعي برمّته[5].

ومن هذا كله يبين مونسي بأن "(...) يونغ يقسم الأعمال الأدبية إلى قسمين: قسم يتحكم فيه اللاوعي الفردي، فيكون الأثر الأدبي من خلاله إفصاحا عن مكنون نفسي اتجاه مثير خارجي انفعالي، مادته الحياة بما رحبت، تشحن عناصرها بموقف الفنان منها، فيكون الأثر الأدبي واعيا في ظاهره يقدم تجربتها تنسج خيوطها على خلفية غير واعية تؤثثها بصور يسهل ردها إلى آليات القمع والكبت والتسامي والقلب وغيرها وقسم يتجاوز تلك الحدود بأن الأثر الأدبي يكون فيه أشبه شيء بالرؤيا أو النبوءة تتخطى عناصره حدود الفرد إلى مشكلات غريبة عنه (...)"[6]، تُردُّ إلى موروث الجماعة وما لها من خلفية أسطورية في التاريخ القديم حيث تنبني على مفهومٍ مستوحىً من المكتسب الثقافي الجماعي بل أُتفق عليه على سبيل الوراثة والتجانس المعرفي المشترك للجماعة.

---

[1] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 93.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] آمنة أومايه، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 94.(بتصرف).

[4] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص 70.

[5] ينظر بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص55.

[6] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 93.

وبهذا المفهوم يكون "يونغ شبيهاً بفرويد في نظرته للاشعور الشخصي بوصفه مظهرا من مظاهر الفن ولكنه يتجاوزه من خلال قسمه الثاني الذي يكون فيه الأثر الأدبي شبيها بالرؤيا والنبوءة لأن مفهومه يتجاوز الفردية إلى الموروث الجماعي"[1]، العتيق.

ومنه "فالتجاوز إلى الأفكار البدائية الموروثة تجاوز في حقيقة الأمر للاوعي الشخصي فينتج عن ذلك لاوعي جماعي يغوص في التجارب الإنسانية السابقة ويخرجها في شكل صور ورموز نابعة من الذات"[2]، فالفنان بمقدوره"(...) إظهار الآثار الخفية وتقريبها منا (...) كما أنه القادر على تجليات اللاشعور الجمعي واستكشاف خفاياه بسبر أغوار الماضي واستنطاقه فينبثق عن هذا الغوص في التجربة الإنسانية الماضية إسقاطات إبداعية في قالب فني بدافع ما يحرك مشاعره"[3]، نحو الجدّة والإبداع وذلك لأمرين إشباعٌ ذاتيٌّ للعقد المكبوتة، وتقديم التجربة الإنسانية بتوظيف الحيل الإبداعية وهذا الأنموذج بغية عرض الإرث الثقافي بمعايير الحداثة والمعاصرة.

وجماع القول: إنّ منهج التحليل النفسي لدى الغرب ــ في تناول حبيب مونسي ــ لم ينأ عمّا أتى به رواده إذ رصد آراءهم وطريقتهم في الدراسة والتحليل من مرحلة التأصيل والتأسيس إلى بلورة التحليل النفسي كآلية في استجلاء كوامن النصوص ودراستها وفق الطروحات الغربية وهذا لا ينفي وجود ومضات في التراث النقدي العربي القديم، إذ صيّرها من دعائم التجربة النفسية في النقد فكانت له نظرة في هذا السياق إثر عرضه نماذج من النقد العربي القديم بوصفها اللّبنة الأولى للنقد النّفسي.

3-2 المنهج النفسي في النقد العربي القديم:

التأصيل للظاهرة الأدبية والنقدية في الموروث القديم أمر محفوفٌ باللّبس في الغالب الأعم، خصوصاً إذا تعلق الأمر بالنتاج النقدي الذي لم يشهد اكتمالاً في ذلك العصر، فهو منجز نادر والمحاولات فيه كانت أمارات يعتورها الغموض والضبابية تستوقف الدارس عند بعض الظواهر المتصلة بجنسي الشعر والنثر.

وفي سياق النقد النفسي عكف أتباع المنهج من النقاد والمنظرين على اتباع خلفية معرفية ترتكز على "اهتمام العرب قديماً بتفسير الأعمال الأدبية ودراستها دراسة نفسية اعتمادا على المعالجة النقدية التي تستخدم المعرفة السيكولوجية كأداة إجرائية لاستنباط أبعاد العمل الفني وفك أغواره، رغبة في معرفة العمليات الفكرية التي لها صلة وثيقة بالمنجز الأدبي (...) لدليل على أن الوجهة النفسية في دراسة الأدب العربي لها دوافعها وجذورها وليست مقتصرة على الدراسات الغربية"[4]، ثمّ إنّ "الدراسات التحليلية والبحث الشامل لحياة الشاعر وطبيعته ونواحي شخصيته وظروف عصره وأحداث زمانه وتحليلها تحليلاً نفسياً ذوقياً يحقق وجهة نظرية تقول: إنّ الأدب متصلٌ

[1] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 95.(بتصرف).

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.(بتصرف).

[3] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص 71.

[4] محمد القاسم فيلاني، آليات الخطاب النقدي عند حبيب مونسي، ص 167. (بتصرف).

بطبيعته اتصالاً شديداً بأنحاء الحياة المختلفة، سواء منها ما يمس العقل وما يمس الشعور وما يمس حاجاتنا المادية"[1] في الحياة الاجتماعية.

ومنه "فهدف مونسي من الوقوف على حقيقة المنهج النفسي قديماً عند العرب أو الإشارات التي اتخذت من الشعر والنثر حقلاً هو الكشف عن جذورها في الفكر النقدي العربي ومدى ارتباطها بالقراءة النفسية العربية"[2] لكونها "تستمد منها خطوات المنهج العلمي في الغرض والتخصص بعدها كانت لمحات وفلذات تستوقف الناقد ساعة ثم يمضي لغيرها فذلك سر تناثرها في بطون المؤلفات العديدة على تطاول القرون"[3]، والأعصر.

يرى مونسي بأن المؤلفات القديمة في النّقد كانت مفعمة"(...) بأخبار تنحو منحى نفسيا في توكيدها على دواعي الإبداع من وجهة بواعثها الكامنة في أغوار النفس وعلى المهيئات الواعية المصاحبة لعمليات الإبداع قصد الإجادة والصناعة، وعلى كيفيات استدراج المتلقي وتهيئته نفسيا لتقبل الصنيع الأدبي والانفعال له والتأثر به"[4] ونقده ومن ثمّ النسج على منواله.

إذن فهي "عبارة عن ملامح وإشارات تنبعث من نصوص إبداعية يراعي فيها أصحابها الجودة وحسن السبك وهي نابّة من العوامل الكامنة في ذات المبدع المتمثلة في الذوق الفطري وما يصاحب النفس من انفعالات ومن ثم الاهتمام بالمتلقي وكيفية تلقيه للصنيع الأدبي"[5]، نقداً ونسجاً.

ويشير إلى أنّ "هذه الإشارات لم تكن حكرا على الشعر وحده بل تخطته إلى النثر والخطابة، إلا أنها سيقت دفعة واحدة في شكل سياقات عامة لأنها كانت عبارة عن توصيات"[6]، تعوزها الأسس والقواعد البانية للمنهج بحيث"(...) لم تنتظم في خيط واحد يسمح لنا بوصفها جملة على أنها منهجا نفسيا تعرض لعملية الخلق أولا والاستعدادات المحفزة عليها ثانيا، وتأثيرها في الجمهور ثالثا وفق التصور الحديث للمنهج النفسي في خطواته القرائية المسطورة اليوم."[7]، بل هي نفحات نفسية وآراء تعبر عن الانطباع الذّاتي نتيجة التأثير لمناسبة معينة، تفتقر للتأطير العلمي الموضوعي.

ومن ذلك فناقدنا"لا يهدف إلى تتبع هذه الإشارات في نقدنا العربي لأن ذلك خارج عن نطاق دراسته وإنما الغرض من ذكرها هو الكشف عن جذورها القديمة في أدبنا العربي ذلك أن تحليلها وإعادة قراءتها من منظور الفكر الغربي إثراء لها مما يجعلها تنحو منحى منهجي علمي بعد أن كانت مجرد لمحات لا يعيرها النقاد اهتماما

[1] محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، ص 128.

[2] محمد القاسم فيلاني، آليات الخطاب النقدي عند حبيب مونسي، ص 167.

[3] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 94.

[4] المصدر نفسه، ص 93، 94.

[5] آمنة أوماية، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 96.

[6] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[7] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 94.

كبيرا ولا يتدارسوها بشكل دقيق متخصص على مدى سنوات مضت لذلك فإن ربطها بالمناهج العلمية الحديثة يتيح لها فرصة التحليل والدراسة بعمق بأدوات وطرق منهجية قادرة على كشف خباياها"[1]، بالوقوف على بؤرها الدفينة التي تعبر عن لواعج النفس البشرية .

وفي السياق نفسه تبين مونسي العوامل المساهمة في النتاج الإبداعي معرباً بكونها "(...) عوامل تتوزع داخليا وخارجيا فتكون بواعث لإثارة جملة من التوترات النفسية، تترجم فورائها إبداعا يتناسب وشدة المثير مدا و جزرا بل وتتناسب من جهة أخرى بفن خاص من فنون القول الشعري"[2]،يحيلنا هذا الرأي إلى أثر العوامل الخارجية والداخلية على النفس المبدعة، إذ أنّها سبب مباشر في بعث التوترات النفسية، قائمة على التفاعل البيني، أي بين المؤلف ومحيطه مما يفرز طابعاً فنياً وجمالياً خاصاً يسهم في تشكيل نصٍ مبدعٍ تواضع عليه أهل النّقد بكونه استجابة لشدّة مثير يتساير والفنون الشعرية المختلفة وهذا ما تفطن إليه الشعراء القدامى وأدركوا أهمية العامل في بعث الحاسة المبدعة[3]، وضرب مثلاً عن شاعرٍ أصيل وهو دعبل بن علي الخزامي الذي "(...) صاغ لكل غرض شعري صورة وجدانية تعتمد وتصب في قناته وتعين عليه"[4]، وتجسّده في أحسن حلّته.

وبهذا يرى توافقاً بين ما ذهب إليه فرويد وبين الشعراء قديماً مستثنياً النقاد حيث نجده مصرحاً: "وهي عين إشارة فرويد الذي عزي إليه اكتشاف اللاشعور، فرده إلى الشعراء قبله فهم أدرى بالمحفزات التي تنشط في ذواتهم فتمدهم بالقدرة على الخلق حتى وأن كان وصفهم لها خارجيا يتوقف عند المثير وطبيعته ولا يتجاوزه إلى تفكيك عملية الخلق"[5]، فهو مرتكز على الحدس وممجد للفطرة والسليقة.

كما "يؤكد ما ذهب إليه بوصية أبي تمام الشاعر للبحتري حول طريقة قوله الشعر وحسن نظمه فناقدنا يرى بأن أبا تمام وكأنه كان متفطنا لأهم العناصر المتحكمة في عملية الخلق الفني حين حدد أهم عنصر فيها ألا وهو الشهوة"[6]، أي"(...) شهوة التفوق في الصناعة الشعرية إذ يتوسل بها ابتداء قول الشعر، ثم يتذرعها لإجادة نظمه فإذا تحققت الرغبة فيه تحقق تباعا لها مبدأ الجودة والتفوق"[7]، والرغبة تبعاً لهذا الرأي معيار في تمييز جودة الشعر وحلاوته وحسن قرضه ومعرفة الشاعر المفْلِقُ الجيد الحسن من الشاعر الرديء.

[1] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 96.

[2] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي ، ص 94.

[3] ينظر آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 96.

[4] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي ، ص 94.

[5] المصدر نفسه، ص 95.

[6] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 97.

[7] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 95.

ومنه "فالشهوة عنصر فعال في قول الشعر وإجادة نظمه، فإن تمت وتحققت معها الرغبة أنتجت نصا فائق الجودة ولعل هذا ما جعل بعض النقاد حسب رأيه يعللون ضعف الرثاء ويصفونه بأصغر الشعر بسبب عدم توفر هذا العامل المهم فيه"[1]، وهو اجتماع الجودة والرغبة.

وعلى إثر ما تقدم يطالعنا حبيب مونسي على منهجية النقاد في تكريس الإشارات النفسية إذ"حاولوا منهجتها باعتبارها ما (...) كشف عنه الشعراء ابتداء، فشققوا فيها الحديث على شكل وصايا حفلت بها مؤلفاتهم من مواطن شتى أو استقلت بها "[2]، في كتاباتٍ منفردة.

حيث"عمدوا إلى وضع قواعد وأحكام تضبط أعمال الشعراء فجاءت على شكل وصايا أولوها عناية خاصة في مؤلفاتهم، وساق لذلك مثالا عن أبي هلال العسكري في (الصناعتين) أثناء حديثه عن المبدع وكيفية إجادته لفن الصنعة"[3]، فهو يرى بأن وصيته تتجلى في"(...) حركات نفسية في تفاعلها مع الفكرة، يخشى عليها التكلف والمعاودة ويرضى لها التهيؤ عند صفاء الحاسة وقابليتها للأخذ والعطاء (..)"[4]،وعلى هذا الأساس صيّرها أبو الهلال العسكري فناً للصناعة.

ليخلص إلى نظرةٍ عامّة عن العملية النقدية بوصفها"(...) عملية واعية يقظة تراقب الذات المبدعة في حالة عطائها وتراقب الصنيع في ثوبه الفني في آن واحد"[5]، مما يسهم في صياغة حكمٍ نقديٍّ خالٍ من النظرة الجزئية وينأى عن الذّاتية.

ومن ذلك " تفطن النقاد إلى دور المبدع وأثره على النص الذي ينتجه وضح العلاقة بين الجانب الفني للنص واللاشعور عند المبدع ومن ثم فإن مونسي يرى بأن ما ذهب إليه نقادنا هو نفس ما ذهب إليه شارل مورون لما قصر مهمة التحليل النفسي في الكشف عن جانب اللاوعي"[6]، في العملية الإبداعية.

وقد نالت قضية المتلقي لدى ناقدنا حظّها من الدراسة إذ"يحلونه مقاما خطيرا في عملية الإبداع فهو حاضر مائل في خلد المبدع لا تزول صورته ولا تتحول، بل هو جمهور متشدد لا يرضى بالدني، بل يجب استدراجه من حيث لا يدري للغرض الرئيس في فن القول، وتتلمس نقاطه الحساسة ليسهل قياده ويسلس أمره (...)"[7]، في المنجز الأدبي ولدى المؤلف ذاته.

---

[1] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 97.

[2] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 95..

[3] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 97، 98.

[4] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 95.

[5] المصدر نفسه، ص 96.

[6] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 98.

[7] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 96.

إذن فناقدنا "يبين الدور الفعال للمتلقي، فهو غاية العمل الأدبي كله لذلك فإن المبدع ملزم بتمثل صورته في كل حين وهذا ما يدعوه إلى صقل نصه وإخراجه في أحسن صورة مع مراعاة مقتضيات الكلام و تتبع النقاط التي تمكن من السيطرة عليه ليستطيع تذوق جماليات النص ويفهم معناه بما يمتلك من حس"[1]، جمالي وملكة فنيّة.

وفي المسألة نفسها جعل مونسي "كل من ابن قتيبة وحازم القرطاجني من رواد فكرة الاهتمام بالمتلقي من خلال اهتمامهما بالشكل الذي تبنى عليه القصيدة العربية وخاصية الاستهلال"[2]، وهذا الأخير في حسبان القرطاجني "مرتبة خطيرة من فن القول (...)"[3]، وأحسنه.

ومنهفحرص النقاد القدامى على شكل بناء القصيدة دليل على مراعاهم للمتلقي، فضلاً عن اهتمامهم بالمطلع بوصفه آلية اتصال ومؤلف ومتقبله، نظراً لما تتركه فيه من إذعان[4].

أمّا قضية الجمهور في لنقد العربي القديم فهي تساير المتلقي في النقد الحديث والمعاصر بحسب حبيب مونسي وذلك حين أعقلها "(...) بما تدعو إليه القراءة الحداثية في مقولات "جمالية التلقي " والتي تفرض أفقا للانتظار يقف فيه الجمهور المتلقي انتظارا للصنيع الأدبي فتكون مهمة المبدع – أثناء عملية الإبداع – تصور ذلك الجمهور النموذجي أو قارئا منه ينوب عنه (...)"[5]، ويشترك معه في التجربة الإبداعية.

إذن "هذه النظرة السريعة للجمهور في نقدنا العربي لها ما يوازيها في نقدنا المعاصر من زاوية أفق الانتظار عند المتلقي الذي يعيد تشكيل النص في نسق لغوي مغاير بما يملكه من معارف وقدرات فهو يعيد تأويل النص من خلال قراءته الكاشفة التي تفك رموزه المتناثرة في ثناياه"[6]، فينتج نصاً على منوال السابق بناءً على نتائج الفهم والتقويض.

فالمتلقي مسألة مهمة"(...) في أطوار الشعر العربي منذ الجاهلية إلى يوم يقض مضجع المبدع ويؤرقه، ويسكن وحدته وخلوته ويفرض عليه سلطة ذوقية يخضع لها الشاعر خضوعا لاواعيا، فيعالجه بحذر شديد (..)"[7]، والمتلقي المتذوق ينساق إلى المنجز الأدبي لاشعورياً تبعاً لشهوة المتعة من جهة وتبعاً لكونه يعتبر نفسه جزءاً من التجربة الفنية لتطابق بعض جوانبها مع واقعه المعيش ومكبوتاته فيفك النص ويبنيه في قالب جديد، أمّا المؤلف فيخضع لقرض الشعر لاشعورياً بدافع الرغبة وهذا النشاط بين الأديب والمتقبل كان في بادئ الأمر واعياً عل سبيل الرسالة الأدبية التي يحاول المبدع إيصالها لكافة أطراف المجتمع ولما كان كذلك وجد القارئ مزيته في هذا العمل الذي تجاوز

---

[1] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 98.

[2] المرجع نفسه، ص 99.

[3] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 96.

[4] ينظر آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 98.

[5] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 97.

[6] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 99.

[7] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 97.

إطار التبليغ إلى التصور والجمال، فتشكلت في لا شعوره تراكمات التجربة فأذعن لها متعةً وجمالاً وتنفيساً، بيد أن وجد المبدع من يقرأ له لتتضاعف رغبته في حب التأليف في سياق لا واعي ومن هذا نتجت بين الطرفين رابطة من قبيل التعود وعامل التحفيز.

وبناءً على هذا المعطى يمكن القول: "إن مشكلة المتلقي من القضايا النقدية الهامة التي شغلت النقاد منذ عصور إلى يومنا هذا وستظل كذلك مادام هذا الأخير يفرض على المبدع سلطة ذوقية فتجعل منه تابعا لا متبوعا في أي نص ينتجه مادام سيظل مهتما بمن يلقي إليهم عمله الأدبي وبالتالي فهو خاضع لاشعوريا لهم وهذا الخضوع يجعله يتحرى الدقة في كل ما ينتج"[1]، شعراً أو نثراً.

أمّا إثارة مونسي لهذه القضية والتي تبدو للدارس في غير محلّها لكون الناقد يعرض موضوعاً حداثياً بين ثنايا النّقد النّفسي السياقي وإنّما هدفه يتجلى في إبراز الجانب المظلم للمتلقي الماثل في لا شعوره وكيفية تأثره بتجارب المبدعين بدعوى الرغبة في منجزاتهم الأدبية التي تسهم في إعادة تكوينه النفسي برميه بين أحضان التجربة الفنية وإعادة تشكيلها من جديد.

3-3 المنهج النفسي في النقد العربي الحديث:

استفاد منهج التحليل النّفسي في النقد العربي الحديث من طروحات النقد الغربي في النظرية والتطبيق، كما استوحى من المصادر النقدية العربية، التراثية والحديثة أهم مبادئها وأدواتها الإجرائية، إذ عكف الدارسون في مجال النقد العربي المعاصر على بلورة نظرية حداثية تتناول التحليل النفسي بناءً على آرائهم في نقد الشعر لدى الشعراء القدامى وما يتركه في النفس الإنسانية من أثر، فضلاً عن بعض المقولات النقدية نحو: مقولتي الإلهام، والمثير والاستجابة.

ولعلّ حبيب مونسي بولوجه مجال نقد النقد كان على بينة ببلوغ التجارب العربية مستواها الاحترافي وإن اعتورتها نقائص وهنّات وذلك حين تناول بالنظرية والتطبيق نقد النقاد المحدثين لقضايا الشعر العربي القديم وتفسيرهم للصّورة السيكولوجية للشعراء على سبيل النرجسية وعقدة الجنس والشعور بالنقص وكذا العصاب، ومن ذلك كان المنهج النفسي "(...) منفذاً للتأويل، إذ أعطى النّاقد مساحة كبيرة في استخراج مقاصد المبدع وأحواله من منطقة اللّاوعي على أنّ تلك المقاصد لا يقرّها وعي المبدع بل يستعرضها الباحث في شكل أحكامٍ نقديةٍ سطّرها المؤلفون في كتبهم أو نقلها العلماء عمن سبقوهم وكان لها رواجاً بين الدارسين، حيث تلقوها وجعلوا بعضها شواهد ثابتة على مخالفة جماليات البلاغة أو مقاييس النقد الغربي محاولين جعلها تحت خيطٍ ناظمٍ بجمع شتاتها"[2]، ومن ثَمَّ صياغة حكمٍ نقديٍ للظاهرة الأدبية بمعايير نقدية بحتة.

---

[1] آمنة أوماية، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 99.

[2] حمود بن إبراهيم العصيلي، كفاية المنهج في تبديل الحكم النقدي السائد، المنهج النفسي أنموذجاً، مجلة كلية الدراسات الإسلامية، العدد 36، جامعة القصيم، مركز المليداء، بريدة، المملكة العربية السعودية، دت، ص 1723، 1725.(بتصرف)

وفي تجربة حبيب مونسي النقدية، يرى بأنّ الشذرات النفسية التي كرسها النقاد القدامى أخذت مجراها في المؤلفات النقدية الحديثة وبقيت على مستواها "(...) في أدبنا العربي في أطواره المختلفة من تفسير وتأثير في مطلع هذا القرن وإن كانت في بعض وجوهها تطويرا نوعيا لما وقع في كتب الأوائل، غير أنها أخذت طابعا أعمق في استنطاق مكنون النص والتعرف على حقيقته الفارقة والتي تميزه في إطار الفن عن غيره من الفنون (...)"[1] والأنواع الأدبية.

فهذه "الإشارات النفسية رغم بساطتها كان لها تأثير بارز في نقدنا العربي المعاصر وإن كانت مجرد تطوير لها لكن الفارق بينها يكمن في عمقها من خلال مقدرتها على تحليل النص وإدراك مكنوناته فكان الشعر هو المحال الخصب الذي جسد فيه ذلك من خلال ما ذهب إليه الشعراء والنقاد أمثال الرافعيحيث حاول مونسي أن يتبين حقيقة الشعر عنده من زاوية كونه شاعرا و ناقدا"[2]، حاذقاً ومتميزاً مشيراً بانّ شعره"(...) نتاج عملية باطنية يبدأ منشؤها من الحس وسرعان ما تتحول إلى أغوار النفس على شكل خواطر تنطبع على الخيال، بل هو كالحلم يخلق في المخيلة جنس ما تلتقطه الحواس غير أنه مغاير له كل المغايرة ومختلف عنه كل الاختلاف."[3]، بتركه أثراً في المتلقي، بينما الحلم صورة مقتضبة تحل على ذهن المتقبل نتاجاً لعمليات اللّاشعور سرعان ما تزول دون أثر فالحلم والشعر يلتقيان في المنشأ وهو العقل الباطن ويختلفان في طبيعة الدافع، والحلم لا دافع له سوى أنه ينعكس اعتباطاً من اللّاوعي بتدخل المخيلة أمّا الشعر يستدعي وعياً بتوظيف المخيلة.

إذن "هناك علاقة بين الشعر و النفس الإنسانية التي تعبر عما يجيش في خاطرها لتتجسد هذه الخواطر في شكل خيال وهذا التصور يبرز رومانسية الرافعي"[4]، وتزيحه نحو الفن والجمال.

والإلهام في الشعر من القضايا التي أثارها المويلحي إذ أعقلها بقرض الشعر على لسان حبيب مونسي مبرراً بأنّ"(...) الرافعي قدره إلى عاملين: خارجي منافذه الحواس أولا، وباطني ثانيا، فإن المويلحي يجعل الخارج ضربا من التوهم فقد نتخيله ظنا وهو ليس كذلك بل باطن النفس منشؤه أولا وأخيرا ساعة صفاء وعطاء وفي ذلك كله صدى لوصايا بشر بن المعتمر وأبي تمام وحازم القرطاجني وغيرهم"[5]، من الشعراء.

ومنه"فهذه المقارنة التي عقدها مونسي حول مفهوم الشعر عند الرافعي والمويلحي أساسها تبيان أثر تلك الإشارات النفسية عند القدماء في أدبنا الحديث فمثلما رأى القدماء أن الانفعالات النفسية تؤثر في العملية الإبداعية كذلك الشأن عند نقادنا في العصر الحديث، غير أن هذه النظرة النفسية حسب مونسي لم تتصف بالعلمية إلا بمجيء

[1] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 97.

[2] آمنة أومايه، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 99، 100.

[3] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 97.

[4] آمنة أومايه، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 100.

[5] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي ، ص98.

المازني"[1]، ورأيه في"مقولة المثير والاستجابة، والتي استقاها من علم النفس الإكلينيكي فغدت عنده المفسر الأول لكل فن حاصل، على أنه توليد قسري لنوع من الردود المسجلة عند عامة الناس وعند الشعراء والفنانين خاصة ..."[2]، لكون منجزاتهم استجابة لشدة مثير ورد فعل لقضايا تتعلق بمحيطهم الاجتماعي وتكوينهم السيكولوجي.

أمّا اهتمامه المطلق "بصفة العلمية التي اكتسبتها الدراسات النفسية في أدبنا وارتباطها بالمازني من خلال مقولة المثير والاستجابة إشارة منه إلى تأثر هذا الناقد بفرويد (Sigmund Freud) ويرى المازني أن جميع الظواهر السيكولوجية يمكن أن توصف بلغة المثير الموجودة عند جميع الناس عامة وعند الشعراء والفنانين خاصة الذين يستجيبون الانفعالات نفسية ما، تتحول إلى أفعال تترجم استجابتهم لذلك المثير فهي أساس كل فن عندهمغير أن تلقف المقولات النفسية وعدم هضم محتواها وتحديد أبعادها وخطواتها ميزة أساسية في القراءة النفسية العربية"[3] لكن هذه"الفكرة لا تلبث أن تتنافى وتزول عند ناقد يسارع إلى استغلالها تحت آفة تعميم الحكم وسحبه على سبيل التعميم العلمي على كافة مجالات الإبداع وقصر إنجازاته على مقولاها دفعة واحدة"[4]، لاسيما قصر تفسيرها جملة وتفصيلاً.

ومنه "فالنقاد العرب النفسيون في تأثرهم بالمنهج النقدي عند الغرب لم يتمكنوا من فهم هذا المنهج بشكل صحيح وإنما كانوا يأخذون جزءا من مقولاته ويعمموها على الدراسات جميعا، وهذا جعل ناقدنا يصف صنيعهم بالتلقف، لأنه أخذ سريع دون تمحيص وتدقيق مع إصدار أحكام بالتعميم على كافة مجالات الإبداع دون تمييز أو مراعاة المتغيرات التي يمكن أن تطرأ على هذه الأعمال الإبداعية من عصرلآخر"[5]،وقدّم ناقدنا أنموذجاً عن "العقاد الذي تابع كولوردج وسانت بيف في رسم الصورلا يتابع سانت بيف في سعة الثقافة واستغلال المناهج المختلفة لتشكيل عناصر الصورة من خارج النص وداخله "[6]، وتحليل فحواه نفسياً وسبر أغواره.

إذن "فالعقاد وإن كان قد استفاد من سانت بيف في رسم الصور فإنه فشل في استغلاله للمناهج المختلفة التي تساهم في تشكيل الصورة من داخل وخارج النص وفي سعة ثقافته التي لا تضاهي ثقافة سانت بيف ويضرب لذلك مثلا بدراسته لشعر ابن الرومي على الرغم من تحديده للدوافع التي دعته إلى دراسته"[7]غير أنّ مونسي يرى بأنه"(...) سجن نفسه في دائرة علم النفس بمقولاته المرضية المختلفة فيتحول البحث إلى رسم صورة باثولوجية يكون الجانب الجسماني فيها إدانة للجانب النفسي، فيتقاصر غرض العقاد عن غرض سانت بيف في كتابة السيرة

[1] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 100.

[2] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص98.

[3] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 100، 101.

[4] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص99.(بتصرف).

[5] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 101.

[6] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص99.

[7] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 101.

الأدبية حتى وإن كان تصريحه استيفاء للترجمة جهد المستطاع "[1]، ورصدٌ لمنهجية المؤَلَف لولا تغاضيه عن جوانب تختص بطريقة التحليل والبحث في كنه الذّات المبدعة.

وبناءً على هذا الزّعم "إن دراسة العقاد للصورة النفسية والجسدية عند ابن الرومي جعلته يأسر نفسه من خلالها بطغيان جانب التحليل على البحث في عبقريته وكذا يكون قد أهمل جوانبا في طريقة تحليل الصورة مما يجعله لا يسلك نفس أسلوب سانت بيف في دراسته للسيرة الأدبية حتى وإن كان قد صرح منذ البداية بأنه يريد الترجمة له قدر المستطاع"[2]، بغية الاستفادة من آرائه في تفسير العبقرية.

وتبعاً لهذا المعطى تناول مونسي دراسة سانت بيف للسيرة الأدبية مصرحاً بكون: "السيرة الأدبية كما أرادها سانت بيف سيرة نفسية تغذيها مشارب عدة من الواقع التاريخي، والبيئي، والاجتماعي، والفيزيولوجيوغيرها يستجمعها الناقد لرسم صورة حقيقية قائمة على وقائع متظافرة، يحتل فيها العامل النفسي حيزا قمينا بفائدته ولا يكون بغية في حد ذاته، وذلك ما صنع عبقرية سانت بيف وتفرده بل ذلك ما قرره شارل مورون فيما بعد من داخل أسوار التحليل النفسي"[3]، والمعرفة السيكولوجية للمؤلفين وطبيعة شخوصهم.

وممّا لا ريب فيه "أنّ السيرة الأدبية هي سيرة تعتمد على رسم صورة تجمع في طياتها كل الجوانب التي تحيط بالفنان دون أن تستثني أي جانب منها وجعل العامل النفسي وسيلة لتفسير تلك الوقائع لا غاية في حد ذاتها لأن تصوير الشخصية يعتمد على دراستها من الخارج والداخل معا"[4]، وبصورة أوضح يكتسي الناقد ثوب المبدع ذاته.

ولعلّ ما دوّنه العقاد عن دراسات المستشرقين لشعراء العصر الجاهلي وتصنيفهم بناءً على نقد لغتهم الشاعرية والتي تستدعي بحسبه معرفة مسبقة بظروف الفنان يصب في سياق السيرة أو شيئاً منها فهم "(...) ينظمون بمزاج الشاب طرفة ومزاج العربيد الغزل امرئ القيس ومزاج الفارس المقدام عنترة ابن شداد ويتحرون لكلٍ واحدٍ منهم مناسباته النفسية والتاريخية، ويجمعون له القصائد على نمطٍ واحدٍ في الديوان الذي ينسب إليه"[5]، ومن ثمّ النظم على منواله في أثرٍ فنيٍ جديد، إذن"(...)فدراسة حياة الأديب لا يقف عند الحدود النفسية، وإنما يتجاوزها إلى خلق عمل أدبي ثان يسميه السيرة الأدبية أو التاريخ الطبيعي وهو بهذا يريد أيضا يريد أن يكون النقد خلقا وابتكاراًمُسْتَمِرَيْن"[6]، متلازمين استكمالاً المتطلبات المقاربة النّفسية للأديب ومنجزه الفنّي.

---

[1] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص99.

[2] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 101.

[3] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 100.

[4] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 102.

[5] عباس محمود العقاد، اللّغة الشاعرة، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، دط، 1995م، ص 98.

[6] زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد، ص18.

ومِثلُ هذه الدراسة تستوجب الحجة واللّجوء للمصادر التاريخية " فما من ناقدٍ يسيغ هذا الفرض ببرهان فضلاً عن إساغته بغير برهان ولغير سببٍ إلّا أن يتوهّم ويعزّز التوهم بالتخمين"[1]، ويوحي هذا الرأي النقدي ــ على لسان العقاد ــ بضرورة توفر الأدلّة في العمل السيري خاصةً الدليل النفسي لمن أراد الخوض في المقاربة النفسية وإلّا صار العمل بغيابها أو قلّتها توهماً وتخميناً ينجرّ صوب الخيال فيبتعد عن الحقيقة وما يُنقل عن المبدع من أخبار شيء من البهتان والتصور لا فائدة منه وهذا ما يفقد النص الأدبي جماليته، وإنّ هدف الناقد في هذا المجال نقل الحقيقة اعتمادا على العامل النّفسي، فيُثمر عملاً أكثر فنية واستقطاباً للمتقبل.

ولا شكّ أنّ العقاد بجعله "(...) الفنان إنسانا عصابيا من خلال تحليله لشعره والكشف عن حياته وأسباب عدم استقراره ومن ثم إسقاطها على نصوصه وإصدار الأحكام انطلاقا منها وبذلك ضيّق حدود بحثه وتراجعت ويتّضح ذلك بوضعه الخاصية فريدة تكمن في تصويره لواقع حياته بدقة شديدة في شعره"[2]،لكونها"تبريراً أخر للاكتفاء بما قدم الشاعر في شعره وتجاوز للأخبار التي صنع منها العقاد صورة جسمانية للشاعر لا وجود لها في شعره (...)»[3]، بل لم يتوصّل إليها النقاد من بعده إلّا من باب الاجتهاد الشخصي ونقل آراء العقاد نفسه.

وقد خلص إلى أن "تلك قناعة أورثت العقاد كثيرا من المتاعب في قراءته للديوان استعان عليها بالصورة الفيزيولوجيةالتي صاغها من الأخبار، وعاد يقدمها ذريعة لتأويل كثير من معاني الشعر تلبست في أحايين كثيرة بالتعسف والتجاوز»[4]، بتوظيف الخيال وتغييب موضوعية المعنى.

وعلى الرغم من ذلك "فإن الفنان ككل شخص آخر قد يعاني من حالة مرضية، وقد يتألم السبب أو لغيره لكنه ليس مجنونا، حتى عندما يكون الفنان عصابيا لا يكون لعصابه أي دخل في قدرته على الإبداع الفني، لأنه حين يبدع يكون في حالة من الصحة واليقظة النفسية الواعية بكل ما في الواقع من حقيقة "[5]، ومظاهر حياتية.

ومنه " فلا يمكن للتحليل النفسي ــ في مجال الأدب ــ أن يكون مجرّد تطبيق للمنهج الطبّي، وإنّما ينبغي أن يكون بمثابة إضاءة للمنافذ نحو فهم الأعمال الأدبية وتوسيع دائرة الاتّصال بها، ففهم النص الأدبي يجب أن يتم على أنّه أثر من آثار الأدب وليس مجموعة من الأعراض المرضية حتى وإن كانت تشكل العصاب والنرجسية"[6] وهذا الرأي لعز الدين اسماعيل يحيلنا إلى جعل الأعراض من ضروب الإبداع.

وهذه الصورة الجسمانية لدى حبيب مونسي"التي حاول تحليلها من منطق خلفية نفسية سرعان ما ضمنها حكما جازما بيقينية كونه إنسانا عصابيا واستحضاره للخوف والتوجس والتوهم عند ابن الرومي فيصبح بذلك

---

[1] عباس محمود العقاد، اللّغة الشاعرة، ص 98.

[2] آمنة أوماية، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 102.(بتصرف)

[3] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 100.(بتصرف)

[4] المصدر نفسه، ص 100.

[5] عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ط4، دت، ص 24.

[6] أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، مصر، دط، 1972م، ص 191.

صفة لصيقة به تحفل بها الدراسات من بعده وتجعلها سببا رئيسا في تداعي الأفكار عنده وسمة خاصة في شعره"[1] فلا يُذكر له بيتٌ إلّا وتم استحضار هذه الصورة وإن كانت غير متكاملة أو في أوجّ تكوينها.

وتبدو هذه الصورة "واضحة جليّة فعندما يقدم العقاد قراءةً نقديةً لابن الرومي وحياته قراءة أرادها أن تكون نفسية أصابها العور والفشل لأن العقاد حكم على علة شاعره انطلاقاً من مرضه، فأحاط دراسته بالحكم الجازم على جميع أعماله وقد كان باستطاعته النجاة من علة هذه القراءة إذا جسّد منهج سنت بيف في رسم لوحة نابضة بالحياة عن الشاعر لا تحكمها النّتائج الجازمة"[2]، التي لا طائل منها سوى اجترار الأحكام وتعميميها ــ إلزاماً ــ على باقي منجزات الشاعر وإن لم تتناسب مع طبيعة موضوع الأثر الشعري.

ويواصل مونسي تتبع هنّات العقاد في دراسته لشعر ابن الرومي بردّه العبقرية إلى العوامل الآتية:

" أ ــ الأصول اليونانية الممجدة للطبيعة وتقديم الجمال على الخير.

ب ــ المعاني، فالشعر يثير العواطف ويمارس تأثيراً على القارئ.

ج ــ الطّيرة، أي التشاؤم"[3].

أمّا الطّيرة فيرى العقاد ــ على لسان مونسي ــ بأنّ "(...) منشأها مرضي وإن كانت غريزية فيه بل يعود العقاد فيجعلها طبيعية يشاركه فيها معظم من هم في سنه وحاله حتى وإن لم تجعل منهم شعراء وفنانين احترافيين"[4].

وهذا يقودنا إلى التسليم بشيئين "صاحبُ النص عبقريٌ بمعنى أنه على مستوى من الذّكاء المتفوق والانفعال الحاد وأن نصّه تدفع إليه أسباب أشبه بالأسباب التي تدفع الحلم ويحقق من ثم الرغبات في اللّاشعور ما يحققه في الحلم"، ومصداقاً لهذا الزعم إذا كان منشأ العبقرية مرضياً والفنان عبقري ذكي على درجة من الانفعال الحاد والجنون، وإذا كان منجزه الأدبي تسامٍ عن ذلك الانفعال وتلك الرغبات في اللّاشعور ومجريات الحلم، فماذا عن الفنان في مرحلة الشفاء واليقظة؟ فهل تزول عنه العبقرية ويتكبّل إبداعه؟ أم هل ندسه على هوْنٍ في قائمة الفنانين المعتوهين والمغفلين والحمقى الّذين لا طائل من نتاجاتهم الأدبية، وبعبارة أدقُ هل لا إبداع بعد تجاوز المرحلة المرضية؟ ولا امتثال للمشاعر والآهات بعد أن صار الفنان شخصاً سوياً، وهذه أهم المآزق التي وقع فيها النقد النفسي وعجز عن تفسيرها.

---

[1] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 103.

[2] محمد القاسم فيلاني، آليات الخطاب النقدي عند حبيب مونسي، ص 177، (بتصرف).

[3] محمد القاسم فيلاني، آليات الخطاب النقدي عند حبيب مونسي، ص 178، 179.(بتصرف)

[4] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 101.

وفي المقام نفسه، فبحسب مونسي"(...) لا يفوت العقاد أن يجد لذلك مبررا يلتقطه من حياة المجانين أنفسهم حتى يجعل من الجنون و العبقرية وجهين لعملة واحدة "[1]، والأرجح أنهما منفصلان عن بعضهما إلى حد بعيد فللجنون المرضي سيماته وللعبقرية طابعها الفني المرغوب اجتماعياً وفنياً.

لذلك يرى مونسي"أن الجنون ينغلق في عالمه الخاص، وإن كان يجد لما يقوله منطقا خاصا به لا يتأتى لعاقل إدراكه أما العبقري فينفتح على جهد القارئ من خلال ضبابية الغموض المنسوج على منطق عقل واع لما يقول وليس حال ابن الرومي كذلك فهو يستنفذ المعنى ويستهلكه حتى لا يدع لغيره منفذا إليه وتلك طبيعة فيه وفي فنه (...)"[2]، بل ناشئةٌ فيه على سبيل الفطرة، والتكوين النفسي الذي يجعل العلة المرضية لازمة موروثة والاجتماعي الذي يصيرها آهة مكتسبة.

ومنه اتّضح لمونسي "أن العقاد وقع فريسة لمقولات علم النفس من خلال تصويره لحياة ابن الرومي بأنه إنسان مريض وتفسير شعره بناء على ذلك بدلا من أن يبين مواطن الجمال فيه ويبرز عبقريته على بقية الشعراء"[3]إذ"(...) جعل ذلك المرض علة لفنه وتفوقه فيه (...) ولو لجأ العقاد إلى منهج سانت بيف أو شارل مورون لاستطاع أن يرسم صورة نابضة بالحياة عن ابن الرومي لا تتوقف بنا عند أحكام جازمة مبنية على ظن بل تتخطاه إلى رسم الحياة الأدبية لعصر بأكمله"[4]، وفي أرقى مظاهره.

إذن "هذه النظرة التي قدمها العقاد في دراسته لابن الرومي جعلت مونسي يقدم مثالا عن الأديب الذي جنت عليه صروف الحياة لكنه أبدع وتفنن على أدباء عصره (...)"[5]، بل إنّ حبيب مونسي لم ينتقص من قيمته ولا من حنكته النقدية وحين عرض لآرائه ليس بهدف التصويب أو رفض منجزه كلياً أمام هذه القامة من قامات النّقد العربي الحديث وإنّما من قبيل الكشف عن معالم هذا المنهج في الدراسات العربية الحديثة وإضفاء نظرته الشخصية ولمسته الخاصّة ولم يجد ناقدنا سبيلاً لذلك سوى تناول أشهر النقاد في هذا المجال وهو العقاد بمنجزاته القيّمة.

بيد أن أبرز مونسي عاملاً آخر بعد الطيرة إذ عدّه من مساوئ العقاد في تناوله لشعر ابن الرومي الماثل في الأصول اليونانية حيث يقول:"ويأبى العقاد أخيرا إلا أن يرد عبقرية ابن الرومي إلى عوامل خارجية لا حيلة للشاعر إزاءها "[6]، سوى أنّ العقاد يفرض واقعاً على شاعره وقد لا يكون لذلك أساساً"فهو يرد عبقرية ابن الرومي إلى عاملين هما الطيرة و الأصول اليونانية،كما يرى أيضا بأن تفسير العقاد لعبقرية ابن الرومي يدل على وقوعه في

---

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 103.

[4] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 102.(بتصرف).

[5] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 103، 104.

[6] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 102.

تناقض حيث أرجع تصويره للطبيعة للأصول اليونانية ومن ثم هي سمة وراثية اكتسبها ابن الروميلينسى أنه قد فسرها في موضع آخر على أنها سمة مرضية لديه"[1]، وفي هذا التناقض دليل على تشبعه بالثقافة الغربية في النّقد واقتناصه لطروحاتها ومن ثمّ إسقاطها على النتاجات الأدبية العربية دون مراعاة الخصوصية العربية بأبعادها الثّقافية والدينية والفكرية، فضلاً عن بعض معايير النقد كمعاني الشّعر والظروف المحيطة بالشاعر ويقودنا ذلك إلى ما أُزلقتفيه القراءة التاريخية (أي ما وقعت فيه من خطأ) وهو تعميم الحكم الجازم.

ومونسي على صواب في هذا المنحى إذا ما قارنا رأيه بنظرة بعض النقاد والتي أفادت "على الرغم من وجاهة الرأي لدى العقاد إلا أن تعليله على ذلك لا يعطي دفعا لرأيته هذه وبخاصة في مجال اكتساب العلم عن طريق الوراثة الجنسية التي لم يثبت فيها العلم بعد رأيا صريحا، وإن القول بالموروث العلمي إنما هو قول لم يأخذ مكانه الأوفى في ضوء هذه الدراسات النفسية ولا حتى في ضوء الدراسات العلمية"[2]، الحديثة.

ومنهج العقاد لدى مونسي ينبني على بعض المحددات ويتضح ذلك جلياً من خلال دراسته لنرجسية أبي نواس التي تحدد كالآتي :

" أ- الاشتهاء الذاتي والتوثين الذاتي

ب- لازمة التلبيس والتشخيص

ج _ لازمة العرض

د- لازمة الارتداد"[3]

حيث "يرى بأن هدف العقاد من تقديمه لهذه الآفات عن أبي نواس تأكيداً منه على اتصافه بها"[4]، ومن ثَمَّ"(...) يؤكد به كل عاهة من هذه العاهات، والتي تكون في جملتها عقدة النرجسية فأضحت عند العقاد وسائل لتفسير أطوار حياة الشاعر (..)"[5]، وإن لم تثبت عنه إحدى اللّوازم السالفة.

إذن "على الرغم من تأكيد العقاد على هدفه الأساسي من دراسته لشعر أبي نواس إلا أنه حسب ناقدنا أخفق أيضا في تحليله لشعره لأنه لم يتمكن من هضم مقولات التحليل النفسي"[6]، لم تتناسب في أي حال من الأحوال مع دراسته للشخصية النواسية "وحتى وإن اختلف الغرض يظل العقاد على طريقته الأولى لا يأخذ

[1] آمنة أوماية، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 104.

[2] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النّفسي في نقد الشعر العربي، ص 139.

[3] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 103.

[4] آمنة أوماية، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 104.

[5] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 103.

[6] آمنة أوماية، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 105.

بمقولات التحليل النفسي وإن وظفها يتجاوزها إلى شيء من عنده، يحاور به النصوص ويستخلص منها ما يبنيه سلفا (...)"[1]، عل سبيل الحكم الجازم.

لكون "العقاد يحكم عليه من زوايا محددة أو أمور يتوقع أن تكون قد حدثت له ويبني عليها أحكامه دون تمحيص"[2]، أو التنقيب في بعض الدسائس والبؤر المخبوءة في ثنايا الأثر الأدبي.

وبحسب مونسي فمنهج العقاد يقتضي"(...) أن يكون أبو نواس مريضا نفسيا، ولهذا الغرض يفتح بحثه على كل إشارة من شأنها أن تدين هذا الأخير وتزج به في خانة المعتوهين"[3]، والشّواذ.

ومنه "فتحليل العقاد لأبي نواس لم يكن له هدف إلا أن يجعل منه شخصا مريضا لذلك كان يبحث في شعره عن كل ما يشير إلى عيوبه ومن ثم فالنرجسية بجميع مفاهيمها لم تخلف"[4]سوى"(...) فراغا واسعا يطل منه على تذبذب سلوكيات الشاعر وتناقضها طورا بعد طور وانتهاء بزهده الأخير كلون من التسامي بعد ما استنفذ طاقات الجسد و فورة الغريزة "[5]، اتّجهت نحو الطّابع المرضي.

فالعقاد وفق هذا المنظور انحاز عن منهجه إلى سياقٍ"(...) انتقائيٍ لا يقف عند حد معلوم، بل يتخير من حقل التحليل النفسي ما يلائمه ويواتيه، وكان شخصية أبي نواس من السعة والشمول، ما يجعلها نموذجا فريدا لتحقيق أدوات التحليل النفسي كلها أو جلها»[6]، بما تقتضيه القراءة النفسية.

ومن ذلك يتعين القول:"إن محاولة العقاد التي بذلها في استقصاء أخبار أبي نواس باعتماده على نظريات التحليل النفسي لم تكن صائبة في مجملها لأنه أسهب في انتقاء أخبار الشاعر دون اللجوء إلى نتاجه الفني إلا في حالات نادرة بما يتفق مع ما يجنح إليه (...)"[7]، وهذا زعمٌ قاصرٌ في حق شاعرٍ تفنّن شعراً في عصره فناغم البلاط وأثار الشعوبية ومجّد الخمرة وصيّرها في صورة المرأة الفاتنة واعياً وحين يسلو بالمدام قوّةً أو قهراً، وإن كان ذلك يتنافى مع مقاصد الشريعة الإسلامية في زمانه، لكن في ميزان النقد النفسي تُراعى هذه الظروف والعقد ولا يُؤخذُ بما يتناسب والنّاقد بل بما يحيط بالمبدع وما يرمي إليه من خلال إبداعه بإسقاطها على مقولات هذا المنهج وهذا ما غيّبه العقاد في منهجه حين جنح لما يريده هو ما جعل تحليله لشاعره عصيّاً سمجاً يجتر الحكم الجازم اجتراراً فانساق لما نفته نظريات التحليل النفسي.

---

[1] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 104.

[2] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 105.

[3] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 104.

[4]آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 105.

[5] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 104.

[6]المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[7] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص 165.

والعقاد بتناوله لأبي نواس بالدّراسة دفع ناقدنا لتدارك الحديث من جديد"عن صفة الانتقائية في نقدنا العربي الحديث ليعممها هذه المرة على كافة المناهج"[1] فهي "(...) لا تخص الحقل النفسي وحده، وإنما تتعداه إلى سائر الألوان القرائية، فهو يوحي من طرف خفي أن هؤلاء القراء مثقفون يتعجلون تحويل ما يقرؤون إلىإجراءات جريئة تتعدد وجوهها بتعدد مشارب القوم، فلا تلتزم رصانة البحث وصرامة المنهج، بل تلجأ إلى تعدد الثقافة وإغراءات العرض(...)"[2]، لاسيما الأخذ بتجارب السابقين ولو لم تتجانس في مضمونها، أو بالأحرى طبيعة الجنس والظروف المحيطة والدّوافع.

لكن "هذا النقد الموجه للنقد العربي والذي لمسناه خصوصا منذ تتبع مونسي المنهج العقاد يؤكد رغبته الشديدة في تغيير مثل هذه الدراسات والتنبيه لما اعتورها من شوائب ولكن كان بإمكانه أن يؤجلها إلى حماية بحثه ليتبين سلبياتها وإيجابياتها عند الأدباء والنقاد معا غير أنه فضل أن يرسلها في شكل فواصل بين الفينة والأخرى ليوضح ما طرحه منذ البداية وهو تقييم المنجز العربي في نقدنا الأدبي"[3]، والمحاولة في نظرنا ذات منطق رصين حفاظاً على المتلقي من النقد والخلط وبقائه في دائرة عرض زلّات النقد العربي الحديث على سبيل الأخذ والعطاء بطرح السؤال على الذهن وتصيد المعنى والإجابة في سياقها المباشر.

وممّا يُلاحظُ على ناقدنا أنّه"في كل مرة يستخرج فيها عيبا للعقاد إلا ويعود من جديد ليظهر عيوب ومساوئ الدراسات العربية بصفة عامة إذ نجده يلتمس أنموذجاً عنبمنهج طه حسين في دراسته للمتنبي ويجعل منها شاهدا على هذه التجاوزات"[4]، وقد تنتهي هذه الأخيرة"(...) إلى أحكام جازمة عنده أو عند أتباعه "[5]، من النقاد ممن تشبعوا بالثّقافة الغربية والموروث النقدي العربي الأصيل.

جاعلين هذا الصّنيع ــ باستحضار نماذج من النقد العربي والوقوف على عيوبها ــ"(...) ميزة مرحلة (...) بني عليها الفكر النقدي العربي، وتأسست عليها القراءة العربية (...)"[6]، بسياقها التاريخي والاجتماعي والنفسي.

وهذا ما جعل بعض الأنظار تتجه صوب حبيب مونسي بحثاً عن إيجابيات هذا النقد مستنكرة تكرار ذكر العيوب لدى ناقدنا، إذ عُدّ اجتراراً لما احتوته المؤلفات النقدية السالفة ودراسات الأقدمين، وناقدٌ كحبيب مونسي كان يتعين عليه تدارك الأمر والتعرض لبعض المزايا الحميدة لهذا النقد وآفاقه أيضاً، ولو أنّ هذا الصّنيع ليس من صنيع ناقدنا، وإنّما البِطانة التأسيسية لهذه القراءة والقائمة اجترار السائد دون تقديم البديل، فمن البديهي أن يقع

[1] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 105.

[2] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 104.

[3] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 105.(بتصرف).

[4] المرجع نفسه، ص 106.(بتصرف).

[5] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 104.

[6] المصدر نفسه، ص 105.

مونسي في مأزق سابقيه، بل ويجعل من منجزاتهم مصادر مهمّة في دراسته ومن آرائهم على الأرجح صواباً وحقيقةً في كل تحليلٍ نقديٍّ.

ويتعين على الباحث في هذا المجال ولمن انصاع إلى منهج العقاد أن يدرك بكون العقاد "لم يستخدم طريقة التحليل النفسي استخداما ملحا، غير أنه مهد السبيل بمنهجه النفساني لاتحاد لا ندري كم كان يبدو نقدنا عاطلا لو لم يسر فيه، وربما لا يبدو الاختلال العصبي وحده قادرا على أن يفسر العبقرية ولا كذلك التكوين الجسماني وطبائع الفرد، فلعل هذا أو ذاك يوصف بالسلبية والانغلاق إلا أن الشيء الذي لا شك فيه أن آراءه العلمية كانت ذات تطلعات رائدة، كما تميزت في الوقت نفسه بالتماسك وسعة الأفق"[1]، والموضوعية في الطّرح.

ومن التجارب التي انصاع لها مونسي في منجزه وحديثه عن التحليل النفسي دراسة النويهي لابن الرومي مبرزاً بأن "النويهي يقرر ابتداءً أن ابن الرومي، حالة مرضية "[2]، ومنه فهذه المحاولة ذات طابع انفعالي

وعلى هذا الأساس "اكتفى مونسي بفقرة من كتابه لتدله على ما جاء في بقية فصوله من أقوال تؤكد حقيقة ما قرره في البداية"[3] حيث "(...) يتحايل عليه الباحث من وجهة من الوجوه حتى ينتهي التأويل على عتبة عاهة منالعاهات(...)"[4]، فلا تتعدى الدائرة المرضية.

وفي هذا المنحى يمكن أن نقف وقفة تساؤلٍ معربين"النويهي متحايل بارع يحسن التأويل بجعل ابن الرومي صاحب عاهة، ولكن ألا يعد اكتفاء ناقدنا بهذه الفقرة التي تصدرت بحثه عن ابن الرومي و اعتبارها ملخصا له إجحافا في حقه؟ وهل يمكن أن نحكم على عمل ما بدراسة جزئية منه؟ أليس مونسي من دعا قبلاً إلى عدم تعميم الحكم وعدم الانتقاء؟ وكيف لهذه الفقرة أن تكون شاهدا على ما قدمه النويهي في حق ابن الرومي مهما قيل عنه"[5] وعن نتاجه الشعري.

ومنه فقد"مهد النويهي بحثه بمقدمات مطولة في علم وظائف الأعضاء و الغدد مستعينا بالرسوم والصور حتى إذا رسخ في أذهانا أدوارها، يسوق لنا الاختبار ويكون النموذج التعيس – الذي يستوفي جملة العلل والأدواء هو ابن الرومي، فيدخله المخبر، بعد ما يعزله – بجرة قلم – عن عصره وبلدته وبيئته، وتربيته ونوع التعليم والعوامل البيئية الأخرى، ويجرد من سائر التأثيرات الخارجية ولا يبقي عليه إلا صورة الاعتدال والخلخلة الناتجة عن اضطراب وظائف الأعضاء والغدد"[6]، ممّا يفضي بالنّص وصفةً طبيّةً تصف حالة صاحبها بتقديم علله وبهذا يكون النويهي قد ضيّق دائرة ابن الرومي الإبداعية وأغلق عليه منافذ الجمال الفنّي وبالتالي فرض واقعاً اجتماعياً لشاعره على

[1] أحمد كمال زكي، النّقد الأدبي الحديث أصوله واتّجاهاته، ص 213.

[2] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 105.

[3] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 107.

[4] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 106.

[5] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 107.(بتصرف).

[6] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 106.

سبيل التجارب المخبرية التي تقتضي جعل العينة ضمن معطيات معيّنة داخل المخبر وهذه الدراسة تستوقفنا عند منهج العقاد في تناوله لأبي نواس سلفاً فالتجربتان سيانٌ.

وعلى سبيل التعميم الجازم على باقي التجارب الشعرية لدى النويهي فإنّ منهجه الذي يتبعه ويستقر عليه"سيمكنه فيما بعد من تعليل كل ما صوره من عيوب في شخصية أبي نواس وسيسهل عليه رد كل إبداع عنده إلى نوع من تحقيق المتعة المرتبطة بالوهم والحلم ومن ثم فهي شخصية ينتابها الجنون"[1]وعلى هذا الأساس "(...) لا يتورع من اتخاذ الشاعر نموذجا مخبريا (...)"[2]، صِرفاً.

ومن خلال هذا الأنموذج "فمونسي لا يرى في دراسة النويهي إلا دراسة بيولوجية هدفها تأويل العبقرية إلى الجنون ووصفها بكل ما يشوبها من علل وعاهات ليصبح أبو نواس بعد ذلك فأر تجارب قابل للاختبار"[3] العلمي.

ومنهج النويهي لدى مونسي يتلخص "في زاويتين أحدهما مرضية والأخرى تتمثل في عقدة الفشل وبناء على ذلك حكم على حياة أبي نواس بالفشل النهائي في حياته وفي أي حياة أخرى، ليصل إلى تفسير عقدة أوديب عنده بأنها سبب كل علله ويحلل نظرته للخمرة التي صارت مقدسة معبودة لديه ويستنتج بعدها أن كل نتاجه مبني على كرة الذات وفي ذلك خروج عن المنهج الذي وضعه لنفسه"[4]ولعلّ الدّارس في مجال النقد النفسي ــ وتبعاً لهذا الزّعم ــ يفسّر"(...) كره الذات لا يكون نابعا من باطن النفس، بقدر ما يكون من صنع الواقع ومن ظروف النشأة "[5]، التي تشكل مجالاً خصباً للدّارس تحوي المعطيات التي تجعل المنشئ موضع دراسة حالة باعتباره وثيق الصلة بمجتمعه يتأثر به ويكتسب شيئاً من سيماته وعقده فمن البديهي أن يكون المجتمع قوة ضاغطة للمبدع تُتَرجَمُ إلى عاهة أو عقدة في عمله الفنّي.

أي "الواقع الذي يعيشه الفرد هو الذي يؤثر فيه لأنه يحيا حياته بأكملها يكتسب تجارب وخبرات منه ويبني عليه مسيرته، لكن النويهي وقع في التناقض –حسب ناقدنا – لأنه حول ذلك الكره إلى جانب ديني عند أبي نواس بزهده في الحياة"[6]، وتشبثه بالمقدس الماثلِ في الخمرة كقداسة الصلاة بالنوافل التي تشغل حيزاً كبيراً من حياة المؤمن وليس لها قانون ضابط ووقت محدد وهذه من قدسية العبادة لدى العابد صوب المعبود الخالق وكذا شأن الشُرب عند أبي نواس.

[1] آمنة أوماية، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 108.

[2] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي ، ص 107.

[3] آمنة أوماية، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 108.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي ، ص 107.

[6] آمنة أوماية، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 108.

وهذا التناقض لدى النويهي إن لم نجد له تفسيراً فعلى الأرجح يكون بسبب طبيعة الدراسة نفسها التي أخضعت الشاعر _ إجحافاً _ لظروف المجتمع خاصّة مرحلة النشأة وصيّرت الأشعار النواسية عينات للتجريب سجينة المختبر ولا تخلو من العقد والعاهات، وهذا لم يكن إلّا انقياداً للأنموذج الغربي من الدراسة، متجاهلة بكون الشعر النواسي تعبيرٌ عن نفسٍ ملتويةٍ مضطربة تتراوح بين حب الذّات وكرهها.

وعلى إثر ما سبق نخلص إلى أنّ منهجا العقاد والنويهي بحسب حبيب مونسي متماثلان فكليهما انطلقا من تحليل شخصية الفنان في ضوء المنهج النفسي الجسماني وفرضيات علم النفس الإكلينيكي، لكن هذه المحاولة العربية لم تسلم من الزلل، إذ لم تسد الثّغرة التي تركتها الدراسات السابقة وبالتالي أصبح المنهج النفسي في النقد العربي قاصراً في تأويل الأثر الأدبي وتفسيره، ومنه فمونسي وُفِقَ في بسط هذه التجربة وتوصيفها بدقة وهذا ما يُحسَبُ له.

3-4 نقد المنهج النفسي في النقد العربي:

لم يخل منهج التحليل النفسي في النقد العربي الحديث من عيوب وهنّات ذُكِرَت في مواطن عديدة في المؤلفات النقدية العربية، ومنجزات حبيب مونسي النّقدية سيانٍ، إذ عدّدها على الطريقة التي تواضع عليها سابقوه من النّقاد سلفاً وتتلخص هذه الأخطاء لديه على النحو الآتي:

" أ- تعميم الأحكام والذي فيه آفة كل بحث.

ب- الاهتمام المفرط بالشخصية على حساب النص.

ج _ تحويل للأدب عن وجهته الأساسية ألا وهي خدمة فرضيات علم النفس"[1]

إذن "فالنقاد يحسنون اختيار النماذج بينما يهملون الجانب الفني للعمل الأدبي"[2]، باعتبار "النص لا يختلف في هذه الحالة عن شكوى يقدمها المريض إلى الطبيب المعالج ليكشف من خلالها العلل فهي تدين صاحبها وتقدم عقدة جلية أمام الفحص الإكلينيكي وذلك لا يسمح للتجربة الأدبية بالاستمرار والخلود بل يتراجع ظلها إلى تسجيل أثر العلل الملتصقة بصاحبها، لا تتعداه إلى غيره من عامة القراء "[3]، فتكبل الإبداع.

وفي السياق نفسه نجد حبيب مونسي "متبنياً رأي مندور الذي ينفي فائدة علمي النفس والجمال للأدب"[4]ويؤكد بأن ما ذهب إليه مندور"مقبول حين يغدو البحث عن ذات معزولة عن عصرها وبيئتها ومكوناتها

[1] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 108، (بتصرف).

[2] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 109.

[3] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 109.

[4] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 109.(بتصرف).

الخارجية من ثقافة، ودين، وانتماء وجمال النص تغطيه ظلال مرضية باثولوجية، تذهب بنضارته وجماله"[1]، وتسد منافذه الفنيّة.

وبحسب ناقدنا رأي مندور صائبٌ لكونه"نابعاً من مرجعيته الفكرية التي تشربت المنهج التاريخي على يد لانسون، كما استعرض رأي طه حسين حول اختيار هؤلاء النقاد أسماء معينة دون غيرها لتحليلها"[2]، إذ أسهموا في تشكيل "صورة نمطية واحدة لحالات نفسية متعددة، ولا يختلفون في تناولهم إلا باختلاف أسمائهم ومؤلفيهم(...)"[3]، إذن فالعلّة المدروسة واحدة وطبيعة الدافع متغيرة بحسب الحالة النفسية والاجتماعية للمنشئ.

كما جنح إلى استعراض"(...) رأي مصطفى ناصف الذي يعتبر أن التحليل النفسي للأدب أداة فعالة إن استغلت بشكل صحيح، وخاصة في مجال الرمز، وفي ذلك مكسب مهم فعلا إذ يأخذ الرمز دلالة أعمق تبعث على التعدد القرائي فيثري النص ويبرز مواطن الجمال الكامنة فيه"[4]، فيستقطب المتلقي والرموز والأساطير والأخيلة والصور بجانبها الجمالي والفني تعكس مدى حب الناس للتأليف والانسجام في تناول الأثر الأدبي.

ومن ذلك نجد مونسي مشيراً بقوله:"(...) فلا بأس حينها الاستعانة بالتحليل النفسي الذي يمدنا بآليات الكشف عن المعنى الشارد وراء اللفظ، والمتلفع بالغموض والذي تتلبسه الاستعارات والصور والمجازات والكنايات أو التشبيهات بعيدا عن الصور الحسية المألوفة إلى غرابة التكوين والاقتران (...)"[5]، وتجانس التعابير وترصيعها بالجمال إلى حدود التغريب والشعرية والتجاوز.

وفي ذات المقام كتب مونسي عن"رفض حسين مروة لهذا المنهج بعد استيفائه دراسة منهج العقاد والنويهي ليعود إلى تسجيل اعتراضات غولدمان على التحليل النفسي من زوايا ثلاثة تؤكد رفضه المطلق للتحليل النفسي وهذه الاعتراضات التي جاء بها جسّدها نقادنا في منجزاتهم كلها"[6]، وبتعبيرٍ أمثلٍ "(...) أقامت عليها الدليل القاطع من خلال قدرة العقاد على الإقناع والتأويل، ومهارة النويهي في الوقوف على بعض أجزاء القول دون أخرى وتحويله النص إلى كناشة الفحص الإكلينيكي"[7]، إذن "نقادنا لم يتمكنوا من تتبع مقولات هذا المنهج وأخفقوا أثناء التطبيق ولم يفلحوا إلا في شيء واحد هو القدرة على التأويل بل ناقدنا يريد أن يتجاوز ذلك إلى عجز المنهج نفسه عن تحليل الأعمال الأدبية"[8]، وقصوره في إثبات بعض الحقائق النّفسية.

---

[1] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 109.

[2] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 110.(بتصرف).

[3] بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 58.

[4] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 110.

[5] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 109.

[6] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 110.

[7] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 111.

[8] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 110.

ولا شك أنّ للسيد قطب نظرة عن التحليل النفسي للأدب حيث يرى بأنّ المراسَ فيه يتم"(...) الكشف عن الكثير من الحقائق النفسية وخاصة في الناحية المرضية حيث أكبر حقول التحليل النفسي- قد يفتح أمام الأدباء عوالم كانت محجوبة إلى حد ما – عن أذهانهم، ويزيدهم بصرا بالطبائع والنماذج الإنسانية، أو يعينهم على صحة وصف الخلجات والبواعث (...)"[1]، النفسية.

ويمكن أن نخلص _ ما خلص إليه سيد قطب _"(...) وبقدر ما نستخدم كل علم وكل منهج في دائرته المأمونة تحصل منه على أفضل نتائجه وأنفعها"[2]، ويقع الطّرف خاصةً على المتلقي كعنصر فعّال في العملية الإبداعية وبه يتحقق الفهم ومنه يصدر الحكم، لذا يتعين مراعاته بشيء من الخصوصية والمحافظة.

وبناءً على هذا كله يمكن إجمال ملامح نقد النقد النفسي العربي الحديث عند حبيب مونسي على النحو الآتي[3]:

أ _ لقد كان حبيب مونسي حريصا على توضيح العيوب التي وقع فيها النقاد العرب المحدثون في هذا المنهج وتبيان مواطن الصحة في دراستها ومواضع الخطأ فيها غير أنه في كل مرة كان يكرر بعض الأخطاء التي تحدث عنها في فصول سابقة كالتعجل في إصدار الأحكام والتعميم في الحكم والانتقائية وتبعية الأدب للسياسي.

ب _ لم يهمل مونسي الجانب التطبيقي في الدراسات النفسية وإن كان اكتفى بناقدين اثنين وحتى لو رفض أغلب ما جاؤوا به، مقارنة ببقية المناهج السياقية التي لا تكاد تظهر فيها إبداعات النقاد العرب إلا في القليل.

ج _ إنّ ناقدنا في تتبعه لمنهج العقاد والنويهي في دراستهما لابن الرومي وأبي نواس كان صارما في الحكم عليهما حتى ليبدو لمن يريد دراسة منهجهما أهمّا نموذجين لناقدين فاشلين في التحليل النفسي بما توصلوا إليه من نتائج فلم يبرز أي أهمية لدراستهما ولا ما أضافاه للنقد العربي، واكتفى بتوضيح الطريقة التي يمكن من خلالها الاستفادة من علم النفس بصفة عامة معتمدا في ذلك على رأي مصطفى ناصف، وراح يتبين مواطن الخطأ عندهما وفي كل تحليل نفسي عربي استنادا لما ذكره غولدمان برفضه لهذا المنهج .

د _ يستنتج ناقدنا أخيرا أن منهج التحليل النفسي في النقد العربي الحديث لم يفلح إلا في التأويل والإقناع ولم يستطع أن يتبع خطى المناهج النقدية الغربية، وهو محق في ذلك فليس علينا أن نتبنى كل وافد كما هو عند الغرب بل يجب أن نكيفه حسب ما تقتضيه حاجاتنا وأن لا نأخذ منه إلا بما يساعدنا على فهم أعمال المبدعين.

وجماع القول: إنّ المنهج النفسي تبعاً لآراء حبيب مونسي ليس بخِلافٍ عمّا جاء في تجارب سابقيه من النقاد الغرب والعرب القدامى والمحدثين، بل استند إلى نظرياتهم كثيراً وأقبل عليها إقبالاً واسعاً كشواهد ثابتة في دعم مواقفه وتبرير بعض القضايا النفسية بإقامة الحجّة والتفسير وفقها، حيث جعل من آراء فرويد (Sigmund

[1] سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 216.

[2] المرجع نفسه، ص 217.

[3] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 111.(بتصرف).

Freud)وتلامذته يونغ (Carl Gustav Jung) وأدلر(Alfred Adler)منهلاً في فهم أسس ومبادئ القراءة النفسية للأثر الأدبي، كاللّاشعور الفردي واللّاشعور الجمعي وعقدة النقص كما استلهم من الموروث النقدي العربي القديم أهم بواعث هذا المنهج بتتبع حيثياته والتأصيل له من لدن المصادر العتيقة المهمة على الرغم من كونها لم تتجاوز سياق الشعر والمحاولات فيها كانت مجرد توترات نفسية لم تبلغ مبلغ المنهج، وأقوال الشعراء فيها تحاكي طريقة فرويد في تبنيهم لمبدإِ اللّاشعور والمحفز ممثلاً بوصية أبي تمام الشاعر للبحتري عن أسس الصناعة الشعرية، وفي مجال النّقد لم يعتمد سوى على تجربة أبي هلال العسكري في الصناعتين، بوصفها من عيون النقد الأدبي لكن هذه التجارب لم تتبلور لمنهجٍ نفسيٍ قارٍّ بكامل قواعده.

أمّا في النقد العربي الحديث نجد ناقدنا أكثر حرصاً على إبراز عيوب المقاربة النفسية عند النقاد العرب مع تكرار بعض الأخطاء وتبدو للدّارس أن مونسي يريد إخضاع النقد العربي عنوةً لهذه الزّلات، ومنه يكون قد ضيّق تجربته النقدية في دراسة الأخطاء، والأرجح أنّ هدفه التنبيه إلى هذه الهنّات ليتداركها النقاد من بعده، أو لكونه متّبع لتجارب السلف فيعيد لما دونوه.

كما استند إلى تجربتي العقاد والنويهي باعتبارهما فريدتان من نوعهما ولو أنّه انتقدهما كثيراً وفي مواطن عديدة إلّا إنّ ما قدماه للنقد غطى شيئاً من مساوئهما ولو كان نتاجهما النقدي ليس يسيراً، فضلاً عن مصطفى ناصف بآرائه عن علم النفس عِوضاً عن المنهج النفسي وهذه المحاولات لدى مونسي تعكس مدى عجز منهج التحليل النفسي وقصوره في تفسير النص الأدبي والوقوف على علله، ناهيك عن عسر مسايرته للطرح الغربي إذ تقف الخصوصية العربية في طليعة ذلك وناقدنا على صواب في التطرق لهذا الأمر وعلى رجاحةٍ في إثارته لمثل القضايا التي قد يتجاهلها بعض النقاد في زمانه.

وختاماً لهذا الفصل الموسوم بـ "الاتجاه السياقي وتطبيقاته في تجربة حبيب مونسي النقدية" تتضح جلياً أن المقاربات التاريخية والاجتماعية والنفسية في تجربة ناقدنا ليست بمنأى عمّا احتوته المصادر النقدية الغربية والعربية إذ عكف على التأصيل لها في موطنها الأصلي ونخص بالذكر الطرح الغربي ببسط آراء الغربيين وتحليلها اعتماداً على مؤلفاتهم الأصلية ودعمها بأخرى مساعدة نحو المنجزات المترجمة إلى العربية بهدف تبسيط الأفكار للمتلقي وتحقيق الفهم.

وعن رواج هذه القراءات في الوطن العربي، جنح للمحاولات العربية في هذا الصرح النقدي مبرزاً جذور المناهج التاريخي والاجتماعي والنفسي في الموروث النقدي العربي القديم، لا سيما الجانب الفلسفي بعرض بعض تجارب النقاد القدامى والمحدثين وبتقديم الرأي الخاص، وهذا من إيجابيات الدراسة ومما يحسب لناقدنا أيضاً أنه لا يكاد يذكر رأي ناقدٍ إلا ويستحضر رأياً آخر مماثل أو مغاير، أو المقارنة بين طروحات ناقدين أحدهما قديم والآخر معاصر كأعمال السيد قطب ويوسف وغليسي في منجزاتهم على التوالي "في النقد الأدبي"، و"مناهج النقد الأدبي"

و"النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية" وذلك بغية إقامة الحجة الدامغة والبرهان الرصين لنقده لإزالة اللّبس لدى القارئ.

ناهيك عن ذكره لعيوب كل قراءةٍ وشرحها بتقديم اقتراحات، لكن ما يُحسب عليه كثرة التنظير بإفراطه في الإطار الفلسفي كالمنهجين التاريخي والاجتماعي مما قد يدفع الدراسة نحو اللبس والغموض ناهيك عن استعانته باستهلالٍ مطوّلٍ في القراءة التاريخية قبل الشروع في المنهج، والاستهلال في نظرنا حشوٌ لا فائدة منه سوى تضبيب المعلومة لدى المتقبل والهدف الأمثل لهذا التناول التوضيح لتكون أكثر استقطاب ومقروئية.

وفي النقد الاجتماعي ألفينا مونسي يؤسس له عند الغرب والعرب فيذكر المذهب الواقعي والواقعية الاشتراكية والماركسية والنقد الماركسي...إلخ، غير أنّه لم يفصح عن مصطلح المنهج الاجتماعي في أي وجهٍ من وجوهه أو مفهومٍ دالٍ عليه، أما المصطلحات السالفة فلها اتصال وثيق بالفلسفة مما يوحي بعدم استيعابه للمنهج وآلياته فانساق كثيراً للجانب الفلسفي واحتك بمقولاته.

أمّا في النقد النفسي جعل مونسي جل اهتمامه على عيوب المنهج في النقد العربي الحديث ومنه فقد قلّص مجال بحثه في المآخذ على حساب التطرق لأهمية القراءة ومزاياها الحميدة وإن قلّت في هذا الشأن، بيد الإطار الإجرائي في كل المقاربات شاذٌّ في الغالب إذ اكتفى ناقدنا بتناول تجربة سعيد علوش في النقد التاريخي ورجاء عيد ومحمود أمين العالم في دراسته لشعر أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، ناهيك عن عباس محمود العقاد والنويهي في قراءتهما النفسية لشعر الشاعرين ابن الرومي وأبي نواس.

غير أن هذا لا ينفي دقّة دراسة مونسي في مجالها السياقي وموضوعيته في النقد والتحليل والتمحيص، فضلاً عن القيمة العلمية التي يكتسبها المتلقي لمن أراد ولوج نقد النقد وفهم متونه.

ولما شغلت الفلسفة حيزاً كبيراً في النقد السياقي لدى حبيب مونسي وشذّت المحاولات العربية الحديثة في منجزه واقتصر المراسُ فيها على تعداد العيوب والمآخذ وتحليلها على حساب استحضار بعض المحاسن –وهذا ماأغفله ناقدنا من خلال مؤلفه "نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي"–، أمكننا بعد النظر من تنقيب ما تغاضى عنه مونسي بالوقوف على مشارف المناهج النسقية علّنا نجد استكمالاً لهذه النقائص بعد عزل النّص عن ظروفه المحيطة وموت المؤلف وتنشيط القارئ تبعاً لمعطيات الحداثة وما بعد الحداثة، وهذا ما سنتناوله في الفصل الأخير من دراستنا والموسوم بـ"تلقي النقد النسقي عند حبيب مونسي" طِبقاً لما جاء في مؤلفيه "نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي" و" نظريات القراءة في النقد المعاصر".

الفصل الثالث

تلقي النّقد النّسقي لدى حبيب مونسي

1 – المنهج البنيوي

2– المنهج السيميائي

3 – جمالية التلقي

تعد المناهج النقدية النّسقية من التيارات الفكرية التي احتكت بالخطاب الأدبي، فأخرجته من كبوة التقليد والأحكام القيمية، فضلاً عن دعوتها الصريحة إلى نقض السياق والتجديد في الرؤى والأفكار من أجل دفع عجلة الإبداع والنّقد " ومن هذا المنطلق وجب على الباحثين السعي نحو تقصي حقيقة نشأتها وعوامل تطورها والعمل على فهم مقولاتها ومفاهيمها التي تلج الأثر الأدبي وتتخذ منه مادة تعالج وتدرس وفق منهجية علمية دقيقة وقادرة على صنع إنتاجية معرفية قابلة للتحليل والتأويل"[1]، والنتاج النقدي الجزائري من المنجزات المواكبة للتيار النّسقي والمحتكمة لقوانينه، وقد اهتم نخبة من النقاد بالبحث في بنية النص الأدبي الجزائري وفك أغلاله واستجلاء خصائصه الفنية، ناهيك عن أعمالهم في مجال نقد النقد التي تقتضي إعمالاً للفكر ومساءلة النظريات المتولدة من الطرح النقدي المعاصر.

لعل " الحديث عن المناهج النقدية العربية – التي طوقت أنظار الباحثين ردحاً من الزّمن – حديث مفعم بالحيوية والنشاط زادته علاقاته بالدراسات الغربية ثراءً وعمقاً، فواكبت المحاولات العربية هذه النقلة النوعية في النقد، ودعت إلى ضرورة تحديد الوسائل والأدوات الإجرائية للمناهج النقدية التي تهتم بالأديب وعمله، فكان للناقد حبيب مونسي نظرة حول هذا التحول بخصوص تناوله للنص نسقياً بعيداً عن السياق الّذي حمّل النّص عبثه وعزله عن حقيقته الإبداعية"[2]، وهذا ما يفسر تعمق ناقدنا في عرض المنهج النّصاني وخصائصه على لسان أسلافه من النقاد انطلاقاً من تحديد عيوب الاتجاه السياقي الّذي أهمل دور القارئ وصيّر الفعل القرائي فعلاً غير منتجٍ[3].

والقضية النّسقية في النّقد من المسائل الّتي أُفردت لها العديد من الدراسات نظير تحقيقها لفرضية انتقال الأثر الفني من نقد الأجناس الأدبية كأعمال الشعراء والروائيين إلى مجال نقد النّقد كنتاجات النقاد، ومن بينها تجربة حبيب مونسي النقدية التي هي محور دراستنا في هذا الفصل، إذ كان لزاماً رصدها طبقاً لآراء هذا الناقد في المناهج الآتية:

1 المنهج البنيوي:

عنيت الدّراسات النقدية الحديثة بدراسة الأثر الأدبي وتقصيه عبر مراحل وآليات منتقاة، إذ أوثقت صلتها بالنّظريات النقدية تنظيراً وإجراءً، فبلغت بذلك مبلغاً عظيماً في شتى المجالات المعرفية، لاسيما البحوث اللّغوية والبنيوية أحد الحقول الّتي اتّجهت أنظار الباحثين إزاءها، فتعاقبت عليها الرؤى السّاعية إلى الفصل في ماهيتها

[1] محمد القاسم فيلاني، آليات الخطاب النقدي عند حبيب مونسي، ص 187. (بتصرف)

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها، (بتصرف)

[3] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

واتّجاهاتها، وتبيان تجارب النّقاد فيها بشقيها الغربي والعربي فضلاً عن الأخذ بمستوياتها في التحليل ومساءلة مقولاتها نقداً وتمحيصاً.

لا ريب أن من جملة التصورات حول البنيوية أنّها نشأت في أكناف الفلسفة الوضعية ثمّ بزغت معبّرةً عن أفكار جديدة نظراً للتطور الحضاري والثّقافي ومؤازرتها للحداثة أي أنها خطوة للتغيير، والنّسق المغلق وليد هذه التجربة، والناقد المتمرس في هذا المجال، لاسيما القارئ، مجبولٌ بمحاكاة هذه الأخيرة والخوض فيها "بتبني أسس وأدوات إجرائية تُعنى بمقاربة النّص الأدبي (...) وتعينه على فهم واستيعاب الرّموز المشكلة للظّاهرة الأدبية واللّغوية من خلال توغله فيها"[1]، وهذا ما شكّله المنهج البنيوي كدراسة لسانية جهر بها دو سوسير وقعّد لها وفق المنهج العلمي الدّقيق.

الباحث في ثنايا التيار البنيوي الحديث يدرك أنّه مشروع بناء حضاري تتعالق فيه مجموعة من المفاهيم نحو: الشكلانية والشكلية والبنائية والهيكلية، وموت المؤلف وإقصاء التاريخ، ومقولة النسق، ورؤيا العالم، فهذا الزّخم المفهومي أضحى مبتذلاً ومن المسلمات من ناحية التنظير أما من ناحية التطبيق فقد أُثيرت تساؤلات حول طريقة وآليات تلقي المنجز الأدبي وإمكانية تقويضه، وإعادة تركيبه في ظل النّظرية البنائية في النّقد المعاصر.

وقد وقفت الدّراسات العربية في النّقد عند حدود التيار الجديد مستلهمةً لطروحاته جملةً وتفصيلا، أمّا النّقد الجزائري فليس بمعزلٍ عنه، ويعزى ذلك إلى بعض الجهود الرامية إلى تأسيس الفكر البنيوي في الجزائر، إذ أدّت أعمال حبيب مونسي دوراً في هذا المنحى فحاول في مؤلفه " نقد النّقد المنجز العربي في النقد الأدبي" تتبع البنيوية والتأصيل لها انطلاقاً من العناصر الآتية:

1.1. البنيوية منهج أم مذهب:

يتبين مونسي في هذه الجزئية بكون البنوية "(...) فعل تقني على نظام يبتسم بالشمولية والعمق ويحمل عطاءات متعددة لا تستنفذها جهود جيل واحد ... وهو فعل بنيوي يسعى إلى الهدم قبل البناء (...)"[2]، ومن ثمّ تشكيل خطاب أدبي جديد طبقاً لنتائج التقويض بل والنّسج على منواله بتوظيف نتائج المقاربة البنيوية إلى أبعد حدودها.

[1] محمد القاسم فلاني، آليات الخطاب النقدي عند حبيب مونسي، ص 192. (بتصرف)

[2] حبيب مونسي: المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 153.

ومونسي "بوصفه للفعل البنيوي يجعله يتساءل عن قدم المنهج في حد ذاته، وبالتالي تحديد إن كانت البنيوية منهجا أو مذهبا رغم وجود تداخل بينهما"[1]، وعن كونها منهجًا عدّها"(...) طرائقية هدفها التفكيك والتحليل قصد التعرف على المكونات الأساسية وشرح أداورها أمكن وسمه بالقدم (...)"[2]، والأصالة فضلاً عمّا تلاه نظراؤه من النقاد البنيويين وما تداولته المصادر النقدية الحديثة والمعاصرة بأنها نظام من العلاقات يهدم ويفكك، يبني ويعيد تشكيل المعطيات آنياً بمعزلٍ عن التعاقب التاريخي ووفق قواعد معيّنة وباستحضار الأنموذج العلمي الرياضياتي الدقيق على سبيل وصف الظواهر الطبيعية.

والبنيوية مذهبٌ، أطروحةٌ ذات طابع فلسفي إيديولوجي بحت، جعلت مساعي الدّرس النّقدي الحديث قيد البحث والتمحيص باعتبارها تجمع بين الأصالة والتراث والجدّة والحداثة"(...)فانفتح عليها سيلا من الأسئلة الجادة، ابتداء من قتلها للإنسان، وتغييب الذاتية وطمس التاريخ، وإعلاء العقلانية على حساب الروحية وقصر الحياة لتكون مجرد نسق في منظومة مغلقة (...)"[3]، ترمي إلى إقصاء السيّاق برمته، بل وتثور عليه.

ومن هذا الزّعم يرى ناقدنا" بأن البنيوية منهج لأنها اعتمدت على الظواهر الطبيعية وتطبيق النموذج الرياضي مما جعلها تتصف بالعلمية، أما عن كونها مذهباً فيتجلى من خلال ثورتها على السياق فنادت بمقولات عدّة منها فكرة موت المؤلف"[4]، الشهيرة ناهيك عن إقصاء المرجعية والأبعاد الإيديولوجية أي الظروف المحيطة بتكوين العمل الفنّي.

ومنه " فمفهوم البنية في الفكر البنيوي الجديد – من منظور حبيب مونسي- يتحدد من خلال مجموعة من الخصائص التي تميزها بين المذهب والمنهج"[5]، بيد أن صرح صلاح فضل بأنّ " زعماء هذه النظرية أنفسهم يؤكدون أن البنائية ليست مدرسة مذهبية ولا حركة فكرية ولا ينبغي حصرها في مجرد نزعة علمية بحتة، وإنّما وصفها بطريقة أخرى (...)"[6]، تستدعي توظيف العقل والمعرفة العلمية والخطاب الأدبي في حد ذاته من أجل دراسة الظاهرة الأدبية بدقّة وموضوعية.

---

[1] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص119، (بتصرف).

[2] حبيب مونسي: المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 153.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.(بتصرف)

[4] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 120.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.(بتصرف)

[6] صلاح فضل، نظرية البنائية في النّقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م، ص 139.

وعلى هذا الأساس تصادفنا بعض الآراء النّقدية الّتي ترى أنّ " البنائية بالنسبة لجميع من يمارسونها إنما هي نشاط قبل أي شيء آخر أي تتابع منتظم لعدد من العمليات العقلية الدقيقة"[1] أقرب إلى السلسلة العقدية التي تتآلف أجزاؤها لتشكل كلاً متكاملاً ومتفاعلاً إذا فقد جزء منها فاعليته تلاشت وأُضمر شكلها الجمالي عل سبيل التمثيل والمقاربة وكذا الشأن بالنسبة للبنية النّصية والأدبية.

وبناءً على هذا كلّه فالبنيوية بين تضارب الآراء عن كونها منهجاً أو مذهباً تبقى حبيسة الدّرس النّقدي المعاصر ومحل بحثٍ دؤوبٍ ومتواصلٍ والأرجح علناً أنّها طريقة تحليلٍ وقراءة نقدية في المنجز الأدبي داخلية علائقية آنية تستهدف النّص ككائن قائم في ذاته ولذاته وفق نظام معين ولا شيء خارج هذا النّص ونخص بالذّكر مؤلفه والظّروف المساهمة في نشأته.

1. 2 مصطلح البنية(Structure):

وفي معرض حديثه عن البنيوية أشار مونسي إلى " قضية جوهرية تقوم عليها هذه الأخيرة وهي مصطلح البنية والذي ارتكز في تعريفه لها على ما قدّمه صلاح فضل، إلا أننا نجد اختلافاً طفيفاً في التعريفين خاصة في وقوع البنية مبنية للمعلوم أو المجهول"[2]، إذ عدّها عنصراً أساساً تقوم عليها البنيوية.

ومن أجل التأصيل للمصطلح أعقل صلاح فضل وثاقه بالقرآن الكريم فصرح قائلاً: " (...) وتجدر الإشارة إلى أنّ القرآن الكريم قد استخدم هذا الأصل نيفاً وعشرين مرة على صورة الفعل بنى أو بناء وبنيانا ومبنى، لكن لم ترد فيه ولا في النصوص القديمة كلمة بنية وقد تصوره اللغويون العرب على أنه الهيكل الثابت للشيء، فتحدّث النّحاة عن البناء مقابل الإعراب كما تصوروه على أنّه التركيب والصياغة ومن هنا جاءت تسميتهم للمبني للمعلوم والمبني للمجهول"[3]، في القواعد النحوية.

أما مونسي فاتبع سبيل صلاح فضل في احتكامه للقرآن الكريم في تعريف (البنية)"استخدم القرآن الكريم أصل كلمة "بنية" على صورة الفعل "بنى" والإسم بناء وبنيان ومبنى أكثر من عشرين مرة، ولم ترد فيه ولا في النصوص العربية القديمة كلمة " بنى " على أنه الهيكل الثابت للشيء ومنه أخذ النحاة حديثهم عن البناء مقابل الإعراب وتصوروه تركيبا وصياغة من خلال تقسيمهم الكلام إلى مبنى للمجهول (...)"[4]، على سبيل القاعدة النحوية أيضاً لكن بتباين المرجعية الفكرية للناقدين والذي نلمسه من خلال توظيف صلاح فضل للبنية ومونسي

[1] صلاح فضل، نظرية البنائية في النّقد الأدبي، ص 194.

[2] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 120.(بتصرف)

[3] صلاح فضل، نظرية البنائية في النّقد الأدبي، ص 120.

[4] حبيب مونسي: المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 156.

باستخدامه لكلمة (بنى) نجد" أن مونسي انطلق في تحديده لمفهومها من النص الشرعي المتمثل في القرآن الكريم ومن النصوص العربية القديمة في حين ابتدأ فضل حديثه عن مفهومها من أصل اشتقاقها في اللغات الأوروبية وهذا دليل على إن مونسي يؤكد قداسة التراث ويعده مرجعية له في الدراسة بينما يعتمد فضل على مرجعية غربية، ثم إنّ مونسي لم يشر إلى تصرفه في مفهوم البنية كما ذكره فضل إلا أنه اكتفى بذكر المرجع الذي أخذ منه مادته"[1] وهذا الاختلاف بين الناقدين يوحي بمدى تضارب الآراء النقدية معرفياً ومنهجياً في ضبط هذا المصطلح مفاهيمياً والثورة المصطلحية التي أدخلت النقاد من باب واسع في تصيد معاني هذا الوافد الجديد إلى النقد الحداثي.

ويبدو في تحديد معنى البنية أنّها" مفهوم يشير إلى النظام المتسق الذي تتحد كل أجزائه بمقتضى رابطة تماسك تجعل من اللغة مجموعة منتظمة من الوحدات أو العلامات التي تتفاضل ويحدد بعضها البعض على سبيل التبادل"[2]، والترابط.

ويتضح جلياً " بأن مونسي استخدم مصطلح البنيوية عوضا عن مصطلح البنائية الذي استعمله صلاح فضل وهذا يؤكد اختلاف المرجعية النقدية بينهما لكن بعض النقاد يؤكدون بكون مصطلح البنيوية وإن كان شائعاً في النقد المعاصر فهو مرفوض نحوياً كما نص على ذلك سيبويهفي باب الإضافة ومن أجل ذلك اقترحنا مصطلح البنوية، البنوي، حتى لا نلحن، ومن أراد أن يكسر العربية شأنه وما أراد، لكن لا يحق له أن يفرض علينا الخطأ"[3] ويقحمنا لواذاً في تخريجات مصطلحية للبنية تتنافى والتناول العربي للمصطلح وليس لها ميزان صرفي تواضع عليه النحاة ومن بعدهم النقاد يتماشى والدراسة النقدية البنوية وكذا استخدامات هذا المفهوم في المقاربات التطبيقية الرامية إلى توظيفه على شاكلته في أغلب محاولاتها ونقصد مصطلح (البنيوية).

وفي المقام نفسه عمد مونسي إلى ضبط مفهوم (البنية) لدى الغرب إذ تناول تعريف أندري لالاند (André Lalande) حين عرضها من وجهة صرفية"فنظر إليها جملة من خلال " حروف البناء " التي تفقد كل دلالة إذا عزلت عن بعضها البعض"[4]، هذا من قبيل التصور الصرفي للكلمة إذ عدّها جملة لا متناهية من الوحدات المترابطة بشبكة من العلاقات تشكل الكلمة الواحدة وتكمل المعنى وتفقد هذه الخاصية إذا عزلت عناصرها بوصفها وحداتها البانية لها.

[1] آمنة أومامية، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 121.(بتصرف)

[2] سمير سعيد حجازي، معجم المصطلحات النقدية المعاصرة، ص134.

[3] آمنة أومامية، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 121.(بتصرف)

[4] حبيب مونسي: المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 156.

ويقرنها "كلود ليفي شتروس " (Claude Lévi Strauss) في نظر مونسي"(...) بالنسق والنظام، لأنه يرى أن عناصرها المكونة ثابتة، وإذا تعرضت للتبديل أو التغيير والخلخة، تحولت باقي العناصر وفقد البنية عنصر النسقية والنظام (...)"[1]، فضلاً عن تغييب المعنى واندثاره.

ويتبين من خلال هذا المعطى أن شتراوس(Claude Lévi Strauss) يحتكم إلى " مرجعية فكرية وبطانة إيديولوجية تستمد جوهرها"(...) من الحقل الانتروبولوجي،الذي وسع مجال البنية وأخرجها من دائرة التصور المجرد المغلق على اعتبار التقاليد والطقوس بنيات تشكل كل الجماعة كظواهر تؤثث حياة الإنسان (...)"[2]، وبذلك يتسع مجال البنية من النص إلى الخطاب أو بالأحرى خطابات.

أمّا " جان بياجي " (Jean Piaget) فقد حدّد مفهوم البنيةاعتماداً على خواصها الثلاث"(...) فخاصية الجملة تكشف تكونها من عناصر خاضعة لقوانين تركيبة محكمة تميزها عن غيرها أما خاصية التحولات : فتعني أن أي تحول حاصل في أحد عناصرها يستتبع تحول الباقي، وبالتالي تغير هيكل البنية وتحوله، ذلك ما يستدعي الخاصية الثالثة الضبط الذاتي، والذي يضمن لها اكتفاءها الذاتي وعدم خضوعها للمؤثرات الخارجية عنها ويحميها من التفسخ والاندثار، ويتيح لها الانغلاق التام على نفسها كنظام (...)"[3]، قائمٍ لذاته وفي ذاته.

في حين عرّج" أندري مارتيني" (André Martinet) عن " (...)عن الطرائق والخطوات التي أفضت إلى تكوين الشيء في جملة المراحل التي جعلت العناصر تتآلف فيما بينها بتشكل هذا البناء، ولا يكون ذلك إلا إذا تحددت الغاية منه ووضح الغرض فيه"[4]، لاسيما الوقوف على بعض نتائج هذا البناء المتميز الذي يحكمه في العمق نظاماً علائقياً وعمليات مجرّدة تضمن كينونته واستمراريته.

بيد أن جعل " لوسيان جولدمان " (Lucien Goldmann)"(...) العادات، والطقوس والأسطورة بنيات مركبة للكون البشريفي ماضيه، وحددها البحث الاجتماعي والتاريخي من خلال الواقع وتناقضاته وجدل طبقاته في حاضره (...)"[5]، وما تعاقب على هذا الواقع من إيديولوجيات وفلسفات.

ومنه يتسنى لنا القول إنّ " مونسي ركّز في تعريفه للبنية عند الغرب غلى الخلفية الفلسفية التي انطلق منها كل ناقد ليطرح تصوره العام حولها، جاعلاً اهتمامه على التباين الموجود بينهم بالنظر إلى المرجعية التي يستند عليها كل

[1] حبيب مونسي: المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 157.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص 158.(بتصرف)

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها

واحدٍ منهم"[1]، وهذا التباين إن لم نجد له تفسيراً وحجة بالغة فلأنّ هدف النقاد الغرب هو توسيع دائرة الدراسة البنيوية إلى أكبر نطاقٍ بجعلها لا تقف عند حدود النص فقط، بل لتشمل جميع الظواهر الإنسانية.

1. 3 خصائص مصطلح البنية:

قياساً على ما ذكره صلاح فضل عن خصائص البنية جنح مونسي إلى تبني هذه الأطروحة حيث " ميّز بين ثلاث خصائص هي تعدد المعنى، التوقف على السياق، والمرونة، وقد نوّه ناقدنا إلى الفروق والإضافات التي طرأت على المصطلح بسبب التصور الفلسفي والتوسع الوظيفي"[2]، وتتجلى هذه الأخيرة لديه كالآتي:

أ تعدد المعنى:

ويعود هذا الأخير بحسب مونسي إلى استعمال البنية كمصطلح"(...) في حقول مختلفة من طرف الباحثين تختلف طرائقهم في التفكير باختلاف مناهجهم وأدواتهم، فكل واحد منهم يبتغي لها سمة تخدم الغرض الذي يبغيه (...)"[3]، بوصفها وسيلة لبلوغ هدف معين ومنه " حذّر صلاح فضل من دراسة كل معنى من معانيها في كتابات كل باحث، بل ربما حتى في الكتاب الواحد"[4]، و" كل هذا يقتضي من الباحث حذراً شديداً في تحليله لهذا المصطلح وخاصّة عندما يرتبط بكلمات أخرى متعلقة به مثل الوظيفة، والنظام، والعمليات المتّصلة بهما"[5] فكليهما له خصائصه وسماته المميزة.

ب وقوفها على السياق :

باعتبار أنّ "السياق (...) الجوهر الأساسي (...) يحدد معنى البنية لكون مفهومها لا يتجلى إلا من خلال تمركزه فيها"[6]ومن ذلك أثبت مونسي "(...) أنها تتلون بلونه، وتكسب مادتها منه تتميز عناصرها بميزته، وهو ما يجعل رصدها في هذا السياق يختلف عنه في ذلك السياق أو يكسبها حيوية أكثر (...)"[7]، وفاعلية أكثر وأوضح.

---

[1] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 123.(بتصرف)

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] حبيب مونسي: نقد المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 159.

[4] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص123، 124.

[5] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 121، 122.

[6] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 124.(بتصرف)

[7] حبيب مونسي: نقد المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 160.

ولا شك أن تمييز بعض النقاد – وفي مقدمتهم صلاح فضل- بين نوعين من السياق جعل البنية حجر الزاوية لكلا السياقين " نوعٌ يستخدم فيه مصطلح البنية عن قصد ولهذا يقوم فيه بوظيفة حيوية مهمة، وسياق آخر يستخدم فيه بطريقة عملية فحسب (...)"[1]، بغرض معالجة العلاقات القائمة بين عناصرها ومعاينتها بدقة.

ج المرونة :

البنية بحسب مونسي"تكتسب مرونتها من تعدد معانيها واختلاف حقولها المعرفية"[2]، يبدو أنّ هذه الأخيرة تعود إلى " نسبية مفهومه وغلبة جانب الشكل والعلاقات عليه (...) "[3]، أي زئبقية المصطلح واستفحال الجانب الرياضي التجريدي على سبيل طرائق التحليل المتضمنة في الرياضيات والعلوم الدقيقة التي تحتمل تعدد النتائج للمفهوم الرياضي الواحد.

1. 4 خصائص المنهج البنيوي:

خلال حديثه عن خصائص المنهج البنيوي احتكم مونسي لما أورده صلاح فضل " دون أن يقدم أي جديد (...) مكتفياً بذكرها كما وردت عنده من حيث المفهوم أو المصطلح مع حرصه على تلخيص معانيها حسب ما يخدمه، متجاوزاً الشروحات التي وظفها صلاح فضل"[4] تتجلى هذه الأخيرة في:

أ. الشمولية:

تتجسد من خلال "خلاف وقوف البنيوية في وجه النزعة الذرية التي تقبل على العناصر معتبرة إياها أشياء معزولة لا يحكما تراكب معين بل تراكب يخول لها عزلها عن بعضها، ودرسها دون مراعاة شبكة الروابط القائمة بينها (...)"[5]، بالرغم من كونها كتلة واحدة تترابط وتتجانس فيما بينها إلاّ أنها تتيح للدارس البنيوي تناول كل عنصر على حدى ورصد حيثياته وهذه ميزة فارقة في المنهج البنيوي.

وهذا الطرح مماثل لما عرضه فضل حين صرّح قائلاً: " يعتمد التعريف الأول للبنائية في مقابلتها بالجزيئة الذرية التي تعزل العناصر وتعتبر تجمعها مجرد تراكب وتراكم، فالبنائية تتمثّل في البحث عن العلاقات التي تعطي للعناصر

[1] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 122.
[2] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 124.
[3] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 123.
[4] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 124.
[5] حبيب مونسي: المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 161.

المتحدة قيمة وضعها في مجموع منتظم مما يجعل من الممكن إدراك هذه المجموعات في أوضاعها الدّالة (...)"[1] والبحث في كيفية هذه الدلالة.

وفي السياق ذاته لم يلبث مونسي عند هذه الجزئية فحسب بل انصاع إلى منهجية فضل فاستعرض على منواله خواصاً أخرى متمثلة في القيم الخلافية والتحليل المنبثق ومبدأ المناسبة والامتداد عمقاً، غير أنّه أغفل عنصراً مهماً طرقه صلاح فضل[2] يكمن في:

ب اختلافه عن المنهج الشكلي:

استناداً لآراء فضل في هذا المعطى " (...) فالشكل يتحدد بالتقابل مع المادة الغريبة عنه أما البنية فلها مضمون مختلف، إنّها المحتوى نفسه وقد تم التقاطه في تنظيم منطقي على أساس أنه من خواص الواقع (...)"[3] وهذا التنظيم العلائقي لا يتحقق اعتباطاً بل ينشأ بتبنيه لمبدإ المحايثة، أو كما أطلق عليه صلاح فضل التحليل المنبثق، فالنظرة المحايثة نظرة تفسر الأشياء في ذاتها ولذاتها ومن حيث هي موضوعات تحكمها قوانين تنبع من داخلها وليس من خارجها[4]، تستدعي إقصاء السياق بأكمله من حيث الظرف الاجتماعي وبمعزلٍ عن التعاقب التاريخي على أنها دراسة آنية زمنية للّغة.

ويرى مونسي " أن المنهج البنيوي يقوم في الأساس على عمليتي الهدم والبناء الذين يفسحان المجال للتفاعل النصي الذي ينتج عنه التعدد القرائي داخل العمل الأدبي الواحد، وتحدده بشكل مستمر"[5]لكون"(...) الخطة التحليل في العمل الأدبي ليست هي الواقع المعطى، بل واقعا متخيلا، أي بنيويا في أساسه، ولحظة التركيب فعل بنيوي يحاكي الفعل الأول ولا يكرره، مما يسمح بتعدد الواقع معطى ومتخيل ومركب وهي حالات إدراكية يفرزها النشاط البنيوي ويغنيها من خلال الاستعراض الموضوعي لها (...)"[6]، في نسقٍ متكاملٍ مغلقٍ على ذاته، تتفاعل وحداته داخلياً لتضمن سيرورة الظاهرة الأدبية بطابعها الفني الجمالي.

ولعلّ هذا الرأي يتساير نسبياً مع ما نصّ عليه كمال أبو ديب في مؤلفه " جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر" مبرزاً " رفض المنهج البنيوي للتناول الجزئي واتهامه بالعجز والقصور مؤكداً أنّ الظاهرة بحد ذاتها لا

[1] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 133.

[2] ينظر آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 125.

[3] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 138.

[4] ينظر آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 125

[5] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 126.

[6] حبيب مونسي: المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 163

تعني وإنّما الذي يعني هو العلاقات الّتي تنشأ بين هذه الأخيرة وبين غيرها من الظواهر في النّص، حيث تشكل كلّها ثنائيات ضدّية لكل طرفٍ منها خصائصه المميّزة"[1]، والناقدان على صواب فالقراءة البنيوية، قراءة في جوهر النص بل في عناصره المشكلة له والعلاقات الناشئة بينها، شريطة أن يكون التناول في سياقه الكلي والشمولي لذلك يرفض التحليل المحايث الجزئية، فتتالي العلاقات في شكلها الثنائي داخل العمل الأدبي الواحد أضحت ركيزة أساسية تفرضها سلطة النسق المغلق والدّرس البنيوي الحديث.

1. 5 مستويات التحليل البنيوي:

سجل مونسي في هذه الجزئية خمسة مستويات بارزة يقوم عليها التحليل البنيوي المحايث على غرار ما تواضع عليه سابقوه من النقاد في العصر الحديث إذ جعل لكل مستوى مفهومه الخاص وهي كالآتي[2]:

أ– المستوى الصوتي: يهتم بالدراسة الصوتية للفونيم والنبر والتنغيم.

ب– المستوى الصرفي: فيهتم بالتشكيل الصرفي للوحدات الصرفية والتي تقوم على عاملين هما التركيب وفاعلية السياق اللذين يحددان جماليته أكثر.

في حين دمج ناقدنا في: **ج –المستوى التركيبي:** بين المستوى النحوي والمستوى المعجمي كما بين فيه أهمية التفاعل بين المستويات الأخرى في عملية التركيب.

بيد أن عُرّف **د –المستوى الدلالي:** تبعاً لطروحات صلاح فضل الذي أكّد بأن هذا الأخير"(...)يعمد إلى تحليل المعاني المباشرة وغي المباشرة والصورة المتصلة بالأنظمة الخارجية عن حدود اللغة التي ترتب بعلم نفس والاجتماع وتمارس وظيفتها على درجات الأدب والشعر"[3]، وغيرها من طرائق التحليل التي تستهدف الأجناس الأدبية ورصد جمالياتها.

كما " يقوم هذا المستوى على خمسة معانٍ هي المعنى الأساسي والمعنى الإضافي والمعنى النفسي والمعنى الإيحائي ولكل واحدٍ منها وظيفته الخاصة به"[4] التي تصنع فرادة الظاهرة الأدبية.

---

[1] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1984م، ص 170، 171. (بتصرف)

[2] حبيب مونسي: المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 164-168.

[3] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 214.(بتصرف)

[4] آمنة أومامة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص127.

ويأتي**هـ –المستوى الرمزي**: ليشكل "(...) خاتمة التحليل البنيوي للأثر الأدبي والذي يفصح عن أدبية النص في شكل متكامل، وهي رحلة تبتغي " تحويط" الأثر الأدبي من جميع جوانبه داخليا وخارجيا مدركة أن السياق ينبع منه من خلال مستوياتها المختلفة، تحيل عليه "مرجعيا" كل مرة لتزداد غنى وإخصابا"[1]، ومن ثم تتحقق أدبية هذا الأثر الفني.

والرمز كما عوّلت عليه بعض الآراء النقدية"أداة فعالة تشبع النص بدلالات كثيرة وتفتح أفقه على تصورات مختلفة، مما يجعل هذا المستوى تتويجا لبقية المستويات الأخرى"[2]باعتبار أنّ"(...) المستويات السابقة تقوم بدور الدال الجديد الذي ينتج مدلولا أدبيا جديدا يقود بدوره إلى المعنى الثاني أو يسمى باللغة داخل اللغة"[3]، أي تناسل اللغة داخلياً.

ويرى حبيب مونسي أنه ليس بالضرورة المطلقة أن يعتد الدّارس البنيوي بجميع مستويات التحليل البنيوي، إذ يمكنه التغاضي عن إحداها أو إغفال بعضها[4]، وكأنّ البنيوية"(...) تعلم مسبقا استحالة ريادة المستويات جملة وعلى صعيد واحد من الإشباع والدرس (...)"[5]، ويبدو أنّ مونسي من هذا المنظور يتساير و" رومان جاكبسون "(...) حيال القراءة البنيوية القائمة على علم اللسان لأنها قناعة يفرضها واقع الأشياء، وتكشف حقيقة النص ولو على قاعدة المستويات (....)"[6]، جملة أو بعضاً منها بما تقتضيه مجريات التحليل وطبيعة الأثر وإمكانات النّاقد.

وفي مقامٍ آخر عمد مونسي"إلى نقد البنيوية تبعاً لوصفه للمأزق الذي وقعت فيه حين حاولت جعل البنية مقولة تقوم على تفسير جميع الأعمال الأدبية، ومحاولة تطبيقها في مجالات المعرفة الإنسانية ككل فتجاهلت الواقع والتاريخ"[7]معاً، إذ كان لزاماً أن تجنح "(...) لفتح مستويات التحليل على فاعلية السياق المنبثق من اللغة ذاتها. مما لا ينفي عن البنية فاعليتها ولا يسلبها ديناميكيتها، ويضفي عليها انفتاحا من شأنه أن يزودنا بقابلية لا تلغى الواقع ولا التاريخ (...)"[8]، فحريٌ بالدارس البنيوي أن يقوم بتوظيفها ولو من بابها السطحي بحكم أن التحليل

---

[1] حبيب مونسي: المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 196.

[2] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص127.

[3] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 215.

[4] ينظر آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص127.

[5] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 170.

[6] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[7] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 128 (بتصرف)

[8] حبيب مونسي: المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 171.

البنيوي على غرار مستوياته السالفة الذكر يحتمل مستويين أحدهما سطحي والآخر باطني عميق وإلاّ كان انتقاصاً وعوزاً في الدراسة بل إجحافاً في حق المؤلف كبنية أساسية وفعالة في الأثر الفني الذي حكمت قواعد البنيوية بموته.

لذلك يزعم ناقدنا"بأن التصور المذهبي للبنوية كان سببا في ظهور مقولة موت المؤلف"[1]، نظير" اجتهاد البنيويين الجدد في إقصاء الإنسان يقابله جهد الألسنين عامة فيتطعم منهجهم بأبعاد شتى تنفتح على التاريخ والأنثروبولوجيا والاجتماع وعلم النفس (...)"[2]، أي تقترن بجميع العلوم الإنسانية.

وعلى هذا الأساس نلفي بعض الآراء النقدية مؤكدة بكون " (...) مقولة موت المؤلف ليست سوى مغالطة نقدية غير متماسكة أبداً فالنص الأدبي ظاهرة معقدة مرهونة بمجموعة من العوامل السوسيولوجية والتاريخية والسيكولوجية والثّقافية والسياقية التي يمكن اختزالها إلى عاملٍ واحدٍ إلا أنّ مغالاة البنيوية في التوكيد على القيمة الأدبية أو الشعرية للنص هي التي قادت إلى خلق هذه المغالطة وترويجها (...)"[3]، ليبدو النص كائناً قائماً بذاته هلاميٌ في طبيعته، متعدد المرجع ينتقل من مسارٍ قرائيٍ واحدٍ إلى قراءات.

وعلى الرغم من إقصاء المؤلف من طرف الفكر البنيوي الحديث إلاّ أن هذا النشاط يقودنا إلى إدراك "بعض القيم الجمالية والتعبيرية التي قد لا نختلف معها كثيراً، والّتي كشف عنها التطور العام للكتابة خلال القرن العشرين"[4]، والتي روّج إليها النقاد وكشفوها من خلال الفعل القرائي المتعدد.

1. 6 البنيوية في الوطن العربي:

لم يخلُ الدّرس النّقدي العربي الحديث من تلك المحاولات الجادة الرامية إلى التأسيس للبنيوية وبلورتها، إذ تكبّد نخبةٌ من النّقاد المحترفين استجلاء مكامنها باعتبارها تياراً حداثياً ذا رؤية عصرية من شأنها أن تشكل للناقد العربي والمتلقي على العموم قفزة نوعية في استنباط النصوص من وجهة نسقية مغلقة تقصي المؤلف وتثور على السياق والمرجعية جاعلةً النّص كائناً مستقلاً قائماً لذاته، وكذا تذليل ومعالجة بعض الإشكالات الخاضعة للفكر النّقدي القديم وسد ثغرات الاتّجاهات السياقية، والمستمدّة من لدن التيارات النّقدية الغربية بمقولاتها الفكرية الّتي يغلب عليها أحياناً طابع الغموض والزئبقية.

---

[1] آمنة أومامة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 128

[2] حبيب مونسي: المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 172.

[5] فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1994م، ص 133.

[4] المرجع نفسه، ص 131.(بتصرف)

لذلك "شهدت الساحة النّقدية العربية، عدّة تجارب تحمل بين ثناياها إرهاصات تشير إلى انفتاح النّقد العربي على البنيوية (...) واهتمام بعض النقاد بأسسها ومبادئها، والعمل على تهيئة الأرض الخصبة لتلقيها كمنهج على اختلاف طرقه واتجاهاته (...) ينبني على آليتي التفكيك والتركيب"[1]، اللّتين تصنعان فُرادة التحليل البنيوي.

وحبيب مونسي من النقاد المشتغلين في هذا الميدان، إذ عرض بالنّظرية والتطبيق البنيوية استناداً إلى معطيات مجموعة من النّقاد العرب ممن كان لهم فضل السبق في الدّرس اللّساني البنيوي.

ومن هذا المنطلق المعرفي يرى مونسي بأن البنيوية"انحصرت في تيارات ثلاث، بنيوية شكلانية وبنيوية توليدية وأيضا بنيوية أسلوبية، حيث تشترك جميعا في ثورتها على المناهج التقليدية واعتمادها على الغرب في استقاء مادتها، ومحاولة اتخاذ الموضوعية والعلمية سبيلا"[2]، وأداة منهجية" لوصف الأثر الأدبي والكشف عن مكنوناته من خلال آنين: آن تحليلي ينحو المنهج اللغوي وآن تركيبي يسعى إلى إعادة بناء الأثر من خلال نص جديد يكون بمثابة القراءة الناقدة الملتزمة العلمانية، كل ذلك وهي تضع نصب أعينها النموذج الغربي وشعبة التيار ومقولاته(...)"[3]بجعلها تساير الموروث الأدبي العربي في أدق صوره مع مراعاة الخصوصية العربية الأبعاد الدينية والثقافية والاجتماعية لضمان سلامة هذا الموروث من تسرب بعض الأفكار الغربية إلى الثقافة العربية والتي قد تتنافى مع المعتقد العربي الأصيل لولا حاجة نقادنا العرب إلى هذا التيار الجديد نظراً لعجز السياق عن تغيير بعض الظواهر وتَسَيُس الإبداع أي ولوج السياسة المجال الأدبي وتقييده لما لجأ النقد العربي لمثل هذه الآلية في التحليل التي قد تضع العمل الفني في دوامة لا قرار لها.

ودعماً لهذه الفكرة نجد من الآراء علناً أن " (...) البنيوية في نقدنا العربي لها أسسها الموضوعية التي يمكن أن تتجلى بأمرين الأول إحساس نقادنا بقصور المناهج النقدية السابقة وضرورة تجاوز المرحلة الانطباعية والتأثرية في النقد ويرتبط الأمر الثاني بأزمة الديمقراطية في الوطن العربي ففي مثل هذه الأحوال تبدو البنيوية وغيرها من المناهج الشكلية خير ملاذٍ للكثيرين من نقادنا ومثقفينا"[4]، في توظيف رؤاهم النقدية وتنشيط حسهم النقدي من خلال التحليل البنيوي، لكن هذا لا ينفي مدى مراعاة خصوصية الأدب العربي لاسيما نتائج هذه المقاربة وبالرغم من هذا التحفظ نجد إقبالاً واسعاً للنقاد العرب تجاه المقاربة البنيوية ممارسين لها من أوسع أبوابها.

ولعلّ أولى التيارات البنيوية وأشهرها لدى مونسي في الوطن العربي ما يلي:

---

[1] محمد القاسم فلاني، آليات الخطاب النقدي عند حبيب مونسي، ص 218. (بتصرف)

[2] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 129.

[3] حبيب مونسي: المنجز العربي في النقد الأدبي، ص174

[4] شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، نقلاً عن آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 129.

أ–البنيوية الشكلانية:

تناول مونسي التيار الشكلي معرباً بأن "بعض العرب قد حاولوا تطبيق ما جاءت به البنيوية الشكلانية من أسس وقواعد تطبيقا خالصا للنموذج الغربيفأصبحت منجزاتهم ودراساتهم التطبيقية قائمةً في ضوء التحليل البنيوي "[1]،بل"(...) نسخا مكرورة له (...)"[2]، وتنبثق منه في النظرية والتطبيق.

في حين جعل بعض النقاد المراس وفق المنهج البنيوي يقوم عل طريقتهم الخاصة إذ" تعتمد البنيوية (...) وما يتلاءم مع النص"[3]وفي طليعتهم عبد الملك مرتاض بتجاربه النقدية التي توصف بكونها "(...) صورة جديدة لا تلتزم مستويات التحليل البنيوي التزاما أعمى بل يحيلها على النص لتحدد طبيعة المناحي الضرورية لتفكيكه، وهو تصور ذكي يعطي للنص سلطة إزاء الطرائقية البنيوية، فلا يسعى الجهد النقدي إلى إرضائها، بقدر ما يكون همه الأول إغناء النص(...)"[4]، وفتحه على الفعل القرائي المتعدد.

ومنه فمحاولة"عبد الملك مرتاض في هذا المجال تعد عملا مقبولا إلى أبعد الحدود بحسب ناقدنا، لأنه لم يلقف التحليل البنيوي كما ورد عند الغرب جملة وتفصيلا، وإنما انطلق في تحليلهما يخدم طبيعة النص ويبرز جماليته، فاتصف منهجه بالتعدد القرائي"[5]،نظير جعله الأثر الفني "(...) أفقا مفتوحا يتسع لكل تنويع إجرائي يتبع طبيعة النص ولا يجعل هذا الأخير تابعا له (...)"[6]، ومحتكماً إليه وإنّما هدفه الأمثل بسط النواحي الجمالية لهذا الأثر تبعاً لطبيعته ومحتوى الفهم لدى الناقد.

أشار مونسي بأن "مرتاضاً لم يعتمد على منهج واحد في التحليل وإنما مازج بين عدة مناهج كالسيميائية والتفكيكية رغبة منه في البحث عن الطريقة الأنسب لدراسة النص لذلك تعذر وصفها"[7] واستحال مقاربتها "(...) بالقراءة الشكلية، وإن كان مبتدئ القراءة عنده شكليا مع "النص الأدبي من أين وإلى أين؟ "فإنها أضحت (قراءة) مفتوحة إلى حدود بعيدة عن منجزات النقد الحداثي، تمثله بوعي من خلال طبيعة الإبداع العربي وظروفه

[1] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص130.(بتصرف)

[2]حبيب مونسي: نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي، ص176 (بتصرف)

[3] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص130.(بتصرف)

[4] حبيب مونسي: نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي ، ص176، 175

[5] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص130.(بتصرف)

[6]حبيب مونسي: نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي ، ص176

[7] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 130، 131.

ولغته، وترى للسياقات المختلفة حضورا فعالا في إبراز لعبة تفاعل الدلالات، ليس في حدود النص الخطية، بل عوالم السمة والتواصل الفني والجمالي عامة (...)"[1]، بناءً على تقنيتي التشريح النصي وتناسل المعنى إدعاءً لمقتضيات تيار الحداثة.

وبهذا يكون ناقدنا قد احتوى الطرح المرتاضي وأيّده كثيراً نظير" تحليله البنيوي الذي يسهم في فتح النص على قراءات متعددة من خلال تطويعه للمنهج بما يناسب النص دون أن ينغمس فيه كما قدمه الغرب، إذ أخرج البنيوية الشكلانية من طابع السكون والثبات الذي يمكن أن يجعل النص منغلقاً على ذاته أو يكون أحادي النظرة خالياً من التعدد القرائي"، وصيّر النص خطاباً ذا محتوى واحد وطريقة عرضٍ وشكلٍ متعدد ومختلف وبعبارة أدقّ ينماز عن غيره في البنية والخصائص المنهجية.

ومنه "إذا كان مونسي يؤيد منهج عبد الملك مرتاض في البنيوية الشكلانية لأنه أسهم في فتح النص فإنه يرى بأن حسين الواد ومن خلال كتابه "البنيوية القصصية في رسالة الغفران" قد ساهم في غلق النص حين اتبع المنهج الشكلي اتباعا خالصا في كل أدواته وآلياته الإجرائية، وقع في إشكال كبير بخلطه بين البنيوية منهجا ومذهبا"[2]لكن "(...) حداثة الموضوع وعدم توضع معالم المنهج فيه على المستوى الغربي في مطلع السبعينات قد يشفعان لهذا الباحث في زعم مونسي"[3]، وهذا لا يقع على حسين الواد فحسب بل كل من عاصروه بحكم أنّ هذا المنهج وإن كان متوغلاً في الفكر الغربي إلى أقصى حدوده ومتقدماً جداً في النظرية والتطبيق بالرغم من عدم وضوحه فإنّه ظلّ حبيس الفكرة وفي بداياته الأولى في الطرح العربي في تلك الفترة أو بالأحرى وليد نظرات متفرقة وتصورات لنقاد أكثر ما يقال عنهم أنهم كانوا أدباء وروائيين وكُتاباً في غير تخصص النقد وباحثين في اللغة وصحفيين قد يفتقرون الخبرة في المعالجة النصية فضلاً عن طغيان التيار السياقي الذي أدى دوراً كبيراً ومبلغاً عظيماً في الدراسات العربية النقدية والأرجح – في الغالب الأعم – أن المنهج البنيوي مبهم المعالم وغير مكتملٍ حتى في التجربة الغربية.

[1] حبيب مونسي: المنجز العربي في النقد الأدبي، ص177، 178

[2] آمنة أومامة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 131 132.(بتصرف)

[3] حبيب مونسي: المنجز العربي في النقد الأدبي، ص178 (بتصرف)

فحسين الواد بحسب مونسي حين تناول النص وولجه من أعماقه اتّخذ منهجاً لغوياً بحتاً أي بقراءةٍ فاحصةٍ للّغة "(...) في مستوياتها المختلفة صوتية، معجمية، دلالية، رمزية وكأن لا شيء إلا داخل النص(...)"[1]، وبهذا " يكون قد ضيع على القارئ فرصة القراءة المشبعة بمدلولات كثيرة، وغابت معها القدرة على التعامل مع النص بديناميكية فاتسم بالانغلاق، لأنّ هذه القراءة لا تسمح له بالمناقشة إلا في حدود ما يقدمه المنهج"[2]، من خصائص ومزايا تتساير والظاهرة المدروسة من خلال النص.

ومن هذا المنظور يكون ناقدنا قد حاكى صلاح فضل في نظرته البنائية عن تجربة حسين الواد مبرراً حاجة هذه التجربة "بما يقتضيه من جدية واستقصاء بل تكتفي ببعض المقولات السريعة المبتورة ثم تنثرها كالرّذاذ على سطح العمل العملاق"[3]، إذن " إن كان مونسي قد قدم لدراسة حسين الواد حين رد ضعفها إلى جدّة المنهج وعدم تمكن الناقد من آلياته بصفة نهائية فإنّنا نلمس عند فضل حكماً مطلقاً بعدم قبول هذا العمل واعتباره مجرّد دراسة بسيطة لا تتسم بالجدية في الطّرح"[4]، والناقدان على صواب إذِ المحاولة في نظرنا تعوزها الدقة وبعض الخصائص التي نادت بها النظرية البنائية في دراسة النصوص ونقدها على سبيل القراءة الشكلية

ومنه فالقراءة الشكلية لدى مونسي" لم تكن وفية للتصورات النظرية التي انطلقت منها، لأنها رأت فيها قيودا جبرية تفرض على القارئ البقاء في زاوية الظل ولزوم الحياد وهو يلمس وراء الدال عالما متموجا زاخرا تتلاطم فيه الإيحاءات (...)"[5]، والرمزيات لتشكل فضاءً واسعاً من المدلولات والتي قد تتنافى مع بعض قواعد البنيوية

وعلى هذا الأساس انصبّ على هذه المقاربة سيلاً من الانتقادات والرؤى تتفق في مجملها في " إلغاء القراءة الشكلية للبعد الذاتي فإنها تلغي التاريخ والإنسان وحين تتجاهل الوظيفة فإنّها تدمر الدلالة"[6]، وبذلك تكون قد جرّدت النص من كامل خصائصه وبناه الداخلية وجمالياته وصيّرته كائناً قائماً بذاته، مبهم الخلفية المعرفية.

وعلى خطى مرتاض جسّد مونسي زلاّت التيار الشكلاني، إذ مثّل لها كالآتي:[7]

---

[1] حبيب مونسي : المنجز العربي في النقد الأدبي، ص179

[2] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 132.

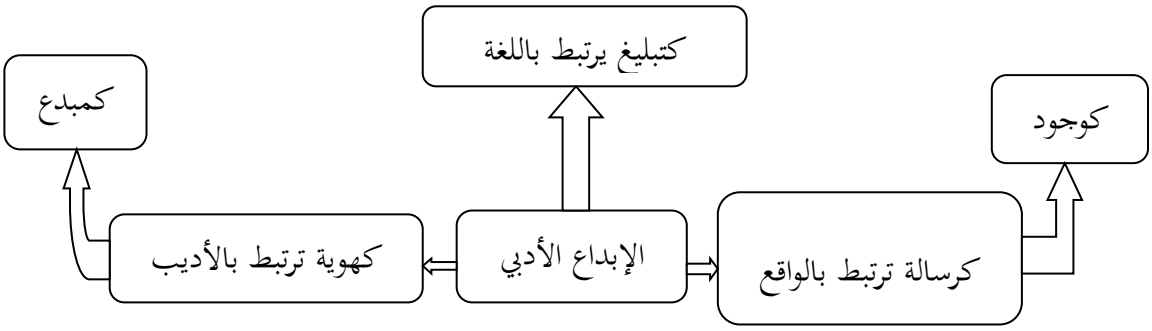
[3] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 323.

[4] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 132.

[5] حبيب مونسي : المنجز العربي في النقد الأدبي ، ص179

[6] شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، نقلاً عن آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 132.(بتصرف)

[7] حبيب مونسي: المنجز العربي في النقد الأدبي، ص179



الشكل 01: الإبداع الأدبي كحلقة وصل بين الأديب والواقع ووسيلة لتكريس اللغة في الواقع وإثبات هوية الأديب

وفي تعليقٍ فريدٍ له ومن خلال هذه الخطاطة بين ناقدنا بكون " القراءة الأولى للمثلث كما جسده "عبد الملك مرتاض" تكشف عن ضرورة التحول من الشكلية إلى رحاب البحث عن مدارات أوسع وأرحب تمكن القارئ من استغلال كافة المعطيات لتغذية القراءة الجادة (...)"[1]، بتوظيف معطيات التحليل البنيوي وحيثياته على مستوييه السطحي والعميق مع الإبقاء على بعض ملامح المبدع وتكوينه الإيديولوجي وهذا ما تجاهلته البنيوية الشكلانية مما يوحي "بعدم قدرتها على استيعاب محمولات النص، لأنها اهتمت بالجانب الشكلي اللغوي، وأهملت السياقات الخارجية، مما استدعى ظهور البنيوية التكوينية"[2]، التي أعادت للسياق اعتباره حفاظاً على القيم الجمالية والفنية لهذا الأثر الفني.

ويتضح جلياً وفق هذا المعطى " أن مونسي ركز على دراستين لا غير في البنيوية الشكلانية، حيث قدم لنا دراسة عبد الملك مرتاض على أنها النموذج الذي يجب أن يعتد به كل دارس في هذا المنهج وبالمقابل طرح إشكالية تلقف المناهج الغربية دون القدرة على استيعابها وتطبيقها بالشكل الصحيح من خلال دراسة حسين الواد، وكان يمكن لهذه القراءة أن تكون أكثر إغناء لو قدّم نماذج أخرى نظّرت أو طبّقت لهذا المنهج دون حصرها في هذين العملين"[3] لكون المحاولات الشكلية في الوطن العربي شملت نطاقاً واسعاً في دراسات النقاد ولو افتقرت لبعض المبادئ والخصائص فكلٌ يقرأ النص بنظرته الخاصة وعدته المعرفية، وهذا ما تحاشاه ناقدنا وعزف عنه ليس إجحافاً في حق الجهود العربية وإنما انتصاره للفكر المرتاضي والواد يعكس مدى تأثره بهذين الناقدين وسهولة قرضه لآرائهما.

[1] حبيب مونسي: المنجز العربي في النقد الأدبي، ص180

[2] آمنة أومامة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 133.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ب –البنيوية التكوينية:

على سبيل الجدّة في المصطلح البنيوي التكويني نجد حبيب مونسي منتصراً لمصطلح التوليدية قياساً على معطيات بعض النقاد والذي " (...) يشيع لدى صلاح فضل وجابر عصفور وسعيد علوش وشايف عكاشة (...)"[1]، ويبدو أن مونسي " قد اتبع صلاح فضل في توظيفه لهذا المصطلح، عل اعتبار أنه اعتمد على أغلب ما جاء به من مصطلحات في كتابه " نظرية البنائية"، دون أن يقدم بديلاً عنها فقد تبنى أغلب ما قدّمه فضل من مصطلحات منذ بداية حديثه عن البنيوية"، والمحاولة – في نظرنا- ليست تعسفاً لتجارب سابقيه وإنّما لكون آراء صلاح فضل يسيرة لدى ناقدنا، مألوفة في التناول أما البنائية في المؤلفات التي اكتنهها مونسي وشكلت لديه نقطة انطلاقة في فهم حيثيات النقد البنيوي في العصر الحديث

والتوليدية – في رأيٍ نقديٍ- تنزع من " (...) أصل المصطلح الأجنبي لكننا نستبعد التوليدية ومعها التوالدية التي تشبهها، على أساس أننا نريد لها أن تظل كما هي مشغول في الحقل اللساني، حيث تعودنا أن نجعل منها مقابلاً لمدرسة تشومسكي (Noam Chomsky) النحوية (...) وهي مدرسة النحو التوليدي (Grammaire Générative)، وفي المقابل نفضل البنيوية التكوينية مقابلاً وافياً للمصطلح الأجنبي لاعتبارين أوّلهما: يخص الشهرة التداولية الواسعة التي يحظى بها، والثاني يخص القضية السابقة التي أثارها سمير حجازي حين تعصّب للدينامية بحكم دلالتها الحركية اللّازبة بالمفهوم الأجنبي، ذلك أن التكوينية في وسعها أن تقوم بكل الوظائف دفعةً واحدةً (...)"[2]، على نحو الفهم والتفسير والتحليل والتفكيك والتركيب والبناء بإدراج المعرفة السياقية والقواعد النصية في آنٍ واحد.

والباحث في آراء مونسي يجد شبه إجماع بينه وبين سابقيه من النقاد بكون البنيوية التكوينية "(...) تقوم على مبدأين متلازمين: يتحدد الأول من خلال رؤية نصية داخلية، ويتميز الثاني برؤية سياقية يقتضي الجمع بينهما إلى الحقيقة النصية، التي لا تهمل الطابع الجمالي والفني للأثر الأدبي (...)"[3]، ومن هذا الرأي يتضح جلياً أنّ " البنيوية

[1] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي الجديد، ص 147.

[2] المرجع نفسه، ص 149، 150.

[3] حبيب مونسي : المنجز العربي في النقد الأدبي، ص180

التكوينية في الوطن العربي تبرز أكثر في جانبها الإجرائي الذي يستند إلى روافد عديدة يتطلبها المنهج إذ تجسدت في أعمال نقدية معينة"[1]، مثّلها مونسي بدراستي محمد بنيس ومحمد برادة.

فقد حاول محمد بنيس أن يقيم "(...) تركيباً جديداً لعناصر قرائية موروثة عن المناهج السياقية التقليدية مضافا إليها الجديد الذي حققه جولدمان (Lucien Goldmann)على خطى لوكاتش(Georg Lukács)، فهي تركب عناصرها من النظرة اللسانية وعلم الاجتماع الأدبي والمادية التاريخية وقوانينها التفسيرية للصراع بين البنيات التحتية والفوقية (...)"[2]، ويبدو من خلال هذا المعطى أن مونسي حين عرض لمحاولة بنيس أنه على بينةٍ بكون ناقده له فضل السبق والريادة في مجال النقد البنيوي التكويني الذي ينبني على معطيات النقد الحداثي، وهذا ما ينعكس في جل أعماله النّقديّة كما يوضح مدى وعيه وفهمه بل تشربه للتناول النّسقي في إطاره الاجتماعي المنفتح لكن هذه القراءة لدى بنيس والقراءة الاجتماعية سيانٌ لا تسلم من بعض المزالق كالوقوع في مأزق الانعكاس والأحكام القيمية الجازمة وبنيس في – نظرنا – وبالرغم مما قدّمه في هذا المجال إلا أنّه لم يكن مجدّداً بل عمد إلى اجترار آراء سابقيه بإسقاطها على منجزاته، إذن فولع مونسي بالطرح البنيسي كان من باب ثقافة الانتماء والوازع الاجتماعي والثّقافي المشترك بوصفهما ينتسبان إلى المغرب العربي فضلاً عن أسلوب بنيس النقدي البسيط وطريقته في العرض والتحليل قادت مونسي إلى بسط تجربته على اعتبار أنّها الأولى في المغرب العربي والأنسب في تبني البنيوية التكوينية، وإن شذّت فيها بعض القواعد واعتورتها الهنّات والنّقائص.

أمّا محمد برادة فأشار إليه مونسي بنظرة طفيفة معرباً بأنّ: " ترسم المنهج في القراءة التوليدية لا تخرج عمّا قرره هذا الباحث وإن تلوّن عند بعض الدّارسين في الإجراء حتى يتلاءم والهدف المزمع بلوغه"[3]، وبالرغم ممّا قدّمه مونسي عن محاولتي بنيس وبرادة ولو بالعرض البسيط والإشارة السّريعة إلّا أنّه لم يتطرّق إلى أهم ما أضافته الدّراستان للنّقد العربي[4]، لاسيما بعض النّقود الموجّهة لهاتين التجربتين، " لتبيان مواطن الجودة في عملهما وما يشوبهما من أخطاء قد وقعا فيها، واكتفى بتقديم قراءة سريعة لمنهج بنيس، ليتطرّق بعدها إلى الحديث عن مفهوم آخر ضمن البنيوية التكوينية وهو "رؤيا العالم" من منظور النقد الغربي متناسياً أعمال مبدعينا العرب حيث أخذ

[1] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 134. (بتصرف)

[2] حبيب مونسي : المنجز العربي في النقد الأدبي، ص181 (بتصرف)

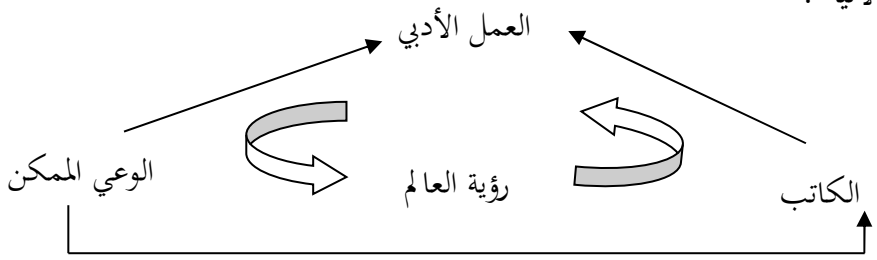
[3] المصدر نفسه، ص 180. (بتصرف).

[4] ينظر آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 135.

هذا المفهوم الحظ الأوفر من دراسته للبنيوية التكوينية"، إذ يعدّ من أهم مقولات هذا المنهج ومنه يتحقق فهم وتفسير الظاهرة الأدبية.

وفي ضوء هذه المعطيات تناول مونسي مفهوم رؤيا العالم من مرجعية غربية بحتة إذ حدّدها على لسان جولدمان (Lucien Goldmann) الذّي جعل هذه الأخيرة تتأسس من وعيين "أحدهما فعلي قائم والمتجسد في الطبقة استنادا إلى واقعها وماضيها على السواء، والمترسب فيها وفي بناها التحتية، وثانيهماممكن الذي يتصور على أنه ما يمكن أن تفعله طبقة اجتماعية ما بعد أن تتعرض لمتغيرات مختلفة دون أن تفقد طابعها الطبقي(...)"[1]، المنظّم والخاضع لأسس وقواعد عقلية وبنيات متكاملة فيما بينها.

وفي هذا الإطار المعرفي وقف مونسي على تبيان كيفية تشكيل رؤيا العالم بناءً على النّظرية الغولدمانية إذ مثّلها بالخطاطة الآتية[2]:



الشكل 02: رؤيا العالم نِتَاجُ التقاء وعيين وعي قائم (فعلي) وهو وعي الكاتب ووعي ممكن (مستقبلي) أي وعي الجماعة بواسطة العمل الأدبي.

ومن هذا التصور يتّضح أنّ رؤيا العالم تقتضي التقاء وعيين وعيٌ فعلي تجسّده الطّبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها المبدع، ووعي ممكن أو مستقبلي ينبني على تصورات الكاتب وهو الأساس في العملية الإبداعية وتقوم فكرة الوعي الممكن على معتقدات الجماعة بحيث إنّه انعكاس لها ولأفكارها المستقبلية في شخص المؤلف فيتحقق الأدبي إذن فرؤيا العالم لا تتأتى إلّا بوجود العامل الجمعي ومنه يمكن القول إنّ المبدع خليفة الجماعة من خلال رؤيا العالم.

[1] حبيب مونسي، المنجز العربي في النقد العربي، ص 182.(بتصرّف)

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ودعماً لهذا الطّرح جعل غولدمان (Lucien Goldmann) " (...) النصوص تقوم عل أبنية عقلية تتجاوز الفرد، وتنتمي إلى جماعات أو طبقات محدّدة، هذه الأبنية العقلية أي رؤى العالم تبنيها الجماعات الاجتماعية وتهدمها بلا انقطاع خلال عملية التعديل التي يدخلها على صورها العقلية للعالم استجابة للواقع المتغير حولها"[1]، والمنبثقة عنه.

وفي السياق نفسه تحدّث كمال أبو ديب، حين عرض بالنظرية والتطبيق رؤيا العالم في شعر أبي نواس الذي استبدل المقدمة الطللية الموروثة بتمجيد الخمرة وتجسيدها في صورة المرأة الحسناء، حيث أعرب بكون تقديس المدام لدى الشاعر يعكس وعي طبقةٍ معينة ينتمي إليها هذا الأخير " (...) لأننا ندرك أن البنية اللغوية لنصٍ أدبي ما ونظامه التركيبي، وطريقة تشكل شرائحه الأساسية هي المنابع الحقيقية الأصيلة للدلالات الغنية التي تبلور الرؤيا العميقة الكامنة في بنية التجربة الشعرية وهي التجسيد الأكثر كمالاً لبنية الرؤيا، بنية العالم، كما تتشكل في معاينة الفنان المبدع"[2]، فرؤيا العالم حوصلة تصورات وأفكار تنشأ من الموروث القديم وتتبلور لدى الجماعة ليجسدها المبدع في خلقٍ فني بوصفه جزء لا يتجزأ منها، وشعر أبو نواس – في تجربة أبو ديب – موضوعه الشرب وحبه الشديد له، ونقضه للطلل من باب الثورة على القديم ونصرة الجديد وكذا شأن جماعته.

ومن هذا المنظور " فمفهوم رؤيا العالم يتجسد من خلال زوايا معيّنة تنفي الفردية، وتحدد الفاعل الجمعي فتبرز عبقرية الفنان إذا قام بتحقيق هذه الرؤيا"[3]، والتعبير عنها بصدق وبوجود الفاعل الجمعي كعامل أساسي تكون هذه الفئة قد جسّدت قضاياها ومدركاتها على لسانه، لهذا تكون البنيوية التكوينية قد تجاوزت بعض تصورات التيار الشكلي وأعادت للمؤلف هيبته وبصمته الإبداعية، كما جعلت للنّص فجوة توطّن للدارس دراسته من خارج سياقه من قبيل القراءة النسقية ذات البعد السوسيولوجي المنفتح.

ولم يخل الاتجاه البنيوي التكويني لدى ناقدنا من العيوب إذ طرقها من بابها الواسع وتتلخص هذه الأخيرة في[4]:

- انفتاح البنيوية التكوينية على العلوم الإنسانية حول آلياتها وشروح مسهبة غطت الفهم بصفة عامة.

---

[1] أحمد سالم ولد أباه، البنيوية التكوينية في النقد العربي الحديث دراسة لفاعلية التهجين، نقلاً عن آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص136 (بتصرف)

[2] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي دراسة بنيوية في الشعر، ص 176. (بتصرف).

[3] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص136

[4] حبيب مونسي : المنجز العربي في النقد الأدبي، ص184

- إن خضوع نتائجها للأيديولوجيا جعلها تتبع مسار قراءة الماركسية التي تتسم بالطابع السياسي.

- فوتت فرصة التحليل المنبثق بعودتها إلى السياق

وبالرغم مما توصل إليه حبيب مونسي وحققه من دراسة وتمحيص في مجال النقد البنيوي التكويني باقتناصه من أصوله وتناوله على خطى رواده الغرب لاسيما التطرق لبعض المحاولات العربية، وفضلاً عمّا أثاره من قضايا في هذا الصرح النّقدي تأتي رؤيا العالم في طليعتها إلّا أن تجربته لم تسلم من الهفوات والزّلات منها:

- كونه أغفل أخطاء البنيوية التكوينية في الدرس العربي النقدي، ومساوئ هذه الأخيرة على محاولات النقاد العرب.

وعلى غرار هذه الهفوة وُجّهت لناقدنا مجموعة من النقود كما يلي:

" – إنّ دراسته لرواج البنيوية التكوينية في الوطن العربي كانت قاصرة جداً، حيث توقف عند قطبين من أقطابها مكتفياً بالإشارة إلى منهجهما لا غير، في حين هناك دراسات أخرى تضج حيوية تناولت هذا المنهج بكل جديّة، كما أنّ القارئ حين يراجع ما قدّمه ناقدنا ليكاد يجزم بأن دراستي محمد بنيس ومحمد برادة هما الدراستان الوحيدتان اللتان طرقتا باب هذا لمنهج، متجاهلاً تجارب جادّة مثّلها أسماء بارزة كسعيد علوش في كتابه (الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي)، وحميد لحميداني في منجزه (الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي)، وجمال شحيد في مؤلفه (البنيوية التركيبية)، وهذا التناول يعد إجحافاً في حق النقاد العرب الذين تبنوا هذا التيار واجترار لدراسات سابقيه.

– اهتمامه بتحديد مفهوم رؤيا العالم عند الغرب، وتعداد مساوئه بينما كان بمقدوره الاهتمام بأعمال نقادنا العرب الذين تطرقوا لهذا المفهوم أمثال إدريس بالمليح في (الرؤيا البنائية عن الجاحظ)، وبحري محمد الأمين في مؤلفه (رؤيا العالم في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي)، وهذا من باب التعسف للرأي الغربي وتشبعه بالثّقافة الغربية وتأثره بها"[1]

[1] آمنة أومامة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 137 (بتصرف).

لكن تأثر مونسي بالطروحات الغربية وما وقع فيه من أخطاء لم يكن اعتباطاً، بل قد يرجع لكون التجارب العربية لم تقدّم صورة مكتملة عن المنهج، أو أنّها أغفلت بعض الجوانب أو عجزت عن تفسير بعض الظّواهر وتجسيد آليات النقد البنيوي التكويني، أو اعتورها غموضاً في العرض والتحليل فحريٌّ بناقدنا أن ينساق للأسهل والأوضح ولم يجد مزيّته إلّا في التصور الغربي وتطبيقاته في المنهج ورأينا هذا ليس دفاعاً عن الناقد وإنّما هو تحصيلٌ حاصل وأمرٌ معروف سلفاً فهذه المناهج بحكم حداثتها لا يجد فيها الناقد العربي ملاذاً في تطبيقاته النصية إلا بالأمر العسير وذلك لافتقاره العُدّةَ اللازمة في فهم هذه المناهج وممارستها طبقاً لروادها الغرب فيتناولها بطريقته الخاصة وفق قراءاته أو قياساً على بعض الرؤى الغربية التي قد لا تتناسب وخصوصية النص العربي مما يوقعه في الخطأ والزّلل وهذا شأن مونسي في تبنيه للبنيوية التكوينية.

غير أن هذا لا ينفي ما قدّمه هذا الناقد من جهد في هذا السياق المعرفي ولو بالنتاج اليسير الذي قد يجعله اسما يضاف إلى رواد النقد البنيوي التكويني في النقد الجزائري المعاصر.

ج – البنيوية الأسلوبية:

من إسهامات مونسي النقدية في الإطار البنيوي حديثه عن البنيوية الأسلوبية التي خصّها سِجّالاً معرفياً يسيراً لمنه ليس بالأمر الهين حين جعلها تعتمد مبدأ الوسطية في أمرين النص كبنية مغلقة والجمال الفنّي إذ أنّها "(...) تتوخى غايتين في الوقت ذاته: الامتناع والإفادة، فيحقق البناء الفني غاية الإمتاع، ويجسد المضمون الفكري غاية الإفادة إ'لا أن هذا الطرح لم يتحقق على هذه الصورة من الوضوح إلا بعد مخاض انتاب البلاغة القديمة تولد عنه علم الأسلوب، الذي قام عليه علم الأسلوبيات كصور إجرائية لمقولاته المختلفة في إطار التصور اللغوي الجديد معززا بمقولات الألسنية والبنية وعلم النفس وتحقيق الوسطية التي تتوخاها القراءة الأسلوبية(...)"[1]، على سبيل التصور والتخمين وهذا الرأي النّقدي ينزع كثيراً لطروحات ستيفان أولمان عن علم الأسلوب الذي من شأنه أن يسد الفجوة الحاصلة بين الدّرسين اللّغوي والأدبي وكذا شأن البنيوية الأسلوبية.

[1] حبيب مونسي : المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 184.

وباستحضار القراءة الأسلوبية يطالعنا مونسي عن كون هذه الأخيرة لدى صلاح فضل تمثّل " إحدى النماذج التي اعتنقت هذا التيار حيث تنطلق من التدرج في البحث عن العلاقة بين الدال والمدلول وقيامها على حدس القارئ وحدّته"[1]، وتكوينه النّفسي والعاطفي ومدى وعيه بمواطن الفن والجمال.

والبنيوية الأسلوبية كغيرها من تيارات النقد الحداثي لم تنأ الأخطاء وبخاصة في الوطن العربي ومن أشهرها "(...) ظاهرة النقل الحرفي عن الغرب فهي تميز القراءة الأسلوبية العربية كما ميزت القراءات السالفة، إذ هو نقل التابع للمتبوع، لا نقل المستفيد المؤسس، وغاية ما ينجم عنه حسب عبد السلام المسدي تأصيل نخوة السيادة عند الآخر(...)"[2]، وهذا راجعٌ " إلى خلطهم بين الآليات الإجرائية للمنهج وأصولها المذهبية والانتقائية التي تقوم على الحذف والإضافة دون وعي كامل بأصول المنهج، لذلك كانت الدراسات قاصرة في المجالين النظري والتطبيقي لم تصل إلى استيفاء الخطوات على أكمل وجه"[3]، فأصبح التحليل البنيوي الأسلوبي صورة مبعثرة وأشهر المحاولات فيه يشوبها التعتيم والضّبابية، لم تتجاوز مستوى القراءة السطحية.

وقد جعل حبيب مونسي القراءة المستوياتية عند عبد المالك مرتاض الأنموذج الأمثل في التناول النقدي البنيوي للأسلوب بوصفها أعماله قراءة "(...) فعالة في الحقلين، فلا يحيلها على غيره بل يتزعمها ليعطيها أبعادها الحقيقية، خاصة وأنها تمزج بين اتجاهين: أحدهما سيميائي والثاني تفكيكي، وما يثيرانه من غموض وليس في المستوى الإجرائي(...)"[4]، فهي تدرس النّص من داخله وتعتزم الولوج إلى بؤره البانية له وخلخلتها تقويضاً ومن ثَمَّ بنائها استناداً إلى خاصيتي الفهم والتحليل بمعزلٍ عن إقامة الحجّة والبحث في العّلل والبراهين ومن خواصها المميّزة اعتمادها "على النقل الحرفي للمناهج الغربية، كما أنها اصطنعت منهجا جديدا خاصا بها لذلك حققت بعدين"[5]، أوّلهما "الأول تأصيلي يبعث الموروث النقدي ويضيف مقولته المختلفة، ويتخير منها ما يلائم أبعاد القراءة ويصبغها بصبغة تميزها عن غيرها، ويؤمم فعلها وثانيهما نقدي ينظر إلى النص من زاوية تراكبه على

[1] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 138.

[2] حبيب مونسي : المنجز العربي في النقد الأدبي، ص187

[3] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 138.

[4] حبيب مونسي : المنجز العربي في النقد الأدبي، ص188

[5] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 139.

مستويات يعزلها المنهج للدرس، وسرعان ما يردها إلى مواضعها حتى تتعشق فيها بينها في بناء كلي ولكن من خلال التأويل (...)"[1]، والتفسير.

وفي هذا المنحى المعرفي أيقن مونسي فضل دراسات سابقيه في مجال النقد الألسني بكل اتجاهاته، إذ عرض إسهامات كل من صلاح فضل وعبد السلام المسدي وعبد الله الغذامي هؤلاء الشلّة المنتقاة التي شكّلت مرجعية فكرية خصبة لدى ناقدنا والقارئ عامّة وما أحوجنا لمثل هاكذا دراسات التي عدّها مونسي "(...) الوحيدة بين يدي القارئ العربي والذي يريد أن يكوّن لنفسه فكرة واضحة عن النقد الألسني، والبنيوي والسيميائي... ويحق لنا أن نعتبرها منارات مضيئة في عتمة الفكر النقدي الحداثي في غربة القارئ العربي واغترابه عن نصه الإبداعي والنقدي، والطرح النظري"[2]، والمنشئ حين تناوله لهذه المنجزات في سلاستها وأسلوبها النّقدي الدّقيق والواضح وتطبيقاتها المفعمة بالنّقد والهدم والتركيب يملك عُدّة الناقد الحاذق "من حقه أن يشتكي من هذه الدراسات التي توليه اهتماما، كونها ترصد كل ما قدمه الغرب جملة وتفصيلا غير مبالية بآرائه أو بما قدمه النقد العربي عموما"[3]وعلى هذا الأساس نشأت فكرة "(...) الإعلان عن ميلاد عصر القارئ، والالتفات إليه كلية وهو يجسد من خلال ذاته: الفنان والباحث، والجمهور المتلقي، واللغة الموصلة"[4]، إذ عُدّت هذه الفكرة باكورة مناهج ما بعد الحداثة تبناها أرباب القراءة السيميائية والتفكيكية ونظرية التلقي فتتكون لديه صورة واضحة المعالم عن هذا النقد وتنمو فيه رغبة اكتشاف النص والوقوف على مجرياته وتفكيكه وإعادة بنائه في منجزٍ أدبيٍ ونقدي جديد وبعبارة أدق يوظف بصمته الخاصة وملكته النقديّة بناءً على التذوق والحس النقدي، ولما جُعِلَ النص تبعاً لقواعد النقد النسقي منغلقاً وقائماً لذاته، يقصي المؤلف خاصّةً بل يثور عليه على محيطه الاجتماعي وأصله التاريخي.

وبناءً على ما تقدم يمكن أن نخلص إلى أنّ النقد البنيوي لدى حبيب مونسي يعدّ نقطة تحول جذري في تاريخ النقد عامّة نظير ثورتها على السياق ومناداتها بسلطة النسق المغلق، إذ صاغها من موطنها الأصلي على لسان روادها الغرب مستنداً إلى آرائهم النقدية التي لم ينحاز عنها بل بررها ودافع عنها بكل ما خوّلت له قريحته النقدية من رؤى وأفكار وجعلها حجّته الدامغة ومرجعيته الأولى في التقصي والتحليل.

---

[1] حبيب مونسي : المنجز العربي في النقد الأدبي، ص189.(بتصرف)

[2] المصدر نفسه، ص190

[3] آمنة أومامة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 139.(بتصرف)

[4] حبيب مونسي : المنجز العربي في النقد الأدبي، ص192

وعلى الصعيد العربي استعرض بعض التجارب النقدية كأعمال صلاح فضل، وعبد الملك مرتاض الذي قارن آراءهم بنظرته الخاصّة، فضلاً عن تجربتي محمد بنيس ومحمد برادة، وخلال معالجته لبعض القضايا النقدية نجد ناقدنا يصول ويجول ليعود مرّة أخرى إلى الطّرح الغربي نحو حديثه عن رؤيا العالم وفقاً للنظرية الغولدمانية، لكن يبقى تركيزه الأسمى على الإسهامات العربية التي وقف على مواطن الخطأ فيها مصوباً بحسب رأيه النقدي ما دعت الحاجة إلى ذلك كما استند إلى قراءة عبد الملك مرتاض جاعلاً إيّاها أنموذجاً حيّاً ومتميّزاً لكل منشئ وناقد لولوج النص من كل أطرافه من سمات وبؤر ورموز، وكل ما من شأنه أن يصير النّسق ملاذاً للفعل القرائي المتعدد.

لكن الموروث النّقدي العربي في زعم مونسي – تبعاً للفكر البنيوي- يبقى عرضةً للاندثار والزّوال ما لم يجنح الدّارس إلى آلية تمكنه من تناوله وفق اعتبارات خصوصية من قبيل الأبعاد الاجتماعية والدينية والثّقافية والعرف والعادات والتقاليد التي تقصيها القراءة البنيوية، فتأكل الأخضر باليابس فيحلل كل ناقدٍ على شاكلته وقد تتنافى أفكاره وخصوصية النّص لذلك نجد مونسي في الأخير يتّخذ موقفاً معارضاً فيرى ضرورة اتّباع منهج قويم يوفق بين هذا الموروث والمناهج الغربية في سياقها الحداثي.

2-المنهج السيميائي:

تعدُّ القراءة السيميائية في النّقد الأدبي من أحدث ما تمخضت عنه الثورة اللّسانية في العصر الحديث، ومن أبرز معالم التجديد النّقدي في تحليل النّص الأدبي، فالمتتبع لتيارات النّقد الغربي واتّجاهات البحث اللّساني في الوطن العربي يلحظ أنّه مجالٌ أسهم كثيراً في تغيير النّظرة النّقدية تجاه المنجزات الإبداعية وفي تعدد أنماط القراءة فلم تعد " انطباعاً وتذوقاً بل غدت عملية عسيرة (...) تحوّل القارئ من مستهلك إلى منتج"[1] تسعى للكشف عن رموز النّص ودلالته بوصفه علامة مما يؤدي إلى تفعيل هذه القراءة.

لقد أصبح الاهتمام بالنّص المقروء على حساب المكتوب أمراً محفوفاً بالجدّية " والسيميائية كنموذج قرائي قطعت شوطاً في هذا السياق (...) فالتذوق والاختيار والفهم والتحليل من أهم الطرق لأي عملٍ نقدي يتوخى

[1] ليلى شعبان شيخ محمد رضوان، سهام سلامة عباس، المنهج السيميائي في تحليل النّص الأدبي، حولية كلية الدّراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، مج1، العدد 33، كلية الآداب بالدّمام، قسم اللّغة العربية، جامعة الإمام عبد الرّحمن الفيصل، الإسكندرية، مصر، دت، ص777.

الإبداع في عمله"[1]، إذن " فتحليل النّص في ذاته يوصف بكونه فعلاً قرائياً (...) بل بناءً متلاحماً من الملاحظات تستمد شرعيتها من الأثر مباشرةً"[2]، فتتعدد القراءة منادية بسلطة النّسق المفتوح وباختلاف أدواتها الإجرائية.

والمنهج السيميائي في النقد المعاصر " منهجٌ غنيٌ، ومكمن غناه يتجلى في عدّه النّسق حاملاً لأسرار كثيرة والدّال عليها، يحفز القارئ ويدعوه للبحث عنها وفك رموزها انطلاقاً من فهم العلاقة الجدلية بين الدّال والمدلول، والحضور والغياب"[3]، لتغدو الكتابة بحثاً مستمراً واستجابةً فنية للمبدع وفعلُ القراءةِ كشفاً عن سيمياء الدّال باستحضار المدلول.

وكان للتجربة الجزائرية في النّقد صدىً في هذا المجال، إذ تناولت الدّرس السيميائي من أوسع أبوابه متأثرةً بالثّقافتين الغربية والعربية، وحبيب مونسي من النّقاد الّذين أدلو بدلوهم في هذا الحقل المعرفي من خلال منجزه النّقدي الشهير " نظريات القراءة في النّقد المعاصر"، حيث احتكم إلى آراء سابقيه من القدماء والمحدثين معرّجاً على الأفكار التالية:

2-1-المنهج السيميائي عند الغرب:

بناءً على القاعدة النقدية الرامية إلى فتح النص وتفعيل القراءة ووُجُهات النّظر لدى القارئ، حاول مونسي تحديد مفهوم العلامة إذ أعقلها بالحدس والحواس في معناها البسيط ومن ثمّ عرّج إليها انطلاقاً من النص[4] وصاغها على أنّها "(...) اتفاق قصدي ذو خصوصية اجتماعية خاصة(...)"[5]مرادها تحقيق التواصل العام.

إذن" فالعلامة قائمة على التواضع الاجتماعي المقصود منه تحقيق منفعة ما، إلّا أنّ معناها بهذا الشكل يلغي وجود اللغة داخل اللسان لكن لا ينفيها نهائياً، لأنّ كل نظام تواصلي غير لغوي لا يمكن أن يكون إلا لغة فهي وسيلة للدلالة على شيء معين"[6]، ومنه فالسيميائيات علم شامل وجامع ومجالٌ أوسع يحوي العلامات اللغوية وغير اللغوية.

---

[1] محمد القاسم فلاني، آليات الخطاب النّقدي عند حبيب مونسي، ص 233. (بتصرف)

[2] ليلى شعبان شيخ محمد رضوان، سهام سلامة عباس، المنهج السيميائي في تحليل النّص الأدبي، ص 777 (بتصرف).

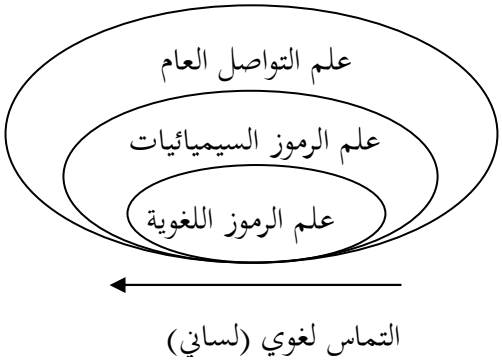
[3] المرجع نفسه، ص 777 (بتصرف).

[4] ينظر آمنة أوماية، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 142.

[5] حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، دار الأديب، وهران، الجزائر، دط، 2007م، ص82.

[6] آمنة أوماية، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 142.

ويحيلنا هذا المنحى المعرفي إلى النظرية السوسيرية الداعية إلى كون " العلامة اللسانية أو علم اللغة جزء من علم السيميائيات، لكن رولان بارت (Roland Barthes) عمد إلى قلب هذه الأطروحة وإزاحة نظام العلامة جاعلاً السيميائية جزءا من اللسانيات، مرتكزاً على ما جاء به هلمسليف (Louis Hjelmslev) وشتراوس (Claude Lévi- Strauss) وغيرهم"[1]، أما مونسي فقد صيّر فكرة بارت بكونها ذات أهمية ترمي إلى "(...) شمولية النظرة إلى نظام التواصل البشري في شتى أشكاله ومداراته معبرا لغويا (...)"[2]، إذ جسّدها في الشكل الآتي:



الشكل 03: علم اللسان (الرموز اللغوية) كجزء من علم السيميائيات كم أنهما جزء من علم التواصل العام باعتباره أشمل وأعم بحيث تلتقي هذه العلوم ضمن خط التماس لغوي (لساني).

والدارس المتمعن في هذه الخطاطة يلحظ التماس الدوائر إلى حدٍ كبير وذلك وفق خط تماس لغوي لساني ومفاد هذا التمثيل الدوائري أن علم اللسان باتخاذه صيغة بؤرية مركزية بضمّه للرموز اللغوية فحسب وهو محتوى ضمن دائرة علم العلامات أو العلاماتية الذي يعدّ أشمل وأعم منه بل ويضع أسسه العامة وأبنيته المختلفة وطرق استخدامه، ويأتي علم التواصل العام ليضم العلمين السالفين.

ومن هذا المعطى يتضح أن اللسانيات فرعٌ من السيميائيات، إذن فناقدنا ينتصر للطّرح السوسيري القائل بوجود علم يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية وتكون اللسانيات جزءاً منه وهذا التأييد من طرف ناقدنا يؤكد مدى دعوته الملحة إلى تناول مناهج مابعد الحداثة والمناداة بفتح القراءة على التعددية التأويلية أثناء الممارسة النقدية.

ونظراً لثنائية الدال والمدلول والعلاقة الاعتباطية بينهما التي أثارها سوسير (Ferdinand De- Saussure) من باب التصور صيّر مونسي النص"(...) علامة كبرى تحيل على عالم صاخب من المعاني والرموز، لا تكشف

[1] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 142 (بتصرف)

[2] حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص83.

مغاليقه إلا قراءة شاقة تنحو النحو السيميائي في اكتساب الاعتباط شيئا من المعقولية(...)"[1]، والوضوح في التناول السيميائي للأثر الأدبي.

ومنه " فالقراءة السيميائية هي القراءة التي تسهم في فك شفرات النص، والوصول إلى دلالاته العميقة بالنظر إلى العلاقة بين الدال والمدلول، لكن النظر إلى النص من هذه الزاوية صعب مهمة تحديد مفهوم العلامة – في نظر ناقدنا- انطلاقاً من إشكالية ضبط المصطلح في حد ذاته"[2]، وبهذا"(...) فيكون التعامل مع السمة خارج السيميائية حيث ينفتح النص على عالم من السعة والشمول تخطاه فعل القراءة إلى استنطاق الأشياء(...)"[3] والكشف عن مكنوناتها وبؤرها الدفينة جمالياً.

ومن هذا المنطلق المعرفي أصبح " مصطلح السمة – عند مونسي- أكثر إخصاباً وإيحاءاً وتعبيراً عن المواضعة لأنّه يفتح النّص على آفاق جديدة من خلال تجاوزه لفعل القراءة إلى استقراء المعاني الموجودة فيه بفضل التأويل"[4]، والتفسير.

ولعلّ إشارة ناقدنا بكون "السمة لا تقوم على صفة واحدة، وإنما على جملة من المبادئ جسدها بيرس (Charles Sanders Peirce) في عشر مبادئ، وكل منها يقوم على ثلاث فروع هي السمة الوصفية (Qualigne) والسمة الفردية (Sinisigne) والسمة العرفية (Ligisigne)، والإحاطة بها تتطلب تأويلا خارج المجال اللغوي، ومن ثم يمنحها صفتي اللاإستقرارية والتجدد، وهذا ما قابله بيرس بمصطلح السيموز(Simiosis) الذي يقوم على ثلاث عناصر هي الدليل أوالتمثيل (Le réprésentament) والموضوع (L'objet) والمؤول (Lintérprétant)"[5]، مما يسهم في تحقيق عملية التواصل حيث رصدها مونسي تبعاً لطروحات بيرس وعلى سبيل التصور والتمثيل كمايلي:[6]

[1] حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص84.

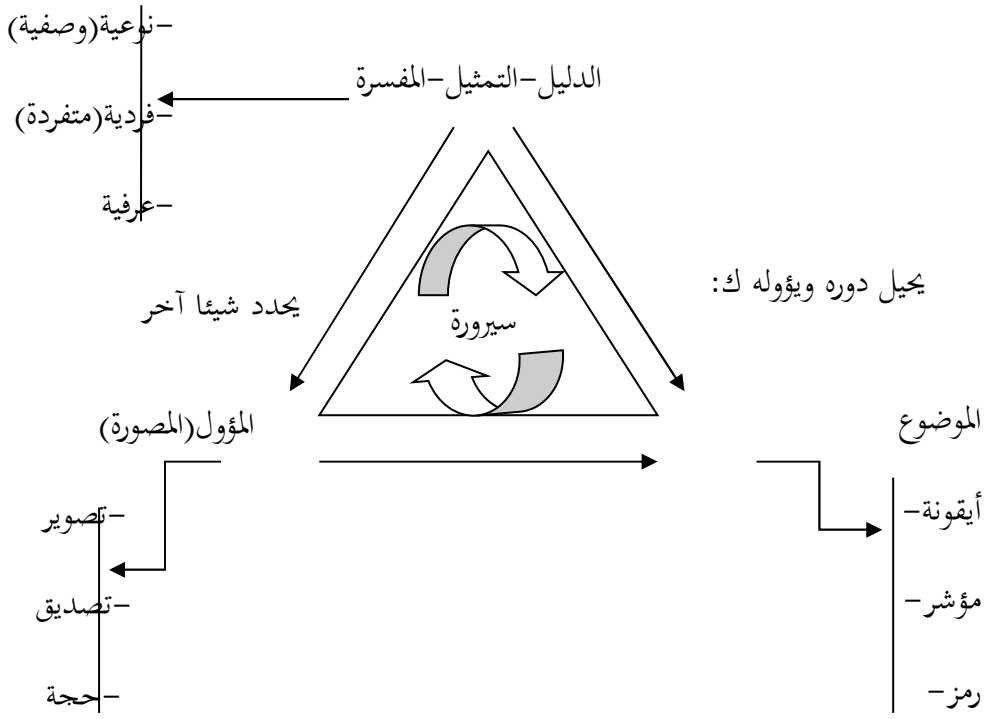
[2] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 143.

[3] حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص84.

[4] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 143.

[5] حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص85.

[6] المصدر نفسه، ص86.



الشكل 04: التواصل نِتَاجُ علاقةٍ ثلاثية المرجع وسيرورة سيميائية بين الدليل (التمثيل) والموضوع والمؤول (المصورة)

ومن خلال هذا الأنموذج وسّع بيرس (Charles Sanders Peirce) نطاق السيميائيات، إذ جعل العلامة صورة منمذجة عن العالم وفق " (...) حقول معرفية علمية واجتماعية مختلفة، فالسيميائية بالنسبة له نظام مستقل وإطار للمرجع يستوعب جميع الدّراسات الأخرى (...)"[1]، ولا شك أن الباحث في آراء بنفنيست (Emile Benveniste) النقدية ومن أهمها نقده لبيرس (Charles Sanders Peirce) الذي رأى بأنّه بالغ في تعميمه للعلامة[2]، حين صيرها مرجعاً في أي تحليل سيميائي له نظامه الخاص وفيصلاً مهماً في مجالات معرفية واجتماعية عديدة وهذه النظرة لدى بنفنيست (Emile Benveniste) صائبة – في نظرنا- فالعلامة بحد ذاتها قد يعتورها غموضاً ما وقد تتنافى مع بعض مقاصد المنشئ النقدية وقد لا تتناسب وأفكار أحد الحقول المعرفية نظراً لطبيعتها الفلسفية التي تقتضي المنطق، فلكل سياق معرفي علاماته ورموزه الخاصة به والدالة عليه ويبقى الاختيار والتأليف مهمة النّاقد.

وعلى إثر ما سبق فبيرس (Charles Sandres Peirce) ودوسوسير (Ferdinand De-Saussure) من منظور مونسي خلال تعريفهما للعلامة قد ركزا على البعد الاجتماعي لها بالرغم من تباين

[1] فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص 07.

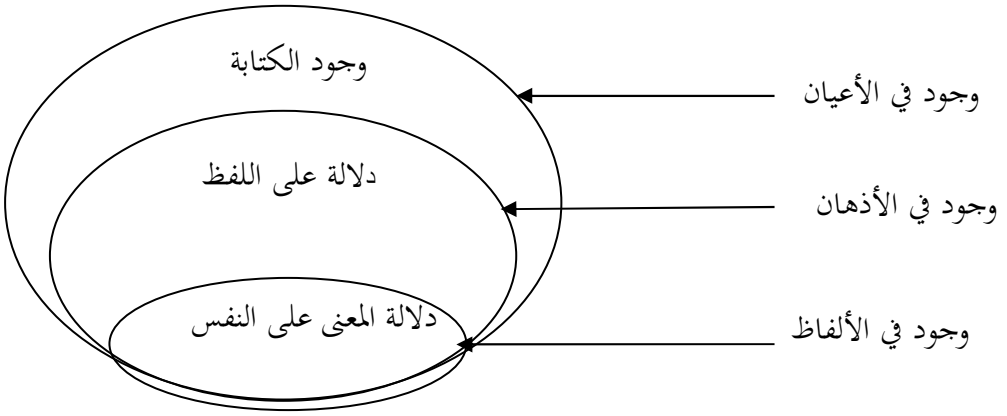
[2] ينظر آمنة أومماية، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 144.

وجهة نظرهما وحديثهما عن مبدأ القصدية أو المقصدية في مسرييها الطبيعي وغير الطبيعي[1]، وعلى هذا الأساس كانت سيميولوجيا دوسوسير (La sémiologie de Saussure) تختص بدراسة الأنساق اللغوية اللسانية، بيد أن اهتمت سيميوطيقا بيرس (La sémiotique de Peirce) بالموضوعات غير اللسانية ولا تنظر للعلوم عامة إلا من زاوية سيميوطيقية ويظل الغرض أو المقصدية أساس كل نوع من الدراسة.

2 – 2 السيميائية بين الأصالة والتراث في الفكر النّقدي العربي القديم:

حاول مونسي التأصيل للسيميائية باقتناصها من جذورها العتيقة في الفكر النّقدي العربي القديم إذ قدّم صورة مختصرة عنها مستنداً إلى طروحات الغزالي والجرجاني ذاكراً بكون " التراث العربي يحفل بإشارات فذة في الحقل السيميائي، تكشف عن وعي متقدم بقيمة السمة الدلالية إبان تشكلها بغية التواصل، من اختمارها في النفس فكرة إلى إيجادها سمة دالة على موجود (...)"[2]، عيني يُقاس بالعين المجرّدة وعالم المشاهدة أو ذهني يُدرك بالعقل ويتجسّد في الفكر ، يعتمد على التخمين والافتراض، أو لفظي الماثل بالكلمة التي تُقاس بالمعنى.

فالسيميائية " قبل أن تصبح علما قائما بذاته عند الغرب، اهتم نقادنا العرب بها، وإن كانت مجرد إرشادات"[3]، إذ مثّلها الغزالي بأربعة عناصر رئيسة رصدها مونسي على النحو الآتي:[4]



الشكل 05: اللفظ والمعنى ودورهما في تحقيق الكتابة بالانتقال من الوجود اللفظي (اللغة) نحو الذهني (الصورة العقلية) إلى الوجود العيني (الصورة الحسية)

[1] ينظر آمنة أوماية، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 144.

[2] حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص87.(بتصرف).

[3] آمنة أوماية، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 144.

[4] حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص88.

ومنه " فالكتابة دالٌ فقط باعتبارها واسطة تمثيل للملفوظ، فهي إشارة لإشارة، وهي في زعم جاك دريدا (Jaques Derrida)

– اللفظ دال باعتبار ومدلول باعتبار آخر

– المعنى الذي في النفس (الصور الذهنية) مدلول فقط وليست بدال

– الموجود في الأعيان (الأمور الخارجية) مدلول فقط وليست بدال وعلى هذا الاعتبار وبحسب ركني العملية الدلالية (الدال والمدلول)

– الكتابة، الألفاظ: دال

– الصور الذهنية

– الأمور الخارجية: مدلول"[1]، وهذا التصور العلمي النظري ينم عن امتلاك العلماء والنقاد القدامى للأدوات اللغوية والمنطقية والفلسفية المختلفة في تحديد الدلالة وإن كانت مجرّد إشارات عابرة وأمارات نقدية، لكنهم أحرزوا تقدماً وكانت مساعيهم من أجل وضع نظرية معرفية نقدية شاملة لهذا العلم.

فقد" جعل الغزالي للعالم الخارجيأهمية كبيرة في عملية التواصل بقيام الأشياء في الوجود على تلك العناصر فهو نظام متكامل يتكيف مع الواقع الخارجي بكل طواعية، لتحقيق القصدية التي تتغير بتغير الوسط الاجتماعي"[2]، والتكوين النفسي والمعتقدات والأفكار للمنشئ والناقد معاً.

وهذا السياق المعرفي يحيلنا بكون "(...) اللغة الموروث العربي عين التصور السويسري الذي جعل العلامات أشمل من علم اللسان (...)"[3]، ومنه فطرح مونسي على لسان الغزالي دليل على أسبقية التراث وأصالة الدّرس السيميائي في بحوث النقاد القدامى.

وفي المقام نفسه عرج مونسي على الربط بين أصناف ثلاثة الماثلة في اللغة والعلامة والسمة مستندا إلى آراء الجرجاني الذي نوّه إلى القصدية حيث" (...) تجاوز بتعريفه الدلالة (Semantique) ليشير إلى علم آخر أعم منها وهو ما عرف بعلم الرموز أو السيمياء(Simiologie)، وذلك عندما نص على أن الدلالة هي كون

[1] منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2001م، ص 34،33.

[2] آمنة أومامة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 145.

[3] حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص88

الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، فذكره الشيء بدل اللفظ يدل على إشارته إلى هذا العلم الذي عني بالرموز والعلامات اللغوية وغير اللغوية (...)"[1]، فلا معنى لشيءٍ إذن إلا إذا دلّت العلامة على ما وضعت له في الأصل.

ونلحظ في تقسيم مونسي للعلامة ثلاثة أنواع صنفها طبقاً للعلاقة القائمة بين محورين أساسين وهما فعل الإدلاء والفعل المدرَك لمضمونها[2]، إذ استقى هذه الأخيرة من عبد السلام المسدي في مؤلفه (اللسانيات وأسسها المعرفية) وتتجلى هذه الأصناف في:

أ.السمة الطبيعية: ترتبط هذه الأخيرة لدى ناقدنا "بالظواهر الطبيعية بعضها ببعض عند الملاحظة والتأمل علامة يمكن الوقوف عليها عقليا، فيستدل بها على المعنى الكامن وراءها (...)"[3]، والمطمور فيها.

وبتوظيف مبدإالملاحظة "(...) تتحول القرائن الطبيعية إلى سمات ناطقة تحيل على ما اندس وراءها من دلالات (...)"[4]، استناداً إلى خاصية التبئير والمعاني الكامنة في الرموز.

ب. السمة المنطقية: ترتكز هذه السمة على "العقل والمنطق في تفسير الحقائق حيث ينتقل الفكر من المعلوم إلى المجهول"[5]، أي انتقاله بين الحضور والغياب، إذ ترجع في مفهومها "(...) إلى أحد وجوه التحصيل في مفهوم المنطق من حيث هو منظور مطلق، ومن حيث هو مصطلح معرفي يردف إليه لفظ العلم فيكون علم المنطق"[6] علماً مستقلاً بذاته، تاماً بكامل أسسه وقواعده.

وعلى أساس هذا التحول من المعلوم إلى المجهول زعم مونسي بكونه ينبني على عناصر بغينها استقرّ عليها النقاد وفي طليعتهم المسدي وهي على النحو الآتي[7]:

- **البرهان القاطع:** الذي يستند إلى مبادئ العقل ومستلماته لتفسير الأمور.

---

[1] منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، ص 38، 39. (بتصرف)

[4] ينظر عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية، تونس، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر العاصمة، الجزائر، دط 1986م، ص 45.

[3] حبيب مونسي نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص88،89.

[4] المصدر نفسه، ص89.

[5] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 146.

[6] عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، ص 47.

[7] حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 90، وكذا، آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 146.

- **القرائن الراجحة** التي تقوم على الظنية التي تؤدي إلى إمكانية حصول الشيء بالاعتماد على قرائن دالة، لذلك فهي أقل مراتب السمة المنطقية
- **الاستدلال الرياضي:** والذي يمثل عملية التدرج من المعلوم إلى المجهول بالاستعانة بالمعطيات المقدمة.

ج.السمة العرفية: يخضع هذا الصنف السيمي للعرف ويقصي العقل من دائرته والعرف أساس " تفسير العلاقة بين الدال والمدلول حيث تقوم على المواضعة ويمثل لذلك بعادات المجتمع التي تتحول على سمات عرفية في شكل إشارات يمكن أن تنوب عن اللغة في تفسير تلك الدلالات"[1]، والعلامات في طرح مونسي قد تخرج عن إطارها اللغوي المتواضع عليه سلفاً، فيكتسب فعل الدلالة سلطته والجارية مجرى الأعراف وسلطة العادات الموروثة والتقاليد على سبيل أنّها"(...) قرائن دالة ليس على ذواتها وحسب بقدر ما تحيل على نظام تواصلي معقد يسعف المتواصلين على إدراك جملة من التبليغات التي تتجاوز المشاهد إلى الغائب المستتر خلفها، سواء كانت القرائن سببية أو عقلية أو وضعية، فتزداد غزارة وعطاء كلما كانت سبلها واضحة المبتدئ، بينة التماثل والتشابه إلا أن إدراكها لا يتم بالصورة المجزأة التي عرضت بها وإنما جملة واحدة (...)"[2]، فهذه النماذج الثلاثة تُبنى تلقائياً وبصيغتي الهدم والتركيب فيتغيّر النّسق دون أن يفقد معناه الأصلي وإنّما التفسير يقع على هيكله الذي تشكل السمات الثلاث حدوده.

2-3- اتجاهات السيميائية:

عرفت السيميائية في الدرس النقدي لمعاصر ثلاثة اتّجاهات رئيسة رصدها حبيب مونسي كما يلي:

أ-سيمياء التواصل:

وهي من أشهر الاتجاهات وأكثرها تداولاً بين النقاد في النقد الحديث والمعاصر إذ "تقوم العلامة عند أصحاب هذا الاتجاه على أطراف ثلاثة لتحقيق عملية التواصل، عن طريق إبلاغ رسالة تؤثر في السامع، وكل ذلك يكون مشروطاً بالقصدية التي تظهر بصفة تلقائية عن طريق المواضعة، حيث تجاوز أنصارها التواصل اللساني إلى التواصل السيميائي الذي لا يتحقق إلا بوجود القصدية الواعية، التي لا تتوقف على الجانب المنطوق فقط بل تضم كذلك

[1] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 146.

[2] حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص92.

الأنظمة غير اللسانية، مع رغبة المتكلم في التأثير على المتلقي"[1]، وحمله على التقبل بجعله الركيزة الأساسية في عملية التواصل .

وقد "عادوا إلى الفكر السويدي الذي يجعل العلامة ذات طبيعة اجتماعية، وحصروها في الوظيفة القصدية"[2]وبناءً على هذا الطرح "(...)يضيق حقل السمة ويتراجع إلى نطاق المواضعة الواعية، فيختفي ما أقامه "الجاحظ" من خلال النصبة وما شاده "بيرس" من اشتمال العلامة على كل شيء دون تبقي شيئا خارجها من خلال السيموز(...)"[3]، الذي يؤدي دور الدليل المرشد ومحرك بحث في أنساق العلامة بقيامه على محورين أساسين ممثلين في محوري التواصل ومحور العلامة وهذا تبعاً للنظرية السوسيرية.

ويقودنا هذا المعطى إلى عقد مقارنة بسيطة من باب التصور " جاعلين طروحات الجاحظ عن مفهوم النصبة يقترن بالعلامة وكل شيء في الكون دالٌ على الخالق من خلال التأمل والتدبر، وآراء بيرس الذي صير من خلالها العالم علامة دالة بالاعتماد على المنطق، فإن سيمياء التواصل ركزت على جانب آخر هو القصد مغفلةً بذلك جميع النواحي الأخرى للعلامة والتي تؤدي وظائف غير وظيفية"[4]، ومن هذا المنظور تجلّى:

أ–1–محور التواصل: ويتفرّع إلى:

أ– 1–1التواصل اللساني:

يمثل بحسب ناقدنا"تواصلا بين البات والمتلقي بواسطة فعل الكلام والذي تتحدد طريقته من خلال النظرية التواصلية عند رومان جاكسون، حيث حاول الكشف عن كيفيتها وما يلحقها من تغيير تحول، إلا أن خطورة التواصل حسب مونسي – تكمن في الاختلاف الموجود في الدلالة أثناء التلفظ أو السمع، إذ تتميز كل حالة منهما بخصائص يمكن لها أن تؤثر على الأخرى من خلال التأويل"[5]، حيث يمثّله بالمخطط التالي:[6]

[1] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 147.

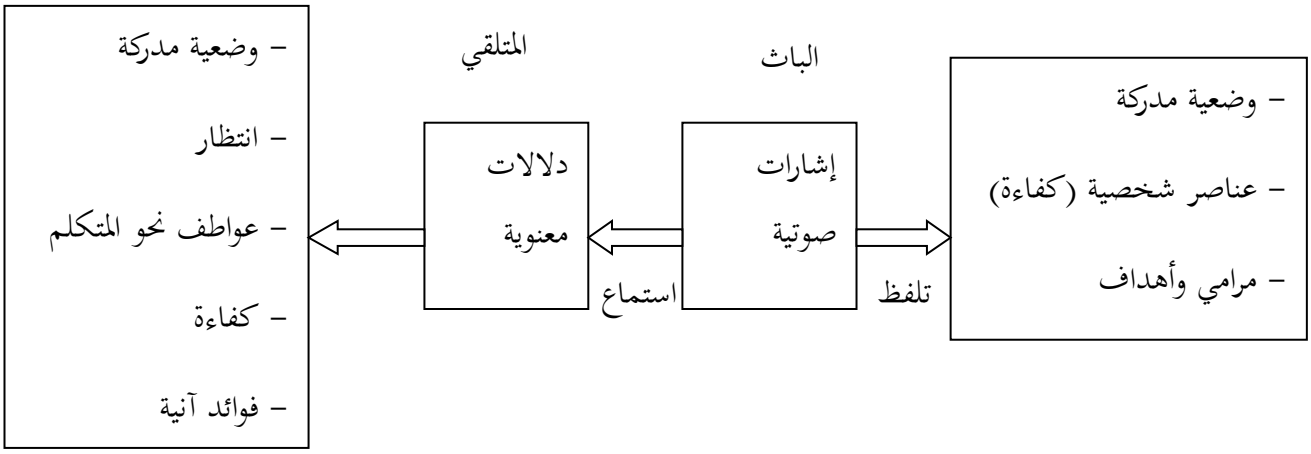
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص94 "بتصرف".

[4] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 147.(بتصرف)

[5]المرجع نفسه، ص 148.

[6]حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص95.



الشكل 06: العلاقة بين الباث والمتلقي القائمة على ترجمة الإشارات الصوتية (الصورة اللفظية) الواردة عن المرسل إلى دلالات معنوية (صورة حسية) لدى المرسل إليه

ومن الآراء النقدية في هذا الصرح النقدي أن الإيجابيات التي قدّمها رومان جاكبسون (Roman Jakobson) في مجال التواصل اللساني[1] ونظراً لأهميتها ضمن السلسلة اللغوية الكلامية إلّا أنّ صاحبها" (...) لا يقدّم أي معايير صورية لتحديد الوظائف المعروضة، فما لدينا سوى بعض المؤشرات اللغوية التقنية والدلالية العامة المرتبطة بهذه الوظائف، فمهما يكن فإن اعتبار اللغة وسيلة أو أداة للتواصل أو التعبير عن الفكر أو لنقل الأفكار يوحي وكأنّه من الممكن تصور أي وجود مستقل للغة خارج ماهية الإنسان نفسه (...)"[2]، بل خارج مدركاته الفعلية وفهمه للأشياء.

ومن جهود مونسي أيضاً في هذا السياق المعرفي "تصويره لنظرة سوسير (De Saussure) للتواصل اللساني الذي ارتبط عنده بالحدث الاجتماعي، والذي يتجسّد من خلال الفعل الكلامي بين شخصين أو أكثر، حيث يتم من خلال الاتصال بين الصورة السمعية والصورة الذهنية، والتي تخضع لوضعية إدراك استعدادات لغوية معيّنة بين الباث والمتلقي في عملية التواصل ليتم استقبال الرسالة، وكل ذلك مرتبط بالجانب النفسي الذي من شأنه إزالة اللبس والتشويش والحفاظ على قصدية التواصل"[3] التي تؤدي دور عاملٍ أساسٍ في الوظيفة الأدائية أثناء الاستقبال. ضف إلى ذلك طرحه لآراء بلوملفيد " من خلال دراسته للحوار المنجز في تجربة جاك (Jacques) وجيل (Jill) حول التفاحة، فيرى مونسي بأن التواصل من منظور بلوملفيد ذو مرجعية سلوكية عكس سوسير

[1] ينظر آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 148.

[2] مصطفى غلفان، في اللسانيات العامة تاريخها، طبيعتها، موضوعها، مفاهيمها، دار الكتاب الجديد المتحدّة، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص 84.

[3] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 148.

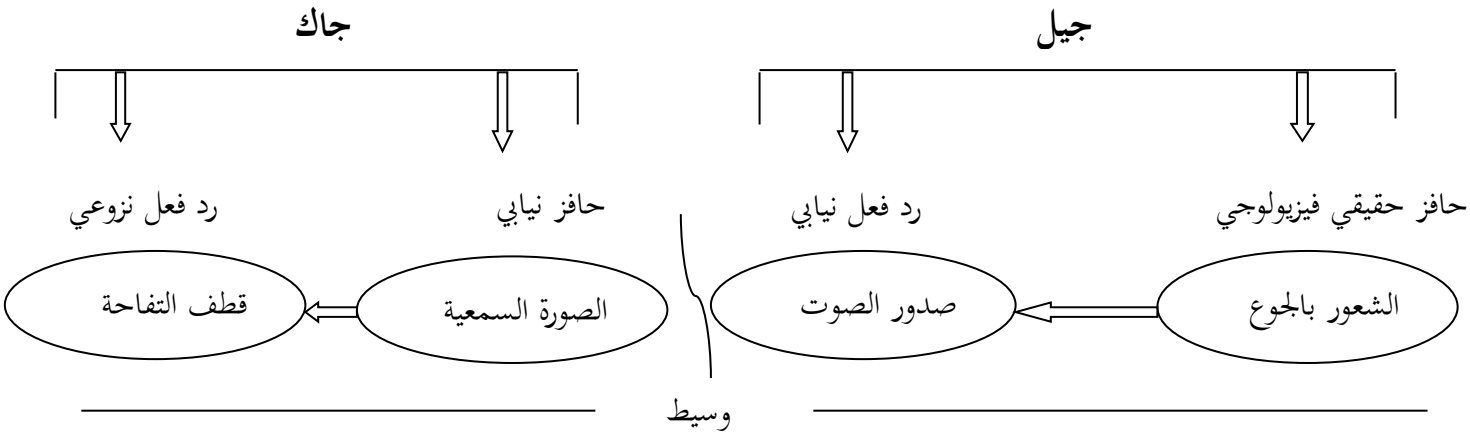
(De Saussure) الذي اهتم بالجانب النفسي الاجتماعي"[1]، فالتواصل السلوكي لدى بلوملفيد (Leonrd Bloomfield) يرتكز على وضعيات ثلاث جسّدها مونسي كالآتي[2]:

أ-وضعية الكلام.

ب-الكلام.

ج-وضعية ما بعد الكلام.

وقد عبّر عنهابالمخطط التالي:[3]



الشكل 07: تجربة جاك وجيل عن قطف التفاحة في إثبات الاستجابة بمثير خارجي.

ويحيلنا هذا التصور إلى انبثاق استجابة عن مثير، إذن فالعلامة وفق هذا الزّعم ذات صبغة سلوكية، نمطية ووصفية لظاهرة معيّنة (قطف التفاحة)، رد فعل.

وفي معرض حديثه عن السلوك التواصلي عرض مونسي للتواصل الإعلامي، وقد قاده ذلك إلى استحضار آراء الناقدين شنون (Shannon) وويفر (Weaver) بتجربتهما التي تقتضي ثلاثة أبعاد تتجلى في "(...) ضرورة الطابع الاجتماعي، ضرورة رد الفعل، الملفوظ السمعي"[4]، وهذه الأخيرة شكّلت حلقة تواصلية سيمية تعتمد على

[1] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 148، 149.(بتصرف)

[2] حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 96.

[3] المصدر نفسه، ص95.

[4] المصدر نفسه، ص97.

" تشفير الرسالة وإرسالها عبر قناة لتصل إلى المتلقي فيقوم هذا الأخير بفك شفراتها"[1]، وعكسها برد فعل مقبول اجتماعياً.

أ- 1- 2 التواصل غير اللساني

هذا الفرع من منظور مونسي"لا يرقى إلى مستوى التواصل اللساني، لأنه يعتمد على نسق لغوي غير منطوق حيث يتميز بدلالات خاصة، كالشكل واللون والحجم مثل ما هو موجود في إشارات المرور والملصقات الإشهارية"[2]، وغيرها من الظواهر ذات الصيغة الصورية المرئية وبعض أنواع الرّمز.

أ-2محور العلامة: ترتبط العلامة من هذا الطّرح أساساً بالقصدية وتحوي أربعة أنواع تكمن في:

- **الإشارة:** ومن منظور مونسي فالإشارة تتجاوز مفهومها التقليدي الدّقيق إلى آخر أكثر دقة ووضوحاً إذ تسلك مسلكاً حداثياً يشترك في تكوينها مجموعة من الدوال[3] تكمن في الأنواع الآتية:

أ-الكهانة والعرافة: سمة تختص"بالتنبؤ عن أمور غيبية بواسطة علامات معينة"[4]، نحو علامات الطبيعة تجاه بعض الظواهر.

ب-أعراض المرض: تحدد هذه السمة نوع المرض انطلاقاً من العلامات البارزة على الجسم[5].

ج-الآثار: وتشير إلى "حدث وقع في الماضي أو الحاضر، وله فوائد عديدة خصوصا في ميدان الشرطة"[6]، ومجال ثقافة الإجرام.

- **المؤشر (Indice):** يزعم ناقدنا أنّه "(...) ينتج في غياب الإدارة التوصيلية القصدية، لأن البحث عن مؤشرات (Indices) هو الانطلاق من المعلوم إلى المجهول وإلى اللامرئي من

[1] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 149.
[2] المرجع نفسه، ص 149.
[3] ينظر حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 99.
[4] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 150.
[5] ينظر حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 99.
[6] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 150.

خلال المرئي(...)"[1]، إذن " فوجوده لا يرتبط بعملية تواصلية إلا إن وجد المتلقي ما يبعثه على التواصل"[2]، وتبعاً لهذا المعطى يصبح الرمز مسايراً للعلامات الاصطناعية.

- **الأيقونة (Icône)**: وهو "... الدليل الذي يحيل على موضوع..."[3]، أي أنّه " ينتج عن اجتماع شيئين بواسطة علاقة المماثلة بين الدال والمدلول"[4]، على سبيل اللّوحات الفنية والتّصاميم الهندسية.
- **الرّمز (code)**: يطلق عليه " علامة العلامة لأنه يتجاوز مفهوم الأيقون، حيث يقوم على غير المماثلة لأنّه يرتبط بمعنى معيّن مباشرة"[5]، وفي اصطلاح بيرس " الرمز نمطٌ عام أو عرف أي أنه العلاقة العرفية، ولهذا فهو يتصرف عبر نسخة مطابقة (...)"[6]، ويرتبط بمعناه ارتباطاً تلازمياً.

ب–سيمياء الدلالة:

أوجز حبيب مونسي الحديث عن هذا النمط مبيناً بكون "سيمياء الدلالة تتميز بإخلاصها للنموذج السويسري، خاصة عند بارت (Roland Barthes)"[7]، نظير مناداتها "(...) بمبدأ الثنائية الدال والمدلول في تشكيل العلامة، ثم التوسع خارج هذا التصور لتتسع حقيقة الدال إلى العبارة، وحقيقة المدلول إلى المحتوى، ينتج عن جماعها النص كعلامة دالة..."[8] وعلى هذا الأساس يتّخذ المثلث السوسيري لدى بارت (Roland Barthes) شكلاً موسّعاً جسّده مونسي على النحو الآتي:[9]

---

[1] حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص100.

[2] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 150.

[3] حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص100.

[4] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 150.

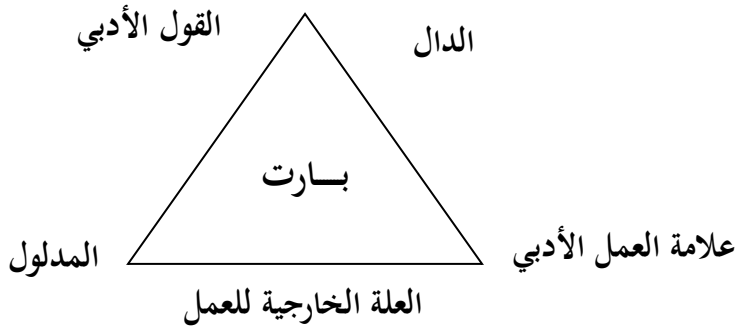
[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص 18.

[7] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 150.

[8] حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص101.

[9] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.



الشكل 08: أنموذج بارث في تبيان سيمياء الدلالة وعلاقتها بالطرح السوسيري الماثل في ثنائية (الدال/ والمدلول) المساهمة في تشكل القول الأدبي (النص) بناءً علاقاته الداخلية على أنه بنية مغلقة تقصي العلل والظروف الخارجية وتحيل هذا النص إلى التعدد التأويلي.

وفي ضوء هذا الأنموذج يمكن القولإن " الدّلالة الأصلية تتعدد لتحمل مدلولين أو أكثر للمتلقي ضمن وسطه الاجتماعي، ومن ثَمَّ يغدو الدال شكلاً والمدلول مفهوماً والعلامة تدليلاً عند بارت (Roland Barthes) في دراسته للأسطورة خلافاً على اعتبار أن السيميولوجيا فرع من اللسانيات"[1]، ومنه فقد قلب بارت (Roland Barthes) الأطروحة السوسيرية وتجاوزها في أبعد حدودها، بل وخرق القاعدة اللسانية المعروفة على أساس تقويض السّائد بتقديم البديل بالمخالفة.

وقد " أوضح مونسي هذا التوسع في المفهوم السيميائي عند أنصار سيمياء الدلالة، يعرض ما جاء به المسدي من معادلات تعكس ذلك التحول من الحقل اللساني إلى السيميائي وصولا إلى جوليا كرستيفا (Julia Kristeva) حيث تنبني كل معادلة على ثنائية"[2]، عدّها مونسي "(...) إشباعا سيميائيا خاصا"[3]، أو بالأحرى حقلاً مترابطاً.

وعلى سبيل المثال لا الحصر تشكل المعادلة الأولى (الصورةX قناة حسية) لدى مونسي "(...) منشأ العلامة اللغوية، فإن مفهوم التشكل المادي يحيلنا على العلامة السيميائية التي توحد بين الدال والمدلول(...)"[4]، أي بين المعنى والمبنى.

ومنه" فالعرف السيميائي يقوم على نظام من علامات المختلفة والتي تجتمع تحت خط واحد والتركيب هو الذي يساهم في صياغتها"[1]، والنتيجة الملقاة على عاتق الدارس السيميائي تتجلى في كون "(...) النظام كاللغة

[1] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 151.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها. (بتصرف).

[3] حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص103.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

والتركيب كالكلام (...)"[2]، إذن فالتركيب في شكله اللساني "يعد مخططا للتعبير يزدوج ليكون مخططا آخر للمضمون الموسع للمخطط الأول، ما دام الأول محصوله التقرير، ووظيفة الثاني الإيحاء والفصل بين الأول والثاني لا يستقيم عمليا، بل مرده للتفكيك فقط (...)"[3]، لتصبح اللغة في هذا الشأن لغة واصفة تقتضي نظاماً دلالياً داخلياً بل سيميائياً بحتاً.

ومنه " فلا يمكن نهائياً الفصل بين الدال والمدلول من المنظور السوسيري، بل يجب أن يتم تفسير العلاقة بينهما انطلاقاً من التفكيك، وبهذا تتوسع الدائرة حينما يتم وصفها بدلالات أخرى تنتسب إليه فتكون كل كلم قد استمدّت معناها من تعارضها مع سابقتها"[4]، في ذات الحلقة اللسانية.

ج–سيمياء الثقافة:

تطرق مونسي إلى سيمياء الثقافة حين أشار " لما تناوله المسدي ضمنياً من عناصر اللغة والكلام، الدال والمدلول، المركب والنظام، بإجمال من خلال معادلته التي تبرز ذلك التحول من اللساني إلى السيميائي ليعود إلى تلك الثنائيات من جديد"[5]، وفي زعمه أن هذا الاتجاه يستند إلى الفلسفة الماركسية ويستفيد من طروحاتها وهذا بناءً على آراء يوري لوتمان (Youri – Lotman) عن هذه الفلسفة، فيقول: "وتحلينا المعادلة الخامسة: (أنظمةxنسق= جهاز) إلى سيمياء الثقافة المستفيدة من الفلسفة الماركسية خاصة عند "يوري لوتمان" (Youri Lotman –) "...والمطلة على فلسفة الأشكال الرمزية عند أرنست كاسيرر (Ernst Cassirer) في كتابه (اللغة والأسطورة) و(الدولة والأسطورة) وحصيلة التصور في سيمياء الثقافة، أن الإنسان والحيوان والآلات أنساق تنتظمها العلامة (...)"[6]، وإنّما تحويها بوصفها أنموذجاً للعالم الخارجي وصورة مصغرة عن الواقع وإن كانت غير مكتملة.

ف" الإنسان أكثر الأنساق تعقيداً لأنه يستخدم اللغة التي تمثل تصوره لواقعه المعيش"[7]، و" (...) التأكيد على أن اللغة الطبيعية هي الأساس والاهم في كل الأنظمة السيميوطيقية مبدأ قديم جداً، وذلك لأهميتها الكبيرة

---

[1] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 151.

[2] حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص104.

[3] المصدر نفسه، ص105.

[4] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 152.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها. (بتصرف).

[6] حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص105.

[7] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 152.

في حفظ البيانات وصيانة أفكار وثقافات الشعوب (...)"[1]، ومن ذلك جعل بعض النقاد وفي طليعتهم مونسي كل المزية في النظام السيميائي الذي وصفوه بكونه " (...) نمذجة للعالم(...)"[2]، وتُرجُمانٌ عن حياة الإنسان في الواقع.

وهذا الرأي نظير علمهم المطلق بأن " عناصر العالم الخارجي نسقٌ من العلامات الدالة (...)"[3]، على كيان ثقافي معين، ومنه " فسيمياء الثقافة تدخل ضمن حلقة التواصل"[4]، باعتبار العلامة من منظورها تشكل "(...) وسطاً ثقافياً معيناً يكسبها دلالتها الحقة، وينيط بها قيمة توصيلة معينة، كما أنه لا شأن لها معزولة مفردة، بل لا بد ربما من اندراجها في نظام محدد تتحرك في مداراته، وربما ذلك ما عبرت عنه المعادلة بلفظ "جهاز" ما دام الحديث عنها وسط ثقافة محددة، أو دين أو أسطورة (...)"[5]، إذن " أي تصور لسيمياء الثقافة خارج هذا المجال يعد فوضى"[6]، وخرقاً لنظام العلامات داخل الحياة الثقافية.

واشتهرت سيمياء الثقافة في موطنها الأصلي وراجت على يد مجموعة من النقاد إذ حاولوا وضع الأسس النقدية لهذا النمط السيمي، يأتي أمبيرتو إيكو (Umberto Eco) في طليعة الشلة الرامية إلى تهجين الاتجاهان السيميائية بمحاورها الثلاثة، التواصل والدلالة والثقافة، وبعبارةٍ أدقُّ عقد الصلة بين هذه الأخيرة لبناءٍ صرحٍ، علاماتٍ، ونقديٍ خصبٍ وأكثر انفتاحاً واستقطاباً للمتلقي فعكف إيكو (Umberto Eco) على " التوحيد بين سيمياء التواصل وسيمياء الدلالة (...)"[7]، كما عمد إلى تطوير "(...) أنموذج سيميائي اتصالي بإضافته الشفرات الصغرى (Sud codes) التي تسهم في فك شفرات الرسالة من قبل القارئ، وبما يتيح فهم الرسالة وإعادة تركيب شفرة المرسل وخلقها من جديد (...)"[8]، وتجربة إيكو (Umberto Eco) هي الجانب الذي أغفله ناقدنا في منجزه النقدي فلم يتطرق إليه ولو من باب التمثيل والإشارة وهذا لا يعد قصوراً أو إجحافاً في حق قامة من قامات النقد السيميائي وأحد أهم أقطابه وإنّما من قبيل التجاوز المعلوماتي حتى يتسنى له البحث في أهم عنصر وهو الممارسة السيميائية على النصوص الأدبية، ومراحل التحليل السيميائي برصد أشهر الآراء النقدية في هذا المجال.

---

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010، ص 98.

[2] حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص105.

[3] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 153.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص105.

[6] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 153.

[7] عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1996م، ص 111.(بتصرف)

[8] بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 19.

لكن " بالرغم مما قدّمته السيميائيات من تصورات أسهمت في دراسة النص بشكل أعمق، حيث جعلته أفقاً مفتوحاً على دلالات متعددة"[1]، غير " (...) أنّ جلّها ينهج نهجاً شكلياً يستعبد المحددات الاجتماعية الثّقافية وبالتالي تقترب الدّراسات السيميائية جداً من المنهج البنيوي خاصّةً أنّها كثيراً ما توظّف المفردات السوسيرية مثل العلامة واللغة، النّظام واللغة والأداء (...)"[2]، ومنه فالباحث في آراء مونسي يجده لم يشير إليها بل " اكتفى ببيان أهمية السيميائية كمنهج يساهم في فتح النّص دون أن يشير إلى الأزمة التي وقعت فيها"[3]، وهذا ما يعزز فضوله في البحث والتنقيب عن زلّات المنهج وأظننا هذا مسعى ناقدنا في جلب القارئ وحمله على تمحيص منجزه برصد نقائصه وكشف إيجابياته، والحق أنّ مراده – من باب التخمين- فتح مؤلفه على الفعل القرائي المتعدد فمونسي لم يدرس السيميائية فحسب، بل طبّقها واقعياً ومن كتبه بعينها بترك بعض الثّغرات فيه وجعلها محل التساؤل والبحث ولو لم يكن الأمر كذلك، لما وجدنا نفس الخطأ يتكرر وفي أكثر من موضع ومع أكثر من منهج وهذا ما لمسناه مع النقد البنيوي مما يعكس غنى الذائقة النقدية لناقدنا وتشبعه بالمنهج النّسقي الغربي حتى صيره قيد التطبيق الذاتي وإن اعتورتها بعض المزالق والهنّات.

2-3-التحليل السيميائي:

أشار حبيب مونسي في هذه الجزئية إلى ضرورة مساءلة خطوات التحليل السيميائي في مقاربته للنصوص الإبداعية معرباً: "(...) مفاد القراءة السيميائية كأن نسأل: من أين؟ وإلى أين؟ وربما حالت الحيرة بنا أشواطا ونحن نبحث عن مبدأ الخيط الذي نمسك به، ونحن نبتغي قراءة سيميائية "محضة"[4]، وقادته هذه التساؤلات إلى وعيٍ مسبقٍ بالممارسة السيميائية لدى عبد الملك مرتاض ومنهجه وطريقته في تحليل العمل الأدبي.

أمّا " (...) قلقه حول إمكانية وجود قراءة سيميائية حقيقية، قامت بمقارنة النصوص الإبداعية متبعة هذا المنهج دون سواه، إلا أنّ ذلك لا يتحدد إلا من خلال ما دعا غليه عبد الملك مرتاض في تحليله السيميائي"[5] في مستوييه السطحي والدلالي العميق.

---

[1] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 153.

[2] سعد البازعي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2002م، ص 185.(بتصرف)

[3] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 153.

[4] حبيب مونسي : نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص107.

[5] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 154.

ويرى مونسي أنه قبل الخوض في التحليل وفق النقد السيميائي ضرورة مراعاة جانب مهم وهو التنويه بوجود أمارات المنهج في النقد العربي يقول: "إذا ألفينا نظرة متأنية مشبعة بالتأمل، والتمحيص لا تندفع وراء بريق الجديد وتألقه، كشفت لنا أن للقدماء —شرقا وغربا– نشاط يماثل التحليل السيميائي في بعض أشكاله، وهم يقلبون النص الإبداعي على وجوهه فيغدو الزعم بجدة المنهج مجرد مكابرة تخلو من اليقين العلمي (...)"[1]، بوصفها محاولات شاذّة تنم عن تناول الأثر الأدبي بناءً على بعض الصور والأخيلة والإسقاطات لا ترمي إلى المنهج الدقيق.

والمهتمون بالدرس السيميائي لدى مونسي أغفلوا هذا الجانب وجمعوا بين التنظير والتطبيق جاعلين التجارب النقدية العربية من قبيل المعارضة والتصدي لكل ما به سبقاً عربياً إذ "(...) ركموا انجازاته النظرية في أعمالهم ركما لا يبين أوله من آخره مما صعب مهمة الاستيعاب، بله التطاول إلى الإجراء والتطبيق، فكانت أعمالهم "رصفا" لمترجمات باهتة تغرق مادتها في آتون المصطلح مكررة في أشكال متعددة مقولات يصعب ردها إلى أصولها خاصة وأن الأعمال المترجمة أجزاء من أعمال كاملة، لا تختار من أجل وضوحها واستيفائها المطلب السيميائي بقدر ما تخضع لنزوات شخصية لا ترجع إلى منهج ولا تؤول إلى مشروع واضح بين يأخذ المترجم نفسه به (...)"[2] وبصياغة أوضح فهذه الأعمال لم تصل إلى حدود منهجٍ نقديٍ جامعٍ شاملٍ بكامل أسسه وقواعده.

و" لم يتوصل أغلب الدارسين غلى قراءة سيميائية محضة لأنهم قاموا بتبني الدراسات الغربية دون تمحيص فكانت أعمالهم ترجمات حرفية أثرت على المعنى بشكلٍ عام، وجاءت دراساتهم نسخاً مكررة عما هو كائن في الغرب، وبذلك لم تحقق المطلب الأساسي منها، بل راحت ترضخ لنزوات أصحابها الذين اقتبسوا من المنهج السيميائي ما يناسبهم من آليات وإجراءات عن طريق الترجمة، لذلك اتسمت أعمالهم بعدم الدقّة"[3]، في غياب الموضوعية.

ويرى مونسي " أن مرتاضا قد قدم شيئا إيجابيا بما جاء به في تحليله السيميائي ولكي يتبين إمكانية وجود قراءة سيميائية محضة ينطلق من إجابة مرتاض نفسه الذي يقر بعدم القدرة على تحقيق ذلك لأن النص عبارة عن أفق مفتوح على قراءات متعددة، فلا يمكن بلوغ منتهاه إلا باصطناع قراءة مركبة لأنها الحل الأمثل لاستقراء النص من جميع جوانبه، ورأي مرتاض هذا يتصف —حسب مونسي– بشمولية النظرة"[4]، باعتبارها "(...) نظرة مركبة أولا

[1] حبيب مونسي : نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص108.

[2] المصدر نفسه، ص108-109.

[3] آمنة أومواية، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 155.

[4] حبيب مونسي : نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص108- 109.

محللة ثانيا، تلحظ السيرورة العلمية في كل أشكال التواصل المنهجي، ثم تميز خصوصيات كل إجراء، وتمحص أدواته، حتى تبلغ فيه مبلغ الجدة من بذور التجارب التي ستحيله هو الآخر إلى حلقة في سلسلة التواصل المنهجي القلق (...)"[1]، فهي "تشيع كثيرا من دفء اليقين في روع الدارس فلا يلقي به في حضن علم مستغلق المفاهيم غريب الطرح والأداة، بل توحي إليه باستمرار طبيعي في الحقل المعرفي يتسم بحيرة البحث المستمر عن الأداة المثلى والمنهج الأكمل وتبشره بإمكانية الاستفادة مما حصل من معارف سالفة، وأن لا يلقي بها ظاهريا بل يستحضرها دوما لأنها كفيلة بأن تمده بمفاتيح جليلة لمواصلة المشوار القرائي (...)"[2]، وتفتح فضاء النص على التعددية التأويلية.

ومنه فالطريقة المرتاضية في التناول السيميائي " تمثّل لمونسي اليقين المعين للدارس على اكتشاف مكنونات النص وانفتاح أفقه يوحي بالاستمرارية التي يستمدها من الأدوات الإجرائية"[3]، بوصفها الوسيلة المثلى في محاورة النص، أي أنّها حلقة وصل بين الإبداع الأدبي وقارئه.

والتحليل السيميائي من منظور ناقدنا في التجربة المرتاضية " يتميّز بالجرأة في التحليل لأنه يهتم بإيحاءات العلامة المختلفة بشكل عام انطلاقاً من اللسانيات"[4] ، فلا غرو إذن أن نجد من الآراء النقدية الممجدة لهذا المعطى المعرفي والتي تزعم بأنّه "لا مانع من البحث عن فضاءات أرحب لاستقراء النص إعلاميا وإشباع دلالاته العائمة"[5]، وملء ثغراته "(...) خاصة وأن مفهوم العلامة يستقطب العالم وأشياءه ومعانيه فهو من هذه الزاوية يشمل جميع حقول المعرفة ذلك ما يجعل الانتشار واجب الوجود في كل قراءة سيميائية، لأن التقوقع داخل الإطار الضيق يقضي ابتداء على طموح القراءة السيميائية ويحيلها إلى شيء ميكانيكي، كثيرا ما عانت منه البنيوية الشكلانية قبل تطعيمها بالاجتماعية"[6]، أي النقد الآلي للعمل الأدبي وإغفال فنياته وهذا ما نفته النظرية السيميائية.

[1] المصدر نفسه، ص110.

[2] المصدر نفسه، ص110-111.

[3] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 155.

[4] المرجع نفسه، ص 156.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] حبيب مونسي : نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص111.

وفي هذا الشأن " دعوةٌ صريحة منه إلى تبني ما جاء به مرتاض في القراءة السيميائية"[1]، ممّا يتيح للدّارس "(...) استخراج مزيج منهجي موحد يسعى إلى الإحاطة بكافة مستويات النّص"[2]، على غرار الصّوت والوزن والصورة والتركيب والدلالة.

ومنه " فمطالبة عبد الملك مرتاض بجمعانية القراءة إخصاب للقراءة السيميائية وإثراء منهجي لأدواتها، لا يغمط النص حقه ولا يحد القارئ، وانتشاره في ناحية الذاتية والذوقية والثقافية والحضارية والزمانية (...)"[3]، ليغدو النص وفق هذا المعطى يتماشى ومقصدية المنشئ واحترافية القارئ في التقويض والتركيب.

إذن"فدعوة مرتاض إلى التعدد القرائي من خلال التركيب المنهجي تساهم في إثراء القراءة السيميائية من جميع جوانبها"[4]،باعتبار أن "(...) الذات القارئة في جمعانية القراءة ذات محررة، ترود النص مؤمنة بوجود التوسع والتعمق واستنطاق المقول واللّامقول فيه (...)"[5]، وكل ما من شانه أن يسهم في إثارة ذهن القارئ وملكته النقدية، وكذا تنشيط مكنونه العقلي فتشع طاقة اللعب بدلالات النص لديه وتنتقل من مستواها السطحي إلى العميق فينتج أثراً جديداً بمعانٍ جديدة وهذا ما تنتصر إليه الممارسة السيميائية.

ولم يلبث مونسي أن حدّد مفهوم جمعانية القراءة مبرزاً بكونها لا تتأتى اعتباطاً ولا تنشا من الانتقاء الساذج الطريف وإنّما ترتكز على الفهم الرصين لمحاور القراءة السيميائية "(...)فيتحدد بتمركز القارئ في إطار واحد ثم الاستفادة من كل معرفة تتيح له توسيع وسائله وشحذ أدواته وفتق خواطره وتفجير عطائية النص بين يديه فتحمله إلى التعدد (...)"[6]، والانفتاح.

ومنه فجمعانية القراءة وعطائية النص سيان " يتناسبان طردياً مع مرونة المنهج ومدى انفتاحه وتطويعه لاستيعاب خصوبة النص، يتجلى ذلك من خلال حرصه على ذوق الناقد ورؤيته الشخصية بما لا ينافي الإطار العام للمنهج (...) وما إليها من فرضيات (...)"[7]، وتخمينات وأفكار.

---

[1] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص156.

[3] يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، بحث في المنهج وإشكالياته، إصدارات رابطة إبداع الثّقافة، الرغاية، الجزائر، دط 2002م، ص 89.

[3] حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص111

[4] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص156.

[5] حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص112

[6] المصدر نفسه، ص112.

[7] يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 87، 88.

وقد عدّ مونسي التركيب المنهجي لدى مرتاض "شرطا يفرضه الأثر الأدبي ويطلب من القارئ تحقيقه، كأن يشير عليه بهذه الأداء، ويدله على ذلك الفهم وتفتح أمامه سبيلا تكون فيها هذه المعرفة أجدى من ذلك والنص حين يواجه التركيب —على هذا النحو- يدرج القارئ بعدا من أبعاده، ويحدد نسق القراءة بحسب النية الموجهة إليه، وتلك شبكة معقدة لا تترك للتركيب فرصة التلفيق، بل تجعله بحثا لموافقات في خضم الاقتضاءات التي يمليها الأثر على القراءة"[1]، ليغدو هذا الأخير "(...) حاسة تقوم على التصنت الصادق لخفيف النص وهسهسة الكلمات (...) فالقراءة —وهي توعز التركيب- هي التي تحدد شكله ومادته وهي التي تعين مطلبه النهائي، عندما يكون التركيب على هذه الشاكلة أشبه بقراءة الفلاسفة للظواهر والجمال"[2]، فالتركيب المنهجي إذن جماعُ مناهج يسهم في تذليل بعض الصعوبات وسد الثّغرات التي سادت النصوص القائمة على أحادية المنهج، إذ صيّره مرتاض منهجاً متكاملاً خاصةً مناهج ما بعد الحداثة التي تقتضي إلماماً بالجوانب النفسية والإيديولوجية المحيطة بالنّص بالرغم من إدعائها المطلق بإقصاء هذه العوامل وهذا ما أبقى عليه النقد السيميائي.

ومن هذا المنطلق " فمنهج عبد الملك مرتاض أحال ناقدنا إلى رؤية تقوم على مبادئ معينة، جعلها الأساس في تحليله السيميائي للخطاب الشعري، والتي كانت تهدف في مجملها غلى تحذير القارئ من مغبة الوقوع في النقل الحرفي للمنهج والانتقائية في التطبيق والتعصب لمنهج واحد في الدراسة"[3]، إذن فالقارئ مجبولٌ على معرفة الأسس الآتية:

أ-لا يوجد منهج كامل: كمال المنهج من الطروحات الباطلة ويعدّ تعصباً بالنقص "(...) لذا توجبت ضرورة الإضافة والإسهام الذاتي في الإجراء، والذي يكسو العمل بشيء من الشرعية الذاتية ويبعده عن النظرة الضيقة التي تتجاوز مدى اتجاهه"[4]، إذن فلا يخلو أي منهج من النقص لذلك نجد على سبيل المثال لا الحصر المنهج التفكيكي معقوداً في الغالب بالمنهج السيميائي.

ب-إمكانية التركيب بين المناهج: ويتم "عن طريق التهجين دون الوقوع في فخ التلفيق"[5]، والخلط في الجمع بين الآليات الإجرائية.

---

[1] حبيب مونسي: فعل القراءة النشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، منشورات دار الغرب، وهران، الجزائر دط، 2001م، ص36.

[2] حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، 112.

[3] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 157.

[4] حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص113.

[5] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص158.

ج–مناسبة الجنس المركب للجنس المقروء: ضرورة مناسبة المنهج النقدي للجنس الأدبي المدروس "(...)فالنص الشعري يفك بنيويا للكشف عن بناه الفنية ولسانيا لغرض جمالية نسجه (...)"[1]، وجاءت هذه القاعدة تماشياً والنص القرآني المقدس إذ لا يمكن فك شفراته وتقويضه وإعادة تركيبه فهو كلام الله المعجز بكامل صفاته ومن مصادر التشريع وإنّما يتعيّن علناً دراسته جمالياً للدرس اللساني الأسلوبي لرصد جمالياته وبؤره الفنية بمستوياته الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية.

د–عائق الطول: يشير ناقدنا تبعاً للنظرية المرتاضية أنّ هذا الأخير"يؤكد استحالة دراسة نص طويل نثرا كان أو شعرا بمنهج سيميائي واحد لما يتطلبه من تحليل لجميع منطوقاته، لذلك فإن التركيب عند ناقدنا لا يمثل عائقا لأنه سيكون إثراء للنص"[2]، لكن "(...) شريطة أن يظل الإطار واحدا، يؤول إليه كلما انتشر خارجه يمنح أداة أو يستعير مفهوما أو يستنجد بمعرفة (...)"[3]، وفي هذا الرأي انعكاس لنظرة مرتاض ومدى تأييد ناقدنا لأفكاره تنظيراً وتطبيقاً، وفي هذا الحقل المعرفي يجد الدارس مزيته في تهجين القراءات النقدية والإفادة من أكثر من منهج.

وقد أصبح النص الأدبي نظير نهل الدرس السيميائي من نظريات كثيرة وأخذه من ميادين علمية متنوعة "(...) عالما متحولا كثير التلون، في انتقاله من الكاتب إلى القارئ بفعل كيمياء الكتابة أولا عند المبدع في اختماره فكرة وتداخل عناصره وذوبان مادته في بوتقات التشاكل والتباين والانزياح ثم بفعل فيزياء التواصل عند المتلقي، ليثير ويتأثر على السواء (...)"[4]، ويذوب في عالمه النصي الجديد عبر مدٍ وجزرٍ وأخذ وعطاء فلا ينبر أن يخرج من هذه البوتقة النقدية إلا على عاتق نقد استجابة القارئ أو النقد الثقافي، هذه الاتجاهات التي حملت الإبداع إلى أكثر من مجهول وجعله محور بحث ودراسة مستمرَيْنِ.

وعلى هذا الأساس"رفض مرتاض فردانية القراءة عند غريماس حين رأى بأن النص يحتوي على جملة من الأزوطبيات داخل القراءة الواحدة، ودعا إلى جمعانية القراءة لأنها تفتح المجال أمام التعدد القرائي داخل النص الواحد"[5]، نظير "(...) سعة التجربة وعمق الثقافة اللسانية وكثرة الممارسات"[6]، النقدية.

---

[1] حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص113.

[2] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص158

[3] حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص114.

[4] المصدر نفسه، ص114-115

[5] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 158.

[6] حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص115

وكان لتجربة وليد إخلاصي وحديثه عن (للكتابة أقنعة) وقعاً على ناقدنا إذ استحضرها ليضيء أفكار عبد الملك مرتاض معرباً بكونها "(...) تجيء فرادى، أو تتراكب، وتتعدد مشكلة ما أسماه غريماس "الأزوطيبات" والكشف عنها يقتضي تعدد الفعل القرائي بتعدد النظر إليها (...)"[1]، والبحث في ما وراء سطورها وبؤرها الدفينة.

هذا المسعى"يتطلب جمعانية القراءة التي تساهم في فتح النص على آفاق دلالية متعددة"[2] ذلك أن "اللعبة المقنعة التي تؤديها الكتابة من خلال النص تعدد مستوياتها العطائية حيث تتراكب الأقنعة في نسق واحد (...)"[3]، على إثرها"يتسع مجال القراءة الواحدة في النص إلى قراءات"[4]، فتنتج نصوص أو بالأحرى خطابات.

وباعتبار النص فضاء مشبع بالرموز تعتورها شحن من الدلالات لا تتأتى للباحث إلاّ بالقراءة والكتابة غدت "(...) المقاربة الفردانية لنص هذه أقنعته مقاربة قاصرة لا تفي بغرضه، وتحتم الإقرار بجمعانية القراءة حتى تنكشف أقنعته المتراكبة"[5]، فالقراءة في سياقها الجمعاني لدى مونسي أنجع وأنسب وسيلة في دراسة الإبداع الأدبي وإخضاعه لدوامة القراءة المنفتحة في الآفاق.

ومنه كانت " دراسة مونسي لمنهج عبد الملك مرتاض دون غيره من النقاد، وتأييده للتركيب المنهجي عنده دعوة منه إلى الانفتاح القرائي المتعدد في استقراء النصوص، لأن القراءة السيميائية لا تتحقق إلّا من خلال ذلك مادام النص يملك من العطائية ما يخوله أن يبعث على التجدد الدائم، خصوصاً إذا امتلك القارئ من الأدوات والآليات الإجرائية ما يساعده على استجلاء مكامن الأثر الأدبي"[6]، ودفع عجلته نحو الجدّة في المنهج والآلية.

ونظير هذا الطّرح النّقدي أثار مرتاض مفهوم المنظومة القرائية*، وفي هذه النظرة دعوة صريحة إلى عدم التقيد بالمنهج الواحد أو نفس الأدوات الإجرائية وهذا ما أشرنا إليه سلفاً لكننا نلمس رأياً مماثلاً لدى عبد القادر فيدوح في معرض حديثه عن النص الشعري مصرحاً بكون هذا الأخير " لا حدود لدلالاته فهو مثل بصلة ضخمة لا ينتهي تقشيرها"[7]، فيتعذّر الوصول إلى لبها إلا بالتقشير المتواصل والمتعدد وكذا شأن النص الشعري يعسر بلوغ

---

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 159.

[3] حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص117.

[4] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 159.

[5] حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص117.

[6] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 159.

[1] عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، دط، 1993م، ص 29.

بؤره الكامنة وفك شفراته إلا بالقراءة الفاحصة والمتعددة و" (...) وفق أدوات إجرائية تستند إلى رصيد معرفي وخبرات قرائية متنوعة ضمن مناخ استفهامي تساؤلي يرفض منطق الجواب"[1]، ويبحث في الخلفيات الإبستمولوجية والإيديولوجيات والظروف النفسية والاجتماعية وكل ما دعت الضرورة إليه من أجل فتح النص وجعله أكثر قابلية للتجديد وفق آليات منتقاة تسهم في تكريس النقد السيميائي على أصوله المعرفية ومراحله المألوفة.

وبالرغم من تباين طريقة الممارسة السيميائية عند النقاد العرب المحدثين إلّا أنهم تواضعوا على فكرة مفادها " الانطلاق من النص في التحليل السيميائي للوصول إلى المنهج الذي يفك شفراته"[2]، بغية بنائه في صورةٍ جديدة ومبتكرة.

وفي ضوء ما تقدم من دراسة وتمحيص للدرس السيميائي المعاصر يمكننا حوصلة وتقييم طروحات حبيب مونسي استناداً على بعض الآراء النقدية والماثلة في:[3]

أ – حاول مونسي تقديم عرضٍ تاريخي عن المنهج السيميائي منطلقاً وأهم الإشكالات التي وقع فيها هذا الأخير في مقدّمتها مشكلة المفهوم والمصطلح، إذ طرحه من خلال أشهر أقطابه دو سوسير وبيرس، ذاكراً تجلياته عندهما ومعرّجاً على مسوغات هذه القراءة، ليعمد بعدها إلى بسط قضية التحليل السيميائي عند عبد الملك مرتاض باعتباره الأنموذج الّذي يحتذى به في دراسة هذا المنهج في النّقد الغربي.

ب – أكّد ناقدنا على عدم وجود قراءة سيميائية محض بل يجب على كل تحليل أن يستفيد من آليات وأدوات مناهج أخرى تكون ملائمة للنّص لتحقق فعلاً قرائياً متعدداً لكنه بالمقابل أغفل بقية الدّراسات العربية الّتي اهتمت بهذا المنهج تنظيراً وتطبيقاً والّتي كان لها دور فعال في انتشاره في الوطن العربي كمحمد مفتاح ورشيد بن مالك وعبد اللّه الغذامي وعبد الفتاح كليطو وصلاح فضل وغيرهم ممن قدموا دراسات مهمة في هذا المجال.

ج – ركّز على ضرورة التأصيل لهذا المنهج في النّقد العربي وهو نفس ما دعا إليه مرتاض في حين تغاضى عنها الكثير من النّقاد المعاصرين الّذين درسوا السيميائية، حيث اكتفوا بتتبع كل وافد غربي دون الاهتمام بالتراث.

---

*المنظومة القرائية: لفظٌ يجمع لنا ما أراده الباحث من وراء الإرث وهذا المخزون الضخم القائم والذي تعمل فيه الذاتية عمل المخرج الذي يختار ويركب، وهي حقيقة معقدة كيماوية لا تدرك مقاديرها ولا تعرف مُدد اختمارها ولا تُعلم كيفيات تحضيرها. (حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، ص 48)

[1] المرجع نفسه، ص 33.

[2] آمنة أومامة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 160.

[3] المرجع نفسه، ص 160، 161، 162.

د – أيّد مونسي النّظرة الشمولية المنفتحة على المناهج النّقدية عند عبد الملك مرتاض والتي تقوم على التركيب المنهجي ليوضح مدى أهمية تعددية القراءة التي تفسح المجال للنّص لاكتشاف دلالاته الرّمزية المختلفة المشحونة بتأويلات عديدة، ففردانية القراءة رغم ما تحمله من خصوصيات عاجزة عن التأسيس لمقاربة سيميائية لكونها تقصر الفعل القرائي في جوانب محددة، أمّا " (...) التفاعل بين النص والقارئ يؤدي إلى إنتاج المعنى ليس حالة فردية بحتة، وإنّما هي حالة تركيبية جدلية (...)"[1]، ذهنية تستمد جوهرها من جدل الأسئلة الملقاة على عقل المتقبل.

هـ – أما على مستوى المصطلح فلم يعمد مونسي إلى دراسة المصطلحات النّقدية إلّا مصطلح العلامة باختصار عند أقطاب السيميائية من حيث تباين المفاهيم، بيد أن كلامه عن مسوغاتها فيعدّ نقلاً حرفياً لما ورد عن عبد السلام المسدي في حديثه عن السمة وأنواعها.

و – وعن التحليل السيميائي ألفيناه قد تبنى مصطلحات مرتاض ووجهة نظره في اصطناع منهج مركب يكون فعالاً في الوصول إلى معاني النّص ويسهم في الانفتاح القرائي المتعدد، وهذا ما اصطلح عليه مرتاض بجمعانية القراءة، ولم يخرج ناقدنا عن ذلك نهائياً، بل تبنى جل ما قدّمه هذا الناقد من مفاهيم تصب في منحى العلاماتية.

في حين تزخر الساحة النقدية العربية بنقادٍ كثيرين يستحقون تناول نتاجاتهم بامتياز نظراً لما قدموه سواء في مجال التنظير أو التطبيق، والقارئ لمؤلفات مونسي في هذا المنهج يلحظ إغفاله لتلك التجارب والجزائرية خصوصاً، تأتي تجربتا رشيد بن مالك وأحمد يوسف في مقدّمتها باعتبار ما قدّمه الأوّل من جهود قيمة في مجال السيميائيات السردية تنظيراً وممارسة وترجمة، وما أنتجه الثّاني في سياق مخرجات المصطلحات السيميائية الّتي تجلّت في أعماله النقدية من أشهرها " السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات"، وإن اعترى التجربتين نقائص وعيوب.

وأخيراً تبدو القراءة السيميائية لدى مونسي مسايرة للتناول الغربي والتجربة العربية إلى حدٍّ بعيد نظير استحضاره للآراء النقدية الواردة في الثّقافتين وتبنيها بشكلٍ أعمق، خاصةً من وجهة المصطلح النّقدي وإمكانية توظيفه تنظيراً وتطبيقاً، لكن مفاهيم هذه القراءة وإن تقاربت عند ناقدنا مع نظرائه الغرب والعرب إلّا أنّها تنحاز عن ذات المجال وتختلف أحياناً وذلك راجعٌ إلى تباين المستوى الثّقافي والنّقدي والمعرفي لهؤلاء النّقاد، لاسيما

[3] حامد أبو احمد، الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط2، 2003م، ص 103.

ارتكاز المرجعية النقدية والفكرية لمونسي على منهلٍ معيّن ونخصُّ بالذّكر تجربة عبد الملك مرتاض مغفلةً بعض الأعمال المهمة.

ضف إلى ذلك عدم تواضعهم المسبق على أسس قارّة وأدوات إجرائية واحدة في دراسة النصوص الإبداعية ونقدها وهذا ما وقع فيه مونسي من خلال منجزاته النّقدية، فضلاً عن اهتمامهم ببعض الدّراسات وإهمالهم لبعض المناهل الأصيلة والفذّة في النّقد.

وهذا القصور لمسناه لدى ناقدنا كثيراً وإن لم يكن من باب التعصّب لفكر على حساب آخر وإنّما راجعٌ لمرجعيته أوّلاً وتحفيز القارئ لسد الثغرة بالبحث والتمحيص ثانياً، هذا من قبيل التخمين، لكن ما قدّمه مونسي في السياق السيميولوجي يعدّ إسهاماً قيّماً في مجال النقد شأنه شأن الممارسات النّقدية المعاصرة، بالرغم مما وقع فيه من هنّات لذا يتعيّن على الدّارسين في هذا الحقل إيجاد مقاربةٍ تنأى عن الخلل والنقص وتكسب الدّرس السيميائي شرعيته وسلطته كمنهجٍ ما بعد حداثي يرقى بالقارئ والنّص معاً.

3-جمالية المتلقي:

بلغت نظريات القراءة في النّقد المعاصر مبلغاً مهماً وشملت حيزاً كبيراً من الدراسة والتقصي في كتابات النّقاد نظير مسايرتها تيارً حضارياً وثقافياً وفكرياً، ألا وهو تيار ما بعد الحداثة، وجمالية التلقي جزء لا يتجزأ من هذا الأخير إذ " فتحت أبواب التأويل بدعوى إعطاء القارئ احترامه وتقديره نظير تصيده للمعنى باستمرار (...) فالنّص ليس شبكة من العلاقات الفارغة ما دامت القراءة تنفخ فيه من روحها فتسري حرارتها في جسده، فتحقق له كينونته الوجودية، ويحقق لها القدرة على تجاوز ذاتها إلى عوالم جديدة، تتشكل معالمها من التفاعل الحاصل بينها، فالمبدع يجسّد وجوده الحضاري في النص أما القارئ فيُكَوِنُ ذاته الإبداعية من خلال تلاحمه معه"[1]، شكلاً ومعنىً

وفي ظل هذا التطور الحاصل على مستوى المنظومة المنهجية في النّقد " اهتم النّقاد والمنظرون بمحددات هذه النظرية (...) من خلال العناية بالقارئ وعملية القراءة وتحديد معنى النص وتأويله، ردّاً على إهمال السياق الخارجي ودراسة النسق لذاته ومن أجل ذاته"[2]، إيماناً منهم بتحديث التفكير النقدي السائد وجعل درس التلقي متطلعاً في الآفاق.

[1] فاطمة الزهراء إسماعيل، نظرية التلقي في الفكر الغربي، مقولاتها ومفاهيمها، مجلّة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، مج 4، العدد 7، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، ص 01. (بتصرف)

[2] فاطمة الزهراء إسماعيل، نظرية التلقي في الفكر الغربي، مقولاتها ومفاهيمها، ص 02. (بتصرف)

والتجربة العربية الحديثة في النقد ليست بمعزلٍ عن هذا الوافد الجديد حيث شكلت أعمال النقاد العرب عيون جمالية الاستقبال، رغم قلتها في هذا المجال وتشوبها بعض النقائص أشهرها كثرة التنظير والتضارب المصطلحي.

والدّرس النقدي الجزائري خاصةً لديه التفاتة نحو نظرية التلقي، إذ خصّها الناقد حبيب مونسي بآراء ليست بيسيرة فألف فيها نِتاجاتٍ بأكملها من أبرزها " نظريات القراءة في النقد المعاصر" والّذي عالج فيه الأفكار الآتية:

3- 1 جذور نظرية التلقي في النّقد العربي:

يشير حبيب مونسي في هذا العنصر إلى وجود أمارات للتلقي في الموروث العربي القديم ممثّلاً للأثر الذي يتركه القرآن الكريم في الذات القارئة مستعرضاً تجربتي الوليد بن المغيرة وعتبة بن ربيعة نظير استحسانهما لأسلوب النص المقدّس "(...) وإن كان لا يشرح كيفيته ولكنه تسجيل صادق للوقع لم يتداخلهعارض من عوارض الفكر المبيت قبلا، خاصة إذا علمنا أن "المتغيرة" يمثل نموذج القارئ العارف المختص الذي انتدبته قريش لمهمة مراقبة النص الجديد (...)"[1]، محتكمين للفطرة والسّليقة.

فحديث كتب الإعجاز عن " (...) ناتج الوقع عند القارئ العادي، والمختص واصفة جملة الأعراض المرتسمة في النفس والمظهر، متلمسة كيفيات حدوثها من ظاهرة الإعجاز دون تخطيها إلى تفكيك العملية ذاتها (...)"[2]، مما أسهم في فتح مجال النقد ما بعد حداثي على التأويل بقضية المعنى والبحث في أغوار النص القرآني ودلالاته العميقة.

وفي السياق المصطلحي نلمس محاولة ناقدنا تبيان أنّ المصطلحات الواردة عن نظرية التلقي المعاصرة تم السبق إليها في النقد القديم إذ أدرك "(...) أهل الإعجاز مفاهيم "الأفق السابق" و"ناتج الوقع" و"تشكل الأفق الجديد" و"تجاوز المعايير" (...)"[3] وإن كانت من باب الإشارة ودرجة المعرفة بها لم تتجاوز الطروحات الحديثة في هذا النقد فهماً وتحليلاً.

ومن جملة المسائل التي أثارها مونسي في تأصيله لهذه النظرية قيامها على أبعادٍ ثلاثةٍ "(...) ما قبل التلقي والتلقي، وما بعد التلقي. ما دام النص القرآني قد رسم معالم التلقي، وآثارها النفسية والفيزيولوجية لحظة التلقي (...)"[4]، ومنه استناداً إلى الوليد بن المغيرة – المشار إليها آنفاً- والتي توضح هذه العملية يمكن القول: " إن

[1] حبيب مونسي، نظريا القراءة في النقد المعاصر، ص134

[2] المصدر نفسه، ص135.

[3] حبيب مونسي، نظريا القراءة في النقد المعاصر، ص 135.

[4] المصدر نفسه، ص137

القراءة الحديثة لكتب الإعجاز تستدعي إعادة صياغتها وفق طرحٍ جديد انطلاقاً من تأثير القرآن الكريم على نفسية الوليد بن المغيرة وما خلقه من شعور داخلي، فشعوره قبل التلقي جعل منه منتصراً يُظهر قوّة ومكانة، لكن هذا يختلف عندما تمر به مرحلة التلقي فتنتابه تغيرات داخلية وفيزيولوجية ما ينفك حتى يعبر عنها كأفقٍ جديد أو ما بعد التلقي"[1]، وهذه القضية وسمها أهل النقد حديثاً ورواد جمالية التلقي خاصةً بميكانيزمات التحول[2]، معربين بصعوبة التأسيس لنظرية في النقد كاملة شاملة بكافة قواعدها وأسسها وفق هذه الأخيرة نظير وجود مفارقات بين الدّرس العربي القديم، والتناول الغربي المعاصر ينبجس أغلبه من المفهوم والآلية.

ومنه " كان لزاماً على رواد الفكر العربي المعاصر العودة إلى الموروث العربي والاعتماد على أدواته الإجرائية والتحليلية في صناعة قراءة جمالية، فنصوص التراث تفوق في مضمونها وتشكيلها ما كتبه الغرب وتكشف عن معطيات حديثة ترسم من خلالها معالم القارئ وسلطته وتنزع عنه صفة التبعية والتقليد لنتاج التفكير المعاصر"[3] وتحمله إلى الجدّة والابتكار ودراسة الأنساق بمسوغات فنية.

3 – 2 المعرفة ومستويات التلقي:

اعتماداً على نظرية الجشطلت (Gestalt) وبناءً على الأنموذج الّذي وضعه حميد لحميداني عرّج مونسي على نوعين من المعرفة أولاها "(...) معرفة حدسية اللقاء المباشر بالموضوع وتجعل للحواس أولية المبادرة في تلقي ما ينبعث عنه من أشكال وألوان ورموز وأبعاد تلم بها في أنساق مترابطة يحيط بها البصر أو السمع مثلا، حتى تتجمع في مظهر كلي يتيح للمتلقي إنشاء تصور شامل عن الموضوع (...)"[4]، وثانيها معرفة ذهنية تعمل على "(...) سد الثغرات، والفجوات، وتعليل الانقسامات وتأويل العناصر المتدبرة في اللاتشاكل، لتردها إلى أوضاع تقبل التجانس –مجازا– في إطار المشهد الكلي"[5]، واجتهاداً من حميد لحميداني فقد تنضاف معرفة ثالثة "(...) تتخطى حدود الأثر فترصد فيه الكائن والممكن (...)"[6]، وهي المعرفة الإبستيمولوجية.

واستناداً لآراء هذا الناقد ميّز مونسي مستويات المعرفة وما يقابلها من مستويات القراءة في الجدول الآتي[7]:

[1] محمد القاسم فلاني، آليات الخطاب النقدي عند حبيب مونسي، ص 258.

[2] ينظر حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص137

[3] محمد القاسم فلاني، آليات الخطاب النقدي عند حبيب مونسي، ص 258، 259.

[4] حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص146

[5] حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص147

[6] المصدر نفسه، ص148

[7] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

مستويات المعرفة	مستويات القراءة	الوظيفة
المعرفة الحدسية	القراءة الحدسية	التذوق والمتعة
المعرفة الأيديولوجية	القراءة الأيدولوجية	المنفعة
المعرفة الذهنية	القراءة المعرفية	التخيل
المعرفة الإبستيمولوجية	القراءة المنهاجية	التأمل المقارن–إدراك الأبعاد

الشكل 09: التصنيف المستوياتي ل (المعرفة والقراءة) ووظائفهما لدى حبيب مونسي وفق تقسيم حميد لحميداني.

ونظير تأكيده بصعوبة الفصل بين هذه المستويات شرح ناقدنا العلاقة القائمة بين القراءات التي تقتضي انتقالاً تصاعدياً ومنه " فتحقيق قراءة تفاعلية وفق رؤية حبيب مونسي النقدية تستوجب مراعاة القراء ومستوياهم المعرفية والكشف عن تصوراتهم الفكرية مما يسمح بتكوين قراءات متعددة للعمل الأدبي كنتاج لعطاءات كل مستوى وتظل المرجعية التراثية قائمة في تحديد هذه المعرفة"[1]، مما يوحي بالدور الكبير الذي يؤديه القارئ ومدى فاعليته في تشكيل حلقة قرائية طبقاً لعمليتي التحليل والبناء، ويبدو أنّ مذهب مونسي النقدي يقوم في أساسه على هذا المنحى العلمي.

3 – 3 التلقي والتأثير:

يرى مونسي في هذه الجزئية أن جمالية الاستقبال جاءت نقضاً للنقد التقليدي الذي لم يتجاوز التلقي فيه إشارات عابرة شأنها شأن سوسيولوجيا الأدب التي حاولت شرح العلاقة بين المؤلف والناشر والقارئ وعجزت عن بلوغ المنحى الجمالي، وعلى هذا الأساس كان نقد استجابة القارئ تأكيداً على فاعليته التي تتجلى في" (...) موقفين: ما قبل التلقي وما بعده فتنفتح على التجدد والتبدل وتكسب الآثار إمكانية إقامة مقاييس جديدة لا تتسم بالثبات بقدر ما تتشح بالنسبية كإمكانيات للتخطي والتجاوز (...)"[2]، والانفتاح.

[1] محمد القاسم فلاني، آليات الخطاب النقدي عند حبيب مونسي، 263، 264. (بتصرف)

[2] حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص152

أمّا جمالية ياوس (Hans Robert Jauss) توصف بكونها " أسبقية تأويلية فيما يتعلّق بالوظيفة الإنتاجية التمثيلية للممارسة الجمالية"[1]، بل ولادة جديدة أو نشاط حيوي " يعتبر المتلقي عملية ترفض القواعد والمعايير المتحكمة في النتاج الأدبي وتُلقي بسلطة القارئ الذي يتخطى الحدود المغلقة للنص إلى فضاءات تهتم ببناء المعنى وإنتاجه"[2]، فتتعدد القراءات وتتولد نصوص جديدة بناءً على المعرفة الذهنية للمتقبل والأثر الّذي يوقعه كل نتاجٍ فني في نفسيته.

3 – 4 التلقي وأفق الانتظار:

يخضع هذا الأخير بحسب مونسي لمبدأ التفاعل بين النص والقارئ وبوصف المتقبل طرفاً جديراً في تكوين النّظرة الجمالية يتعين القول أنّه " لا وجود للنص الأدبي أو غير الأدبي دون قراءة لكونها تعيد إنتاج النص من خلال مدلولات جديدة"[3]، نظير فتح النّص على التعدد التأويلي.

ومن هذا المعطى جعل مونسي عملية التلقي تنبني على أفقين، أفق سابق " يمثل سلسلة القراءات السابقة التي تمثل مرجعية للقارئ وتخضع للتحول بفعل كل جديد"[4]، إذ "(...) أسماه "بارت" (Roland Barthes) بالنصوص السابقة التي تقرأ النص الجديد (...)"[5]، وآخر ناتج عن تفاعل المتقبل بالأثر الفني أثناء القراءة وقد عدّ ياوس (Hans Robert Jauss) هذا الأثر "(...) علامة ملموسة تتشعب إلى قطبين، قطب فني ويمثله المؤلف، وقطب جمالي يمثله القارئ المدرك، ولا يتحقق العمل الأدبي إلا نتيجة للتفاعل بين القطبين ويقر "ياوس" (Hans Robert Jauss) بصعوبة وصف هذا التفاعل لأننا لا نتوفر إلا على الشيء اليسير من ميكانيزماته (...)"[6]، ناهيك عن كون العملية التفاعلية بين القطبين عملية ذهنية يتعذّر على الدّارس بلوغها أو إدراكها فهي نشاط له خصائصه وأسسه الخاصة التي لا يعيها إلّا صاحب النّص والقارئ نتيجة العلاقة الجدلية بينهما ودرجة تقبل هذا العمل.

لذلك " اشترط ياوس (Hans Robert Jauss) في القطب الجمالي أن يكون القارئ مدركا خبيرا في التعامل مع الآثار الجمالية ولكي يقوم بقياس درجة الوقع الناتج عن التفاعل بين النص والقارئ جاء بمفهوم المسافة

---

[2] هانز روبيرت ياوس، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2004م ص124، 125.

[2] محمد القاسم فلاني، آليات الخطاب النقدي عند حبيب مونسي، ص 264، 265.

[4] فاطمة الزهراء إسماعيل، نظرية التلقي في الفكر الغربي، مقولاتها ومفاهيمها، ص 05.

[4] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 198.

[5] حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، 154

[6] المصدر نفسه، ص155

الجمالية"[1]الّتي "(...) تعبر عن البعد القائم بين الأثر الأدبي وأفق انتظاره، ويقاس انطلاقا من ردود أفعال القراء إزاء النص المقروء (...)"[2]وبهذا يتحقق الفهم وينماز جيد العمل من رديئه فينتج البعد الجمالي لدى المتقبل بكل خصائصه الفنية.

والفرق بين التلقي والتأثير في زعم مونسي مرهونٌ بشرطين "(...) الأول مشروطا بالنص، والثاني بالقارئ كعنصر تكويني ينضاف إلى خبرات القارئ السابقة، ويساهم في تكوين تقاليده الجمالية (...)"[3]، وتحفيزه على التأويل واكتشاف دلالات جديدة يُبنى عليها الأثر الأدبي كوليد جديد لهذه التجربة.

ينضاف إلى هذه العملية"عامل الزمن المرتبط بالماضي في حالة التأثير والحاضر أثناء عملية التلقي بالاعتماد على مقاييس معينة، وكل ذلك يتم ضمن سلسلة المتلقيات القائمة على السيرورة التاريخية"[4]، مفادها رصد التحولات المتولدة عن فعل القارئ أثناء قراءاته المختلفة للمنجز الأدبي.

وتبعاً لهذا التصور جعل مونسي الفعل القرائي يتراوح بين أفقين:[5]

أ . أفق سابق شكلته نتاجات الماضي إذ ركّزت فيه على القيم والمعطيات الجمالية فهو يحاور النّص.

ب . أفق جديد وفيه تنتقل الذات القارئة حال إلى آخر يلائم وضعها الحالي وهو في نظر ناقدنا القارئ الفاعل، إذ تصبح عملية التلقي مقرونة بنشاطه.

وفي ذات السياق اهتم مونسي بمستويات القرّاء وأصنافهم، إذ صيّر طبقاً لطروحات أيزر (Wolfgang Iser) القارئ المثالي " (...) المعقد المستعصي على التعريف(...)"[6]، لكونه ذو طبيعة تخييلية محلّها الذهن ينتجه المؤلف ويصوره أثناء العملية الإبداعية.

أمّا القارئ الضمني فيمثّل "(...) مجموع توجهات النص الداخلية حتى تتسنى قراءته (...)"[7]، وتصيد معانيه تبعاً للفراغات والثّغرات المحتواة فيه والناجمة عن تحاوره مع النص من خلال الأسئلة الملقاة عل ذهنه والتي تبحث دوما عن الإشباع بإجابات تختلف باختلاف القراءة نفسها.

---

[1] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 199.

[2]حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص156

[3]المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[4] آمنة أومایة، المنهج النقدي بين السياقية والنسقية عند حبيب مونسي، ص 200.

[5] محمد القاسم فيلاني، آليات الخطاب النقدي عند حبيب مونسي، ص 267. (بتصرف)

[6]حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص169

[7]حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص170

في حين عدّ "(...) القارئ الفاعل، أساس عملية التلقي وهي مقرونة بنشاطه (...)"[1]، بوصفه " القادر على إعادة تشكيل المعنى بشكل مختلف عن السّابق"[2]إذن "(...) البعد التاريخي للنص لا يشكل سلطة على القارئ الفاعل ولا يلزمه النص به. بل يتحرر منها ليخلق وهمه الخاص بالمجال النصي فيحاوره انطلاقا منه (...)"[3] محتكماً إلى عُدّته في النّقد الماثلة في خواص الفهم والتفسير والتأويل.

وكل من القارئين الفاعل والضمني يشكلان كلاًّ متكاملاً، إذ لا يلغي وجود أحدهما الآخر، يسيران وفق وتيرةٍ واحدةٍ ويتشاركان في نفس الدور ألا وهو بناء المعنى وتأسيس الفعل القرائي.

3 – 5 القراءة والتأويل:

القراءة في مفهومها الراهن تجاوزت الزّعم التقليدي القائم عن الإيغال في التصنع لإيهام المتقبل والثّبات على أحادية المعنى إلى قراءةٍ " ترفض الاستقرار وتؤمن بالديناميكية الدائمة الّتي ترى في النّص أفقاً مفتوحاً على دلالات كثيرة"[4]، لتتخطى السائد بتقديم البديل الماثل في أنساق جديدة متعددة المعنى "(...) فتكون القراءة بذلك فعلا إبداعيا كحركة تجاوزية مستمرة تطوي ذاتها لتخلق نسقا جديدا تستمر من خلاله في مطاردة المدلول بعد أن حاصرت المعجمية الدال (...)"[5]، وهذا يستدعي تخييب أفق القارئ وبعبارةٍ أدقُّ هدم المتوقع والمنتظر بفك شفرات النّص وفق آليتي التفسير والتأويل.

ويزعم مونسي بكون" التغير والتحول الذي شمل مفهوم القراءة بفعل التأويل قد انتقل أيضا إلى مفهوم القارئ"[6]وأضحى "(...) لا يكشف إلا ذاته ورغباته عبر تموجات الذات بيولوجيا وسيكولوجيا في تماهيها مع النص أو في انطلاقها خارجه (...)"[7]، ومنه يتعيّن القول: " رغم ما حققته القراءة من تحوير لوظيفة القارئ بناءً على الفعل التأويلي فإنّه يظل في نظر حبيب مونسي مجرد صورة واحدة من صور القراءة الّتي تنتج المعنى وتعدده في

[1] المصدر نفسه، ص169 (بتصرف).

[2]آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 202.

[3]حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 169.

[4] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 204.

[5]حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص172

[6] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 204.

[7] حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص131

النّص الواحد"[1]، وهذه الأخيرة من أبرز معالم نقد استجابة القارئ المتولدة عن فكر غادمير (Hans –Georg Gadamer).

3 – 6 النص والقارئ:

يشير مونسي في هذا المنحى إلى أنّ العلاقة بين النص والقارئ " علاقة وطيدة تنتج من كون الأوّل يمثّل ميداناً خصباً للتأويل، لأنّه مفعم بالدّلالات الكامنة في داخله، والّتي تثير القارئ للكشف عنها وتخييب آفاقها"[2]، فيظل الأثر الفنّي مفتوحاً على التأويل وهذا راجعٌ لاختلاف معانيه وتنوعها فتكون أكثر إيحاءً، " فالنص ذاته لا يقدّم إلّا جوانب مرسومة يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنّص"[3]، ذاته.

ونظراً لذلك " ربط أيزر (Wolfgang Iser) فاعلية التواصل بقطبين: قطب فني يمثله نص المؤلف وقطب جمالي يصنعه وعي القارئ، حيث لا يتحقق للمعنى وجود إلا من خلال التفاعل الموجود بين النص وقارئه، في حين يتحدد العمل الأدبي بينهما، وكلما انفتح مجال القراءة انفتح معه أفق النص على نطاقٍ أوسع بسبب الرموز الّتي تكتنفه، فتحمل معها فراغات تملؤها مخيلة القارئ"[4]، لذا يرى ناقدنا أنّ "(...) تقنية الفراغاتبنية ديناميكية في النص لأنها المجال الخصب الذي تتولى القراءة إثراءه في ضوء لعبة الضياء والظلام التي يثيرها النص في اعتماده الكشف والخفاء، التصريح والسكوت، الإشارة والإهمال (...)"[5]إذن " تقنية الفراغ تساهم في حركية النّص عبر ما تثيره من تساؤلات لدى القارئ فتدفعه إلى اختراق أفقه"[6]، بكشف مناطق جمالية جديدة وتعزيز القيمة القرائية للمنجز الأدبي.

ومفاد هذه التجربة في النّقد ما بعد الحداثي أنّ " النص يحقق ذاتيته بنفسه، ولكنها تتبدى من خلال مساهمة القارئ في بنائها عن طريق التنسيق بين أجزائه، إلا أنّ هذا يفتح المجال أمام تعدد القراءات التي تخرج عن المضمون الحقيقي للنص، فيقع في تأويلات لا حصر لها"[7]، ويؤدي هذا الأمر إلى تحفيز مَلَكة القارئ النقدية فيبعثه في نشاطٍ دؤوبٍ ومتواصلٍ نحو " (...) التجديد أو اختراق سياقات جديدة للنص التخييلي ليتجاوز الهالة الأسطورية

---

[1] محمد القاسم فيلاني، آليات الخطاب النقدي عند حبيب مونسي، ص 269. (بتصرف)

[2] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 205.

[3] فولفغانغ أيزر، التفاعل بين النص والقارئ، نقلاً عن محمد القاسم فيلاني، آليات الخطاب النقدي عند حبيب مونسي، ص 269.

[4] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 206.

[5] حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص177

[6] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 206.

[7] آمنة أومايا، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 207. (بتصرف)

للنص وكثافته التاريخية باتجاه كشوفات نقديّة جديدة تماماً (...)"[1]، فتنشأ نصوص محاكية للنص الفعلي تتقاطع معه لكنّها بمحدّدات وآفاق جديدة.

ولعلّ آراء مونسي في هذا الشأن لم تتكون اعتباطاً، وإنّما بحكم المعطيات الّتي فرضتها جمالية التلقي والاستقبال مع مدى مشاركة القارئ في تفعيل النتاج الإبداعي – والجدير بالإشارة والذّكر النّقدي – بقراءةٍ فاحصةٍ منتجة تستهدف السائد بتقديم البديل شريطة توظيف التأويل النصّي المتعدد بما يضمن حرية التأليف لكل قارئٍ والّتي نصّ عليها تيار ما بعد الحداثة سلفاً.

ومنه يمكن تقييم الدراسة الجمالية في تجربة حبيب مونسي النّقدية كالآتي[2]:

أ. تأكيده على أسبقية العرب في المفاهيم التي تناولتها جمالية التلقي اليوم انطلاقاً من تأثير النص القرآني والحديث الشريف، وما يحدثه من وقع على الذات القارئة، وصولاً إلى أثر الشعر في متلقيه.

ب. تبيانه بكون المصطلحات التي تستخدمها النظرية حالياً هي عينها التي استعملها النقاد القدامى في نصوصهم سابقاً مما لا يدع مجالاً للشك أمام الدارسين على وجود هذه النظرية في الموروث العربي قبل الغربي وإن لم تتجسد في شكلها النهائي الذي جاءت به جمالية التلقي.

ج. كما طرح قضايا مختلفة في جمالية التلقي لكنه حصر جلّها عند قطبي مدرسة كونستانس (École de Constance) ياوس (Hans Robert Jauss) وأيزر (Wolfgang Iser)، حيث حاول أن يقدّم أغلب المفاهيم التي جاءا بها مركّزاً على فكرة التعدد القرائي التي يمنحها التفاعل الموجود بين النص والقارئ من خلال التأويل ليتشكّل بذلك فعل القراءة، كنه لم يركز على ذكر المرجعيات التي استقى منها أصحاب هذه النظرية مادتهم الأولى إلاّ من باب الإشارة الطفيفة.

د. في حين لم يهتم بدراسة تلك المصطلحات إلّا تلميحاً لفاعلية الوقع الناتج عن ذلك التفاعل بين قطبي التواصل، كما لم يقدّم أياً من الدّراسات النقدية العربية التي تبنت هذه النظرية سواء في مجال التنظير أو التطبيق.

---

[2] حسين خمري، سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، دار الأمان، الرباط، المغرب ط1، 2011م، ص 127، 128.(بتصرف)

[2] آمنة أومامية، المنهج النقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، ص 208، 209.

وفي ضوء ما تقدّم يمكن القول: إنّجمالية التلقي في نقد حبيب مونسي حاكت التناول الغربي وبعض الممارسات العربية، لكن أكثر ما يميز هذه التجربة اهتمام صاحبها بالموروث النقدي العربي القديم مما يوحي بمرجعيته الأصيلة، ضف إلى ذلك ثراء المحاولة بمصطلحات التلقي التي لقيت صدىً في النقد المعاصر إذ أثبت مونسي شيوعها لدى النقاد القدامى رغم اختلاف النظرة النّقدية بين هؤلاء قديماً وحديثاً، فضلاً عن المنهج والآلية ومواطن استخدام هذه المفاهيم ومعانيها، وإن لم تتجسّد النّظرية بصورة مكتملة في الطّرح النّقدي العتيق وتجليها في إشارات بسيطة.

ودراسة كدراسة حبيب مونسي لا تخلو من النقائص إذ يُعابُ عليه حصر قضية التلقي لدى قطبيها ياوس(Hans Robert Jauss) وأيزر (Wolfgang Iser)، فضلاً عن عدم ذكر خلفيتهما المعرفية في النّقد متغافلاً عن بعض المحاولات الجادّة في هذا المجال، وعن الدراسات النقدية العربية في هذا الصّرح النقدي فكانت منعدمة في النظرية والتطبيق إلاّ محاولة حميد لحميداني التي أشار لها في عُجالة مستقياً منها تصنيفه لمستويات التلقي.

غير أنّ هذا لا ينفي غنى التجربة ومدى مساهمتها في تكريس فعل القراءة لكونها ترمي لمسايرة الحداثة بجعل القراءة نشاطاً ثقافياً متطلّعاً في الآفاق وسيرورتها مرهونة بعمل القارئ الناقد الذي يتكبد جهداً من أجل توليد الدلالات فلا يكاد يوظف خاصية من خصائص التأويل، ويُجَمِلُ معنىً حتى ينفلت إلى معنىً آخر يتجاوز الشكل التقليدي وينافي الأفكار الموروثة وتساعده في ذلك ثلّة من الوسائل والآليات على نحو: الفهم والتفسير والتأويل بوصفها الأنسب لدراسة جمالية معاصرة تبناها ناقدنا بكل حيثياتها ومن قبله نظرائه الغرب والعرب وإن شابتها مزالق وهنّات.

وختاماً لهذا الفصل يتضح جلياً – بناءً على العرض التطبيقي – أن تلقي المناهج النسقية في نقد حبيب مونسي من خلال منجزيه " نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي" و" نظريات القراءة في النقد المعاصر"، بحثٌ ثريٌ متعدد المشارب والخوض فيه ليس بالأمر الهين، وإنّما يقتضي إلماماً شاملاً ومعمقاً بما نص عليه الدرس النسقي المعاصر لا سيما جذوره في الموروث النقدي العربي القديم والنظرة الحديثة للنقاد القائمة على أسس وآليات رصينة وقارّة، فضلاً عن الرؤى المبتكرة والتصورات الذهنية وإعادة تشكيل النصوص تقويضاً وبناءً بدعوى الإبداع، والتي استقاها ناقدنا من تجارب أسلافه وسابقيه من النقاد الغرب والعرب.

والقراءة النسقية لدى مونسي قراءةٌ في نقد النقد، بنّاءةٌ وحوارية، إذ تم استحضار القديم والسائد من النتاج النقدي وتقديمه في قالب خاص، محتكماً فيه لآراء السلف بتبنيه للنقد البنيوي والسيميائي وجمالية التلقي، وهذا ما

يأسر المتلقي ويدفعه للتساؤل والتخمين في إغفال بعض المناهج على سبيل الأسلوبي والتفكيكي والنقد الثّقافي، ناهيك عن النّظرية الشعرية، إذ لا يوجد تفسير واضح ومقنع لهذه الظاهرة إلّا طغيان الفكر ما بعد الحداثي على ذائقة ناقدنا وهوسه واهتمامه بنظريات القراءة التي تبناها من بابها الواسع فأفرد لها كُتباً بأكملها ك " نظريات القراءة في النقد المعاصر" و" فعل القراءة النشأة والتحول" هذا من باب التصور، وفي سياق آخر يبدو تجاهل هذه المناهج متعمداً لتحفيز القارئ على البحث وبعثه على الجدة والابتكار في الأسلوب النقدي والآليات التطبيقية ولنقل فرضاً أن الأمر كذلك كان يتعيّن عليه ذكر هذه الأخيرة ولو بالتلميح الطفيف حتى ييسر للباحث أخذ صورة مكتملة وواضحة المعالم عن كافة مناهج النقد الأدبي المعاصر.

ويُفسّر هذا التغافل أيضاً بغياب بعض الدراسات العربية المعاصرة في أعماله وإنّما اكتفى بالإشارة إليها أحياناً في مقابل اهتمامه الكبير بالتراث النقدي العربي والّذي تناوله بالإشارة العابرة في أكثر الأحايين وهذا ما يحسب عليه.

في حين يحسب له إثراء الدرس النقدي الجزائري الحديث بمجموعة من المصطلحات النقدية التي تفشت قديماً وصار لها صدىً في الدراسات المعاصرة ولو وُجدَ اختلاف يسير في المفهوم، ينضاف إلى هذه المحاولة كثرة التنظير على حساب الممارسة التي صيرها في منتخبات بل أمارات تفتقر التفسير والتحليل.

والدّارس لمدونات حبيب مونسي – في الآفاق- يُوطَّنُ له الاستناد إلى أدوات إجرائية تتساير وسياق نقد النقد كقراءة ثانية عن دراستنا، حتى يتسنى له سد ثغرات هذا المنجز بمعالجة النقائص والعيوب واستكمال المبتور والمغْفَلِ عنه وشرح المبهم وتفسير المعطى وتوضيح الغامض، وتبقى تجربة ناقدنا –كغيرها من المقاربات – عينة خصبة تحتمل الاختلاف والائتلاف في الرؤى والأفكار نظير تباين دارسيها في الممارسة والرأي النقدي.

خاتمة

من خلال دراستنا الّتي اهتمت بالكشف عن تجلّي المناهج الأدبية المعاصرة في الخطاب النّقدي الجزائري حيث أدّت إلى استقطاب بعض النقاد بمحاولاتهم وآرائهم الرامية إلى جعل النقد الجزائري يرتقي إلى مصاف الدرس النقدي الغربي والعربي الحديث خاصّة في مجال نقد النقد ومن بينها جهود الناقد حبيب مونسي بوصفه أنموذجاً لهذا البحث، فبناءً على ما تم عرضه من معطيات عن تلقيه للمنهج النقدي بشقيه السياقي والنسقي وبغرض صياغة إجابةٍ مستوفيةٍ لحيثيات الرسالة اقتضت الإشكالات السالفة تقسيم نتائج هذه المقاربة إلى مستويين كما يلي:

- **على المستوى النظري:**

1 –إن المتتبع لنشأة النقد الأدبي الجزائري عبر مراحل تطوره يتسنى له الإلمام بثلّة من التغيرات التي مست كيانه تنظيراً وتطبيقاً، فعلى غرار مرحلتيه – قبل الاستقلال وغداته- يجد أنه لم يكن بمعزلٍ عن النقد في الوطن العربي حيث كانت جهود النقاد الجزائريين فيه خصبةً في عرض الأفكار والرؤى النقدية، رغم كونها محاولات شاذّة تفتقر الخبرة النقدية، وبظهور المناهج النقدية المعاصرة عكف النقاد على استلهامها من كل جوانبها بهدف النّفاذ من سلطة النقد التقليدي وتطوير الإبداع الجزائري.

2 –إن الخطاب النقدي الجزائري من الخطابات العربية التي تبنت المناهج النقدية المستوحاة من الغرب ويتضح ذلك جلياً من خلال أعمال النقاد وبعض الدراسات الأكاديمية كان لعبد الملك مرتاض ويوسف وغليسي فضل السبق والريادة في الاتجاهين السياقي والنسقي وهذا الموضوع يعكس مدى القفزة النوعية التي حققتها النصوص النقدية الجزائرية – في مجال نقد النقد – وتآلف وتكامل محتوياتها في بسط القضايا والآراء النقدية رغم افتقارها لبعض الأسس والآليات وتضارب الآراء وخلخلة جهازها المصطلحي، كما أنّ جهود النقاد فيها – من منظورنا- لم تتجاوز مشاركة أسلافهم شرف البحث والتنظير لا غير.

- **على المستوى الإجرائي:**

1 – اتبع مونسي في دراسته للمناهج السياقية والنسقية منهجين:المنهج التاريخي والمنهج المقارن، فأما الأول باعتبار تأسيسه وتأصيله لهذه المناهج في موطنها الأصلي وكذا الموروث العربي، في حين استفحل المنهج المقارن في سياق عقده مقارنة بين النتاجات الغربية والتجارب العربية التي تبنت المنهج النقدي المعاصر وحاولت جعله يساير النص الأدبي العربي بمراعاة أبعاده الثقافية والدينية والاجتماعية.

2 – غلب على كتابات ناقدنا كثرة التنظير على حساب التطبيق، إذ أسهب في العرض التاريخي للمناهج النقدية ونشأتها والتجارب المتولدة عنها في منحييها الغربي والعربي فلا يكاد يرصد محاولةً نقديةً إلاّ بتقصيها في أصولها إسرافاً في الكم المعرفي.

3 – إنّ دراسة مونسي للمحاولات النقدية العربية في إطارها السياقي شبيهة بالوصفة الطبية لكونه عمد إلى تشخيص العيوب (توصيف العلة) في شقيها النظري والتطبيقي وهذا ما يُحسَبُ له، لكن يُحسَبُ عليه اكتفاؤه بتحليل هذه العيوب فضلاً عن تجاهله لبعض الجوانب الإيجابية وإن لم تتجل إلّا نادراً.

4 – وقع مونسي في مأزق التعميم في إصدار الأحكام النقدية الذي عُدّ من عيوب المنهج التاريخي ودعا رواده إلى تجاوزه وهو نفس الزعم لدى ناقدنا مما جعله في تناقض، فقلّة الأمثلة التي استقاها في مقاربته للأعمال النقدية العربية قادته لتناول بعضٍ منها وإسقاط الحكم عن باقي التجارب، كما أنّ عدم توفر الأمثلة الكافية من أجل تصوير مزالق النقد العربي اقتصرت على المنهجين التاريخي والاجتماعي، بيد أنه لوحظ تنوع النماذج النقدية في النقد النفسي نظير انسياق مونسي كثيراً له وتوغله في الوطن العربي وتفشي المحاولات فيه لكونه يحاكي النفس البشرية، إضافة إلى رغبة رواده في التخلص من هيمنة التيارين التاريخي والسوسيولوجي اللذين لم يفضيا إلى أية نتائج فضلاً عن كونه مُطِلاً على بوابة النقد الحداثي.

5 –إن ناقدنا جعل من محاولة نقد النقد التي أشرف عليها في مقاربة المنهج السياقي في النقد العربي وسيلة للكشف عن عوز التجربة العربية وفشلها نظراً لوقوعها في الأخطاء التي نصّت الطروحات الغربية باجتنابها وتجاوزها، وهذا المعطى دعوة صريحة منه في العزوف عن أسلوب الانتقاء في مسايرة المنهج الغربي الذي قد لا يتلاءم والنص الأدبي العربي، وكذا الافتقار للآليات والأدوات اللازمة التي تتيح للدارسين العرب مواكبة النقد الغربي.

6 – دعا مونسي إلى مناهج تتناسب مع طبيعة الثقافة العربية ذات المرجعيات المختلفة خلافاً عن المناهج المعروفة ذات النشأة الغربية.

7 – ينزع ناقدنا إلى مرجعيةٍ تراثية أصيلة وخلفية دينية تحتكم للنص القرآني المقدّس وتجارب العرب القدامى فضلاً عن اقتناصه النظريات الحديثة ونخص بالذكر نظريات ما بعد الحداثة، فالنّص المعاصر في زعمه يصعب قراءته بمعزلٍ عن التراث إذ لا يمكن إحداث قطيعة معه أو التزامه بل تجاوزه لأن مآل الحداثة استهداف الراهن من النتاج النقدي بهدمه وتأويله وإعادة تركيبه بغية الامتداد إلى رؤى جديدة بروحٍ نقديةٍ عصريةٍ خلاّقة، لذلك نجده مؤكداً على قداسة الموروث القديم وأسبقيته، وداعياً إلى ضرورة تكييف المناهج الغربية والنص العربي بمراعاة مقدار

التناسب بينهما وخصوصية هذا المنجز بأبعاده (الدين والثقافة والمجتمع والعادات والعرف والتقاليد)، وهذا ما نلمسه إثر عرضه للمصطلحات التي نادت بها جمالية التلقي والتي استقاها من منظور مونسي في أغلبها من التراث النقدي العربي الأصيل.

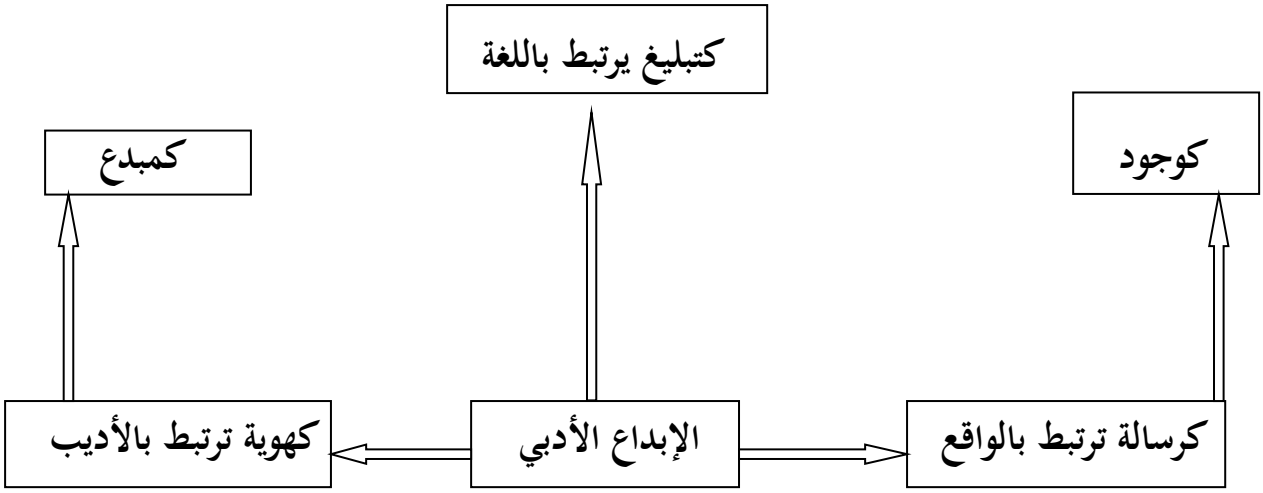
8 – لم يعتمد مونسي جهازاً مصطلحياً خاصاً أو مبتكراً بل عكف على توظيف مفاهيم مستقاة من الفكر النقدي العربي القديم محاولاً ملاءمتها ومعطيات النقد الحديث لا سيما تأثره بمصطلحات معاصرة، ويمكن أن نلتمس ذلك من خلال تناوله لنظرية التلقي، فالباحث في آرائه يدرك عن كثب كيفية استخدامه لمفاهيم التلقي الواردة عن الثقافة الغربية لدى ياوس وأيزر.

9 – تبنى مونسي منهج عبد المالك مرتاض الذي شاع في جل بحثه النقدي بوصفه قائماً على جِمَاعُ المناهج إذ عدّه الأنموذج الأمثل والقارئ الحاذق نظراً لخبرته في تطبيق المنهج النقدي في النقد الحديث والمعاصر ومعرفته الواسعة به، ضف إلى ذلك تأثره بآراء الناقد صلاح فضل خاصة في الاتجاه النسقي، فتناوله لهذين المثالين جعل دراسته قاصرةً رغم ما أثبته من تميز في النقد الجزائري بحكم أن هناك تجارب في النقد العربي تستحق التتويج والدراسة.

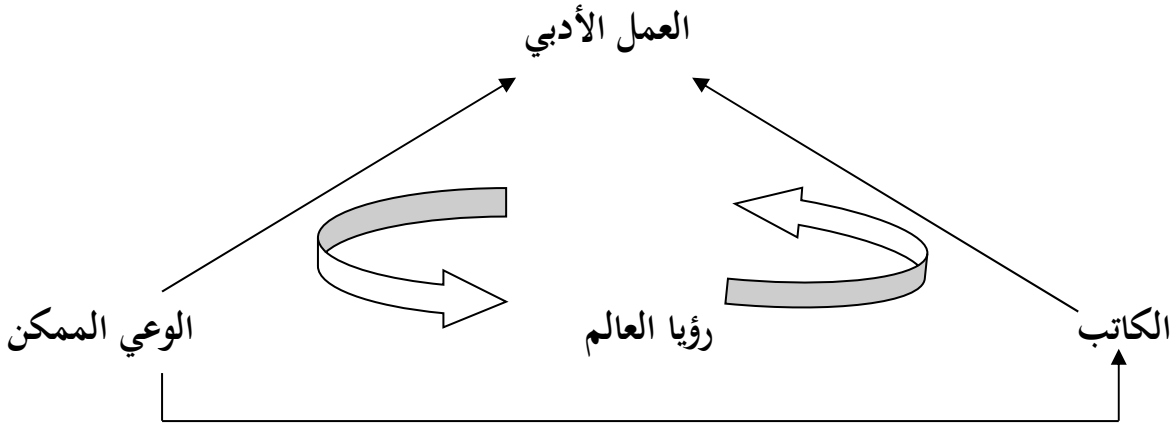
10 – لم يكن حبيب مونسي خلال مقاربته النقدية للمناهج النقدية مبدعاً إذ لم يثبت عنه أي جديد أو إضافة رغم دعوته الملحة إلى هدم السائد بتقديم البديل، وإنّما جنح إلى اتباع غيره في البحث والتنظير، ناهيك عن مشاركتهم والسير على سبيلهم في استخدامه للمنهج النقدي وتطبيقاته وإن شذّت في هذا المجال.

11 – رغم النقائص والهفوات التي اعتورت التجربة النقدية لدى حبيب مونسي إلا أنّها تظل أنموذجاً فريداً وعملاً ثرياً في النقد الأدبي الجزائري الحديث والمعاصر نظير إسهامه في التعريف بالمناهج الأدبية في النظرية والتطبيق على طريقة غيره من النقاد وإن شاب أسلوبه بعض الغموض ولغته تنزع إلى الدقة بالجمع بين أصالة التراث وحداثته ويتضح جلياً من خلال منجزاته النقدية التي سلكت مسلكاً تعليمياً بحتاً بهدف استقطاب المتلقي وتلقينه المنهج النقدي مع ضرورة توعيته بحيثيات النقدين الغربي والعربي، بتحفيز ملكته وحمله على الفهم والتقبل.

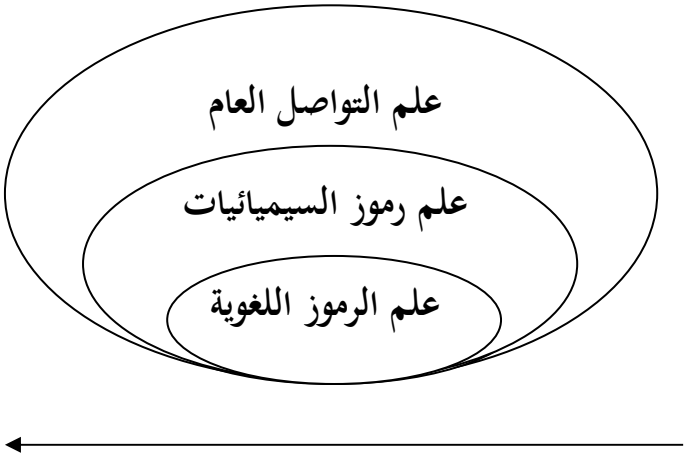
ملحق الأشكال



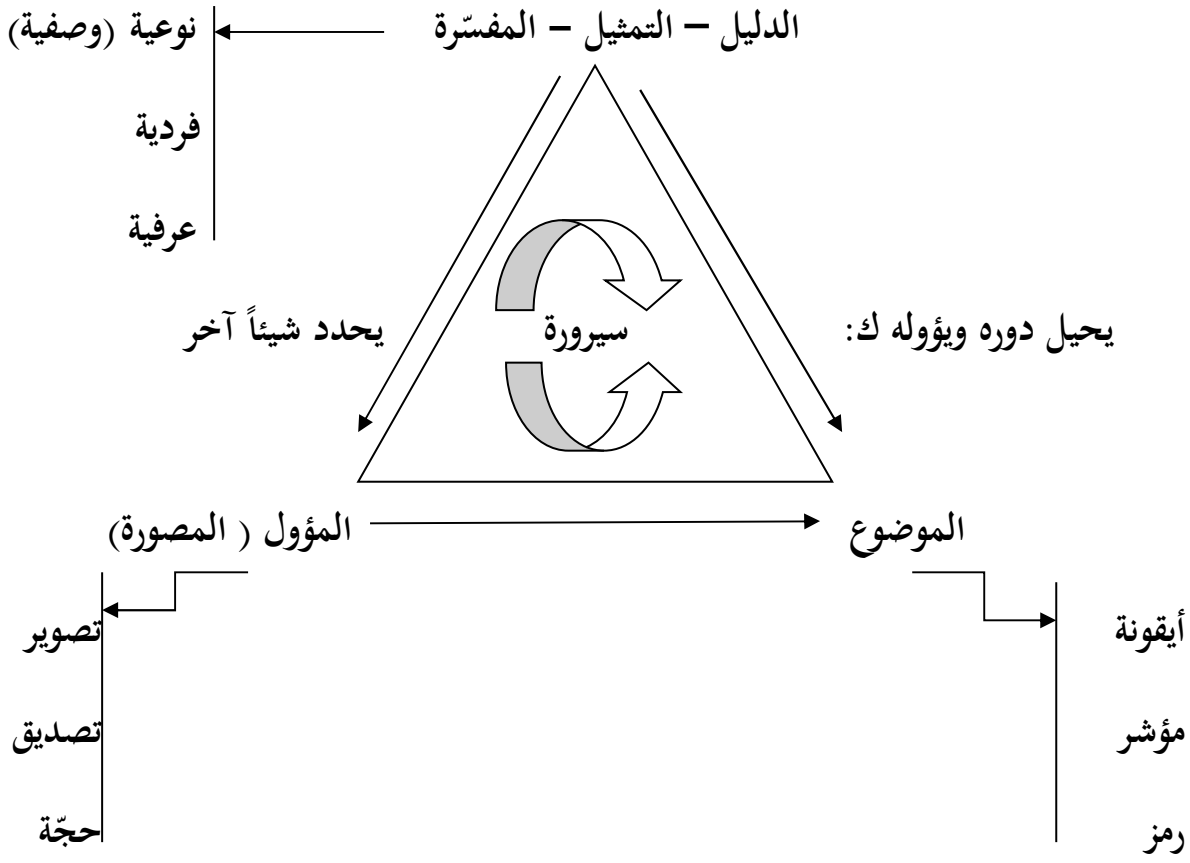
ملحق 01:الإبداع الأدبي كحلقة وصل بين الأديب والواقع ووسيلة لتكريس اللغة في الواقع وإثبات هوية المبدع



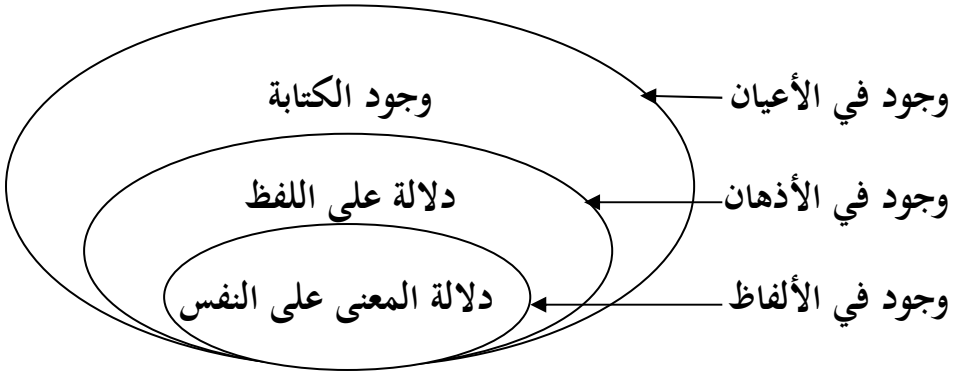
ملحق 02: رؤيا العالم نِتَاجُ التقاء وعيين، وعي قائم (فعلي) وهو وعي الكاتب، ووعي ممكن (مستقبلي) أي وعي الجماعة بواسطة العمل الأدبي.



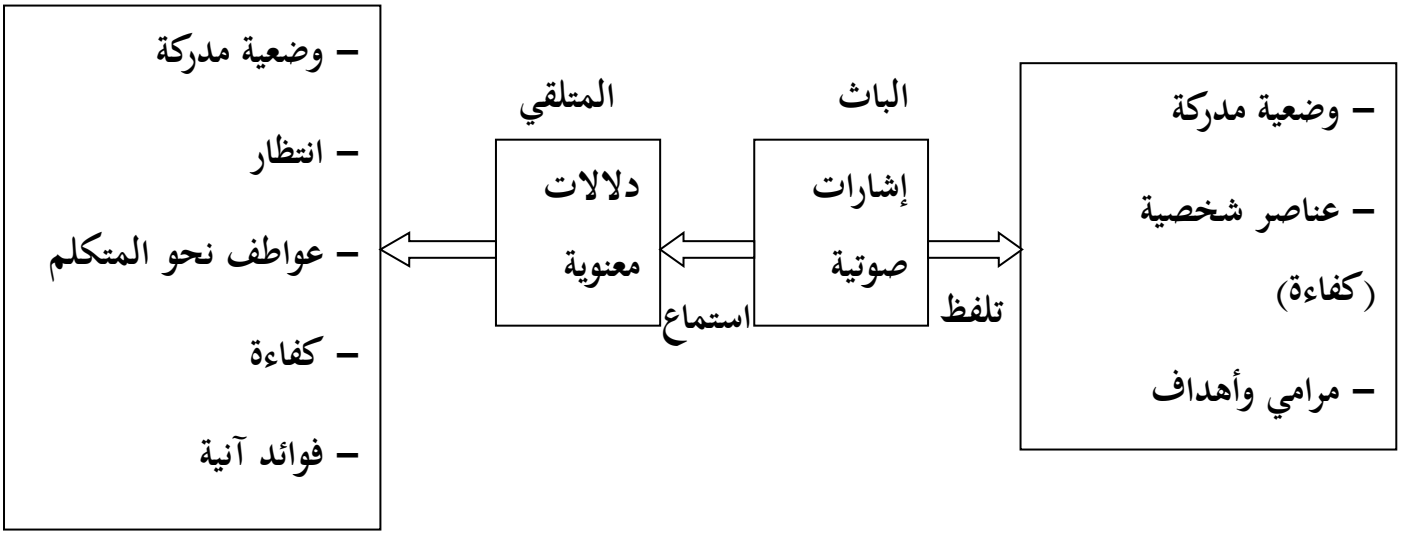
ملحق 03: علم اللّسان (الرموز اللغوية) كجزء من علم السيميائيات كما أنّهما جزء من علم التواصل العام باعتباره أشمل وأعم بحيث تلتقي هذه العلوم ضمن خط التماس لغوي (لساني).



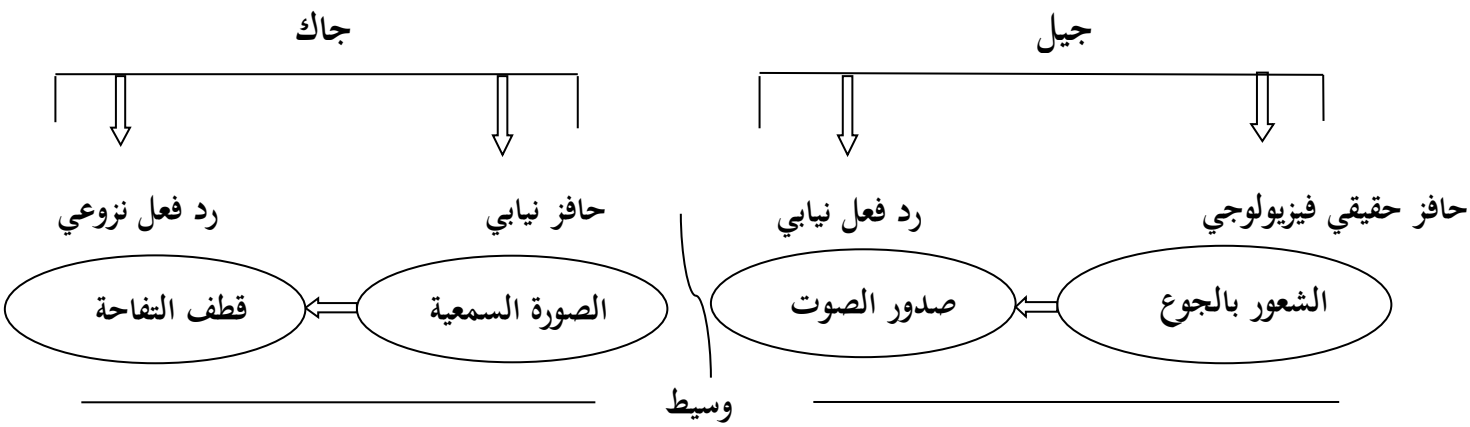
ملحق 04: التواصل نِتَاجُ علاقة ثلاثية المرجع وسيرورة سيميائية بين الدليل (التمثيل) والموضوع والمؤول (المصورة).



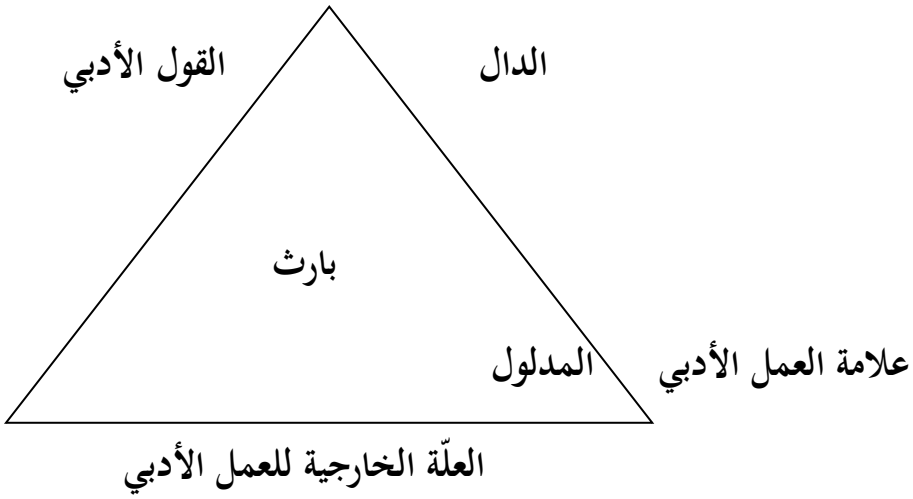
ملحق 05: اللفظ والمعنى ودورهما في تحقيق الكتابة بالانتقال من الوجود اللفظي (اللغة) نحو الذهني (الصورة العقلية)، إلى الوجود العيني (الصورة الحسيّة).



ملحق 06: العلاقة بين الباث والمتلقي القائمة على ترجمة الإشارات الصوتية (الصورة اللفظية) الواردة عن المرسل إلى دلالات معنوية (صورة حسية) لدى المرسل إليه.



ملحق 07: تجربة جاك وجيل عن قطف التفاحة في إثبات الاستجابة بمثير خارجي.



ملحق 08: أنموذج بارث في تبيان سيمياء الدلالة وعلاقتها بالطرح السوسيري الماثل في ثنائية (الدال/ والمدلول) المساهمة في تشكيل القول الأدبي (النص) بناءً على علاقاته الداخلية على أنه بنية مغلقة تقصي العلل والظروف الخارجية وتحيل هذا النص إلى التعدد التأويلي.

مستويات المعرفة	مستويات القراءة	الوظيفة
المعرفة الحدسية	القراءة الحدسية	التذوق والمتعة
المعرفة الإيديولوجية	القراءة الإيديولوجية	المنفعة
المعرفة الذهنية	القراءة المعرفية	التخييل
المعرفة الإبستيمولوجية	القراءة المنهاجية	التأمل المقارن –إدراك الأبعاد–

ملحق 09: التصنيف المستوياتي ل (المعرفة والقراءة) ووظائفهما لدى حبيب مونسي وفق تقسيم حميد لحميداني.

المصادر والمراجع

أوّلاً: القرآن الكريم

- المصحف الشريف، رواية ورش عن نافع.

ثانياً: الكتب باللّغة العربية

- **المصادر**

1 – حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النّقد الأدبي، دراسة في المناهج، دار الأديب، وهران، الجزائر دط، 2007م.

2 – حبيب مونسي، نظريات القراءة في النّقد المعاصر، دار الأديب، وهران، الجزائر، دط، 2007م.

3 – حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد المالك مرتاض دار الغرب، وهران، الجزائر، دط، 2001م.

- **المراجع**

1– ابراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4 2004م.

2– ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية للطباعة، صفاقص، تونس، دط، 1986م.

3 – ابراهيم محمود خليل، النّقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط2 2007م.

4 – أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، مصر، دط 1972م.

5 – أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1978م.

6 – أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989م.

7 – البُخاري (أبو عبد الله محمد بن اسماعيل بن ابراهيم بن المغيرة)، صحيح البخاري، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، أحمد ممد شاكر، دار ابن الجوزي، القاهرة، مصر، ط1، 2010م.

8 – بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006م.

9 – بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، مناهج وتيارات، كلية الآداب، جامعة الكويت، الكويت دط دت.

10 – بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، أربد، عمان الأردن، ط1، 2010م.

11 – بشير تاوريريت، الحداثة الشعرية، دار رسلان، دمشق، سوريا، ط1، 2008م.

12 – جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984م.

13 – الجوهري (أبو نصر اسماعيل بن حمّاد)، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تح: محمد محمد تامر وآخرون، دار الحديث، القاهرة، مصر، دط، 2009م.

14 – حاتم السكر، ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النّقد المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط 1998م.

15 – حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط2، 2003م.

16 – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.

17 – حسين خمري، سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2011م.

18 – عبد الحميد بورايو، البعد الاجتماعي والنّفسي في الأدب الشعبي الجزائري، مؤسسة بونة، عنابة، الجزائر ط1، 2008م.

19 – حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال، الدر البيضاء، المغرب، ط1، 1987م.

20 – رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النّقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر دط 1988م.

21 – زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية التحليل النفسي، سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا، دط، 1998م.

22 – سعد مصلوح، في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الإسكندرية، مصر، ط1، 1992م.

23 – سعد البازعي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2002م.

24 – سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، لبنان، سوشبريس الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م.

25 – سعيد علوش، إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي، دراسة مقارنة، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.

26 – السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2005م.

27 – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط3، دت.

28 – عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر العاصمة، الجزائر، دط، 1986م.

29 – سمير حجازي، قاموس مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1 2001م.

30 – سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النّقد الأدبي المعاصر، دار التوفيق، دمشق، سوريا، ط1، 2004م.

31 – سيد قطب، النّقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط8، 2003م.

32 – السيد ياسين، التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط3، 1991م.

33 – شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط9، دت.

34 – صالح هويدي، المناهج النقدية حديثة أسئلة ومقاربات، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط1، 2015م.

35 – صلاح فضل، مناهج النّقد المعاصر، دار ميريث، القاهرة، مصر، ط1، 2002م.

36 – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م.

37 – عادل عبد الله، التفكيكية، إرادة الاختلاف وسلطة العقل، دار الحصاد، دمشق، سوريا، ط1 2000م.

38 – عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب، القاهرة، مصر، ط4، دت.

39 – عمّار بن زايد، النّقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر العاصمة، الجزائر، دط 1990م.

40 – فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م.

41 – فائق مصطفى، عبد الرضا علي، في النّقد الأدبي منطلقات وتطبيقات، جامعة الموصل، الموصل، العراق ط1، 1989م.

42 – فرج عبد القادر وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، تح: فرج عبد القادر طه، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، دت.

43 – الفيروزآبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 1426هـ – 2005م.

44 – فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010م.

45 – قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية " بالأمثال يتضح المقال"، تح: عبد الرحمان حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر العاصمة، الجزائر، دط، دت.

46 – عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء، عمان، الأردن، دط، دت.

47 – عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، دط، 1993م.

48 – أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط5 2007م.

49 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت لبنان، دط، 1981م.

50 –كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.

51 – كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان ط3 1984م.

52 – عبد الله ابراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط2، 1996م.

53 – عبد الله خضر حمد، مناهج النّقد الأدبي السياقية والنّسقية، دار القلم، بيروت، لبنان، دط، دت.

54 – عبد الله الركيبي، دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث، تح: صالح جودت، الدار القومية، قناة السويس، مصر، دط، دت.

55 – عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العربي، القبة، الجزائر، دط، 2009م.

56 – عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر العاصمة، الجزائر، دط 1990م.

57 – عبد المالك مرتاض، في نظرية النّقد، دار هومة، الجزائر العاصمة، الجزائر، دط، 2005م.

58 – عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، حيدرة، الجزائر، ط1 1983م.

59 – عبد الملك مرتاض، أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 1992م.

60 – عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، دار القدس العربي وهران، الجزائر، ط1، 2009م.

61 – محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة مصر، دط، 1947م.

62 – محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م.

63 – محمد العيد آل خليفة، ديوان محمد العيد آل خليفة، قصيدة " أين ليلاي"، دار الهدى، عين مليلة الجزائردط، 2010م.

64 – محمد مصايف، فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، دراسات ووثائق، الشركة الوطنية، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط2، 1981م.

65 – محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر العاصمة، الجزائر، دط 1983م.

66 – محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1 1992م.

67 – محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925م – 1975م)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 2006م.

68 – المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن)، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تح: غريد الشيخ ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، منشورات محمد علي بيضون، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

69 – مصطفى غلفان، في اللسانيات العامة تاريخها، طبيعتها، موضوعها، مفاهيمها، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.

70 – ابن منظور الإفريقي (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الخزرجي المصري) لسان العرب، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدّعوة والإرشاد، جدة، المملكة العربي السعودية، دط، دت.

71 – منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، دط، 2001م.

72 – منير وهيبة الخازن، معجم مصطلحات علم النفس، تح: كمال يوسف الحاج، دار النشر للجامعيين بيروت، لبنان، دط، دت.

73 – ميشال عاصي، في النّقد الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1990م.

74 – نايف سلوم، نقد النساء، قراءة في تراجيديا عابدات باخوس، دار التوحيدي، حمص، سوريا، ط1 2016م.

75 – يوسف إدريس، رواية العيب، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، دط، دت

76 – يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، دار الأهلية، عمان، الأردن، ط1، 1999م.

77 – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2007م.

78 – يوسف محمود عليمات، النّقد النّسقي، تمثيلات النّسق في الشعر الجاهلي، دار الأهلية، عمان، الأردن ط1، 2015م.

79 – يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، دار جسور، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2007م.

80 – يوسف وغليسي، النّقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، رابطة إبداع الثقافة، قسنطينة الجزائر دط، 2002م.

81 – يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008م.

82 – يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، بحث في المنهج وإشكالياته، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، الرغاية، الجزائر، دط، 2002م.

ثالثاً: الكتب المترجمة إلى اللغة العربية

1 – أديث كرازويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، الكويت، ط1 1993م.

2 – أمبيرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان ط1، 2005م.

3 – إنريك أندرسون أمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر: أحمد طاهر مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، دط 1991م.

4 – باتريك شارودو، دومينيك مانجينيو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيدي، حمادي صمود، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، تونس، دط، 2008م.

5 – بوريس سوتشكوف، المصادر التاريخية للواقعية، تر: محمد عيتاني، أكرم الرافعي، دار الحقيقة، بيروت لبنان ط1، 1974م.

6 – بيار جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، دط، 1972م.

7 – بييرف زيما، التفكيكية دراسة نقدية، تر: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1 1996م.

8 – جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2 2000م.

9 – جاك دريدا، أحادية الآخر اللغوية، تر: عمر مهيبل، الدار العربي للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008م.

10 – جان كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، مصر ط4، 2000م.

11 – جان كوهين، الكلام السامي، نظرية في الشعرية، تر: محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، ط1، 2013م.

12 – جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط3 1985م.

13 – جيروم ستولينيتز، النقد الفني، دراسة جمالية فلسفية، تر: فؤاد زكارياء، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر ط1، 2007م.

14 – دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، ميشال زكارياء، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت لبنان، ط1، 2008م.

15 – دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008م.

16 – روجيه غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان (قتل الإنسان) أو المؤلف، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1979م.

17 – رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب ط11988م.

18 – سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، تر: نظمى لوقا، دار الهلال، الإسكندرية، مصر، دط، 2001م.

19 – غوستاف لانسون، ماييه، منهج البحث في اللغة والأدب، تر: محمد مندور، المركز القومي للترجمة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، دط، 2015م.

20 – فريديريك بيزر، التاريخانية، تر: عمر بسيوني، مركز نهوض، الكويت، الكويت، دط، 2019م.

21 – فولفغانغ أيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية مكتبة المناهل، فاس، المغرب، دط، دت.

22 – فيلي ساندیرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1 2003م.

23 – كارلوني وفيللو، النقد الأدبي، تر: كيتي سالم، جورج سالم، منشورات العويدات، بيروت، لبنان، ط2 1984م.

24 – ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية، تر: ثائر أديب، دار الفرقد، دمشق، سوريا، ط2، 2008م.

25 – ليون تولستوي، رواية آنا كارنينا، تر: إيميل بيدس، جوزيف إلياس، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان ط9، 2009م.

26 – نرثروب فراي، تشريح النقد، محاولات أربع، تر: محمد عصفور، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، دط 1991م.

27 – هانز روبيرت ياوس، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2004م.

رابعاً: الكتب باللغة الأجنبية

1 – De Mejolla – Mellor Sophie, La Sublimation, un concept majeur journal des psychologues, n 230, paris, canada, septembre, 2005.

2 – Gustave Lanson, Méthode de l'histoire de littéraire, secrétaire générale, jean Bonnerot, paris, France 1er janvier 1925.

3 – Maurice Grevisse, André Goosse, Le Bon Usage (Grevisse langue française, Grammaire française) de boeck duculot, rue des minimes 39 Bruxelles, 14er, 2008.

4 – Monique Lauret, La sublimation chez Freud, dans figures de la psychanalyse, n 37, paris, 2019.

خامساً: الرسائل الجامعية

1 – أحمد سايحي، النّقد النّسقي الجزائري بين الأصول والتجليات، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2018م.

2 – آمنة أومایة، المنهج النّقدي بين السياقية والنّسقية عند حبيب مونسي، رسالة لنيل شهادة الماجستير جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2014م – 2015م.

3 – شارف فوضيل، مستويات الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، قراءة في المنهج، أطروحة لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران، الجزائر، 2014م.

4 – فيروز قلقول، تلقي النّقد النّفسي في الجزائر، أحمد حيدوش أنموذجاً، رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2011م – 2012م.

5 –كوثر الرماد، قراءة نقدية لشعر أبي نواس (قصيدة إذا اللؤم إغراء)، بحث لنيل الإجازة في الآداب، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، المغرب، 2015م – 2016م.

6 – محمد القاسم فيلاني، آليات الخطاب النّقدي عند حبيب مونسي، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة أحمد دراية، أدرار، الجزائر، 2019م – 2020م.

7 – نعيمة بولكعيبات، المنهج الاجتماعي في النّقد العربي المعاصر، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2015م – 2016م.

سادساً: المجلّات والدوريات

1 – ابراهيم فضالة، إشكالية مصطلح الخطاب في الدراسات النقدية، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة البليدة 02، الجزائر، 2018م.

2 – ابراهيم عبد النور، جهود عبد المالك مرتاض في تنظير القراءة – قراءة في كتاب نظرية القراءة–، مجلة قراءات، العدد 2010، جامعة بسكرة، الجزائر، 2010م.

3 – أحمد بادحو، محاضرات في النّقد النفساني، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والفنون، جامعة أحمد بن بلة، وهران 01، الجزائر، 2019م – 2020م.

4 – إيمان برقلاح، النّقد الثقافي والتاريخانية الجديدة، مجلّة كلية الآداب واللغات، العدد 01، جامعة خنشلة الجزائر، 2020م.

5 – أيمن عبد القادر العمر، الخطاب الشعري مقاربة نقدية لضبط المصطلح تنظيراً، مجلة الذاكرة، العدد 02 دمشق، سوريا، 2020م.

6 – براهمي محمد، نسبية المنهج بين أهمية الخطوات وسلبية النتائج، رؤى تاريخية للأبحاث والدراسات المتوسطة العدد 02، جامعة المدية، الجزائر، جانفي 2021م.

7 – بزواية مختار، مسيردي مصطفى، أوصاف اختيار المرأة للزواج في ضوء الأمثال الشعبية – قراءة في مدونة الأمثال الشعبية الجزائرية لقادة بوتارن، مجلة البحوث والدّراسات، العدد 01، 2021م.

8 – بلقاق لخضر، مسعود عبد الوهاب، واقع النّقد الأدبي الجزائري المعاصر، مجلة البحوث العلمية، العدد 12 جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر، جوان 2018م.

9 – بوزيد مومني، مقولات الأسلوب ومستويات التحليل الأسلوبي، مجلة المدونة، العدد 01، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية، أكتوبر 2014م.

10 – جمعة جربوع، بلقاسم مالكية، النّسق مفهومه وأقسامه، مجلة مقاليد، العدد 13، جامعة ورقلة، الجزائر ديسمبر 2017م.

11 – جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، البصائر (لسان الحال)، العدد 01، دار البعث، قسنطينة، الجزائر شوال 1354هـ – 1355هـ/ ديسمبر 1935م – جانفي 1937م.

12 – حفيظة بن مزغنة، مواقع اللاتحديد وإنتاج المعنى في رواية " ذاكرة الماء" لواسيني الأعرج، مجلة الآداب واللغات، العدد 06، جامعة سطيف 02، الجزائر، جوان 2017م.

13 – حمود بن ابراهيم العصيلي، كفاية المنهج في تبديل الحكم النّقدي السائد – المنهج النفسي أنموذجاً – مجلة كلية الدراسات الإسلامية، العدد 36، جامعة القصيم، مركز المليداء، بريدة، المملكة العربية السعودية دت.

14 – عبد الحميد ابن باديس، الشهاب، المطبعة الإسلامية الجزائرية، قسنطينة، الجزائر، 1343هـ – 1934م.

15 – عبد الحميد بيقة، نظرية القراءة وتلقي النّقد الجزائري المعاصر لها، مجلة آفاق علمية، العدد 03، المركز الجامعي تمنراست، الجزائر، 2021م.

16 – خولة بارة، عبد الرحيم عزاب، المسافة الجمالية في رواية " أصابع لوليتا"، لواسيني الأعرج، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، العدد 01، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف، الجزائر، 2021م.

17 – رشيد حليم، حدود النص والخطاب بين الوضوح والاضطراب، مجلة الأثر – الآداب واللغات، العدد 06 جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ماي 2007م.

18 – رندي محمد، علي ملاحي، النّقد الأدبي المعاصر في المغرب العربي وتحولاته المنهجية، مجلة فصل الخطاب العدد 19، جامعة الجزائر 02، الجزائر العاصمة، الجزائر، سبتمبر 2017م.

19 – صالح جديد، تجربة النّقد الأدبي الجزائري الحديث من التنظير إلى التطبيق، مجلة إشكالات في اللغة والأدب العدد 10، المركز الجامعي تامنغست، الجزائر، ديسمبر 2016م.

20 – عمار بلحسن، صراع الخطابات حول القص والإيديولوجيا في رواية " الزلزال" للطاهر وطار، مجلة فصول في النّقد الأدبي، العدد 01 – 02، القاهرة، مصر، 1989م.

21 – فاطمة الزهراء اسماعيل، نظرية التلقي في الفكر الغربي، مقولاتها ومفاهيمها، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، العدد 07، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، دت.

22 – فتحي بوخالفة، الخلفيات الفلسفية والمعرفية لنظرية التفكيك وأثرها في النّقد الأدبي، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة، الجزائر، دت.

23_ كمال لعور، النقد الجزائري الحديث في حقبة الإرهاص والتأسيس، مجلة الحقيقة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد 4، 2020م.

24 – ليلى شعبان شيخ محمد رضوان، سهام سلامة عباس، المنهج السيميائي في تحليل النص الأدبي، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، العدد 33، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الدّمام جامعة الإمام عبد الرحمان الفيصل، الإسكندرية، مصر، دت.

25 – المسعود القاسم، النّقد الأدبي في الجزائر واقع وتحولات، مجلة التواصلية، العدد 14، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، دت.

26 – منصور بربي، كراش خولة، القراءة التاريخية للنص القرآني عند محمد أركون – مقاربة حجاجية –، مجلة أنثروبولوجية الأديان، العدد 01، جامعة ابن خلدون، تيارت، الجزائر، 15 جانفي 2020م.

27 – نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 2003م.

سابعاً: المواقع الإلكترونية

1 – https://mimibook.com

2 – https://ar.m.wikipedia.org

3 – art.vobabylon.edu.iq

4 –https://stringfixer.com

5 – https://e3arabi.com

6 – https://www.Terezia.com

7 – http://dr- cheikha.blogspot.com

8 – https://cte.univ-setif2.dz

9 – https://m.annabaa.org

10 – https://translate.google.com

فهرس الموضوعات

الموضوعات	الصفحة
– شكر وتقدير	
– إهداء	
– مقدّمة	أ....ح
مدخل: النّقد الأدبي الجزائري من إرهاصات التأسيس إلى وميض المعاصرة	
– توطئة	2
1 – النّقد الأدبي الجزائري قبل الاستقلال	3
2 – النّقد الأدبي الجزائري غداة الاستقلال	11
الفصل الأوّل: مناهج النّقد الأدبي الجزائري – الأصول والمفاهيم –	
– توطئة	14
1 – في ماهية الخطاب (لغة / اصطلاحاً)	14
2 – تطور الخطاب النّقدي الجزائري في ضوء الاتجاه السياقي	19
– توطئة	19
أ – في ماهية السياق (لغة / اصطلاحاً)	20
ب – المنهج التاريخي	22
ج – المنهج الاجتماعي	27
د – المنهج النّفسي	37
3 – تلقي النظريات النّسقية في الخطاب النّقدي الجزائري المعاصر	46
– توطئة	46
أ – في ماهية النّسق (لغة / اصطلاحاً)	46
ب – الاتجاه البنيوي	47
ج – الاتجاه السيميائي	53
د – الاتجاه الأسلوبي	58
هـ – الاتجاه التفكيكي	62
و – جمالية التلقي والاستقبال	66
ز – النّظرية الشّعرية	69
– خاتمة الفصل	79

الفصل الثّاني: الاتجاه السياقي وتطبيقاته في تجربة حبيب مونسي النّقديّة	
- توطئة	81
1 – المنهج التاريخي	81
- توطئة	81
1 – 1 علمنة الأدب	84
1 – 2 القراءة التاريخية في النّقد العربي	87
1 – 3 عيوب المنهج التاريخي في النّقد العربي	90
1 – 4 نقد المنهج التاريخي في النّقد العربي	94
2 – المنهج الاجتماعي	97
- توطئة	97
2 -1 جدل المثال والواقع	98
2 – 2 المذهب الواقعي	100
2 – 3 الواقعية الاشتراكية	102
2 – 4 بين الواقعية والماركسية	102
2 – 5 الواقعية العربية	104
2 – 6 المنهج الاجتماعي في النّقد العربي بين النّظرية والتطبيق	106
2 – 7 نقد القراءة الاجتماعية	110
3 – المنهج النّفسي	113
- توطئة	113
3 – 1 المنهج النّفسي عند الغرب	114
3 – 2 المنهج النّفسي في النّقد القديم	124
3 – 3 المنهج النّفسي في النّقد العربي الحديث	129
3 – 4 نقد المنهج النّفسي في النّقد العربي	141
- خاتمة الفصل	144
الفصل الثالث: تلقي النّقد النّسقي لدى حبيب مونسي	
- توطئة	147
1 – المنهج البنيوي	147
- توطئة	147
1 – 1 البنيوية منهج أم مذهب	148

1 – 2 مصطلح البنية (Structure)	150
1 – 3 خصائص مصطلح البنية	153
1 – 4 خصائص المنهج البنيوي	154
1 – 5 مستويات التحليل البنيوي	156
1 – 6 البنيوية في الوطن العربي	158
2 – المنهج السيميائي	172
- توطئة	172
2 – 1 المنهج السيميائي عند الغرب	173
2 – 2 السيميائية بين الأصالة والتراث في الفكر النّقدي العربي القديم	177
2 – 3 اتجاهات السيميائية	180
2 – 4 التحليل السيميائي	189
3 – جمالية التلقي	198
- توطئة	198
3 – 1 جذور نظرية التلقي في النّقد العربي	199
3 – 2 المعرفة ومستويات التلقي	200
3 – 3 التلقي والتأثير	201
3 – 4 التلقي وأفق الانتظار	202
3 – 5 القراءة والتأويل	204
3 – 6 النّص والقارئ	205
- خاتمة الفصل	208
– خاتمة	210
– ملحق الأشكال	214
– المصادر والمراجع	220
– فهرس الموضوعات	234
– الملخص	238

الملخص

الملخص:

حظيت الممارسة النّقدية – في مجال نقد النّقد – لدى حبيب مونسي باهتمام بالغ،فإذا كانالتطبيق في ضوء المناهج الأدبية المعاصرة في النّقد الجزائري شاذٌّ في الغالب فأنّه في نقد حبيب مونسي حقق شأنه من الدراسة فأفرز نتائج معتبرة في المدونة النّقدية الجزائرية، ويُعزىَ ذلك إلى خلفية ناقدنا المعرفية التي تجمع بين الأصالة والتراث والمستوحاة من الموروث النقدي القديم والنّظريات الغربية والعربية الحديثة.

وقد عكف مونسي على إيجاد منهجٍ نقديٍّ يتماشى وقراءته لأعمال السلف من النّقاد، فكتب في التيارين السياقي والنّسقي وخصّهما بمؤلفاتٍ قيمةٍ، ولما عجز السياق والنّسق من حصر نظرته النقدية انصب اهتمامه صوب نظريات ما بعد الحداثة، إذ تغيرت رؤاه النقدية نظير اهتمامها بالنّص المقروء على حساب المكتوب فتعددت أنماط القراءة التي أدّت بدورها إلى تبني مناهج جديدة من قبلهعلى سبيل النقد السيميائي، وجمالية القراءة والتقبل كبديل منهجي يسهم بتفعيل القراءة النّقدية وفتح رؤى النّاقد في الآفاق.

ومنه، تهدف هذه الدراسة إلى تناول المنجز النّقدي لدى حبيب مونسي وتمحيصه من خلال تفحص المدونة المختارة والموسومة بـ " نقد النّقد المنجز العربي في النّقد الأدبي – دراسة في المناهج – " و" نظريات القراءة في النّقد المعاصر، بغية تحديد منهجه في النّقد وكيفية دراسته للمناهج السياقية والنّسقية وتحليله للآراء النّقدية برصد الخلفية المعرفية والمرجعية الفكرية التي تنبثق منها تصوراته، فضلاً عن تبيان الآليات الإجرائية المعتمدة من قِبله في عرضه للقضايا النقدية، ناهيك عن التنقيب في جهازه المصطلحي لمعرفة إمكانية انفراده بمفاهيم خاصّة في بسطه لرؤاه النّقدية، لا سيما الكشف عن كونه مجدداً أم متبعاً في استخدامه للمنهج النقدي تنظيراً وتطبيقاً، وكذا الإضافة التّي ميّز بها هذا الناقد الدرسَ النقدي الجزائري الحديث.

ومن خلال الرؤى النقدية التي انفرد بها مونسي ورأيه الشخصي يسعى هذا العمل – خاصّة – إلى إبراز نظرته من الممارسات السياقية والنّسقية في النّقد العربي، وكذا الوقوف على مواطن الجِدّة والرداءة في دراسته عامّةً كالنّقائص والهنّات ونقاط التميّز ومن ثَمَّ كانت إشكالية بحثنا ترتكز أساساً على قراءة المنجز النّقدي لدى حبيب مونسي بوصفه أُنموذجاً مهماً يعكس التحولات التي طرأت على الخطاب النّقدي الجزائري من السياق إلى النّسق.

Abstract:

The critical practice - in the field criticism of criticism - of Habib Mounci has received great attention. Although the application in the light of contemporary literary methods in Algerian criticism is mostly

anomalous, in the criticism of HabibMounci it achieved its importance from the study and produced significant results in the Algerian monetary code, and this is attributed to the Our critic's background knowledge that combines originality and heritage and is inspired by the ancient critical heritage and modern Western and Arab theories.

Mouncihas been working on finding a critical method in line with his reading of the works of the predecessors from the critics, so he wrote in the contextual and systematic currents, and singled them out with valuable literature. There were many reading patterns, which in turn led to his adoption of new approaches as a form of semiotic criticism, the aesthetic of reading and acceptance as a methodological alternative that contributes to activating critical reading and opening the critic's visions on the horizons.

Hence, this study aims to address and scrutinize HabibMounci's critical achievement by examining the selected blog tagged with "Criticism of Arab Achieved Criticism in Literary Criticism – A Study of Curricula – " and "Reading Theories in Contemporary Criticism, in order to define his approach to criticism and how it studies contextual approaches. and systemic and his analysis of critical opinions by monitoring the background of knowledge and intellectual reference from which his perceptions emerge, as well as clarifying the procedural mechanisms adopted by him in his presentation of critical issues, not to mention excavating his terminological apparatus to see the possibility of his being alone with special concepts in his extension of his critical views, especially revealing whether he is new or followed In his use of

the critical method in theory and application, as well as the addition that distinguished this critic to the modern Algerian critical lesson.

And through the critical visions that Mounci was unique and his personal opinion, this work seeks - in particular - to highlight his view of contextual and systematic practices in Arab criticism, as well as to stand on the citizen novelty and mediocrity in his study in general, such as shortcomings, weaknesses, and points of distinction. Hence, the problem of our research is based mainly on reading the critical achievement of This is Habib Mounci as an important model that reflects the transformations that occurred in the Algerian critical discourse from context to format

Le Résumé:

La pratique critique - dans le domaine critique de la critique - de Habib Mounci a reçu une grande attention. Bien que l'application à la lumière des méthodes littéraires contemporaines dans la critique algérienne soit la plupart du temps anormale, dans la critique de HabibMounci, elle a acquis son importance à partir de la étude et produit des résultats significatifs dans le code monétaire algérien, et cela est attribué aux connaissances de base de notre critique qui allient originalité et héritage et s'inspirent de l'héritage critique antique et des théories occidentales et arabes modernes.

Mounci a travaillé sur la recherche d'une méthode critique en ligne avec sa lecture des œuvres des prédécesseurs des critiques, il a donc écrit dans les courants contextuels et systématiques, et les a distingués avec une littérature de valeur. tour a conduit à adopter de nouvelles approches comme forme de critique sémiotique, l'esthétique de la lecture et l'acceptation comme alternative méthodologique qui contribue à activer la lecture critique et à ouvrir les visions du critique sur les horizons.

Par conséquent, cette étude vise à aborder et à scruter la réalisation critique d'HabibMounci en examinant le blog sélectionné étiqueté avec "Critique de la critique arabe faite dans la critique littéraire" et "Théories de la lecture dans la critique contemporaine ". critique et comment il étudie les approches contextuelles et systémiques et son analyse des opinions critiques en surveillant le fond de connaissances et de référence intellectuelle d'où émergent ses perceptions, ainsi qu'en clarifiant les mécanismes procéduraux adoptés par lui dans sa présentation des questions critiques, non mentionner la fouille de son appareil terminologique pour voir la possibilité qu'il soit seul avec des concepts spéciaux dans son extension de ses vues critiques, révélant notamment s'il est nouveau ou suivi dans son utilisation de la méthode critique en théorie et en application, ainsi que l'ajout qui distinguait ce critique de la leçon critique algérienne moderne,

Et à travers les visions critiques queMounci était unique et son opinion personnelle, cet ouvrage cherche - notamment - à mettre en lumière sa vision des pratiques contextuelles et systématiques dans la critique arabe, ainsi qu'à se tenir sur la nouveauté citoyenne et la médiocrité dans son étude en général, telles que les lacunes, les faiblesses

et les points de distinction.Ainsi, la problématique de notre recherche repose principalement sur la lecture de l'acquis critique de C'est Habib Mounci comme un modèle important qui reflète les transformations qui se sont produites dans le discours critique algérien du contexte au format.