وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قاصدي مرباح – ورقلة –

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الاتجاه الاجتماعي في النقد الأدبي الجزائري الحديث

محمد مصايف،واسيني الاعرج،محمد ساري عينة

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث

ميدان: اللغة والأدب العربي – تخصص:النقد الأدبي الحديث في الجزائر

إعداد الطالب :

الطاهر المنجي رابحي

إشراف الدكتور

عبد الحميد هيمة

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
العيد جلولي	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	رئيسا
عبد الحميد هيمة	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	مشرفا ومقررا
بلقاسم مالكية	أستاذ التعليم العالي	م ع أ ورقلة	مناقشا
يوسف العايب	أستاذ التعليم العالي	جامعة الوادي	مناقشا
حسين دحو	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	مناقشا
حمزة قريرة	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	مناقشا

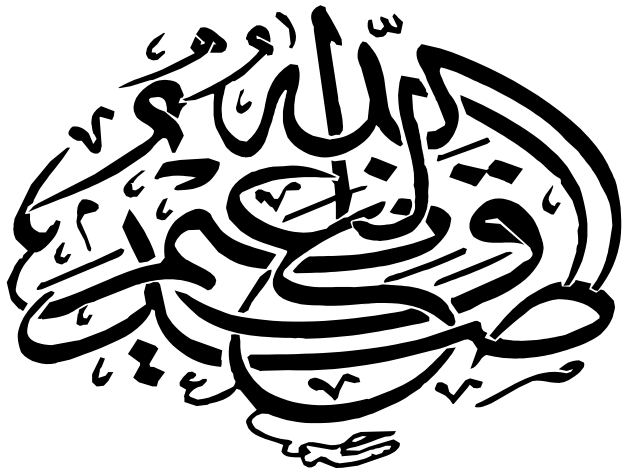
السنة الجامعية: 2020م - 2021 م

«رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي * وَيَسِّرْ لِي

أَمْرِي

وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِّن لِّسَانِي *

يَفْقَهُوا قَوْلِي »



يقول ابن المقفع عن صياغة الكلام:

" إذا خرجَ الناسُ من أن يكونَ لهم عملٌ أصيلٌ وأن يقولوا قولاً بديعاً، فليعلمِ الواصفونَ المخبئون أن أحدهم، وإن أحسن وأبلغ، ليس زائداً على أن يكون كصاحب فصوص وجد ياقوتاً وزبرجدا ومرجاناً، فنظمه قلائد وسموطاً وأكاليل، ووضع كل فص موضعهُ، وجمعَ إلى كل لونٍ شبهه وما يزيدهُ بذلك حسناً، فسمي بذلك صانعاً رفيقاً... وكالنحل وجدت ثمراتٍ أخرجها الله طيبةً، وسلكت سبلاً جعلها الله ذللاً، فصار ذلك شفاءً وطعاماً، وشراباً منسوباً إليها، مذكوراً به أمرها وصنعتها، فمن جرى على لسانه كلامٌ يستحسنهُ أو يستحسنُ منهُ، فلا يعجبن إعجاب المخترع المبتدعِ، فإنه إنما اجتناهُ كما وصفنا "

الإهداء

إلى التي فتحت عيني على المر...وجعلت من المر حلوا وتحملت المصاعب عني

وجعلتني هكذا، تلك هي أمي الكريمة مد الله في عمرها.

إلى الذي سلمني رسالة وتحملتها

واختار مني أن أكون هكذا، ذلك هو أبي العزيز مد الله في عمره.

إلى الذين تحملوا ما تحملت

حتى كنا هكذا، تلكم هم إخوتي.

إلى التي اخترتها كي تكون شريكة حياتي في السراء والضراء، تلك هي زوجتي الفاضلة.

إلى الذين أراهم بذرة طاهرة

تحمل مشعلا جديدا... فهؤلاء أبنائي، سلسبيل، نور الهدى.

إلى الذين مشوا معي على الدرب

وذاقوا حلوه ومره، هؤلاء أصدقائي من الألف إلى الياء.

إلى من وسعه قلبي ولم تسعه ورقتي...إلى كل هؤلاء أهدي هذه المملكة من الكلمات.

ثناء وتقدير

بعد الثناء على صاحب الفضل كله ربُنا عز وجل، ولا نحصي ثناء عليه، ومن باب الاعتراف بالفضل وعرفانا بالجميل أتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير للأستاذ" عبد الحميد هيمة" لما قدمه لنا من جهد ونصح ومعرفة طيلة هذه المدة، أدامه الله بحراً للمعرفة ونفعنا بعلمه .

كما أقدم شكري إلى عميد الكلية الأستاذ "العيد جلولي" ونائبه الأستاذ"حسين دحو" اللذين شجعاني على إتمام البحث، وكل من قدم لي يد العون من بعيد أو من قريب وأخص بالذكر أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة ورقلة فلهم مني كل الشكر.

المقدمة

الحَمْدُ لله والصّلاةُ والسّلامُ على رَسُول الله، مُحَمَد (صلى الله عليه وسلم) صَاحبُ الخُلُق الطَاهر وعَلَى آله وأَصْحَابه أَجْمَعين.

يعد الأدب أحد الظواهر المهمة في المجتمعات البشرية، التي تتطلب جهدا كبيرا في فهمها وتفسيرها، باعتبارها شكلاً ثقافياً يُستظهر بلغة فنية وجمالية، يبتغي توصيل مضامين معينة تتشكل في سياق اجتماعي وتاريخي معين، بحيث لا يمكن تفكيك شفرات تلك المضامين إلا من خلال ممارسة تلتزم منهجية واعية تعيد انشغال النص بأصله الواقعي.

وتمهيداً لهذا المبتغى عرفت الحركة النقدية الجزائرية بعد الاستقلال نشاطا متميزا، تجلى في انفتاحها على مناهج نقدية عديدة، وقام النقد المنهجي الجزائري في بداياته الأولى مسترشدا بآليات المناهج السياقية وفي مقدمتها النقد الاجتماعي الذي يركز على إبراز المضامين في الأعمال الأدبية، بالعودة إلى سياقات النص التاريخية والاجتماعية، والبحث في الظروف التي نشأ فيها، واكتشاف المدى الذي يمتلكه الأديب الجزائري في عرض مختلف الظروف التي يعيشها المجتمع والأديب معا، بحثا في تأثيرات الواقع الاجتماعي وانعكاسه في النصوص الأدبية من خلال فهم المواقف التي كانت موجهة لمسار تشكله، وقد بلغ مرحلة النضج فترة السبعينيات والثمانينيات عندما سادت الإيديولوجية الاشتراكية على جميع مناحي الحياة في البلاد سياسيا واجتماعيا وثقافيا.

ضمن هذا الإطار العام برز مجموعة من النقاد الجزائريين جعلوا من المنهج الاجتماعي في النقد مفتاحاً يلجون به إلى مكنونات النص، وقد استطاعوا أن يؤسسوا لاتجاه نقدي اجتماعي جزائري يستقي مبادئه من الفلسفة الماركسية الجدلية، مثله كل من عبد الله الركيبي، ومحمد مصايف، والاعرج واسيني، ومحمد بوشحيط، ومحمد ساري، وإبراهيم رماني، وفي هذا المسعى تأتي الدراسات والأبحاث الرائدة التي قام بها النقاد الثلاثة محمد مصايف والاعرج واسيني ومحمد ساري وبصفتهم علامة على طريق تأسيس النقد الاجتماعي في الجزائر.

وعليه تطمح هذه الدراسة إلى محاولة الوصول لقراءة موضوعية تبين الأسس التي قام عليها النقد الاجتماعي في الجزائر، وتحدد سماتها انطلاقا من العينة المختارة للدراسة في مقاربتها، من حيث اهتمامها بضرورة فهم العلاقة بين المنتج الأدبي الجزائري متمثلا بالأساس في الرواية وبين التحولات التي تطرأ على الواقع الاجتماعي، وقد تركزت أهدافنا في البحث كالأتي:

- ✓ إعادة طرح موضوع النقد الاجتماعي في الجزائر بدراسة تتناول أهم أعلامه وتبرز ملامحه النقدية.
- ✓ تسليط الضوء على أهم القضايا التي أثارها النقد الاجتماعي الجزائري من خلال النقاد الثلاثة المختارين في البحث(محمد مصايف، واسيني الاعرج، محمد ساري).
- ✓ تتبع مراحل تطور الآليات الإجرائية التي تبناها النقد الاجتماعي في الجزائر من خلال جهودهم النقدية التنظيرية والتطبيقية.

وتجسيدا لهذه الأهداف اخترنا أن يكون عنوان بحثنا كالآتي: **الاتجاه الاجتماعي في النقد الأدبي الجزائري الحديث محمد مصايف، واسيني الاعرج، محمد ساري عينة.**

الإشكالية العامة:

لقد انطلقنا في بحثنا هذا بطرح تساؤل من باب الشك العلمي المعرفي مفاده:

كيف استطاع النقاد الجزائريون بناء العملية النقدية وفق هذا المنهج؟، والذي تتفرع عنه تساؤلات فرعية تفتح الطريق وتنير الدرب لبسط البحث ومن هذه الإشكالات نذكر:

*** ما هي مراحل تطور النقد الاجتماعي الجزائري، وما هو دورها في تطوير الحركة النقدية في البلاد؟**

*** ما هي أهم ملامح النقد الاجتماعي في الجزائر؟**

*** من أين استقى كل ناقد مرجعياته النقدية؟ من منابعه الغربية أو من الوسائط العربية لهذا الفكر؟**

*** ما هي أهم المفاهيم والمصطلحات النقدية الاجتماعية التي وظفها كل ناقد منهم؟**

*** هل التزم هؤلاء النقاد الثلاثة بما قدمته هذه المرجعيات في رؤيتها للنقد الأدبي، أم أنهم قدموا رؤية جديدة تستقل بسمات تعبر عن رؤاهم الخاصة ؟**

وقد استفاد البحث من بعض الدراسات السابقة لدراستنا والتي تناولت الاتجاه الاجتماعي في النقد الجزائري الحديث، نذكر منها:

- أطروحة دكتوراه بعنوان" إشكالية الواقعية في النقد العربي المعاصر" للأستاذ عمار زعموش1990 م، وقد جاءت دراسته موسعة شملت جميع الاتجاهات الواقعية التي عرفها النقد في معظم بلدان الوطن العربي، واهتمت بالجانب التنظيري للمنهج الواقعي.
- رسالة ماجستير بعنوان "الاتجاه الاجتماعي في النقد الجزائري الحديث والمعاصر" للطالب عبد الصدوق عبد العزيز2010م، تناول خلالها الباحث ثلاثة اتجاهات عرفها النقد الجزائري الحديث، الاتجاه الاجتماعي، الماركسي، الإنساني، وقد ضمن دراسته نماذج عن النقد الاجتماعي من خلال مؤلفات بعض من النقاد الجزائريين في سياق التعريف بكل اتجاه.
- أطروحة دكتوراه بعنوان "الاتجاه الاجتماعي في النقد الروائي في المغرب العربي(دراسة في نقد النقد)" للدكتورة أنيسة أحمد الحاج، وتوزعت الدراسة على ثلاثة فصول: الاتجاه الواقعي الاشتراكي والاتجاه البنيوي التكويني والاتجاه السوسيونصي وشملت الدراسة المقارنة بين مجموعة نقاد من المغرب العربي يمثلون هذه الاتجاهات في ممارستهم النقدية.

وأمام هذه القضايا التي تناولتها الدراسات السابقة كان من واجب البحث المتجاوز أن يتلمس الجوانب غير الواضحة في هذه العروض، فكانت بالأساس تحديد مجال الدراسة في سياق منهجي ومعرفي واضح، وتطبيق القراءة النقدية على كل عينة من خلال التطرق لجهازها المفاهيمي النظري ثم ممارستها التطبيقية وأهم المصطلحات النقدية التي استند عليها النقاد في الولوج للنصوص، فكان حصرنا للموضوع مفيدا في استجلاء الممارسة النقدية الاجتماعية في الجزائر، وتحديد ملامحها.

وقد اقتضت منا الإجابة عن هذه التساؤلات هيكلة البحث في شكل الخطة الآتية: مقدمة، مدخل نظري وثلاثة فصول وخاتمة.

مدخل نظري عنوناه بـ"**النقد الاجتماعي النشأة والتطور**" تناولنا فيه ماهية النقد الاجتماعي من خلال مجموعة من التعاريف لرواده المؤسسين، ثم تسليط الضوء على الأسس الفكرية التي قام عليها هذا النوع من المناهج النقدية وبالأخص الفلسفة المادية الجدلية والفكر الهيجلي باعتبارهما المورد الذي استقى منه المنهج الاجتماعي الغربي أهم أسسه، وقد أشرنا في هذا الجانب إلى إسهامات كل من (جورج لوكاتش) و(لوسيان غولدمان) في بلورة نظرية متكاملة من خلال إعادة الاهتمام بالمكون الداخلي النصي للعمل الأدبي وارتكازها على أسس إجرائية تزيد في مصداقية نتائج هذا المنهج، ثم انتقلنا للتعريف ببعض روافد النقد الاجتماعي في الوطن العربي.

أما بالنسبة للفصل الأول: (**تطور النقد الاجتماعي في الجزائر**)، قسمناه إلى ثلاثة مباحث، تناولنا في المبحث الأول (مرحلة التأسيس مع محمد مصايف) التعريف بفكر هذا الناقد وأهم المواقف التي ميزت مسيرته النقدية، مع الإشارة إلى الاختلاف الذي وقع بين النقاد الجزائريين في تصنيف منهج مصايف، ثم انتقلنا لشرح أهم القضايا النقدية الاجتماعية التي شغلت اهتمام مصايف وأخذت حيزاً في نقده، وهي كالآتي:

- ✓علاقة الفن والأدب بالواقع.
- ✓دور الأدب في الإصلاح الاجتماعي.
- ✓الثورة ونقد الحياة.
- ✓موقف مصايف من جدلية الشكل والمضمون.
- ✓موقف مصايف من توظيف اللهجات المحلية في الأدب العربي.
- ✓رسالة الأديب العربي المعاصر.

ومن ثمة وقفنا على فهم مصايف لأصل أزمة النقد الجزائري من خلال تحديده للوظائف والشروط الواجب توفرها في الناقد الأدبي.

وانطلقنا في المبحث الثاني (مرحلة النضج وتطور الرؤية مع واسيني الاعرج) من سمات تجلي المنهج الاجتماعي الجدلي عند هذا الناقد ومميزات الخطاب الواقعي الاشتراكي في نقده من خلال معرفة البعد الاجتماعي الذي اتسمت به الرواية الجزائرية السبعينية التي حازت اهتمام واسيني وخصوصا روايات الكاتب "الطاهر وطار"، لنهتم في المبحث الثالث بما يطرحه محمد ساري من مفاهيم نظرية تؤسس لشكل حديث من أشكال النقد الاجتماعي يحاول التوفيق بين الصيغة اللغوية للنص الأدبي والطبيعة الاجتماعية له من خلال ما تطرحه النظرية البنيوية التكوينية من مفاهيم وآليات إجرائية.

أما الفصل الثاني: **(معالم الممارسة التطبيقية عند النقاد الثلاثة)**، فيتناول جوهر الدراسة الإجرائية، بالبحث في ملامح الممارسة النقدية عند النقاد الثلاثة، وشكل التعامل مع المنهج الاجتماعي في الحقل التطبيقي من خلال اختيار مجموعة نماذج تكشف لنا طبيعة الممارسة النقدية عند كل ناقد، فعنونا المبحث الأول بـ (التحليل الاجتماعي عند محمد مصايف) وتطرقنا فيه لتحليله رواية ريح الجنوب، أما المبحث الثاني(التفسير الإيديولوجي عند واسيني الاعرج) فقد تعرضنا من خلاله لروايتي الطاهر وطار "اللاز" و"العشق والموت في الزمن الحراشي"، وجاء المبحث الثالث (محايثة البنية الاجتماعية في نقد محمد ساري) ليستنطق

ممارسة هذا الناقد من خلال ثلاث روايات، "التفكك" لرشيد بوجدرة و"الزلزال" للطاهر وطار و"الليل ينتحر" لبكير بوراس، مع الإشارة إلى أننا قد التزمنا بمدونة واحدة لكل ناقد.

وجاء الفصل الثالث من دراستنا موسوما بـ: **(توظيف المصطلح في النقد الاجتماعي في الجزائر)** والذي وقفنا فيه عند أهم المصطلحات النقدية التي استرعت اهتمام النقاد الثلاثة من خلال مباحث ثلاثة: يدرس الأول منها مصطلح الالتزام عند محمد مصايف مركزين على مناقشته لقضية الالتزام وغايته في الأدب الجزائري الحديث مع مقارنته بمصطلح الإلزام، ويدرس المبحث الثاني توظيف مصطلح الصراع الطبقي في المنجز النقدي عند واسيني معرجين على أهم العلوم التي ارتبط بها هذا المصطلح كعلم الاجتماع وعلم لنفس، وصور نشأة الصراع في المجتمع وأشكاله: الاجتماعي الإيديولوجي الاقتصادي والديني، لنرصد ملامح تجلي الصراع في الروايات الواقعية الغربية والعربية والجزائرية، ثم شكل اقتراب واسيني من هذا المصطلح وأهم القضايا المؤثرة في توظيفه، أما المبحث الثالث فيتعرض لتوظيف محمد ساري لمصطلحي رؤية العالم والبطل.

وقد أنهيت البحث بخاتمة توصلت فيها إلى جملة من النتائج المتعلقة بحقيقة النقد الاجتماعي الجزائري ومراحل تطوره، مع تضمين البحث ملحقا يعرف بالنقاد الثلاثة.

وفي سبيل الوصول إلى هذه الأهداف، والقدرة على الإجابة على مجمل التساؤلات، وتحقيقا للضبط المنهجي المبتغى في الدرس الأكاديمي، اعتمد البحث على ما يعرف(بنقد النقد) وهو حقل معرفي له معاييره وضوابطه التي تجعله يختلف عن النقد الأدبي، وهو يقترن بتحليل المدونة النقدية المقترحة وتفكيك مكوناتها المنهجية والمرجعية وإبراز محمولات النص النقدي وأهم قضاياه، فإذا كان النقد الأدبي يحلل النص الأدبي، فإن نقد النقد يأتي تاليا للنقد الأدبي، يبحث في المنهج الذي قرأ به النص الأدبي ويسائل طروحات النقاد الذين نتناولهم في هذا البحث، كما اقتضت طبيعة هذه الدراسة استخدام آليات الوصف والتحليل أدوات إجرائية

ساعدت على عرض القضايا النقدية المختلفة وتمحيص دقتها وفاعليتها وانعكاساتها المعرفية على الأدب الجزائري.

وقد استندت الدراسة إلى جملة من المصادر التي اعتمد عليها البحث قصد إقامة كينونته، خصوصا مدونات النقاد الثلاثة المختارين للدراسة: **(دراسات في النقد والأدب)** لمحمد مصايف،**(الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، الرواية انموذجا)** لواسيني الاعرج، و**(البحث عن النقد الأدبي الجديد)** لمحمد ساري، أما بالنسبة للمراجع التي ساعدتنا على الإلمام بمختلف جزئيات الموضوع، فنذكر كتاب يوسف وغليسي**(النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية)** و**(النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الروية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)** للناقد المغربي حميد لحمداني، وغيرها من المراجع التي سنذكرها في نهاية البحث.

ولأن كل بحث لا يخلو من صعوبات مهما كان نوعها، فإننا إذ نشير في الأخير إلى العراقيل التي واجهت البحث، فإن ذلك ليس من نافلة القول كما يجري عادة، إنما واقع كان من الصعب تجاوزه، يتوزع بين ظروف كثيرة كانت تمنع استمرار البحث، ولكن هذه الصعوبات كانت في كثير من الأحيان حافزاً إيجابياً للمضي بالبحث قدما، وأما الصعوبات العلمية التي تمس صميم البحث فتمثلت أساسا في توسع الموضوع وتشعبه خاصة أننا نتناول ثلاثة نقاد لهم باع كبير في النقد الجزائري، مع العلم أن معظم الدراسات السابقة كانت تنفرد بشخصية واحدة من هؤلاء الثلاثة أو أنها تتطرق إليهم في شكل عرضي، ما دفعنا إلى تقسيم بحثنا إلى ثلاثة أقسام يختص كل قسم بالممارسة النقدية عند واحد من النقاد الثلاثة ما تطلب منا جهدا كبيرا وتفرغا، إضافة لصعوبة الإمساك بخصوصية كل مكون في بحث واحد.

وفي الختام نشكر الله سبحانه أن وفقنا لإنجاز هذا البحث، راجين أن نكون قد أسهمنا ولو بقسط ضئيل في التعريف بالنقد الجزائري الحديث وخصوصا النقاد الثلاثة الذين بذلوا جهدا صميما من أجل الرقي بالنقد الجزائري، ونشكر كذلك أستاذنا الفاضل **عبد الحميد هيمة** على إشرافه وتوجيهاته القيمة لنا، ونشكر الأساتذة أعضاء اللجنة على تكبدهم مشقة قراءة هذا البحث، وتقويمه ليخرج في أحسن حلة، فألف شكر للجميع.

رابحي الطاهر المنجي

ورقلة في: 2019/05/28م.

تمهيد

النقد الاجتماعي
النشأة والتطور

- ✓ النقد الاجتماعي الماهية والنظرية.
- ✓ النقد الاجتماعي عند الغرب أعلامه ومفاهيمه.
- ✓ النقد الاجتماعي في النقد العربي الحديث.

مـدخـل إلى النقـد الاجتمـاعي:

إذا كان النقد الأدبي عملية تهدف إلى كشف ما يزخر به النص من حسن وجمال والوقوف على ما يكدره من مساوئ، فإن بلوغ هذه العملية غايتها يستدعي من الناقد التزام الدقة والموضوعية أثناء الممارسة، ولتحقيقها اتجه النقد نحو العلوم التجريبية بغية استغلال مناهجها خصوصاً بعد أن أثبتت هذه الأخيرة جدارتها على التحليل والبرهنة للوصول إلى الحقائق بدقة، وقد تجلى ذلك بوضوح بعد قيام النهضة العلمية في أوروبا حيث جدّ السعي من أجل إضفاء روح العلمية على النقد الأدبي، ونتيجةً له ظهرت مناهج نقدية تعتمد على قواعد وأسس محددة تحوز على قدر كبير من الموضوعية ويتبع الناقد عند توظيفها خطوات مضبوطة تقوم على التحليل والتعليل للخروج في النهاية بتصور عام يعتبر كنتيجة للدراسة، وقد تختلف هذه النتيجة بحسب مفاهيم وفلسفة كل منهج من هذه المناهج ونظرته لطبيعة الإبداع الأدبي[1]، ومن بينها المنهج الاجتماعي الذي قام في تصوره للنقد على تأكيد الصلة بين الأديب والوظيفة الاجتماعية للإبداع الأدبي، وقبل الخوض في مرجعيات النقد الاجتماعي الفلسفية والمعرفية علينا أولاً التعرف على ماهية هذا النقد؟.

1- ماهية النقد الاجتماعي:

لقد تعددت التعاريف التي حاولت تحديد مفهوم المنهج الاجتماعي ولدى فقد اخترنا أهمها قياسا على منظري المنهج:

1- يعرفه "**جورج لوكاتش**" بأنه "منهج يتكون أولاً وقبل كل شيء من دراسة الأسس الاجتماعية الواقعية، والتي فوقها"[2]، حيث ينصرف المنهج الاجتماعي في نظره إلى اعتباره الأدب بنى فوقية تعكس جدليا متغيرات البنى التحتية للوسط الاجتماعي.

---

[1]- ينظر: محمد مندور، **في النقد والأدب**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، القاهرة، 1988م، **ص: 14**.

[2]- محمود دحروج، **مناهج النقد الأدبي المناهج الكلاسكية**، دار البداية ناشرون وموزعون، ط 1، عمان الأردن،2015م، **ص: 290**.

2- أما "**أنريك أندرسون أمبرت**" فيجعل من النقد الاجتماعي عملية تفسر نوعياً لحظة ارتباط الكتابة الأدبية بالحدث ذو الطبيعة الاجتماعية، من خلال الفلسفة التي يتبناها كل ناقد وعلى أساسها يتوقف عرض دور المجتمع، كعامل حاسم أو مرافق في قيمة الإبداع.[1]

3- النقد الذي يعنى بالتغيرات الناتجة عن الصراع الدائم ضمن التركيبة الاجتماعية، بسبب تصادم هذه التركيبة مع وعي الآخر، ومن هنا فإن تركيزه على المضمون الإبداعي يأتي بحثاً عن هذا التغير، بينما يرى في جانب الشكل محاولة للثبات المناقض للحركة والتطور[2]، فهو المنهج الذي "يستهدف النص ذاته باعتباره المكان الذي يتدخل فيه ويظهره بطابع اجتماعي ما"[3]، بينما يعرفه بعض الدارسين انطلاقا من عملية التأثير والتأثر على أنه تفسير الأدب والظاهرة الأدبية في المجتمعات التي تنتجه أو تستقبله أو تستهلكه.[4]

الملاحظ أن جميع هذه التعريفات تؤكد على الصلة الوثيقة بين الأثر الأدبي ومبدعه والنظام الاجتماعي بمختلف طبقاته، وأن للأدب دلالات اجتماعية ينطلق منها المنهج الاجتماعي لتفسير أي أثر أدبي وتقويمه، يقول **عبد السلام المسدي**"ومن رام الدقة والتمحيص فليعرف أن خطاب النقد الاجتماعي يمكنه أن يحمل من البيانات في التنظير ومن الشروح في التطبيق ما يأتي على ربط الظاهرة الفنية بسائر الظواهر الاجتماعية"[5]، ومن ثم فإن مقياس جودة العمل الأدبي يرجع إلى مدى تفاعله مع قضايا العصر والمجتمع وإستيحاء كل معانيه من الحياة اليومية، والتعبير عنها بصدق، ومن خلال ما سبق نجد أن المنهج الاجتماعي يقوم على مبدأين اثنين:

---

[1]- ينظر: أندريك أندرسون إمبرت، **مناهج النقد الأدبي**، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، د ط، القاهرة، 1991م، **ص: 117 و118.**

[2]- ينظر: أحمد ياسين العرود، **مناهج النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، الأردن، 2004م، **ص: 274.**

[3]- مجموعة من المؤلفين، **مناهج النقد الأدبي**، ترجمة : رضوان ظاظا، عالم المعرفة، د ط، 1997م، **ص: 135.**

[4]- ينظر: وائل بركات والسيد غسان، **مقدمة في مناهج النقد للتحليل الأدبي**، د ط، دمشق، 1995م، **ص: 13.**

[5]- عبد السلام المسدي، **الأدب وخطاب النقد**، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1، بيروت لبنان، 2004م، **ص: 54.**

المبدأ الأول: الأديب فرد في مؤسسة كبيرة هي بيئته ووسطه الاجتماعي، وهو بأدبه يعبر عن هذه المؤسسة.

المبدأ الثاني: الإنتاج الأدبي موثوق الصلة بالسياق الاجتماعي الذي نشأ فيه، ما يجعله يستعمل لغة جماعية تشمل مختلف فئات المجتمع.[1]

2- الأسس الفكرية للنقد الاجتماعي:

تجمع جل الدراسات من الناحية التاريخية على أن "**مدام دوستايل**" من اوائل المفكرين الذين دعوا إلى الدراسة العلمية للإبداع في بحثها (الإبداع الأدبي وعلاقته بالنظم الاجتماعية) عام 1800م،[2]ويعتبرها **عاطف أحمد فؤاد** "من أبرز نقاد الأدب الذين تبنوا مفهوم الانعكاس(يقصد انعكاس الأوضاع الاجتماعية في الأعمال الأدبية)"[3]، وقد تزامنت هذه الدعوة مع ما قدمه "**هيبوليت تين**"[4]من أبحاث في كتابه "تاريخ الأدب وتحليله" 1863م توصل فيها لإثبات وجود تأثير للحياة الاجتماعية على المبدع منطلقاً من الحقائق التاريخية التي قام برصدها مستنداً إلى ثلاثية (الجنس، البيئة، العصر)، فهذه العوامل الثلاثة هي التي تخلق شخصية الأديب وتفرغها في قالبها المعين، ويصدر عنها الأديب بدوره عند إبداع أعماله الأدبية؛ فهو إذن ممن يؤمنون بالحتمية في ميدان الأدب، غير أن ملامح هذا المنهج لم تتضح إلا مع ما قدمه الفكر الماركسي المادي، الذي استطاع أن يشكل مفهوما عاما للمنهج الاجتماعي ويرسم معالمه.

---

[1]- عصام محمود، **مقدمة في مناهج النقد الأدبي وتحليل النص**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط 1، الإسكندرية، 2014م، **ص: 46**.

[2]- شايف عكاشة، **نظرية الأدب في النقد الواقعي العربي المعاصر، نظرية التصور**، ج: 2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992م، **ص: 4**.

[3]- عاطف أحمد فؤاد، **علم اجتماع الأدب**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 1996م، **ص: 71 و72**.

[4]- ينظر: إبراهيم عبد العزيز السمري، **اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين**، دار الأفاق العربية، ط 1، القاهرة، 2011 م، **ص: 40**.

2-1- النظرية المادية (الماركسية) والفكر الهيجلي الجدلي:

لـقد ارتبط النقد الاجتماعي في نشأته بالفلسفة المادية والفكر الوضعي العقلاني مع مطلع القرن التاسع عشر[1]، حيث انطلقت هذه الفلسفة في دراستها للظواهر والوقائع الأدبية والجمالية من فكرة الصراع **الجدلي التاريخي**، وبالأخص **كارل ماركس**(1818-1883) **وفريديريك انجليز**(1820-1895) اللذين جعلا للمجتمع **بنيتين، بنية فوقية وبنية تحتية**[2]، قائلين: بأن كل الأنساق الفكرية والثقافية ما هي إلا نتاج للوجود الاجتماعي، وعليه تصبح نظرة الأفراد للوجود والعالم ككل مجرد انعكاس للمصالح المادية للطبقة السائدة في فترة زمنية معينة: أي أن فهم الأدب وفق النظرية المادية لا يتم إلا ضمن حدوده الاجتماعية والتاريخية ولا يستقل عنها، فالفن مثلاً انعكاس للجهد الذي يبذله أفراد المجتمع بجميع طوائفهم، ومنه يكسب الفرد تجربة وخبرة ترفعان من مستواه الفكري والحسي[3]، غير أن **ماركس** لاحظ أن هذا الفن قد ازدهر في فترات زمنية لم تكن مجتمعاتها قد بلغت درجة من التطور المادي يوازي التطور الفني؛ فالتراجيديا اليونانية تعد ذروة التطور الأدبي الحديث، ومع ذلك فقد عاصرت نظاما اجتماعيا بدائيا، وما يقال عن الفن اليوناني يمكن أن يقال أيضا على روائع شكسبير المسرحية وغيرها من النماذج الخلابة التي تمنحنا المتعة والجمال؛ مما دفع **كارل ماركس** للتساؤل "عن كيفية تفسير أن الفن والأدب الناتجين في تنظيم اجتماعي عفا عليه الزمن منذ عهد بعيد يمكن أن يظلا يمنحانا متعة جمالية"[4]، وهذه الظاهرة في حقيقة الأمر تعمل على تقويض ما قال به **ماركس** والفكر المادي من حتمية ارتباط الفنون بالتطور الاقتصادي المادي

---

[1] – ينظر: حميد لحمداني، **النقد الروائي والايديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، 1990م، **ص: 56**، وينظر: طه وادي، **الرواية السياسية**، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان– ، د ط، القاهرة، د ت، **ص: 92.**

[2] – ينظر: جون فريقيل، **الأدب والفن في ضوء الواقعية**، ترجمة : محمد مفيد الشوباشي، دار الفكر العربي، د ط، 1980م، **ص: 51-54** .

[3] – ينظر: جون فريقيل، المرجع نفسه، **ص: 42.**

[4] – ينظر: رامان سلدن، **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، القاهرة، 1998م، **ص: 51.**

للمجتمع، ولكن ماركس تدارك هذا بحل صاغه في شكل قانون دعاه "بقانون العصور الطويلة"[1] مفاده أن نتيجة التطور المادي لمجتمع ما لا تظهر على الفن والإبداع سريعاً بل يتطلب ذلك عصوراً طويلة تسمح بتفاعله مع مظاهر التطور المختلفة.

إن النظرة المادية جعلت من العلاقات الحاصلة بين أفراد المجتمع لا تنفصل عن أسلوبهم في عملية الإنتاج، وعن شكل النظام الذي ينتهجونه في حياتهم المادية، وبناءً عليه فإن أي فهم للفن لا يتأت إلا عن طريق فهم العلاقات المعقدة وغير المباشرة بينه والعالم الإيديولوجي الذي أنتج في ظله، ولبلوغ هذا الهدف علينا أن نقوم بتحليل العلاقات بين الطبقات المختلفة في المجتمع بحسب موقع هذه الطبقات في علاقاتها بطرق الإنتاج، فلا مجال من ثم للفصل بين الفن والمجتمع، فالأول صورة مطابقة للثاني ونظرة مرآوية له؛ وهذا ما كان يقصده "بيلخانوف" في مقولته المشهورة الفن هو مرآة للحياة[2].

وفي نهاية القرن التاسع عشر تشكلت في روسيا "**المدرسة الثقافية التاريخية**" التي دعت إلى التركيز على الروابط التي تصل بين الفن وتطوره التاريخي المادي، وأن فهم أدب عصر ما يقتضي بالضرورة الغوص في ملامح الحياة الاجتماعية والاقتصادية التي ميزت تلك الفترة، وأنظمة الحكم والسياسة وما يلحقه من نظم الحياة العامة والثقافة، ويعد الناقد الروسي "**كيلوفيسكي**" من أبرز نقاد هذه المدرسة فقد صاغ مجمل أفكارها في كتابه" تاريخ الأدب الروسي في القرن التاسع عشر"1916م[3].

3-النقد الاجتماعي عند الغرب أعلامه ومفاهيمه :

سنركز هنا على اسمين استطاعا بلورة نظرية متكاملة للمنهج الاجتماعي في الممارسة النقدية الغربية الحديثة وهما جورج لوكاتش ولوسيان غولدمان:

[1]- محمد دحروج، **مناهج النقد الأدبي (المناهج الكلاسيكية)، ص: 292.**

[2]- ينظر: جمال شحيذ، **البنيوية التركيبية، دراسة لمنهج لوسيان غولدمان**، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط 1، 1982 م، **ص: 22.**

[3]- ينظر: إبراهيم عوض، **مناهج النقد العربي الحديث**، مكتبة زهراء الشرق، د ط، القاهرة، 2005 م، **ص: 129.**

3-1- جورج لوكاتش ونظرية الانعكاس (1885-1970): فيلسوف ومنظر هنغاري يكتب في العادة باللغة الألمانية تفاعل مع الفكر الهيجلي[1]، وعليه أسس نظرته للأدب بكونه ظاهرة تاريخية لها أصولها الممتدة مع الوجود الإنساني، ومحاولة لفهم المحيط الخارجي وانعكاسه عليه في قالب فني بكل ما ينطوي عليه من سعادة وألم و جمال وقبح، وقد ألف "لوكاتش" مجموعة من الكتب سعى من خلالها لبسط معالم هذه الرؤية ابتداءً من كتابه" الروح والأشكال" 1911م[2]الذي يبدو فيه لوكاتش متأثراً بفلسفة هيجل للوجود وكتابيه" نظرية الرواية"1914-1915، و"التاريخ والوعي الطبقي"وهو مجموعة من الدراسات نشرت في عام1923م[3] استطاع بهما أن يؤسس لرؤية مادية للأدب، وخصوصاً الرواية التي خصها بتنظير شامل وفلسفة عميقة تحفر في جذورها التاريخية، وتحلل أسباب نشأتها فقدم هذه الظاهرة الإبداعية في إطار فلسفي هيجلي على أنها ملحمة برجوازية[4]، تصور لنا نثرية وشتات العلاقات في المجتمع الرأسمالي، وضياع القيم الإنسانية كما تمثل أصدق تعبير عن التمزق وعدم التوازن في الصلة بين الذات والموضوع "وتتبني الرواية على الانقسام المحايث للإنسان، مؤكدة ثنائية الذاتي والعالم عنصر مسيطر في البنية الروائية"[5]، مستفيدة من توتر تلك العلاقة تترصد الرواية إعادة بعث رؤى جديدة للعالم تكشف حجم التدهور فيه.

3-2- نظرية الانعكاس : يعود اهتمام الأدب بالمحاكاة إلى الدعوى التي أطلقها **أفلاطون** (427-327ق م) بالتركيز على فهم الفن والأدب انطلاقا من علاقتهما بالواقع والوجود حيث أكد أن أساس الفن محاكاة للعالم الطبيعي الواقعي، الذي يعد صورة مشوهة لعالم المثل[6]، ومن

---

[1] – ينظر: جابر عصفور، **تيارات نقدية محدثة**، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، القاهرة، 2005م، **ص: 12.**

[2] – ينظر: فيصل دراج، **نظرية الرواية والرواية العربية**، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء،2002م، **ص: 21.**

[3] – ينظر: فيصل دراج، المرجع نفسه، **ص: 09.**

[4] – ينظر: فيصل دراج، المرجع نفسه، **ص:9-26.**

[5] – ينظر: فيصل دراج، المرجع نفسه، **ص: 18.**

[1] – ينظر: عبد الله محمد عيسى الغزالي، **النص الأدبي من الاستجابة إلى التأويل**، مكتبة أفاق، ط 1، الكويت، 2011م، **ص: 56.**

هذا التاريخ ظلت هذه النظرية تناقش حسب مفاهيم كل عصر، مع العلم أن المحاكاة عند أرسطو ليست نقلا للواقع" نقلاً ألياً وتمثلاً للممكن بل هي محاكاة للواقع في الإمكان"[1]، وقد اعتبرت المحاكاة في النقد الأدبي النواة الأولى في صياغة نظرية الانعكاس الواقعي التي تعد من أهم النظريات التي استطاعت أن تؤثر في الأدب في القرنين التاسع عشر والعشرين، هذه النظرية التي صاغها "**جورج لوكاتش**" ومنحها بعداً جديداً محاولاً به تلافي الثغرات التي ميزتها في نظرية "لينين" المعرفية وبالأخص الفهم الآلي للانعكاس التي يصور فيها الفنان الواقع الاجتماعي تصويراً مباشراً ، بل وقد يزيد على هذا بمدح ما هو ماركسي فيه، وهنا تبرز قيمة تلك الدراسات التي قام بها " لوكاتش" فجعل كل تصور للعالم الخارجي يقوم على انعكاس هذا العالم في الوعي الإنساني، وعد عملية الانعكاس قائمة على الفرق بين العالم الخارجي والوعي رافضاً الفهم السلبي للعلاقة الآلية بين الأدب والمجتمع، فالأدب عنده صورة فنية عميقة تعبر عن تجربة صاحبها وعلاقته بالحياة بما تحمله من تعقيد وصراع،[2] ولا يقف عند مجرد النقل السطحي الساذج للواقع.

لقد حاول "جورج لوكاتش" بهذا المنظور الجديد تجاوز النقائص التي شابت نظرية الانعكاس لدى النقاد الماركسيين، وخاصة الروس الذين ضيقوا مهمة الأديب لتصبح مجرد التقاط صورة للمجتمع بشكل سطحي، حيث أدرك ما أغفله هؤلاء خصوصاً في الجانب الجمالي للعمل الأدبي الذي لا يمكن التغاضي عنه في تحليل أي نص لديه، والنص صورة للواقع، وهو النمط المثالي في مضمونه وشكله يحمل بداخله التركيب الاجتماعي.

مما سبق ذكره يتضح لنا أن "جورج لوكاتش" قد اهتم بالكيفية التي يظهر عليها العمل الأدبي أي: الجانب الجمالي فيه، حيث يمكن أن نبلور مقاربته لعملية الانعكاس بأنها تقوم على فهم وتجسيد العلاقة القائمة بين النص والواقع الاجتماعي في شكل علاقات نقدية يكون

---

[2]– عبد الرحمان أبو عوف، **فصول في النقد والأدب**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1996م، **ص: 60**.

[3]– ينظر: عبد الله محمد عيسى الغزالي، ، **النص الأدبي من الاستجابة إلى التأويل**، **ص: 59**.

المبدع غير ملزم بإعادة إنتاج الواقع الاجتماعي فحسب، وإنما يتجاوزه بقيامه بوظيفة إيحائية ونقدية له، مما يؤدي إلى زوال التطابق الفوتوغرافي بين العالم الواقعي والظاهرة الأدبية.

3-3- لوسيان غولدمان والبنيوية التكوينية:

كان "**لوسيان غولدمان**"[1]أبرز أتباع "لوكاتش" وأكثرهم تأثراً بأفكاره، حيث عمد إلى استكمال جهود معلمه في إرساء أسس نظرية نقدية مبنية على رؤى الفكر الماركسي، لكن "غولدمان" كان أكثر انفتاحا على ما استجد في الساحة الأدبية والنقدية من نظريات وبالأخص النظرية البنيوية عن طريق الاستفادة من إنجازاتها ومحاولة مواءمتها بالتصور الماركسي، بهدف الانتقال من مجرد التنظير إلى بناء آليات إجرائية، مستنداً على مقولة الكلية عند "لوكاتش" والتي حدد مفهومها غولدمان في كتابه" الإله الخفي" معتبرا أن الوقائع الإنسانية تكون دائما أبنية كلية ذات دلالة، ولا يمكن فهم هذه الأبنية إلا في منظور علمي متكامل وفق دلالاتها وتشكيلاتها الثقافية، وأن تحديد الناقد للأبنية الدالة في العمل الأدبي يساعده على كشف حجم التناسق والانسجام فيه ولبلوغ المبدع هذه الغاية بحاجة إلى وسيط يُمكنه من الجمع بين الذات والموضوع والوعي والواقع، وقد تأتى له هذا الوسيط في مفهوم أطلق عليه "**رؤية العالم**" وألحق به مفهومين إجرائيين تابعين له وهما: "**الفهم** "و"**التفسير**" فيغدو المبدع في هذه العملية فاعلاً جماعياً يعبر عن وعي طبقة اجتماعية ينتمي إليها تتصارع مع طبقة أخرى لها تصوراتها الخاصة للعالم، فينقل أحاسيس طبقته ورؤيتها للعالم بأسلوب فني يناظر

[1]- **لوسيان غولدمان**، ولد برومانيا سنة 1913 م، وبها أتم دراسته الثانوية، استمالته الفلسفة الماركسية خصوصا بعد التقائه بجورج لوكاتش 1933م، وتأثر بأعماله الثلاثة، تحصل غولدمان على درجة دكتوراه في الاقتصاد السياسي عام 1934م، ودكتوراه في الفلسفة عام 1943م، ودكتوراه في الأدب 1962م عن كتابه" الإله الخفي دراسة للرؤية المأساوية في خواطر باسكال ومسرح راسين" أسس منهجا نقديا متكاملا نظرياً وإجرائيا أطلق سماه"البنيوية التكوينية" تبوأ مكانة هامة بين المناهج النقدية المعاصرة وأكثرها انتشارا لمرونته وقابليته للتطور، اجتهد طيلة حياته من اجل إعادة بعث الفكر الجدلي برؤية جديدة إلى توفي في حادث سير عام 1970م، ترجمت أعماله إلى أكثر من عشر لغات نذكر منها: "البنى الذهنية والإبداع الأدبي 1970" "العلوم الإنسانية والفلسفة 1952م"و"الإله الخفي"و"الكون عند "كانط 1948م"و"من أجل سوسيولوجيا الرواية 1964م" و"أبحاث جدلية 1959م"و "الماركسية والعلوم الإنسانية 1970م"، وينظر: السيد ياسين، **التحليل الاجتماعي للأدب**، مكتبة مدبولي، ط 1، القاهرة، 2007م، **ص: 35 - 37.**

فيه الواقع، فما المقصود برؤية العالم عند "لوسيان غولدمان"؟، وما هي المفاهيم التي اعتمدت عليها هذه الرؤية؟.

1- مفهوم رؤية العالم LA VISION DU MONDE: هي" مجموعة الأفكار والمعتقدات والتطلعات والمشاعر التي تربط أعضاء جماعة إنسانية(طبقة اجتماعية) وتضعهم في موقع التعارض مع مجموعة إنسانية أخرى"[1]، فهي إذن تلك الأحاسيس والآمال والتطلعات المستقبلية تختص بها طبقة اجتماعية دون غيرها من الطبقات الأخرى،" فتشكل الكيفية التي يحس وينظر بها المبدع إلى واقع معين"[2]، يعيد صياغته ليحمل دلالات نظرة جماعية.

أ- الفهم LA COMPREHENSION : يطلق عليه البعض مصطلح "الشرح" هو دراسة النص من داخله والبحث عن بنياته الدالة، بحيث ينصب جهد الناقد على كل ما يتصل" بوصف العلاقات الأساسية التي تشكل البنية في صيرورتها"[3] من خلال التركيز على البنيات الداخلية للنص بنظرة بنيوية شكلية.

ب- التفسير EXPLICATION: هو عملية تستوجب استحضار العناصر الخارجية وربطها بالبنيات الداخلية للعمل الأدبي من أجل استنطاقها، أو بعبارة أخرى إدماج البنية الدالة للنص ضمن بنية أكثر شمولية تشكل الوعي الفكري الاجتماعي لمجتمع معين.

إذن يعد الفهم المرحلة الأولى والتي تكون موجهة إلى النص في حد ذاته، في حين أن المرحلة الثانية، وهي التفسير تقوم على ربط الوشائج بين النص والعالم، ويضرب "لوسيان غولدمان" مثالاً على منهجه النقدي هذا في كتابه "الإله الخفي" فبعد دراسته لمسرح راسين

---

[1]- سعد البازعي و ميجان الرحيلي، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء، 2000م، **ص: 43.**

[2]- لوسيان غولدمان وآخرون، **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**، ترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 2، 1986م، **ص: 48.**

[3]- عبد الرحمان بوعلي، **مدخل إلى سوسيولوجيا الأدب والرواية**، دار الأيام للنشر والتوزيع، ط 1، 2015م، عمان، الأردن، **ص: 20.**

لاحظ عليه كثرة تكرار كلمات "الإله" "العالم" "الإنسان" تتبدل معانيها وعلاقاتها حسب كل توظيف لها من مسرحية إلى أخرى، وبتحليل هذه البنيات تكشفت له رؤية للعالم خاصة براسين يظهر فيها أناس تائهين في عالم الغاب الخالي من المبادئ والقيم ورغم تقبلهم لهذا العالم مكرهين بسبب غياب "الإله" عنهم فهم في نفس الوقت يحاولون رفضه بأساليب متطرفة وشنيعة؛ بيّن "لوسيان غولدمان" أن الداعي لهذه الصورة التراجيدية في مسرح راسين هي تلك الحركة الدينية التي عرفتها فرنسا باسم "الجنيسينية" المتطرفة ويقف خلفها إزاحة مجموعة اجتماعية معينة "نبالة الرداء" في القرن السابع عشر التي كانت تمثل طبقة موظفي البلاط الملكي، فيتجلى الموقف المتناقض لها من خلال حاجتها للملك، وفي نفس الوقت معارضتها له سياسياً بانضوائها تحت لواء الرأسمالية البرجوازية؛ مما جعلها سببا في عدم تطور هذه الأخيرة وإخفاقها في كسر الحكم المطلق للملكية[1].

من خلال هذا الطرح يكون "لوسيان غولدمان" قد قدم أسلوبه المنهجي في استنطاق العمل الأدبي بوصفه مجموعة بنيات مماثلة للبنيات المعقدة المشكلة للعلاقات الاجتماعية، واستطاع أن يتجاوز الفهم التقليدي الماركسي للأدب والذي يعتمد على جعل الأدب مرآة للواقع، إلى مقاربة جديدة يعيد فيها الاعتبار للعمل الأدبي في خصوصيته من غير أن يفصله عن علائقه بالمجتمع والتاريخ.

4- أعلام الاتجاه الاجتماعي في النقد العربي الحديث:

انطلاقا من خمسينيات القرن العشرين أخذت تتحدد معالم الاتجاه الاجتماعي في الأدب والنقد العربي الحديث، بعد أن طرأت ظروف سياسية واقتصادية واجتماعية سادت معظم أقطار الوطن العربي ونشأت خلالها أحزاب يسارية تتغنى بالثورة على كل قديم وفي جميع مجالات الحياة، وتحظى بتأييد من الدولة ومن الطبقة المثقفة والمفكرين ساعدتهم هذه الميزة على تصدر المشهد الثقافي طوال سنوات الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين.

[1]- ينظر: جابر عصفور، **تيارات نقدية محدثة، ص: 113.**

ويمكن توزيع هؤلاء الأعلام على الأقطار العربية على النحو الآتي:

4-1- مصـر:

تعد مصر من أوائل الدول العربية التي تأثرت بهذا التوجه خصوصاً بعد ثورة الضباط 1952م ضد الحكم الملكي الإقطاعي واتفاقية الوصايا البريطانية على البلاد، تم إرساء خلالها قواعد حكم اشتراكية تعادي الحكم الليبرالي الغربي، وعجت الساحة بالمؤتمرات والندوات الثقافية وألقيت المحاضرات بغية فك كل ارتباط بالتراث وطي صفحة الماضي، وتصدر المشهد النقدي المصري مجموعة من النقاد ذوي النزعة اليسارية من بينهم: محمود أمين العالم ومحمد مفيد الشوباشي ومحمد مندور ولويس عوض وغالي شكري حيث أسهموا في وضع أسس منهج اجتماعي يعتقد أن كل أديب أو مبدع ينتمي إلى مجتمع ما فإن هذا الأخير سيحدد ملامح كتابته ويتحكم في تأويل نصوصه الأدبية بقدر انعكاسه عليها.

4-1-1- محمد مفيد الشوباشي:

لقد بدأ حس الشوباشي النقدي الإجتماعي في الوضوح مع المقالات التي نشرها في مجلة 'الأديب المصري" و"الثقافة"، وترسخ هذا الحس في كتابه" الأدب ومذاهبه" الذي نشره في 1970م،[1] الذي ابتدأه بانتقاد الاتجاه المثالي ونظرية الفن للفن والطبيعيين، ممتدحاً الاتجاه الواقعي الاشتراكي معتبراً إياه سبب تطور الأدب والنقد العربي وسبيله نحو الحداثة، وقد استهوته الممارسة النقدية عند الروس فعكف يترجم أعمال أكبر النقاد من أجل استقصاء الآليات والأدوات التي وظفوها في نقدهم الماركسي والخروج بأهم الخصائص التي ميزت تلك الممارسة، ويرى في الأدب الواقعي دعوة لتوعية الجماهير العربية بواقعها المتخلف، ولوحة تصور حياة الفرد اليومية ومعاناته وكفاحه المرير للعيش، أدب يناضل من أجل إرساء دعائم

[1] – ينظر: رجاء عيد، **فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، منشاة المعارف، د ط، الإسكندرية، 1988م، **ص:222**.

المساواة والعدالة الاجتماعية بين جميع طبقات الشعب، وأن الواقعية ليست " تسليم بالواقع كما يحاول الاستعمار تزييفها، ولكنها على نقيض التسليم والخضوع؛ فهي دعوة إلى الكفاح في سبيل إزهاق الباطل وتحطيم الأوضاع الجائرة وتغيير الواقع"[1]، والأديب في نظر "الشوباشي" إنسان صاحب رسالة، لا يجري قلمه ليعبر عن نزواته الذاتية أو لإظهار براعته الفنية، أو ذاك الذي يسبح في عالم الخيال والأوهام غارقاً في مثالياته داخل برجه العالي، وإنما هو ذاك الذي يؤمن بأنه صاحب رسالة وهو يكتب لتبليغ هذه الرسالة إلى مجتمعه.

4-1-2- محمود أمين العالم : ظل هذا الناقد وفياً للمذهب الماركسي في جميع كتاباته طيلة مساره النقدي، ويعد كتابه " في الثقافة المصرية" الذي ألفه مناصفة وعبد العظيم أنيس أبرز الكتب النقدية الواقعية في فترة الخمسينيات، وشاهد على تلك التحولات الأدبية والثقافية والسياسية التي شهدتها مصر فيصفه مؤلفه بأنه" الابن الشرعي لمرحلة من مراحل الغليان والتحول في الإبداع الأدبي خلال سنوات الأربعينات وبداية الخمسينات"[2]وعمل "محمود أمين العالم" على تحديد وظيفة الأدب وماهيته مستنداً إلى ما يحكمه من قوانين وعلى رأسها قانون العلاقة بين الأدب والمجتمع، وقانون علاقة الصياغة بالمضمون، وهو يدل عن وعي عميق للناقد بالمؤثرات التي تحكم العملية الأدبية، وقد كان أحد الثائرين على الممارسة النقدية "التي كانت سائدة والتي غلب عليها الطابع الذوقي من ناحية والطابع الكلاسيكي التقريري من ناحية أخرى"،[3]وموقف محمود العالم من النقاش الذي أثير حول حرية الأديب والالتزام أن حريته لا تكتمل إلا إذا شملت الحرية الاجتماعية، التي تقتضي التزام الأديب بقضايا مجتمعه ومشكلاته، بشرط أن لا يتحول هذا الالتزام إلى خضوع سلبي للواقعة الاجتماعية ويبرئ نفسه من هذا قائلا: "فلسنا ندعوهم إلى قسر أو افتعال، ولسنا نحجر على حريتهم في التعبير...ولسنا نقول لهم اجعلوا أدبكم وفنكم شعارات ثورية، أو حلولا اجتماعية أو تقارير

[1]- محمد مفيد الشوباشي، **الفلسفة السياسية**، دار الفكر العربي، د ط، القاهرة، د ت، **ص: 75**.

[2]- محمود أمين العالم، عبد العظيم أنيس، **في الثقافة المصرية**، دار الثقافة الجديدة، ط 3، 1989م، **ص: 15**.

[3]- محمود أمين العالم، عبد العظيم أنيس، المرجع نفسه، **ص: 16**.

سياسية؛ ذلك أن الالتزام في الأدب والفن ليس نقيضا للحرية ولا يمكن أن يتم على حساب الأدب والفن"[1]، فالالتزام يكون بوعي من الأديب وقناعة نابعة من حريته في اختيار موضوعه وأدواته التي تتلاءم وشكل هذا الموضوع، وقد اهتم محمود أمين العالم بإجراء دراسات على عدد من الأدباء في النصف الأول من القرن العشرين، وكانت نقطة البدء عنده فكرة أساسية مؤداها أن الأدب للمجتمع، وأن مضمون الأثر هو الذي يستطيع وحده تحقيق هذه الغاية، وقد دفعته نزعته الماركيسة إلى محاولة صياغة آراء ماركس في الفن والأدب صياغة دقيقة؛ إذ رأى أن مضمون الأثر الأدبي يعكس مواقفاً اجتماعية معينة، وأن البناء الفني ليس سوى تشكيلا لهذا المضمون وكان يرجو على الدوام أن يضع هذا المفهوم في صيغ عامة.[2]

4-2- سوريا ولبنان:

تعد سوريا ولبنان من أهم الأقطار المشرقية التي عرفت تطوراً سياسياً، وفكرياً، واقتصادياً، كان له الدور الفعال في بعث الحركة النقدية في منتصف القرن العشرين، وكانت الأمور بينهما متداخلة إلى حد بعيد، مما جعل كتابات النقاد اللبنانيين تسهم في نشؤ فكر نقدي واقعي في الأدب السوري بعد أن كانت مقتصرة على الجانب الإبداعي للأدب، فسوريا التي استقلت من الاستعمار الفرنسي سنة 1946م، وجدت نفسها أمام وضع جديد بمشاكله الداخلية والإقليمية ومطامحه وعلاقته المختلفة، قوية خلاله الروح الوطنية والقومية، وأخذ الاتجاه الواقعي يشق طريقه لدى الأدباء والمثقفين السوريين؛ أولاً عن طريق ترجمة بعض مؤلفات مفكري الواقعية الاشتراكية أمثال: بيلخانوف، ستالين ومكسيم جوركي، ثم اتجهت الجهود لمحاولة تطبيق النظرية الواقعية على الفكر والأدب العربي، نشهدها في أعمال كوكبة من النقاد السوريين أمثال: بوعلي ياسين، نبيل سليمان، وحنا عبود، ويعتبر هذا الأخير مؤسس

---

[1]- محمود أمين العالم، **الثقافة والثورة**، دار الآداب، ط 1، بيروت ، 1970 م، **ص: 54**.

[2]- ينظر: سمير سعد حجازي، **مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق**، دار الآفاق العربية، ط 1، القاهرة، 2007 م، **ص 151**.

النقد الاجتماعي السوري من خلال ما قدمه من دراسات ساهمت في إبراز خصائص النقد الواقعي العربي ومميزاته.

4-2-1- حنا عبود: ناقد سوري تبنى الواقعية الاشتراكية في دراساته الأدبية من خلال تتبع المنجز النقدي الواقعي العربي وتطوره والوقوف على أهم مميزاته وملامحه حيث تعكس مؤلفاته النقدية العديدة الموسوعية والرحابة الفكرية التي تتضح تلك الإشارات التاريخية والمعرفية نذكر منها: "المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث"، "النزوحات الكبرى"، "معالم الأدب العربي بعد الحرب العالمية الثانية"، "مسرح الدوائر المغلقة"، وقد اشتغل بفكرة النقد الأدبي من منطلق فلسفي حياتي فهو يرى أن الأدب يدخل بكل شيء في الحياة؛ لذلك فالنقد من وجهة نظره هو المراقب الأمين للتصرفات البشرية، والنقد كينونة الإنسان مهما بلغ من البساطة ومهما أوغل في التعقيد، فالنقد عنده عاملٌ أساسٌ في تقدم الشعوب ورقيها.

4-2-2- حسين مروة(1910-1987م): يُعد من أهم النقاد اللبنانيين الواقعيين تأثيراً في الساحة العربية سياسياً وثقافياً وأدبياً، عرف بنشاطه السياسي كعضو في اللجنة المركزية للحزب الشيوعي اللبناني، ناضل من أجل العدالة الاجتماعية والحرية والتقدم في وجه الاستبداد العثماني، وله باع طويل في الكتابة الصحفية إبتداءً من مقالاته المتميزة في جريدة "الحياة"، إلى مساهمته في تأسيس مجلة " الثقافة الوطنية" التي لعبت دوراً حاسماً في نشر الفكر الواقعي في لبنان وعموم المشرق العربي، هذه المقالات التي جمعها مروة فيما بعد في ثلاثة كتب، أولها كتابه" قضايا أدبية"الذي دافع من خلاله عن الفكر التقدمي في مواجهة أنصار الرجعية والنظرية المثالية(الفن للفن)، حيث نجده في تمهيد هذا الكتاب يحدد الذين يستهدفهم قائلاً " أولئك الذين يحبون الحقيقة واضحة صريحة، ويحبون أن تنتصر قوى التقدم على قوى الرجعية، لكل أولئك جميعا ماذا تعني حركة الواقعية الجديدة في الأدب وعلى أي الأسس والمفاهيم تقوم"[1]وتمكن من بلورة الكثير من قضايا الواقعية نظرياً كقضية "الأدب

[1]- حسين مروة، **قضايا أدبية**، دار الفكر ، ط 1، بيروت، 1956م، **ص: 13.**

الموجه "وقضية" لمن يكتب الأديب" للعامة أو الخاصة، أما كتابه الثاني "دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي" الذي خصه لتطبيق هذا المنهج على أعمال ثلة من الكتاب والأدباء المعاصرين من شتى البلاد العربية كتوفيق الحكيم، عباس محمود العقاد ومحمود أمين العالم من مصر علي أحمد سعيد(أدونيس) من سوريا، وخليل الحاوي من لبنان، طرح أثناء هذه الدراسة نظرته للموروث الأدب العربي وموقفه الثوري من الأدب، أما كتابه الثالث "تراثنا كيف نعرفه" فقد جاء ليؤكد تطور المنهج الواقعي في نقد حسين مروة من خلال العودة إلى التراث ودراسته من جديد بموضوعية، أما التراث الفكري الإسلامي فقد تناوله في بحثه الموسوم بـ"النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية".

والجدير بالذكر أن الواقعية في النقد اللبناني لم تعرف نفس التطور الذي عرفته في كل من مصر وسوريا، رغم تقارب الظروف التي أثرت في النقد العربي لهذه الدول، من حيث التأثيرات العالمية، خصوصاً اليسارية والشيوعية، إضافة إلى زيادة الوعي لدى الطبقات الكادحة من أبناء الفلاحين والعمال، وتبقى أن لكل بلد ظروفه الخاصة التي تختلف من قطر عربي إلى آخر.

الـفـصل الأول

مراحل تطور الـنقـد الاجتمـاعي فـي الـجزائـر

- ✓ المبحث الأول: مرحلة التأسيس مع محمد مصايف
- ✓ المبحث الثاني: مرحلة النضج وتطور الرؤية واسيني الأعرج
- ✓ المبحث الثالث: مرحلة التحول في مسار النقد الاجتماعي مع محمد ساري

تمـهيـد:

لا شك أن المتتبع لمراحل تطور الأدب الجزائري بعد الاستقلال يسير عليه أن يستشف ذلك التوجه العام الذي طغى على الساحة الأدبية والنقدية صوب الاتجاه الاجتماعي من منتصف الستينات إلى أواخر الثمانينات متأثراً بما طرأ على البلاد من تقلبات سياسية، واقتصادية، واجتماعية داخلياً وبالتيارات الاشتراكية الغربية والعربية خارجياً، غير أن محاولة التأريخ لتسرب الاتجاه الاجتماعي إلى الأدب الجزائري تفرض علينا العودة إلى مرحلة ما قبل الاستقلال حيث نتلمس فيها بعض الملامح له، وإن في الشق الأدبي دون النقدي، ولقد حددها صاحب كتاب"**دراسات في الأدب الجزائري الحديث**"[1] **أبو القاسم سعد الله** في ثلاث مراحل ارتبطت في مجملها بما قدمته جمعية العلماء المسلمين للساحة الأدبية آنذاك، غير أن محمد مصايف يذهب في كتابه "**النثر الجزائري الحديث**" لتقسيمها إلى مرحلتين تحت عنوان "الأدب الجزائري والمسيرة الوطنية"، مرحلة أديب ما قبل الثورة، ومرحلة أديب الثورة، حيث تختلف مساهمة أدب ما قبل الثورة عن مساهمة أدب الثورة وشكل التزام الأديب ودرجة وعيه في كلتا المرحلتين، ليحاول كل منهما التعبير عن المرحلة التي يعيشها بكل تفاصيلها[2].

- **مراحل تطور الأدب الجزائري:**

1- مرحلة ما قبل الاستقلال: وتنقسم هذه المرحلة بدورها إلى مرحلتين هما:

1-1- مرحلة الأدب الإصلاحي: وهي المرحلة التي تبدأ مع الدعوة التي أطلقتها جمعية العلماء المسلمين لإصلاح المجتمع الجزائري بالعودة إلى تعاليم الدين الإسلامي الصحيحة، ومحاربة الخرافات، والأباطيل"وتنقية الإسلام من شوائب الشعوذة التي انتشرت عبر الزوايا

---

[1]- صنفها في ثلاثة اتجاهات هي الاتجاه التقليدي والاتجاه الرومانتيكي والاتجاه الواقعي، ينظر: أبو القاسم سعد الله، **دراسات في الأدب الجزائري الحديث**، دار الرائد للكتاب، ط 5، الجزائر، 2007 م، **ص: 25- 29**.

[2]- ينظر: محمد مصايف، **النثر الجزائري الحديث**، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، الجزائر، 1983م، **ص: 99**.

من جراء الإفقار الفكري، والجهل، والظلم المنتشر في المجتمع نتيجة استبداد المعمرين، واستيلائهم على ثروات الجزائريين"[1]، ونشر الثقافة العربية، وإعادة الاهتمام بدور المرأة في التربية والمحافظة على مقومات الشخصية الجزائرية من خطر الغزو الثقافي الفرنسي المُمنهج في التعليم وفي الفكر، حيث كانت بدايات كُتاب ومشايخ الحركة الإصلاحية مع الشعر والمتون، ثم انتقلوا إلى الخطابة، وفن السرد، وخصوصاً القصة المكتوبة باللغة العربية مركزين في قصصهم التي نشروها على صفحات مجلتهم على الإصلاح الاجتماعي ومحاربة التفاوت الطبقي الموروث من العهد العثماني[2]، ويشرح **أحمد طالب** منهج جمعية العلماء في الأدب بقوله" واهتمت أول عهدها بالشعر دون القصة ولم يستطع الشعراء بمفردهم تحمل عبء العلاقة الجدلية للتطورات الحاسمة للواقع، مما جعل الجمعية تفتح أبواب النشر لكل من توسمت في أسلوبه الأدبي شيئا من أهدافها الإصلاحية الدينية التوجيهية"[3]، أما آراؤهم النقدية فقد انصبت على التقويم الأخلاقي للنصوص، وإسقاط الأحكام الدينية عليها، وهذا انطلاقاً من فهمهم للعملية الإبداعية، وعليه تظهر ملامح الاتجاه الاجتماعي في أدب هذه المرحلة بناء على المسؤولية الملقاة على الأديب باعتباره موجه ومثقف ومصلح اجتماعي في آن واحد.

ويؤكد **محمد مصايف** على أهمية أدب المرحلة الإصلاحية ودورها في تهيئة الشعب وتوعيته لخوض غمار الثورة يقول:"ولا نشك في أنه كان لهذا الأدب القليل الشعارات، والهادئ الأسلوب، دخل كبير في جعل الشعب الجزائري يعي حالته الخاصة، ودور هام

---

[1]– محمد ساري، **وقفات في الفكر والأدب والنقد**، دار التنوير، ط 1، الجزائر، 2013م، **ص: 4**.

[2]– محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، (1925–1975)**، دار الغرب الإسلامي، د ط، 1985م، **ص: 77و78**.

[3]– أحمد طالب، **الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة (في الفترة ما بين1931– 1976)**، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، 1989م، **ص: 31**.

ساعد الساسة الجزائريين على تجنيد هذا الشعب وتحضيره للمعركة الكبرى"[1]من خلال تعليمه، وتثقيفه، وإعادته إلى أصوله العربية الإسلامية.

1-2- مرحلة الثورة التحريرية (1954-1963): وتأتي ميزة هذه المرحلة انطلاقا من الرسالة التي حملها الأدب خلال الثورة التحريرية من نقد للحياة، ومظاهر الواقع المزري الذي كان يعيشه الشعب الجزائري، وهي في الحقيقة وظيفة الأدب والفكر الاجتماعي الأساسية، فالالتزام بالقضية الوطنية والدعوة للثورة، والنضال لتحرير العباد والبلاد كانت السمة الغالبة على الكتابات الأدبية آنذاك ويتجلى هذا بوضوح في شعر الثورة بما يعبر عنه من آمال وطموحات الشعب في نيل الحرية، وكسر أغلال الاستعمار الفرنسي التي كبلته قرناً ونصف قرن من الزمن، فشاعر الثورة مفدي زكرياء وجه من أوجه دفاع الأديب على مجتمعه، وقوميته حيث لازمته كلمات الحرية، والنضال في جميع أشعاره، ولم تبرحه قط، إضافة إلى ما كان يُضمنه في قصائده من مشاهد تحكي كفاح الشعب الجزائري في الأرياف، والمدن في وجه الظالم الذي صادر أرضه واستباح عرضه ونهب خيراته، فهذه النزعة الوطنية الاجتماعية في الشعر أقرب ما تكون للصورة الواقعية البسيطة[2] التي تركز على بناء المشهد الأدبي، انطلاقا من صورة الواقع المباشرة دون تكثيف للمعاني ليسهل للمتلقي إدراكها، ومرد هذه البساطة يرجع إلى سببين، يتعلق الأول بغاية هذا الأدب الثوري الذي يهدف إلى توعية الشعب وإيقاظ الهمم، ورص الصفوف لمكافحة المحتل الفرنسي، أما الثاني فيتعلق بالمتلقي وأسلوب التواصل معه، وهو ذاك المواطن الجزائري البسيط الأمي الذي لا يعنيه من الأدب إلا ما ارتبط بحياته، ومظاهر معاناته، وبؤسه، مما يجعل من غير المجدي التعمق في الفكرة أثناء مخاطبته كما تفعل الرومانتكية، أو تغريب الصورة كما عند الرمزية، بل الأولى الصورة المباشرة التي تجسد الواقع الذي يعيشه الجزائري في حياته اليومية.

---

[1]- محمد مصايف، **النثر الجزائري الحديث، ص: 102**.

[2]- ينظر: صلاح فضل، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، دار المعارف، ط 2، 1980 م، **ص: 35**.

أما جانب النثر فيمكن الإشارة إلى أن الأدب الجزائري في مرحلة الثورة لم يعرف الكثير من الأجناس الأدبية النثرية ذات البعد الاجتماعي، ماعدا القصة، والرواية المكتوبة باللغة الفرنسية، "فقد استطاع مثلا كل من محمد ديب، وكاتب ياسين، خصوصا أن يبرزا كل تناقضات البرجوازية الفرنسية، وأن يبصرا ويتبينا في مجتمع العلاقات البرجوازية، مختلف القوى الاجتماعية المتناقضة في ممارستها وأحلامها، فقوموا نضالها على ضوء الرؤية الثورية"[1] وعلى النقيض فقد بقيت الرواية المكتوبة بالعربية خاضعة لرتابة مقلقة، ويرى واسيني الاعرج أنها ظلت حبيسة النظرة الرومانسية والواقعية الانتقادية، ولم تتمكن من الاستفادة من الزخم الذي خلفته الثورة على أرض الواقع.[2]

ونخلص مما سبق: أن الاتجاه الاجتماعي في الأدب الجزائري قبل الاستقلال وبالتحديد في زمن الثورة جاء تماشياً مع ما تقتضيه متطلبات المرحلة هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن اعتناق هذا الاتجاه كمذهب أدبي له أسسه الفكرية، وخصائصه الفنية، والجمالية كان غير متاح في تلك الفترة، ونتيجةً لما تقدم فإن أي حديث عن النقد الاجتماعي بمفهوم المنهج سيكون من العسير إن لم نقل المستحيل إثباته وينبني حكمنا هذا على جملة من الأسباب نلخصها في الآتي:

1- الاختلاف بين الدارسين حول المشهد النقدي الجزائري قبل الاستقلال بين من ينفي ومن يشكك في إمكانية العثور على نقد قبل الاستقلال، فنجد **يوسف وغليسي** ينفي وجود أي وجه للنقد الأدبي في الجزائر قبل 1961م وهو تاريخ صدور كتاب أبو القاسم سعد الله "محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث" حيث يستهل مقدمة كتابه النقد الجزائري المعاصر بقوله" وتجمع جل الدراسات والبحوث التي تناولت المادة النقدية

[1]- واسيني الاعرج، **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية الرواية أنموذجا**، دراسة نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، الجزائر، 1989م، **ص: 22**.

[2]- ينظر: واسيني الاعرج، المصدر نفسه، **ص: 23**.

الجزائرية قبل سنة 1961 م على أنه لا جدوى للبحث عن خطاب نقدي جزائري يستحق الدراسة والتمحيص ضمن أطر النقد الجزائري"[1]، والحقيقة أن في هذا الحكم الكثير من الإقصاء لتلك اللمحات والمحاولات النقدية التي كانت مبعثرة في الصحف والمجلات وخصوصا صحف جمعية العلماء المسلمين.

أما **عمار زعموش** فيقول بوجود محاولات لا ترقى إلى مستوى التأصيل المعرفي والفكري للنقد المنهجي، فلم تتجاوز مرحلة الانطباعات التي تتحكم فيها الذاتية، فحينها لم يكن باستطاعة النقد الجزائري تجاوز انطباعيته التي وسمت بداياته التأسيسية"[2]، وقد جاءت هذه الآراء النقدية متفرقة بين الصحف والمجلات غير المتخصصة في مجال النقد الأدبي.

2- تأخر ظهور الاتجاه الاجتماعي في النقد العربي الحديث إلى غاية الخمسينات من القرن العشرين متخلفاً عن النقد الغربي الأوربي بقرن من الزمن كان له التأثير في تأخره بالضرورة على الأدب المغربي بسبب ما تعيشه بلدانه من ظروف صعبة.

3- قلة الإنتاج الأدبي وعدم انتمائه لمذاهب أدبية معروفة تشكل مرجعية فكرية له، يستقي منها أسسه، ومبادئه سواءً في شكله، أو مضمونه، ومن ثَم يبسط تأثيره على النقد الأدبي، لأنه – دائما – ما يسبق الإبداع النقد، وهذا يثبته **أبو القاسم سعد الله** عندما أشار إلى هذه النقطة بقوله: " إذ كيف نتحدث عن النقد الأدبي في الجزائر، بينما نحن لا نعترف، أو لا نكاد نصدق أن عندنا أدباً ناضجاً شق طريقه مع قافلة الأدب العربي المعاصر، أو الأدب العالمي؟، والحق أن صواب هذه الفكرة ظاهر إلى حد بعيد... فالأدب عندنا- كفن- ما يزال

---

[1]- يوسف وغليسي، **النقد الجزائري المعاصر من اللاسونية إلى الألسنية**، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، د ط، الجزائر، 2002 م، **ص: 09**.

[2]- مصطفى منصوري ،**غدا يوم جديد، لعبد الحميد بن هدوقة في الخطاب النقدي الجزائري المرجعية والآليات**، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، العدد: 1، الجزائر، 2005 م، **ص: 53**.

متخلفاً من حيث الكم، والكيف، والأسلوب"[1]، وعلى هذه الحالة، فإن الأدب، والنقد كليهما كان في حاجة إلى مزيد من الوقت، والتجربة، ليخرجا من دائرة الاضطراب والتشتت إلى دائرة الوضوح والنضج.

إذاً، وبناءً على ما سبق ذكره يمكن اعتبار النزعة الوطنية التي ميزت الأدب الجزائري في زمن الثورة بمثابة مرحلة تمهيدية للاتجاه الاجتماعي بعد الاستقلال، وبذرة لشجرة تثمر فيما بعد أقلاماً أدبية ونقدية يسترعي هذا المنهج اهتمامها بمضامينه، وأفكاره فتغدو تكتب عنه ولـه.

2- مرحلــة الاستـقلال:

إن المآسي التي تركها الاحتلال الفرنسي كان لها الوقع البليغ في نفوس الجزائريين وسبباً في انتهاج جزائر الاستقلال نظاما سياسياً، واجتماعياً، واقتصادياً تعادي به المستعمر الليبرالي تجسد في النظام الاشتراكي الذي أرخى ظلاله على جميع مناحي الحياة، وقد تعزز هذا التوجه بعد التصحيح الثوري 1965م الذي طرح زعماؤه رؤيتهم الاجتماعية في الأرياف عن طريق الثورة الزراعية، وفي المدن بالثورة الصناعية وسعى لإزالة كل مظاهر الإقطاع، والاستغلال وإحلال روح العمل الجماعي بدل الملكية الفردية لوسائل الإنتاج، ولتحقيق هذا تم تأميم الشركات الكبرى وجعلها ملكية عامة بيد الدولة[2].

كل هذه التحولات السياسية، والاقتصادية كان لابد لها من سند فكري، وثقافي يقويها، ولأجله فتحت أبواب البلاد على مصراعيها أمام مؤلفات لينين، وماركس، وزعماء الفكر الواقعي الاشتراكي يحفظها الشباب ويناقشها النخبة، والمثقفون ويتداول الأدباء رواياتهم وتمثل روائع قصصهم على خشبات المسارح الوطنية بكثير من الحماس من ذلك: (الحرب

[1]- أبو القاسم سعد الله، **دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص: 79** .

[2]- ينظر: يوسف وغليسي، **النقد الجزائري المعاصر من اللاسونية إلى الألسنية، ص: 41.**

والسلام) لتولتسوي و(الأحمر والأسود) لستندال[1]، فكان وقع الفلسفة الاجتماعية، والاشتراكية كفن وفكر على الأدب، والنقد الجزائري عميقاً، حيث عجت الساحة بالروايات، والقصص ذات البعد الاجتماعي، أما من ناحية النقد فقد كان تأثر زمرة من النقاد الجزائريين بالنقد الاجتماعي جلياً، بدا ذلك في ممارساتهم النقدية نذكر من هؤلاء (عبد الله الركيبي ومحمد مصايف، واسيني الأعرج، محمد ساري، زينب الأعوج).

- **البيئة الاجتماعية في نقد عبد الله الركيبي:**

كانت بوادر الدعوى لضرورة دراسة الإبداع الأدبي باعتباره إعادة لصياغة البيئة، وصورة للتفاعل مع المجتمع الجزائري في أراء **عبد الله الركيبي** التي يحث فيها المبدعين لأن يكونوا لسان حال الشعب يشتقون من يومياته شعرهم، ونثرهم، وأن يحرصوا على أن تكون شؤونه وانشغالاته موضوعاً لإبداعاتهم، وهذا المسار الذي نبه الناقد إلى رصده يتعلق أساساً بالبيئة التي أنتج الأديب عمله في أحضانها لما لها من تأثير على تفكيره، وعواطفه، وأحاسيسه. لقد جاءت دراسته" **تطور النثر الجزائري الحديث**"[2] أمينةً لرؤيته النقدية الاجتماعية من خلال عرضه للسياقات الثقافية، والفكرية التي أحاطت بكل جنس نثري يتناوله، فنجده يدعو لأن تشارك القصة القصيرة مشاركة فعالة في رقي المجتمع حضارياً، وتصب غايتها في خدمته وعليه" فلابد من أن تتحرر هذه القصة من النموذج العام في الشخصية، والمباشرة في الأسلوب، ولن يتم ذلك إلا إذا تجرأ الكتاب على خوض تجارب فنية جديدة، وعبروا فيها على رؤية تعكس واقع الفرد، والمجتمع الجزائري في صراعه من أجل التقدم، ومن أجل العدالة الاجتماعية"[3]، ثم يعود الركيبي ليؤاخذ الأديب الجزائري لعدم تطرقه للمواضيع ذات العلاقة بالقضايا العربية داعياً إياه للتحلي بالحس القومي، فلا يبقى حبيس القضايا الداخلية

---

[1]- ينظر: يوسف وغليسي، **النقد الجزائري المعاصر من اللاسونية إلى الألسنية**، **ص: 42**.

[2]- ينظر: عبدالله الركيبي، **تطور النثر الجزائري الحديث**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

[3]- عبد الله الركيبي، المرجع نفسه، **ص: 197**.

للبلاد، وهو أمر اهتم به معظم النقاد الاجتماعيين العرب، ويجد عبد الله الركيبي أن كُتاب القصة الجزائرية لم يولوا اهتماما لما يعيشه الوطن العربي من صراعات، وبالأخص الصراع العربي الإسرائيلي، وقضية فلسطين المحتلة "وإذا كانت القصة القصيرة في هذه الفترة قد تعرضت للواقع بشيء قليل من العناية، فإن كُتاب القصة عندنا لم يولوا عناية كبيرة لأحداث 05 يوليو، وقضية فلسطين"[1] رغم تأثيرهما الواسع في المشهد العربي وكثرت الكتابة عليهما كحدثين مفصلين في الواقع العربي المعاصر.

وبالمجمل فإن الركيبي أثناء سرده للتطور التاريخي للنثر الجزائري الحديث كان يدعمه بوصف مستفيض للبيئة الاجتماعية التي ساهمت في تطور كل جنس نثري يدرسه ويدلل على ذلك بقوله: "على أن اهتمامنا انصب في تحليلنا للنصوص الشعرية على الجانب الاجتماعي وركزنا عليه وربطنا بين الشاعر، وبيئته، وجمهوره، واعتبرنا الشعر لدى المنشئ تعبيراً عن ذاته، وفي الوقت نفسه تعبيراً عن ظروف المجتمع، ومعطيات العصر، وما وجد فيه من أزمات روحية، وفكرية، وسياسية، واقتصادية، وإذا كنا نلح على التفسير الاجتماعي للأدب دون إهمال للجوانب الأخرى، فلأننا نؤمن بأن الشعر نشاط إنساني يعكس ما يجري في بيئة الشاعر من أحداث، ووقائع، ومفاهيم "[2] وهذا بالضبط ما جعل **يوسف وغليسي** يورد اسم عبد الله الركيبي في النقد الاجتماعي أثناء تصنيفه لاتجاهات النقاد في الجزائر،[3] حيث عد نقده وجهاً من أوجه تطور النقد الاجتماعي انطلاقا من تناوله للظروف الاجتماعية، ومدى تأثر الأديب بما يحيط به، رغم أنه كان قد صنف نقده منهجياً في النقد التاريخي نظراً لاعتباره الغالب على جميع ممارسته النقدية، فيصرح في مقدمة دراسته "الشعر الديني الجزائري الحديث" عن اعتناقه المنهج التاريخي "والواقع أننا اخترنا منهجا لهذا البحث

---

[1]– عبد الله الركيبي، **تطور النثر الجزائري الحديث، ص: 196** .

[2]– عبد الله الركيبي، **الشعر الديني الجزائري الحديث**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د ط، الجزائر، 1981م، **ص: 80.**

[3]– يوسف وغليسي، **النقد الجزائري المعاصر من "اللانسونية" إلى "الألسنية"، ص: 42.**

يجمع بين التاريخ والنقد"[1] لقناعته بالصلة الوثيقة التي تربط الأدب بالتاريخ عن طريق دراسة الماضي بأحداثه، ويترتب عليه عده النص الأدبي حدثاً تاريخياً من أحداث العصر، وشاهداً عليه، وعلى الناقد أن لا يغفل المؤثرات الثلاثة التي تتحكم في النقد الأدبي (المؤلف، التاريخ، المجتمع) فهذا العنصر الأخير هو ما جعل الركيبي يصيب بزاوية من نقده الاتجاه الاجتماعي.

لقد مثل البسط الوافي المسبق الذي يقدمه عبد الله الركيبي للبيئة الاجتماعية المحيطة بالنصوص الأدبية ضمن سياقها التاريخي، أبسط أشكال حضور الاتجاه الاجتماعي في النقد الجزائري الحديث، وبمثابة البوابة الأولى التي مهدت الطريق للتفاعل مع النصوص الأدبية من خلال بعدها الواقعي، حيث ظهرت فيما بعد أقلام نقدية جزائرية جعلت من النقد الاجتماعي مفتاحاً للولوج للعمل الأدبي.

[1]– عبدالله الركيبي، **الشعر الديني الجزائري الحديث، ص: 08.**

المبحث الأول: مرحلة التأسيس مع محمد مصايف

يكاد يجمع الدارسون على اعتبار كتابات المرحوم محمد مصايف" توفي في1987" البدايات الأولى لاستقدام المنهج الاجتماعي في النقد الأدبي الجزائري الحديث[1]، وهذا حينما حاول هذا الناقد أن يلتزم منهجاً محدداً في معظم ممارساته النقدية وسعيه لتطبيق قواعد ومبادئ هذا المنهج، وكان لهذه الكتابات التأثير البليغ على الساحة النقدية العربية بصفة عامة، والجزائرية بصفة خاصة، وساهم في سد النقص الذي كانت تعانيه المكتبة الأدبية الجزائرية بمؤلفاته القيمة، وشكلت أبحاثه علامة فارقة في النقد المنهجي الجزائري لاعتمادها على بنية مفهومية واستيعابها حمولة مصطلحية دقيقة، إضافة إلى جهاز متكامل من الأدوات الإجرائية مع اهتمامه بقراءة الإبداعات الأدبية التي أنتجت في فترة السبعينات إنطلاقاً من حركة المجتمع الجزائري وتحولاته السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، وصراعاته الإيديولوجية والثقافية مصيباً في دراساته الشعر والنثر معاً إلا أن تعامله مع الفنون السردية القصة والرواية والمسرح كان أعمقاً وأشملا، هذا التعامل الذي يبدو فيه مصايف جاداً في تطبيقه مبادئ النقد الاجتماعي النابعة من رؤية ملتزمة لخصائصه ساعيا في نفس الوقت لتطوير ممارسته لتساير ما بلغه النقد الأدبي من حداثة.

معالم حول فكر محمد مصايف:

يلخص محمد ساري أهم المعالم، والمواقف التي ميزت مسيرة مصايف الفكرية والأدبية في النقاط التالية:[2]

1- الدفاع عن اللغة العربية، بدعوته لتعميم التعريب في كل المجالات الحيوية للمجتمع، حتى بلغ به الأمر إلى أن يجعل وظيفة الأدب العربي الجزائري الأساسية بعد الاستقلال

[1]- يوسف وغليسي، **النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص45 و46.**

[2]- محمد ساري، **في النقد الأدبي الحديث**، مقامات للنشر والتوزيع، د ط، الجزائر، د ت، **ص: 70.**

المساهمة في نشر التعريب، ابتداءً بالمدرسة إذ لابد من توفير الوسائل التربوية الضرورية، لإنجاح تعريبها وأولها الكتاب المدرسي يقول: "اعمل معه(يقصد صالح خباشة) ومع غيره من المخلصين للعروبة، والشخصية الجزائرية على أن تجتهد السلطات في رفع مثل هذه الحواجز الظاهرة والخفية أمام دعوة شعبنا إلى أصله ومنابعه الحضارية"[1]، وقد كتب هذه المقالة يدعو فيها الحكومة الجزائرية إلى توفير كتاب اللغة العربية المدرسي الذي عرف نقصاً حاداً آنذاك، وإن اهتمام مصايف بموضوع التعريب دفعه لتأليف كتابه "في **الثورة والتعريب**[2] يبرز فيه سبل إنجاح هذه العملية، والنتائج المرجوة منها على الصعيدين الوطني، والقومي، حيث يتطرق في خضم دراسته لبعض القضايا التي شغلت الطبقة المثقفة في تلك الفترة، كعلاقة التعريب بالثورة، والديمقراطية، وإصلاح التعليم، وعلاقة التعريب بالشخصية الوطنية.

2- **الوظيفة الإصلاحية للناقد الأدبي لدى مصايف دفعته لمنحه صلاحيات واسعة في تقويم وتوجيه الإبداع الأدبي**، بما يخدم تطلعات الجماهير في التقدم، والرقي، ويزيد في حشد الطاقات، ورفع الهمم لأبناء الوطن، فينتقد أثناءه الإبداعات ذات التوجه السلبي التشاؤمي في فنون القصة والرواية والمسرح "وأدت به فكرة الإصلاح عامة إلى رفض القيم السلبية، وتخاذل الشخصيات القصصية، مفضلا القيم الإيجابية والسلوكات البطولية عند الإنسان الجزائري، كأنه يصعب عليه أن يرى بلاده وشعبه في حالة ضعف حتى إن كان ذلك الضعف متخيلاً في القصص والروايات"[3]، وهذه النظرة الإصلاحية لدور الناقد كانت في أحيان كثيرة تجعل من مصايف لا يتحرج في أن يقدم النصائح والتوجيهات للأدباء الذين يدرس إبداعاتهم وخاصة الشباب حديثي عهد بالكتابة الإبداعية، كما فعل أثناء دراسته قصتين لعبد الرحمان سلامة فنجده يحثه إلى التريث وعدم التسرع في الكتابة الأدبية والتعجل

[1]- محمد ساري، **في النقد الأدبي الحديث، ص: 70.**

[2]- ينظر: محمد مصايف، **في الثورة والتعريب**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط 2، الجزائر، 1981م، **ص: 82** .

[3] - محمد ساري، **وقفات في الفكر والأدب والنقد، ص: 178** .

في النشر قائلاً: "وكنت أود بهذه المناسبة أن أنصح الكاتب الصديق بأن يتأنى في الإنتاج وأن يتخصص فيه، فليس الإنتاج غاية في ذاته، ولكن الغاية هي الإنتاج الجيد المشتمل على ما يمكن من محاسن ومواهب، ومما لا يخالفني فيه الكاتب الشاب أن هذه الجودة لا تأتي عفواً ولا بالعجلة بل لا تأتي إلا قصداً وحسب تصميم، وبعد عناء كبير، وهذا كله يتطلب وقتاً كافياً فكرياً، قبل أن يخرجه إلى القارئ الذي سيكون الحكم الأخير"[1]، ثم يضيف إليه نصيحة أخرى تتعلق بالتخصص والإلمام بالجنس الأدبي الذي يكتب فيه، وأن لا يلهث وراء الشهرة بالكتابة في كل ما شملت عليه كلمة أدب، ليكون قصاصاً، وشاعراً، وناقداً أدبيا قائلاً:" أما النصيحة الثانية التي أريد أن أسديها مخلصا للأخ سلامة فهي التخصص قدر الإمكان وأنصح له بهذا لأني رأيته في الشهور الأخيرة يطرق كل باب، ويأبى إلا أن يكون قصاصاً، وشاعراً، ودارساً للأدب في آن واحد... أنصحه بهذا لما لاحظت في قصته من عجالة و وارتجال في بعض الأحيان"[2]، وعادة النصح والإرشاد تكثر وتتكرر عند مصايف في نهاية كل دراسة، إيماناً منه بدور الناقد الذي يسعى لمساعدة المبدع في إدراك نواقصه ليتجنبها، ومن ذلك المقال الذي يخصه بتوجيهات قيمة للكاتبين"محمد تغدوين"و"محمد الصغير مصعور"بعد أن وقف على بعض النواقص في قصتيهما"الحلم الضائع"و"اللغز"فيقول في ختام هذه الدراسة"وعلى الكاتب....أن يأتي بشيء واقعي، أو ممكن الوقوع...، ثم عليه أن يرقي قليلاً من أسلوبه، وأن يحترم القواعد اللغوية قدر الإمكان، لأن كل ذلك وبعد هذه الاحتياطات فقط، يمكن للكاتب أن يحاول القصة في نجاح ما"[3] فالعملية التوجيهية التقويمية دائمة الحضور في الممارسة النقدية عند مصايف، تدلل على شدة حرصه للرقي بالأدب الجزائري بتنبيه المبدع للهفوات التي تلتصق بعمله فتضعفه وتنقص من قيمته الفنية.

---

[1]– محمد مصايف، **فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط 2،1981م، **ص: 118**.

[2]– محمد مصايف، المصدر نفسه، **ص: 119**.

[3]– محمد مصايف، المصدر نفسه، **ص: 95**.

3- **حرص مصايف طيلة مسيرته الأدبية على التزام الموضوعية والاعتدال في أبحاثه،** متخذاً من التحليل العلمي والمناقشة البناءة عنواناً له، منفتحاً في تطبيقه لقواعد النقد، محكماً في ذلك ذوقه، وعقله، وثقافته الأدبية، والعامة في آن واحد، فالتحلي بالوسطية في التعبير عن مواقفه وأرائه سمته البارزة، ودعا إلى الاعتدال في جميع أمور الحياة، فقد كتب في بداية حياته الأدبية مقالة بعنوان: (أحسن الأمور أوسطها)[1] أبرز من خلالها أهمية الاعتدال في الرأي والفكر والدين، وكان دائماً ما يسند أحكامه بالحجج والبراهين، موضحاً مواطن الإجادة والتقصير في العمل الأدبي مفصلاً ومعللاً فيها، ناظراً في أجزائه كلها، فالهدف الأول والأخير عنده البحث والوصول إلى الحقيقة، مما جعل نقده يكون في مأمن من المؤثرات الشخصية، والخارجية التي من شأنها أن تغير الموازين، فكثيراً ما يؤكد مصايف أنه يتخذ من الموضوعية منهاجاً له في أبحاثه فيقول: "ومنهجي في هذه الدراسة هو المنهج الذي أختاره دائما لأعمالي الدراسية النقدية، وهو منهج يقوم أساساً على الموضوعية في البحث والاعتدال في الحكم، واحترام شخصية الكاتب ومواقفه الفنية والإيديولوجية"[2]، وهذا إنما ينم عن وعي مصايف بحجم المسؤولية الملقاة على عاتقه كناقد ومفكر يتلمس الحقيقة في عمله، ويستشهد محمد ساري بحادثة تدل على ذلك النهج المعتدل في المحاورة وعدم الدخول في نزاعات لا تفيد الأدب، لا من قريب، ولا من بعيد، عندما نشر مصايف مقالة ينتقد فيها قصيدة (إلى إفريقيا) للشاعر بلقاسم خمار وأعتبر أنه لم يأت بالجديد فيها، فقام عمر أزراج يأخذه عنفوان الشباب ينتصر للشعر الحر الجديد على الساحة الأدبية الجزائرية آنذاك، بكتابة مقال يرد فيه عليه مطالباً إياه بالكف عن الكتابة حول الشعر، لأنه ليس بشاعر، ولا يفهم الشعر، ولم يعان آلام الولادة القسرية، ولكن مصايف لم يجاريه في إصدار الأحكام والاتهامات المجانية، بل فضل أن يرد عليه بأسلوب جدي وناضج إذ يقول: " كم كنت أود

[1]- محمد ساري، **في النقد الأدبي الحديث، ص: 68** .

[2]- محمد مصايف، **الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام**، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د ط، الجزائر، 1983م، **ص: 5.**

أن يلتزم هذا الأديب جانب الموضوعية والأخلاق لأمكن لهذه المناسبة أن تكون بداية مرحلة جديدة في نهضتنا الثقافية الناشئة"[1]، ليكون النقاش البناء ميزة في جميع الحوارات التي أدارها مصايف، قاصدا الاستفادة من جميع الآراء والأفكار المؤيدة والمعارضة له.

4- **الجد في فهم نظريات ومرجعيات النقد الأدبي الغربي الحديث،** فكان مصايف لا يسارع للارتماء في أحضان المناهج الأجنبية، بل يجتهد لترسيخ خصوصية النقد العربي الجزائري من حيث هو خطاب معرفي له تميزه وفرادته وشروط فعاليته، مع السعي لإيجاد صيغ نظرية ومنهجية تواكب المتغيرات الحديثة والمعاصرة، فيؤكد على أن الانفتاح على المناهج والنظريات الغربية جائز، ولكن علينا أن نعي أن هذه المناهج قد تم إنتاجها ضمن سياقات معرفية وفلسفية محددة بغية تحقيق أهداف معينة بالنظر إلى المجتمعات التي أنتجتها واللغة التي كتبت بها والنصوص التي طبقت عليها" فلا يكون انفتاحنا عليها – إذا – لا مشروطا ومرتهنا أبداً بمرجعيتها المختلفة"[2]، هذه النظرة عند مصايف تفرض على الناقد العربي دوما مراعاة الاختلافات الحاصلة عن منشأ تلك الفلسفات وواقعنا المحلي بكل مكوناته.

الاختلاف في تصنيف منهج محمد مصايف النقدي:

أثناء محاولة **محمد ساري** تحديد معالم فكر محمد مصايف يذهب إلى إدراج كتاباته ضمن الاتجاه الإنساني حيث " إذا كان لابد من تصنيف منهج محمد مصايف ضمن خانة محددة، لا نعثر أحسن من إدراجه ضمن الاتجاه الإنساني في النقد الأدبي"[3] لقرب خصائص كتاباته النقدية مع ما يدعو إليه هذا الاتجاه من عدم التقيد بعقيدة أدبية معينة وتفضيل الاستفادة من جميع الفلسفات كالاشتراكية، والوجودية، والمدارس النفسية، والاجتماعية واللغوية، منطلقاً من مبدأ" الأدب للحياة، والأدب للإنسانية" فالفن، والثقافة، والعلم، والأدب

---

[1]- محمد مصايف، **فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص: 37.**

[2]– بشير إبرير، **مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث، المؤتمر الثامن للنقد الأدبي**، مجلة علامات في النقد، العدد 49، 1سبتمبر 2003م، **ص: 617** .

[3]– محمد ساري، **النقد الأدبي مناهجه وتطبيقاته عند محمد مصايف**، مخطوط ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، الجزائر، 1992م، **ص: 80.**

كلها تهدف لاستيعاب آفاق الإنسانية، والمشاركة في تعميق أبعادها، فالاتجاه يمثل خليطاً من النظريات والتيارات بحيث لا تجد لمعتنقه فلسفة محددة.

إن تصنيف منهج محمد مصايف في خانة اتجاه نقدي محدد أمر لا إجماع عليه بين الدارسين، فقد سبق ساري **عمار بن زايد** في هذا المذهب، ورأى أن مصايف بما يمتاز به من شمولية وعمق في دراسة الظاهرة الأدبية ورصدها من شتى أوجهها، تمكنه من تقديم رؤية متوازنة تلتحم فيها الصياغة الفنية من أسلوب ودلالة مع نفسية المبدع وصورة عصره، لا يمكن أن نحصره في اتجاه له حدوده وضوابطه، بل نقرؤه في منهج متكامل يوفق بين المناهج البارزة في الدراسات النقدية، مع ما يشكله المنهجان التاريخي والفني من بروز في أعماله[1].

فيما فضل بعض الباحثين الذين ساهموا في ملف الراحل محمد مصايف أمثال **عبد القادر فيدوح، علال سنقوقة، والشريف الأدرع**، التزام الحياد وعدم الخوض في عملية التصنيف، اتقاء مغبة الوقوع في تصنيف تعسفي يضيق من أفق تجربة مصايف النقدية ويحد من شموليتها،[2]ونحن نخالف هذا الرأي، لأن السكوت، وعدم الخوض في عملية التصنيف سيجعل من مصايف ناقداً من غير منهج ويرهن تلك الأعمال والدراسات التي أنجزها الناقد للمجهول، ويبعدها عن حقيقة التفسير العلمي الحديث.

الأكيد أن كتابات محمد مصايف غطت أكبر مساحة ممكنة من مناهج النقد الحديث ونظرياته المختلفة وبالأخص السياقية، غير أن هذه التغطية انطلقت أساساً من هم ناقد جزائري وطني سعى جاهداً للرقي بالأدب من أجل أن يؤدي دوره في خدمة المجتمع والنهوض بالبلاد لتبلغ مصافي الدول المتقدمة، شأنه شأن جميع القطاعات الأخرى، وهو همٌ اشترك فيه معظم النقاد الذين عايشوا الاستعمار، والثورة، ثم إن هذا التمايز في التصنيف

[1]– ينظر: يوسف وغليسي، **النقد الجزائري المعاصر من اللاسونية إلى الألسنية**، **ص: 45**.

[2]– ينظر: يوسف وغليسي، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بين الدارسين لا ينفي وجود لون غلب على كتابات محمد مصايف وحدَّد نظرته للإبداع والنقد، وفي الحقيقة أن مصايف لم يسع أبداً إلى إخفاء منهجه وهويته الأدبية، بل لعلنا نلاحظ أنه كان حريصاً على أن يعرف القارئ ذلك المنهج، فنجده في مقدمة مؤلفه "**دراسات في النقد والأدب**" يقول: "وبخاصة المنهج الواقعي الذي اتبعته في الدراسات المختلفة التي يضمها هذا الكتاب"[1]، ولأن المنهج هو الطريقة التي يتبعها الناقد في دراسة العمل الفني بهدف تحليل وتفسير دلالاته المضمونية وبنياته الجمالية، معتمدا في هذا على تصوراته النظرية لهذا المنهج المطبق، فلابد أن يكون هذا المنهج "مؤسسا على نظرية نقدية تعتمد أصولا معينة في فهم الأدب وفي اكتشاف القيم الجمالية، والنفسية، والفكرية، والاجتماعية في العمل الأدبي"[2] لتكون نتائجه واضحة وسليمة يمكن الركون إليها.

من الواضح أن محمد مصايف من خلال كلامه السابق قد حدد منهجه النقدي في **المنهج الواقعي** بما يمثله من نظريات نقدية، وأدبية، ومنطلقات فلسفية، وإبستمولوجية، يستثمرها الناقد في بناء فرضياته ونتائجه النقدية أثناء تحليله للنصوص الأدبية.

3- تجليات قضايا النقد الاجتماعي عند محمد مصايف

تتكشف مقاربة محمد مصايف في النقد الاجتماعي من خلال تركيز ممارسته النقدية في الأساس على مجموعة من القضايا والعلائق التي رصدها هذا النوع من النقد وخصها باهتمام كبير، والتي نلخصها في الآتي:

3- 1- علاقة الفن والأدب بالواقع : منذ البدايات الأولى لتاريخ الفن، أُعتبر الفنان ممثلاً لمجتمعه ومتحدثاً باسمه، ولا قيمة لعمله إلا بمدى قدرته على تصوير الواقع المشترك والتعبير عن أفكار شعبه وطبقته وعصره، وكانت هذه الوظيفة الاجتماعية جوهرية ولا نزاع

[1]- محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د ط، الجزائر،1981م، **ص: 05**.

[2]- حسين مروة، **دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي**، مكتبة المعارف بيروت ، 1988م، **ص: 19**.

فيها، وكانت مهمته أن يشرح لغيره من أفراد الشعب القوانين التي تحكم عملية التطور الاجتماعي والثقافي في قالب فني، وينطبق هذا الكلام على الأدب الذي يعد فناً من الفنون يعكس مظهراً من مظاهر الحياة الاجتماعية وأداته في التعبير عن تلك المضامين الكلمة الجميلة الموحية "والأدب في أبسط تعريف له هو التعبير عن الحياة"[1] وذلك لما للأدب من قدرة على" فهم وتمثل الواقع والتعبير عنه، إما بتجليته، أو تجميله عبر وعي الكاتب المعبر عن انتماءاته الاجتماعية على المستوى الموضوعي(الواقعي) أو الذاتي الوعي الخاص بهذا المبدع"[2]، ومن هنا نشأت العلاقة بين الأدب والواقع علاقة جدلية متشابكة، وخصبة نظراً لطبيعة العمل الفني التركيبية وللعناصر المختلفة الداخلة في العملية الإبداعية، حيث تتشابك فيها العوامل الفردية الذاتية للأديب مع العناصر الاجتماعية الموضوعية، وإدراك هذه العلاقة، واستيعاب مناحيها، وأبعادها يفتح للناقد الأدبي أفاقاً جديدة وعلى هذا الأساس ينبعث "النقد الاجتماعي عن اقتناع راسخ بوثاقة العلاقة بين الفن والمجتمع الذي ينتمي إليه المبدع ويعيش واقعه وهمومه وهذه العلاقة تبدو على قدر من القوة والحيوية بحيث تمارس تأثيرا حتميا(على نحو مباشر ملحوظ، أو شفيف غير مباشر) على المبدع والإنتاج الفني كليهما"[3] بما يدعم جدية الفن ويوسع أفاقه في حضوره الواقعي.

لا مِراءَ إذن من وطادة الصلة بين النص الأدبي والمجتمع، لأن النص أولا نوع من النشاط الاجتماعي، وثانيا لأنه" نوع من الممارسة لهذا الواقع هذه الممارسة تكون في شكل إعادة إنتاجه، أو ترتيب علاقاته، أو تشكيله من جديد،"[4] حيث يعكس شكل علاقة الإنسان مع

---

[1]– محمد تيمور، **اتجاهات الأدب العربي في السنين المائة الأخيرة**، مكتبة الآداب ومطبعتها الجماميز، د ط، 1970م، **ص: 188.**

[2]– صالح سليمان عبد العظيم، **سوسيولوجيا الرواية السياسية**،الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998م، **ص: 19.**

[3]– صلاح رزق، **أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي**، دار غريب، القاهرة، 2002م، **ص: 148.**

[4]– حسين خمري، **فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية**، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002م ، **ص: 44.**

الطبيعة والحياة، أو شكل علاقاته مع مجتمعه، وبناء على هذا الفهم فإن النص الأدبي يتمفصل على مستويين يبرزان بكثير من الوضوح العلاقة بين الأدب والواقع:

المستوى الأول: هو اعتبار **النص الأدبي حدثا اجتماعيا** لأنه أنتج داخل مجتمع معين ويعبر عن علاقات اجتماعية محددة ومشروطة بظروف حضارية وتاريخية مميزة.

المستوى الثاني: هو أن **النص الأدبي رمز فني مستقل** عن الرموز التعبيرية الأخرى، وهذا الرمز لا يمكن له القيام بوظيفته ما لم ينتظم داخل نسق ثقافي أشمل[1].

وقد استوعب محمد مصايف طبيعة العلاقة الجدلية التي تربط بين الأدب وتأثيرات الوسط الاجتماعي فجعل شرط نجاح الكتابة في فن القصة مثلا مرهوناً بمدى انغماس كاتبها بقضايا مجتمعه وعد القاص الذي" يفتقر إلى الشعور بهذه العلاقة الجدلية بينه وبين المجتمع، يفتقر إلى أول شرط للإبداع في إطار الإيديولوجية الاشتراكية"[2]، وحتى ينجح الأديب في عمله ويرتقي بفنه عليه إدراك فحوى تلك العلاقة بإيمانه بما يعالجه من قضايا، وما يصدر عنه من مواقف ترتبط بمستجدات الحياة ذلك" إن الإيمان الناتج عن هذا الاتصال بمشاكل المجتمع هو الذي يضفي على كتابة الأديب حرارة ضرورية للأعمال الأدبية الناجحة"[3]، وعليه يرجع مصايف عِلة السطحية التي أصبحت تميز معظم إنتاجنا الأدبي إلى العزلة التي يعيشها الأديب الجزائري عن واقعه، ما يفقده الإيمان بأهمية القضايا التي يتطرق لها، ويورث أدباً في النهاية مبتذلاً، يكتفي فيه صاحبه بلوك الشعارات والخطب الرسمية لملئ الأوراق و يجعل الجمهور ينفر من قرأت ما ينتج من الأدب[4]، ويعتقد مصايف أن غاية الأدب عندنا قد توقفت عند حدود الجانب التعليمي الأكاديمي والمعرفة الأدبية دون محاولة الانفتاح على لب العلاقة الوظيفية بين تلك المعرفة والمجتمع.

---

[1]– ينظر: حسين خمري، المرجع نفسه، **ص: 60** .

[2]– محمد مصايف، **القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال**، المكتبة الشعبية، الجزائر، 1982م، **ص: 12**.

[3]- محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب**، **ص: 53**.

[4]– ينظر: محمد مصايف، المصدر نفسه، **ص: 53.**

مما سبق يستقر عندنا أن محمد مصايف اعتبر الأدب نتاج الواقع الاجتماعي، وأنه المصدر الرئيسي لكل المضامين الأدبية بلا استثناء، فالأديب منشأ البيئة التي ترعرع فيها، تؤثر فيه بمثل ما يؤثر فيها، وحتى الأديب الذي يعتقد أن الخيال وحده مصدر الإبداع الأدبي، يعلم أن الخيال ليس في حقيقته إلا إعادة صياغة للواقع بحيث يراه الناس في صورة جديدة، وأن عملية الكتابة لا يمكن تصور قيامها بغير الناس الذين يكتب لهم هذا الأديب.

3- 2- دور الأدب في الإصلاح الاجتماعي:

يساهم الأدب في ثورات الشعوب النهضوية وحركاتها الاستقلالية السياسية، والاجتماعية، والثقافية، وقد اختلف الأدباء في طريقة أدائهم لهذه الخدمة الاجتماعية فكل واحد منهم أداها حسب مفهومه ورؤاه، ويتجلى نبوغ الأديب في فهمه للواقع الذي يكتنفه، ومقدرته في السير بمقدمة فئات الطليعة التي تدفع الجماهير إلى طريق العمل والتطور بغية تحقيق التقدم والرفاهية للبلاد، وأدبنا العربي قديمه وحديثه قد أدى دوره في خدمة المجتمع من خلال الموضوعات التي طرحها والأفكار التي أراد نشرها ومشاركته في كل فعاليات الحياة وعلى جميع الصعد، وتتجلى الوظيفة الاجتماعية للأدب عند "**لوسيان غولدمان**" في توعية الجماعة التي تتلقى هذا العمل الإبداعي، ودفعها لفهم حياتها من أجل الانسجام مع هذه الحياة من خلال الرؤية المقدمة لها من الأديب صاحب العمل[1].

ينظر محمد مصايف للأدب الجزائري باعتباره إحدى الركائز الفعالة للنهوض القومي والوطني، وبناء المستقبل الأفضل ووسيلة مسخرة لخدمة الأمة، فالأديب قبل كل شيء مواطن يهمه نجاح بلاده في تحقيق أهدافها الإنمائية، والتي تصب في صالح الفرد وخصوصاً الطبقات الاجتماعية الهشة، ويرفض أن يقصر الأدب في كونه نشاطاً خاصاً

[1]- ينظر: محمد سعيد فرح، مصطفى خلف عبد الجواد، **علم اجتماع الأدب**، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط 1، 2009م، عمان، الأردن، **ص: 160** .

بالقضايا الفنية الشخصية، حيث إن"أهم جانب يلتفت إليه الأديب الواقعي هو الجانب الاجتماعي لذا فهو يولي عناية خاصة بالصراع الطبقي، كما يولي عناية كبيرة بتحديد الأزمات الاجتماعية وبيان أسبابها وأثارها فيكون بذلك شاهدا على الواقع الذي يعيش فيه"[1]والوظيفة الاجتماعية تفرض على الأديب تحمل جزءاً من المصاعب التي تعترض مجتمعه، وأن يقدم التضحيات عن طريق الكلمة التي هي مهنته كفرد في هذا المجتمع، وهو خيط في نسيجه المتين لذا فإن دوره يجب أن يكون **إيجابياً فاعلاً**، فمن الضروري أن تحمل كلماته وإبداعاته صدى ما يعتمل في نفسه من حب للمجتمع، فمن سمات الأدب الراقي عند محمد مصايف أن يحكي عن الواقع فيتسربل بين ثناياه ليتفاعل معه ويتمثله، وكل إبداع فيه إنما غرضه الأول والأخير إبراز سمة من سمات الواقع، وتشريحها ودرسها، فتكون مادته المتشكلة من وراء هذه الغاية، وثيقة اجتماعية أخرى، تضاف إلى جملة الملاحظات السياسية، والاقتصادية، والثقافية، وذلك لأن "الأدب الرفيع يقوم على عنصرين اثنين: عنصر شخصي يمثل الأديب ومشاعره، وعنصر عام يشترك فيه هذا الأديب مع أفراد المجتمع"[2]، وهذا ما يحقق التوازن بين الذات والموضوع في الكتابة الأدبية.

إن أهم وظيفة يجعلها محمد مصايف على كاهل الأديب الجزائري في الوقت الراهن **وظيفة الإصلاح** بشتى أشكاله وفي جميع جوانب الحياة الفكرية، والسياسية، والاجتماعية، فينبغي لالتزام الأديب" أن يكون كالتزام العامل المناضل الذي لا ييأس من أجل إصلاح الأوضاع"[3]، حيث يجب عليه مقاومة القوى المفسدة والسعي لتغييرها والقضاء عليها وخصوصا تلك التي تتعارض مع التوجه الثوري الاشتراكي، ولا يمكن للأديب أن يحقق هذه

[1]– محمد مصايف، **النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي**، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، الجزائر، 1985م، **ص:56 و57.**

[2] – محمد مصايف، المصدر نفسه، **ص:56 و 57.**

[3]– محمد مصايف، **القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال**، **ص: 12.**

الوظيفة في نظر مصايف إلا إذا تحلَّ بالجرأة التي تدفعه للتبليغ والنضال لكشف الحقائق وانتقاد الواقع باعتباره لسان الجماهير بالدرجة الأولى، والناطق الرسمي بانشغالاتها وهمومها.

جدير بالإشارة هنا أن الدعوة بوجوب نهوض الأدب بمهمة الإصلاح الاجتماعي ليست جديدة في الأدب العربي الحديث ومصايف لم يكن بِدعاً في هذا، حيث نجد من الذين كتبوا في هذا الموضوع وأولى أهمية كبيرة لهذا الدور الكاتب المصري **أحمد أمين** الذي اعتبر" أن أول واجب على الأدب العربي أن يتعرف على الحياة الجديدة للأمة العربية، ويقودها، ويجد في إصلاح عيوبها، ويرسم لها مثلها الأعلى، ويستحثها للسير إليه"[1] وعليه ذهب بعض الكتاب العرب إلى تحميل الأدب تبعات التخلف الذي تعيشه الأمة، بعدما وازنوا بين الأدباء العرب، وأدباء أوربا، وأمريكا، وخلصوا إلى أن من عوامل نجاح الأديب الأجنبي أنه استطاع أن ينهض بدور الإصلاح الاجتماعي، وذلك بشرحه العلل والمعوقات في بعض طبقات الأمة، بينما بقي الأدب العربي لا يتحدث إلا عن نفس صاحبه وعواطفه الفردية وطموحاته الضيقة[2].

ينبغي على الأديب الواقعي عند محمد مصايف أن يكون **مصلحا اجتماعيا وأديبا** في نفس الوقت يمتلك أدوات الكتابة الفنية، يعرف جيدا مبادئ القضية الاجتماعية التي يحرض القارئ للاقتناع بها، مع تأكيده على أن هذا الأديب لا يقدم آراءه بشكل تقريري مجرد، بل يخلق لذلك شخصيات مؤثرة يحملها وجهة نظره التي يريد أن يوصلها للمتلقي، وهذه الشخصية الموظفة لا تستقيم إلا من خلال خلق نموذج إنساني واضح تتشكل ملامحه من كافة العناصر الفنية التي يعتمد عليها المبدع في تقديم نموذج فني مقنع يعيش في إطار عالم رواية واقعي.

---

[1]– بدوي طبانة، **التيارات المعاصرة في النقد الأدبي**، دار المريخ للنشر، ط 3، الرياض، 1986م، **ص: 138**.

[2]– ينظر: بدوي طبانة، المرجع نفسه، **ص: 137و138**.

من خلال ما سبق طرحه يمكننا القول: أن محمد مصايف لا يخالف رؤية أصحاب المنهج الاجتماعي من أن الأدب والإبداع ككل أمر من أمور الحياة، يجب أن يوجه لنفع المجتمع، فالمبدع لا يصنع الإبداع، لأنه يريد ذلك وحسب، بل عليه أن يبتغي من خلال مشاعره وعواطفه التوجه التام للجماعة، والأدب الحقيقي في نظره ذلك الذي يتمكن من تحريك الشعوب ويجعلها تتفاعل مع واقعها بالصورة الإيجابية المثمرة.

3-3- الثورة الجزائرية ونقد الحياة: كانت الثورة التحريرية مصدر إيحاء للأدب الجزائري والنقد الذي يعالج هذا الأدب، حيث كثرت الكتابة عنها في الصحف والمجلات والكتب ومثل" أدب الثورة صورة لمشاعر الناس إزاء هذا الحادث الجليل ذي الآثار الكبيرة في حياة الوطن وبنيه"[1]، ويقترن مفهوم الثورة في العصر الحديث بالتغيير الجذري لمعايير الحياة البالية السياسية والاجتماعية والثقافية من أجل إقامة نظام جديد يلبي إرادة وطموحات الجماهير ويكون أكثر تجانسا مع أوضاع العصر الجديدة فهي إذن "تعبير جماهيري يهدف إلى تحقيق تطور معين في المجتمع"[2]، ويرى" **ادم باروز**" أن الثورة ليست مجرد فكرة أكاديمية، بل هي "رؤية للعالم" تقوم على فكرة "أن الناس العاديين يمكنهم من خلال العمل المنسق بينهم أن يعيدوا تشكيل العالم لرؤاهم"[3]، والثورة في تمظهرها ليست حكراً على الجانب السياسي، أو الاقتصادي، "فهي في المقام الأول تغير في نظام القيم أي أنه تغير لا يقتصر على البنية الخارجية للمجتمع، بل يشمل قلب المجتمع، وعقله وكل شيء آخر، فالثورة الحقيقية ثورة نفسية، وتؤدي إلى ولادة إنسان جديد"[4]، وهذا المفهوم الذي ينسجم وفهم مصايف لمعنى الثورة في الأدب والذي ينحى في إتجاهين إثنين:

---

[1]- بدوي طبانة، **التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ص: 159.**

[2]- محمد مصايف، **النثر الجزائري الحديث، ص: 99.**

[3]- جمال الجزيري، **الأدب والثورة (دراسة في رواية قشتمر لنجيب محفوظ)**، دار كتابات جديدة للنشر الالكتروني، ط 1، نوفمبر 2015م، **ص: 7.**

[4]- محمد حسن عسكري، **الأدب والثورة**، ترجمة: محمد عمر ميمون، دار العالمية للنشر والتوزيع، د ط، 2010م، **ص: 152 و153.**

1- الأدب الجزائري الذي يواكب الثورة التحريرية والثورات الاجتماعية في مرحلة الاستقلال، حيث يتناولها كحدث تاريخي وكمفهوم وكعملية، يتناولها الأدب بأنواعه وأجناسه المختلفة بوصفها موضوعا من موضوعاته.

2- الأدب الذي أثرت عليه الثورات التي مرت بها البلاد ودفعت الفرد إلى تثوير ذاته من أجل تبديل العقل الفردي والجمعي، حيث تمثل الثورة هنا حدثاً فارقاً في تاريخ الوعي الشعبي، الأمر الذي يفرض على الأدب الذي يواكب هذا الحدث أن يكون في مستوى هذه العملية التطويرية.

من خلال تحليلنا لنظرة مصايف لمعنى الثورة نجده يجعل لكل نوع من الثورات التي مر بها تاريخ الجزائر الحديث مميزاتها بحسب الزمن والظرف الذي عايشته، ومن ثم يقيم تفرقته لدور الأديب الجزائري أثناءها بحسب كل ثورة من تلك الثورات ويقسمه إلى دورين:

3-3-1- دور الأديب الجزائري مرحلة الثورة التحريرية:

يظهر دور الأديب الجزائري في هذه المرحلة الحساسة عند محمد مصايف في التحضير لهذه الثورة وتجنيد الشعب وحشد الهمم لمقاومة الاستعمار الفرنسي في شكل فني، يناقش القضية بشكل سلس وهادئ يستميل من خلاله شعور المتلقي وفكره، "ولوعدنا بأذهاننا إلى فترة ما قبل ثورة فاتح نوفمبر1954م لوجدنا أن الأدب الجزائري قام بدوره كاملا في تجنيد الشعب الجزائري لهذه الثورة"[1]، وهنا يظهر الفرق بين الخطاب السياسي المحرض على الثورة وبين أسلوب الأديب الذي يبتغي من الفرد الجزائري أن يتفحص حالته السيئة ويعمل فكره، وشعوره ليفهم حقيقة واقعه، فمثلا لو رجعنا إلى ما نظم من الشعر وما كتب من مقالات أدبية في تصوير أحداث 08 ماي 1945م نجدها "هي نغمة الفن الذي يريد أن يسهم في تعميق الشعور والحزن، وبعث الجزائريين على التفكير في مصيرهم كأمة قضي

[1]- محمد مصايف، **النثر الجزائري الحديث**، **ص: 99**.

عليها أن تخضع للاستعمار الفرنسي"[1]، ولهذا كان الإحساس بالظلم النغمة المسموعة في معظم القصص التي كتبت في تلك المرحلة لتجسد صورة الجزائري الفقير المهان المستغل من الإقطاع الفرنسي أبشع ألوان الاستغلال، غير الأدب الجزائري لم يتوقف عند رصد هذه الحالة الاجتماعية القاتمة، بل اتجه أيضا إلى مواكبة الجوانب المشرقة من مسار الحركة الوطنية وتطورات الثورة التحريرية من خلال تحرك الوعي الثوري داخل هذا الإنسان المظلوم والتفاؤل بفجر الاستقلال.

3-3-2- دور الأديب الجزائري مرحلة الثورة الاجتماعية:

في هذه المرحلة يقع على الأديب الجزائري مهمة الدفاع عن الطبقات الضعيفة والوقوف معها من أجل تطوير المجتمع الجزائري الذي خرج من وطأة الاستعمار حديثاً، ولا يمكن للأديب إتمام هذا الدور عند مصايف ما لم يتسلح برؤية سياسية اشتراكية والتي يتفق مجموع فئات الشعب على أنها" أنجع وسيلة لتغيير الأوضاع السيئة التي ورثناها عن العهد الاستعماري"[2]، وعليه يثني محمد مصايف على "الطاهر وطار" لأنه استطاع أن يطرح من خلال كتاباته الإبداعية رؤيته للثورتين المسلحة والاجتماعية مع تخصيص اهتمامه الأكبر لهذه الأخيرة، " فإن من الجميل، حقا، أن يفرق وطار بين الثورتين، وأن يلح في الوقت ذاته على الثورة الاجتماعية بالقياس إلى الثورة المسلحة"[3]، وعلى الأديب الجزائري أن يشرح الاتجاه الثوري الاشتراكي الذي تسير فيه البلاد وإيجابيته في تحقيق الرقي والحياة الكريمة للمواطن "وقد اتبع القاص الجزائري هذا الاتجاه في معظم أعماله، فساهم مع باقي المناضلين في التعريف بالثورة في مرحلتها الجديدة، وعبر عن مميزاتها الأساسية...كل ذلك

---

[1]- محمد مصايف، **النثر الجزائري الحديث، ص: 101.**

[2]- محمد مصايف، المصدر نفسه، **ص: 103.**

[3]- محمد مصايف، **القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د ط، 1982م، **ص: 17.**

فعله القاص في إطار الخط الثوري الذي اختاره لنفسه، ورأى أنه أحسن من غيره للمساهمة في بلورة الفكر الاشتراكي للمسيرة الوطنية"[1]، فالأديب الجزائري لم يتخلف عن إخوانه في القطاعات الأخرى ممن سايروا الثورة، بل شاركهم هو أيضا عملية البناء.

ويمكننا أن نحدد تعالقات موضوع الثورة في الحياة وما تمثله في فكر محمد مصايف ونقده بثلاثة محاور وطنية وقومية هي:

1- فكرة الثورة تظهر عند محمد مصايف في شقين، **الشق المادي السياسي:** المتمثل في تاريخ الجزائر الثوري النضالي ضد الاستعمار الفرنسي وثورته على العبودية ونيل الحرية فتعمل على تقويض الشكل القديم من الحياة،[2]و**الشق المعنوي الاجتماعي والثقافي:** المتمثل في محاربة التبعية الثقافية والاقتصادية للأجنبي وما قد تجره سلبيات تهز حقيقة الاستقلال السياسي المحصل عليه" ثم إن الاستعمار إن كان قد اختفى في شكله الإداري والعسكري، فإنه في بداية الاستقلال كان ما يزال قائما في شكل مصالح اقتصادية، وعقليات برجوازية وإقطاعية"[3]، تحاول أن تستغل المواطن الجزائري وتقمع طموحاته في العدالة والرقي الاجتماعي.

2- قضية تأثر محمد مصايف بوجود بلاده ضمن مجموعة العالم الثالث وما نتج عنه من توجيهه الأدب الجزائري للثورة الاجتماعية والإصلاح والتنمية من أجل النهوض بالوطن إلى مصاف الدول المتقدمة، وتفعيل مفهوم الثورة في شكل سلوك اجتماعي واقعي يمس كل فرد بحسب موقعه ودرجة مسؤوليته.

---

[1]- محمد مصايف، **القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال، ص: 13.**

[2]- ينظر: محمد مصايف، المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- محمد مصايف، المصدر نفسه، **ص: 17.**

3- حاول محمد مصايف التشبث باللغة العربية في شكل مصدر ثوري يبعث على الاعتزاز والفخر عند أبنائها في تاريخها القديم والحديث، وسلاحا يواجه به العربي المستقبل"إذ لازال بعضنا يذكر الحماس العظيم الذي تحلى به الشعب قبل الثورة التحريرية الجزائرية دفاعا عن عروبته كما لا زال الجميع يذكر الإرادة الفولاذية التي اتصف بها شعبنا أثناء الثورة انتزاعا لاستقلاله"[1] فالهوية العربية مثلت عند مصايف حافز مهم استغلته الجماهير لرفع راية الثورة والتحرر.

3-4- موقف مصايف من جدلية الشكل والمضمون في الأدب:

يدور الخلاف حول الغرض من الأدب أهو التعبير أم التوصيل؟ بمعنى هل هو غاية أم وسيلة؟ وتعد قضية التعبير من القضايا التي تهم كل أديب واع بوظيفة الأدب الاجتماعية وذات مكانة هامة في النقد الاجتماعي، فالفن عند **محمد غنيمي هلال** بما في ذلك الأدب هو "التعبير الحر عن وعي الأمة في آمالها الكبيرة ومثلها من وراء التعبير الصادق لواقعها فيما يشف من إمكانات أو يوحي بها"[2]، فمن غير الممكن" تكوين الأسلوب بعيداً عن المادة الحياتية الموضوعية، وتنوع الحياة هو النبع العميق الذي لا ينضب للفن الحقيقي وليس الفن المزيف الخيالي"[3]، الذي يبتعد عن حاجات الإنسان في حياته اليومية.

لقد حظيت العلاقة بين الشكل والمضمون باهتمام كبير في النقد الأدبي عامة وفي النقد الاجتماعي بشكل خاص،[4]باعتبارهما معيارا يُحدد به مدى نجاح، أو فشل العمل الأدبي ومؤشرين متميزين في العمل الإبداعي" فالعلاقة بين الصياغة والمضمون لا تكون علاقة

---

[1]- محمد مصايف، **في الثورة والتعريب، ص: 67.**

[2] - محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار الثقافة، دار العودة، د ط، بيروت، 1973 م، **ص: 10.**

[3]- واسيني الاعرج، **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية الرواية أنموذجا، ص: 13.**

[4] - ينظر: عمار زعموش، **جدلية الشكل والمضمون في النقد العربي المعاصر**، د ط، جامعة قسنطينة، الجزائر، د ت، **ص: 127.**

متآزرة متسقة إلا في الأعمال الأدبية الناجحة، أما العمل الأدبي الفاشل فهو ذلك العمل الذي يقوم بين صياغته ومضمونه تخلخل"[1] يفشي بضعف في انسجام مكوناته.

والجدير بالإشارة هنا أن طرح قضية علاقة الشكل بالمضمون ليست بالشيء الجديد على النقد الأدبي، فقد أثيرت في النقد العربي القديم بمصطلحات متعددة من مثل اللفظ والمعنى، الصورة والمادة، الإطار والمحتوى، رغم اختلافها من حيث الدلالة، هذا الاستخدام جعلهما في صورة المصطلحين المتناقضين، والعنصرين المتمايزين، ومن ثم انقسم النقاد القدماء إلى فريقين ينتصر كل فريق لأحد طرفي العلاقة، ويُعد **الجاحظ** من أوائل النقاد الذين أثاروا هذه القضية في النقد القديم وأكثرهم توسعا في شرحها، بتركيزه على قيمة اللفظ في الكلام ورفع شأنه وعده عمود الإبداع الأدبي وهو ما نستشفه من مقولته المشهورة" المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيير اللفظة وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك"[2]، إلا أن الجاحظ في حقيقة منهجه لم يخلف المعنى في أدبه، فقد اعتنى بمعناه بقدر اعتنائه بلفظه، واتبعه في الاهتمام بهذه العلاقة الكثير من النقاد القدامى من مثل أبو هلال العسكري وعبد لقاهر الجرجاني وابن رشيق القيرواني ونصر الله ضياء الدين أبو الفتح ابن الأثير"ولا شك أن هذه النظرة الجزئية التي اتسم بها نقدنا القديم تفقد العمل الأدبي كثيراً من عناصر أصالته وقوة تأثيره"[3]، وتجعله يركن إلى طرف معين من أطراف الصراع.

إن تعقد الحياة الاجتماعية في العصر الحديث وتشعب المذاهب الفكرية والنظريات النقدية زاد من إشكاليات علاقة الشكل بالمضمون وخصوصا مع تسرب النظرية الواقعية للنقد

---

[1]– محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، **في الثقافة المصرية، ص: 36.**

[2]– أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **الحيوان**، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الإحياء التراث العربي، ج 3، ط 3، لبنان، 1969م، **ص: 131.**

[3]– عمار زعموش، **جدلية الشكل والمضمون في النقد العربي المعاصر، ص: 114 – 118.**

العربي، وهذا ما نلحظه في السجال النقدي الذي وقع بين محمود أمين العالم ومعه زميله عبد العظيم أنيس وبين طه حسين حول المقال الذي كتبه هذا الأخير وشرح من خلاله نظرته للعلاقة بين الشكل والمضمون حيث يعتبر أن اللغة هي صورة الأدب وأن المعاني هي مادته وأنهما "شيئان لا يفترقان أو هما شيء واحد إذا شئت" مع إضافة عنصر ثالث لا ينفك عنهما هو عنصر الجمال، ويرى **عمار زعموش** أن طه حسين قد خالف ما قال به في المستوى النظري من صعوبة الفصل بين صورة الأدب ومادته " فإنه في الجانب العملي يقوم بهذا الفصل ويثبته، بل إنه في كثير من الأحيان لا يخرج عما قال النقاد القدامى في تأكيده للثنائية البلاغية القديمة"[1]، بينما تبتعد نظرة محمود أمين العالم لصورة الأدب عن ذلك المفهوم البلاغي الجزئي القائم على الفصل ليصبح رمزاً للعمل الأدبي في صورته الكلية المشكلة للمادة والمضمون و"أن اللغة ليست إلا أداة من أدوات الصورة وما هي بالصورة نفسها وأن المعنى كذلك ليس هو إلا أداة من أدوات المادة في الأدب، وما هو المادة نفسها"[2]

غير أننا نعثر على بعض الكتاب في العصر الحديث من هم على وعي تام بحقيقة التضافر بين المضمون الملتزم والشكل المتجدد، حيث يؤكد **حسين مروة** وهو أحد رواد النقد الواقعي العربي"إن القيمة الفنية الصحيحة–عندنا– ليست تكتمل في العمل الأدبي إلا بركنيين أساسيين، هما الشكل والمحتوى وذلك بتفاعلهما معا، وبأزرهما جميعا على إبراز المضمون الأدبي، بكل ما ينبغي أن يشتمل عليه هذا المضمون من جمالية الشكل الفني، ومن تحديد الدلالة الاجتماعية كلتيهما"[3]ما يبين عدم إغفال الأدباء الواقعيين للجانب الفني في الإبداع.

ونتيجة للاختلاف في فهم علاقة الشكل بالمضمون ظهر من الأدباء من اهتم بالأسلوب الأدبي وعكف الكتابة على منوال القدماء محاولا أن يعيد للأدب العربي ما كان قد بَعُدَ عنه

---

[1]– عمار زعموش، **جدلية الشكل والمضمون في النقد العربي المعاصر، ص: 125.**

[2]– محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، **في الثقافة المصرية، ص: 11.**

[3]– حسين مروة، **قضايا أدبية، ص: 9.**

من الجمال والنضارة فاهتموا برصانة العبارة وسلامتها وجنحوا إلى اختيار ما عذب من الألفاظ وما سلس من التراكيب في التعبير عن أي موضوع أرادوا معالجته، وفي طليعة هؤلاء الكتاب لطفي المنفلوطي وشكيب أرسلان وعبد العزيز البشري ومصطفى صادق الرافعي هذا الأخير الذي دخل في سجال نقدي مع طه حسين الذي كان قد انتقد رسالة كتبها الرافعي ونشرتها مجلة السياسة بقوله: " أما أنا فأعتذر للكاتب الأديب إذا أعلنت مضطرا أن هذا الأسلوب الذي ربما راق أهل القرن الخامس والسادس للهجرة، لا يستطيع أن يروقنا في هذا العصر الحديث الذي تغير فيه الذوق الأدبي، ولا سيما في مصر تغيرا شديدا"[1]، ويشارك **طه حسين** في موقفه هذا من الكتاب والنقاد العقاد ومحمد حسنين هيكل وزكي مبارك الذين يطالبون بوجوب تطويع الأسلوب ليجاري مقتضيات العصر الحديث، ويرون أن الكاتب الذي يسرف في اصطناع أسلوب القدماء إنما يعيش في تناقض مع واقعه وحاجات عصره فهو يحس بشيء ويكتب شيء آخر، ومن أبرز الكتاب العرب الذين هاجموا التكلف في الأسلوب والصنعة نجد **سلامة موسى** الذي سمى أدبهم "أدب الفقاقيع" وانتقد بشدة الرافعي عندما ألف كتاباً عن الحب والجمال بعنوان"السحاب الأحمر" يصف في فصله الأول خواطره وتأملاته حول قلم اشتراه من القاهرة، فيجده سلامة موسى قد حاد عن غاية الأدب في إصلاح الناس وهديهم، وكشف حقائق الحياة، والتمتع بجمال هذه الحقائق[2].

يلـح محمد مصايف على وجوب الاهتمام بالشكل الفني للعمل الأدبي وأسلوب صياغة مادته، رافضا أن يُعد الشكل مجرد إطار خارجي، يوظف لتأدية الموضوع، فالعنصر الجمالي للأثر يظهر في حسن التنظيم والتنسيق في صياغة المادة بما يخدم الهدف، وبدون الشكل لا يمكن للموضوع أن يحقق وظيفته المنشودة، والصورة الفنية ليست منعزلة عن

[1]– بدوي طبانة، **قضايا النقد الأدبي (الوحدة، الالتزام، الوضوح والغموض، الإطار والمضمون)**، دار المريخ للنشر، د ط، الرياض، 1984م، **ص: 177**.

[2]– ينظر: بدوي طبانة، المرجع نفسه، **ص: 178–185**.

المضمون المقصود تبليغه إنما هي منخرطة فيه تكتسب قيمتها بمقدار انسجامها معه وأن المضمون مهما كان رفيعا، وفكرة الكاتب مهما كانت سامية، تبقى ناقصة إن لم نوردها في قالب لغوي راقي، لأن الأدب هو فن القول الجميل الذي يتجاوز مستوى الصحة والسلامة إلى مستوى الحسن والجمال[1]، لذالك يكون علينا واجب الحرص على جمال اللغة وبلاغتها بقدر حرصنا على مبدأ الالتزام بقضايا الحياة، لأن الالتزام بقضايا الواقع يفترض في الوقت ذاته الالتزام بقضايا الفن.

3-5- موقف مصايف من توظيف اللهجات المحلية العربية في الأدب:

إن قضية الأسلوب تحيل مصايف إلى التطرق لظاهرة استخدام بعض الكُتاب العرب للعامية أو الدارجة المحلية خصوصا في الفن القصصي (القصة، الرواية، المسرحية)، قصد تحقيق أكبر قدر من الصدق والواقعية، ومن أجل أن تبدو صورة الشخصية القصصية في درجة وعيها ولغتها وتفكيرها مشابهة لما تظهر عليه في الواقع، وقد" واجهت مشكلة الازدواج اللغوي (الفصحى والعامية) القصة العربية الحديثة،(أعني بالقصة هنا الرواية، والقصة، القصة القصيرة) في وقت مبكر، واختلف بشأنها الآراء والواقف والحلول"[2]، ويعد بعض النقاد استخدام العامية وخصوصا في المواقف الحوارية إنما تحتمه طبيعة الشخصية نفسها "ويرى أصحاب هذه الطائفة الأخيرة أن هذا الموقف يقرب الفن القصصي من الجمهور القارئ أو المتفرج ويتماشى وما أطلقوا عليه **الواقعية اللغوية**، والمقصود بها أنه على كل شخصية في القصة أو المسرحية أن تتحدث لغتها الحقيقية"[3]، ويضرب **الطيب صالح** مثال على هذه الواقعية اللغوية شخصية "الزين" في قصة عرسه فيجد أنه من المستحيل أن يتكلم هذا الرجل

---

[1]- ينظر: محمد مصايف، **دراسات في الأدب والنقد، ص: 51.**

[2]- فائق مصطفى أحمد، **سحر السرد، دراسات في القصة والرواية العربية**، الوراق للنشر والتوزيع، ط 1، الأردن، 2015م، **ص: 11.**

[3]- محمد مصايف، مصدر سابق، **ص: 49.**

الأمي باللغة الفصحى، ولو حدث هذا لعد نقصا يؤثر في مقدار الصدق الذي يلتزمه الأديب الواقعي في تصوير ونقل شخصياته إلى الجمهور[1]، فلابد من مراعاة المستوى الثقافي، والاجتماعي لكل شخصية توظف في العمل السردي، "بحيث إذا كان في الرواية شخصيات: عالم لغوي، وصوفي، وملحد، وفيلسوف، وفلاح، ومهندس وطبيب، وأستاذ جامعي ... فإن على الكاتب أن يستعمل اللغة التي تليق بكل من هذه الشخصيات"[2] وانقسم النقد العربي في مسألة مستويات اللغة داخل العمل السردي إلى طائفتين:

1- طائفة تدعو لاستعمال اللغة العربية المحلية في السرد، فالغاية عندها أن تكون هذه اللغة الموظفة قريبة من كل شرائح الشعب العربي" وهذا تنقصه الثقافة العربية العالية، فمن الظلم أن نتركه في جهله وتأخره، والسبيل الوحيد لتثقيفه، ورفع مستواه اللغوي والفكري، هو أن نخاطبه كلما دعت الضرورة إلى ذلك، ويعتبرون أن اللغة الحية والميسورة هي التي تبتعد عن "تعقيدات اللغة الشكلانية المقعرة التي تبتهج باللغة القديمة وتعرض عن وقائع الحياة المتجددة، من التي تحتاج لغة أخرى تتجلى فيها صورة الشعب قبل أن يتكشف هذا الأخير في أحوال البلاغة والبيان"[3]، فالأدب القصصي يتجه إلى جماهير كثيرة يحرص المؤلف لإرضائها على اختلاف مستوياتها الثقافية ما يفرض عليه مخاطبتهم بلغة قريبة يستعملونها أو لغة يستطيعون فهمها "ولاشك أن القصاص يجد نفسه مضطراً في كثيراً من الأحيان إلى استخدام الأسلوب العامي في الحوار حين تكون الشخصيات ذات طابع شعبي"[4]، والكتابة بالعامية في المسرحية عند **محمد تيمور** ما هي إلا إقرار لحالة واقعة تستند للمستوى الثقافي واللغوي للجمهور المتلقي، والأديب يكتب القصة أو المسرحية باللغة المهيمنة في

---

[1]- أحمد طالب، **الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ص: 214.**

[2]- عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)**، ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م، **ص: 104.**

[3]- فيصل دراج، **نظرية الرواية والرواية العربية، ص: 198.**

[4]- بدوي طبانة، **التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ص: 203.**

عصره،[1]ويرجع سبب تسويغ استعمال العامية في الحوارات المسرحية وفي لغة كتابتها إلى الجمهور الذي يشهد دور تمثيلها، والفصحى لا تستطيع أن تبلغ رسالة المسرحية إلى أشتات الطبقات التي تشهد دور التمثيل، فالعامية لغة الحديث والفصحى لغة الكتابة.

2- طائفة ترى في أن الفصحى قادرة على التعبير في جميع أنواع الأدب وأجناسه المختلفة، وترفض بالتالي توظيف اللغات العربية المحلية، بل واتهموا مستعمليها بأنهم يفسدون لغة القارئ وذوقَه" وإذا كانت غاية بعض الروائيين العرب المعاصرين هي أن يُؤذوا اللغة(ليس بالمفهوم الفني، ولكن بالمفهوم الواقعي للإيذاء) بتسويد وجهها، وتلطيخ جلدها، وإهانتها بجعل العامية ضُرة لها في الكتابة...فلم يبق للعربية إلا تزم حقائبها، وتمتطي ركائبها، وتمضي على وجهها سائرة في الأرض لعلها أن تصادف كتابا يحبونها من غير بني جلدتها"[2]، إضافة إلى أن الفصحى، لغة توحد العرب، وتيسر التواصل بينهم، خلافاً للعامية التي لا تتجاوز حدود القطر الواحد، ولا تصلح أن تكون لغة تخاطب يفهمها العربي أينما وجد من البلاد العربية، وهكذا فهم يرفضون تلك الملاءمة التي يحتج بها من يتسامح بتوظيف العامية من الواقعيين في لغة السرد، حيث ينفي **عبد المالك مرتاض** تلك الحجج التي يوردونها لاستخدام العامية في الحوار" فإننا لا نقبل باتخاذ العامية لغة في كتابة الحوار، ونؤثر أن يترك للغة الحرية المطلقة لتعمل بنفسها عبر العمل الإبداعي... فلا واقعية، ولا تاريخ، ولا مجتمع، ولا هم يحزنون، وإن هي إلا أساطير النقاد الآخرين"[3]، ويقف على هذا الخلاف في استخدام العامية الكثير من النقاد العرب، حيث يرجعه **محمد عبد المنعم خفاجي** إلى مرحلة تأثر الأدب العربي بالمنهج الواقعي الغربي، وسعي بعض الكتاب العرب المتأثرين به لملامسة الواقع العربي عن قرب"وربما كان الخلاف بين الواقعية العربية

---

[1]- ينظر: بدوي طبانة، **التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ص: 201.**

[2]- عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص: 106.**

[3]- عبد المالك مرتاض، المرجع نفسه، **ص: 106.**

والواقعية الأوربية، أو بين الواقعية المتطرفة والواقعية المعتدلة، أن من الواقعيين العرب من يريد أن يهبط باللغة والأسلوب إلى مستوى الأميين فيكتب لهم ويدني المعاني من إفهامهم بتجريد الأسلوب من خصائصه البلاغية وسماته الجمالية حتى لا يكون الأدب في ذاته غاية يصفو به الذوق وتسمو به الروح وتجمل به الحياة"[1].

ويتخذ محمد مصايف كعادته في هذا الخلاف موقفاً وسطاً يوازن فيه بين ضرورات الحياة الجديدة، وهدف توعية وتثقيف الشعوب العربية بغية تحقيق النهضة الحضارية المنشودة، ومصلحة المحافظة على اللغة العربية الفصحى ونشرها فيقول: "والحق أن الحل الوسط هو المطلوب، وهو الحل الذي يتمثل في عدم التقعر اللغوي، وفي تبسيط العبارة الفصيحة بالقدر الذي تسمح به القواعد اللغوية"[2]، نستنتج من قوله انه يدعو المبدع العربي إلى التعامل مع اللغة الفصيحة بمرونة عن طريق توظيف الجمل البسيطة بأسلوب مباشر يسمح للمتلقي بإدراكها بيسر والابتعاد عن الأساليب والألفاظ الموحية والمكثفة في دلالاته، ويرى مصايف أنه من غير الصواب التفضيل بين اللهجة العامية، واللغة العربية الفصحى، وأن استخدام اللغة العامية، أو الفصحى يَعتمِد على السياق المناسب، فالفصحى ملائمة لتناول القضايا المصيرية الكبرى كالموت، والحب، والتأمل، والفلسفة، أما العامية فمطلوبة لنقل المواقف الكومِيدِية الطريفة، والوقائع اليومية العابرة؛ لذلك لا يمكن الفصل بين العامية والفصحى، بل يجب أن يندمِجا كوحدة متكاملة في نصِّ الكاتب[3].

وعلى الرغم من هذا الموقف الوسط خضوعا لما تمليه الضرورة، فإن محمد مصايف يحذر الأدباء من الإسراف في توظيف العامية، لأن هذا النوع من الأدب وإن كان يصور جوانب من الواقع المحلي المعيش بشكل أقرب بما يرضي حاسة الذوق عند شريحة واسعة

[1]– محمد عبد المنعم خفاجي، **مدارس النقد الأدبي الحديث**، الدار المصرية اللبنانية، ط 1، القاهرة، 1995م، **ص: 158**.

[2]– محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب**، **ص: 48**.

[3]– ينظر: محمد مصايف، المصدر نفسه، **ص: 50**.

من الجمهور المتلقي، يبقى عاجزاً عن مسايرة العصر، إضافة إلى ما ينجر عنه من تضييق في نطاق الأدب، ويجعله محصورا في حيز محلي عوض الخروج به إلى أفاق عربية أرحب نظرا لعدم فهمه عند القارئ العربي[1]، وبخاصة في البلاد العربية حيث تختلف اللهجات المحلية من منطقة إلى أخرى اختلافاً شديداً، فمثلاً يصعب على القارئ المشرقي أن يفهم اللهجة العامية المغاربية، مثلما يصعب على القارئ المغاربي فهم اللهجة العراقية، أو الشامية، أو الخليجية.

هذا بالضبط ما نستشفه في رده على الناقد المصري **أنور المعداوي** عندما تكلم عن" لغة الأداء" في القصة والمسرحية في كتابه" كلمات في الأدب"، واعتبر اللهجة العامية الأنسب لحوار الشخصيات في القصة والمسرحية، حيث يتسأل محمد مصايف "ما هو التجاوب الذي يحصل بين رواية مصرية مثلا كتب حوارها بلغة يومية- أي مصرية- وبين الجماهير الجزائرية التي تتحدث لغة يومية أخرى؟"[2]، ليستنتج أن اللغة اليومية غير صالحة لميدان الأدب حتى لو كان الهدف من استخدامها خدمة الجماهير لا في القصة ولا في المسرحية[3]، لأن اللغة في حد ذاتها لا تمثل فارقاً حقيقياً، وإنما الفارق يظهر من خلال أسلوب الكاتب في إنشاء التراكيب والشرح والمنهجية في التعبير.

نخلص مما سبق أن محمد مصايف يرى في الأدب فن تعبيري أساسه اللغة، واللغة العربية في نظره قادرة على بعث الكثير من النماذج الأدبية، وعلى الإيحاء للكاتب والشاعر على حد سواء بصور تعبيرية تبلغ حد الروعة في جمالها وتمثلها، ولكن يبقى على الأديب أن يمتلك فن الأداء التعبيري والإخراج اللغوي الجيد، وأن حقيقة بعض من يدافعون عن استخدام اللغات المحلية في الأدب إنما يدافعون عن عجزهم في الأداء اللغوي حيث تجدهم في العديد من كتاباتهم يركبون المتن السهل ويعبرون بأسهل أداء(العامية) في أبسط

[1]- ينظر: محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب، ص: 50.**

[2]- محمد مصايف، **فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص: 74.**

[3]- ينظر: محمد مصايف، المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

المشاهدات والمرئيات التي ترد في أعمالهم، هذا ما يقر به **محمد تيمور** أحد المنادين بتمكين العامية في الكتابة الأدبية بقوله: "وتكاد الدلائل كلها تجمع على أن المستقبل للفصحى، وأن الفرص التي أتيحت من قبل لإحياء اللهجات العامية في نطاق ينفسح أو يضيق، تقل الآن وتتزايل بسبب انتشار التعليم، والصحافة، والإذاعة، ودعم وسائل الاتصال بين البلاد العربية، وهيمنة الوعي العام لتوحيد اللغة والحد من اختلاف اللهجات في الوطن العربي الكبير"[1]، وهذا دليل على أن الفصحى قادرة على تصوير المشهد الاجتماعي بأسلوب راقي يعيد نسخ الواقع للقارئ.

6- رسالة الأديب العربي المعاصر:

للكلمة دورها في بناء المجتمعات في نظر محمد مصايف وأكثر ما يظهر في مواقف المحن والأزمات صانع هذه الكلمة أديب يملك عقلاً متسلّحا بالوعي حيث" لم يعد من الممكن أن يظل الأدب والفن مجرد صدى للحياة، بل يجب أن يصبحا قائدين لها، فقد انقضى الزمن الذي كان ينظر للأدباء والفنانين على أنهم طائفة من الفرديين الآبقين الشذاذ، أو المنطوين على أنفسهم، أو المجترين لأحلامهم وآمالهم الخاصة، أو الباكين لضياعهم وخيبة آمالهم في الحياة، وحان الحين لكي يلتزم الأدباء والفنانون بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم، ومصير الإنسانية"[2]، وقد كان الأديب العربي عن طريق مشروعه النهضوي يسعى لاستدراك ما ضاع منه، حيث مثل الأدب بشكل خاص مجالاً هاماً في هذا الاستدراك، بنقده للواقع وتجسيد المستقبل المرتسم في داخله في انجازاته الفنية.

يهدف محمد مصايف لأن تكون علاقة الأديب بمجتمعه **علاقة توجيهية قياديّة**، نظراً لما يملكه من صفات وإمكانات تؤهّله لتحمُّل المسؤولية من أجل بلوغ الغاية من الكتابة "وهي

---

[1]- محمد تيمور، **اتجاهات النقد العربي في السنين المائة الأخيرة، ص : 47.**

[2]- إبراهيم عباس، **الرواية المغاربية، الجدلية التاريخية والواقع المعيش، دراسة في بنية المضمون**، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، د ط، 2002م، **ص: 6.**

غاية توجيهية نقوم بها أمام مواطنينا، وندرك أهمية هذه الغاية إذا فكرنا في النزعات والأفكار التي تضطرب في أذهان هؤلاء المواطنين على اختلاف طبقاتهم"[1] فيكون "على الأديب أن يعبر عن المرحلة الحضارية التي يجتازها شعبنا وأن يقوم بدور قيادي فيها "[2]، ولذلك يطلب منه أن يكون أكثر إلتحاما بقضايا مجتمعه وهو الذي يملك وسيلة مؤثرة في نفوس الأفراد وموجهة لسلوكاتهم "وهذا التأثير الإيجابي هو الذي نطلبه من كل عمل أدبي خليق بهذا الاسم، وهو ما نفتقده بكل تأكيد في جل أعمالنا الأدبية التي نقراها، وليس لك إلا أن تقرأ ما تطالعنا به الصحف لتعلم أنه لا علاقة بين المقالات، والبحوث، وبين نفوس أصحابها، وأنها لم تكتب في الواقع إلا لقتل الوقت وتزجية الفراغ"[3] فالأدب في نظره ليس مجرد أشعار أو روايات نقرأها للمتعة الآنية ثم ننساها، بل له دور هام في حياة الإنسان خاصة وحياة المجتمع عامة، ويتضمن هذا الدور التعبير عن المشاعر الشخصية وتصوير الحدث الاجتماعي وأحياناً تبلغ به الجدة لإيجاد حلول لمشاكل المجتمع، فالكاتب عند مصايف مطالب بأن لا يكتب حتى يفكر تفكيرا جديا في الموضوع الذي سيعالجه فلا يكتب إلا فيما له علاقة واضحة بقضية وطنية ملحة كقضايا الثورة، والعروبة، والشعوب المضطهدة، ولا يمكن للأديب أن يقوم بهذا الدور إذا شارك مجتمعه تصوراته وتعمق بإنسانيته في تلك المشكلات، فالأديب لا يفهم الحياة حق الفهم نافذا إلى أعماقها الإنسانية إلا إذا ناضل مع مجموع أمته التي تنبثق من مجموع الإنسانية ليصبح أدبه تصورا اجتماعيا من ناحية وتصورا إنسانيا من ناحية ثانية، وبهذا فقط تصبح كتابته مسيرة نضال يحقق بها رسالته في الحياة أمام مجتمعه، ويرفع مصايف من قيمة رسالة الأديب ليساويها بغيرها من القطاعات الفاعلة قائلا: "ونعتقد أن الكلمة إذا كانت صادقة وهادفة، وان الرأي إذا كان أصيلا ملتصقا بالواقع

[1] – محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب، ص: 212،213.**

[2] – محمد مصايف، المصدر نفسه، **ص: 65.**

[3] – محمد مصايف، المصدر نفسه، **ص: 54** .

الوطني، لا يقلان أهمية عن عرق الفلاح في المزرعة، والعامل في المصنع، والمدرس في المدرسة "[1] فكلها تتحد حول هدف البناء والرقي بالبلاد.

يعزو مصايف عجز الأديب الجزائري عن تمثل الواقع والتعبير عما يعيشه المجتمع من أحداث إلى انطوائه على نفسه وتفضيله العيش في غربة عن كل ما يحيط به، يعيش صراع الداخلي مع نفسه وعواطفه أسير ذاتيته السلبية التي تكتفي بهضم أفكاره في محيطها الفردي ثم تتركها لتتآكل في إطارها الخاص "وينتج هذا الضعف عادة من انفصال الأديب عن مجتمعه، واكتفائه لذلك بملاحظة حياة مواطنيه من بعيد، وهو شيء يحدث غالبا لكل أديب اثر العزلة، واتسم بالأنانية وحب النفس... وإنما أرى أن من واجبه أن يخالط أفراد شعبه بصدق، وبنية التعرف إلى مشاكلهم ومطامحهم...إن هذه المخالطة الهادفة، وهذا التفكير الجدي في مشاكل الآخرين، لَمما يُعين الأديب على الاتصال نفسياً بالطبقة الكادحة من شعبه، ومن ثم القيام برسالته قياما مرضياً"[2] ويشاطر **سلامة موسى** محمد مصايف في هذا التوجه وينصح الأديب العربي أن لا ينزوي بعيدا عن الشعب، بل عليه التسربل وسط خطوط المجتمع المنسية والنضال من أجل حقوق الكادحين والعمال وكل من يعيش لهدف في الحياة يحقق به رقي الأمة[3].

لقد حرص محمد مصايف في جل كتاباته على مطالبة الأديب العربي بأن يعيش تجربة عصره، ويعكسها في أعماله متوخيا ترسيخ القيم الهادفة للرقي بالفرد العربي إلى مصاف الأمم الراقية، ومن منطلق هذا الواجب تقوم عليه مسؤولية أمام التاريخ عن كل كلمة تصدر عنه، وعن كل موقف يتخذه بالسلب في أمته العربية، غير أن هذه الوظيفةٌ الاجتماعية

---

[1]– محمد مصايف، **الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص: 6.**

[2]– محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب، ص: 53** . [2]

[3]– ينظر: شايف عكاشة، **اتجاهات النقد المعاصر في مصر**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1985م، **ص: 33.**

للأديب نحو قضايا مجتمعه يجب أن لا تخرج الأديب عن إطار ومقومات العمل الفنية من خيال ورؤية وأسلوب مناسب وتصور لما يعبر عنه.

4- أصل الأزمة في العلاقة بين الناقد والأديب في الجزائر:

يعتبر محمد مصايف أن علاقة المبدع بالناقد، كثيراً ما كانت تصادمية، مبنية على توجس وحساسية متبادلة، ما أدى إلى نشوب نزاعات متكررة وقطيعة بينهما، وإن حدث ووجدنا علاقة، فهي غالبا ما تكون متوترة وباستعلاء ملحوظ من كلا الطرفين، ما يجعل من المبدع خصما للناقد، لا يعيره أدنى اهتمام لممارسته النقدية، ويصبح الناقد خصما للمبدع يقوم بالتجريح والطعن في أدبه ونصوصه بقلم النقد، هذه الحالة تسود الوسط الثقافي الجزائري، وتشكل أزمة في علاقة المبدع بناقده، دفعت مصايف لأن يستهل كتابه "**دراسات في النقد والأدب**" بالتطرق لهذا الموضوع حرصاً منه لتحديد أُطُر النقد ومتعلقاته وتصوره لوظيفة النقد ورسم بعض المعالم التي تحد هذه الوظيفة والقائم عليها، خاصة بعد اللبس الذي قام بين أهل الأدب حولها.

ينطلق محمد مصايف في مطلع مقالته "**وظيفة النقد**"[1] من فكرة التسليم أن الناقد ليس خصماً للأديب ولا مستغل لمجهوداته كما يرى بعض حديثي العهد بالكتابة الأدبية"، بل هو صديقه يأخذ بيده في طريق التطور والتجويد، ويساعده على تسلق مراتب السمعة والشهرة في فنه"[2] فلا ينبغي أن يختلفا إلا في إطار الفن، ومن أجل خدمته، وهذا ما يهم الناقد في الأصل.

عندما يبحث محمد مصايف في أصل الأزمة يجده في تخلي الناقد الجزائري عن وظيفته وانشغاله بأمور أخرى لا علاقة لها بالعملية النقدية، أو لعدم إدراكه لحقيقة رسالته، "وهذا هو المظهر الأول من مظاهر الأزمة التي يعانيها النقد الأدبي الجزائري وهو مظهر عدم فهم

---

[1]- ينظر: محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب**، **ص: 9**.

[2] - محمد مصايف، المصدر نفسه، **ص: 12**.

الناقد لرسالته على وجهها"[1] فمن خلال" نظرة واحدة متفحصة للدراسات الأدبية التي تنشر حول الشعر والفنون الأدبية تبين بوضوح إن عدم فهم هذه هو الذي يجعل حركتنا النقدية تحبو وتتخبط، في حين أن سائر القطاعات والنشاطات الوطنية الأخرى تسير في اتجاه تتضح معالمه سنة بعد سنة إن لم نقل يوم بعد يوم"[2] ولن يتحقق هذا الفهم إلا عندما يتوفر للناقد الجزائري منهج نقدي قويم يتبع خطوات محددة ليبلغ أهداف معينة وغايات مضبوطة، وأن يراعي أيضا طبيعة الأدب الذي يعبر عن تجارب الإنسان المتجددة والمتغيرة من زمن إلى آخر، لأن كل نص يولد في ظل ظروف مختلفة ينبغي مراعاتها في أثناء عملية النقد، ليتمكن الناقد من كشف الحقائق واستيعاب الأفكار التي يريد الأديب بثها للقارئ في ثنايا النص.

ونحن نتفق مع محمد مصايف في هذا التناول بأن لتحديد أصل الأزمة بين الناقد والأديب في الجزائر أثر هام في تصحيح مسار الأدب الجزائري وبعثه من جديد، ولن يتحقق ذلك إلا بتعاونهما لخدمة الأدب خدمة صادقة وفهم كل منهما لدوره ووظيفته في المعركة التي تخوضها البلاد من أجل التقدم والرقي، واللافت أن الكتابات الهادفة لتصحيح هذه العلاقة قد كثرت وتنوعت ولكنها تصب في مجملها لصالح الأدب الجزائري.

ومن أجل القضاء على مسببات هذه الأزمة ينصرف مصايف إلى تحديد وظيفة الناقد الأدبي وأهم الشروط الواجب توفرها فيه، وهما العنصرين الذين سنتناولهما كالآتي:

4-1- وظيفة الناقد الأدبي:

استأثرت قضية وظيفة النقد والناقد الأدبي باهتمام كبير من الباحثين والدارسين، نظراً لأهمية الدور المنوط بهذه الأخيرة في تطوير الحركة الأدبية، وقد اختلفوا في تحديد هذه الوظيفة كل حسب نظرته والاتجاه الفكري والأدبي الذي ينتمي إليه، ولم يكن مصايف بدعاً

[1]- محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب، ص: 16.**

[2]- محمد مصايف، المصدر نفسه، **ص: 10.**

عن هؤلاء، بل حاول هو أيضا أن يقدم رؤيته للقضية انطلاقا من فهمه للعملية النقدية ودور القائم عليها، وقد بدأ معالجته لهذا الموضوع بتساؤله عن حقيقة وظيفة الناقد الأدبي: هل هي مجرد عملية شرح للكلمات الصعبة والغامضة الواردة في النصوص الأدبية؟، أم هي نثر الشعر وتلخيص القصص، والمسرحيات كما هو شائع في الدراسات النقدية التقليدية؟، أو أن هدف الناقد نصرة الأصدقاء والإعلاء من اتجاههم العقائدي وتقويض سمعة كتاب آخرين لا لشيء إلا لأنهم يخالفونهم في هذا الاتجاه؟.

لقد عالج محمد مصايف هذه القضية استنادا إلى نصين أوردهما في كتابه "دراسات في النقد الأدبي"[1]، الأول للناقد **محمد مفيد الشوباشي** والثاني للدكتور **محمد مندور** مؤكدا أن هذين النصين يبرزان لنا أربع سمات تتحكم في تحديد المفهوم النقدي الذي يعينيه، والدور الذي ينبغي أن يضطلع به الناقد الواعي، وهي تبصير الأديب بأخطائه وحسناته، وتنبيهه إلى ما يقع حوله من أحداث، وتوجيهه إلى أن يقف في جانب الحق والخير، وتحديد المدارس والمذاهب الأدبية، وعليه يحدد مصايف أربع وظائف أساسية للناقد الأدبي:

4-1-1- <u>الوظيفة الأولى</u>: على الناقد أن يدل القارئ إلى العمل الأدبي الجديد عن طريق التعريف به وبصاحبه، ثم يتجه إلى إقناع القارئ لتكوين رأيه المستقل حوله، حيث" أن النقد يرسم للقراء طرق القراءة النافعة، لأن الناقد يكون أكثر مرانا وأعمق فهما، واقدر على التفرقة بين أنواع الأدب وعلى تحليل نصوصه"[2]، ما يسهل على القارئ فهم الاتجاه العام للمؤلف.

4-1-2- <u>الوظيفة الثانية:</u> يقوم الناقد فيها بتنبيه الأديب وتوجيهه لمواطن الحسن والقبح في إنتاجه،"فهو الذي ينظر في مقدار ما وقفوا في الوصف، أو القصص، أو المقال، أو الخطابة سواء أكان ذلك من حيث التعبير الصادق لذاته، أو من حيث تأثيره في الحياة والأحياء، فإن كانوا مخطئين نبه إلى الخطأ وشرع للصواب، وان كانوا مصبين روج لهم،

[1]- ينظر: محمد مصايف، **<u>دراسات في النقد والأدب</u>، ص: 19 و20.**

[2]- أحمد الشايب، **<u>أصول النقد الأدبي</u>**، مكتبة النهضة المصرية، ط 10، القاهرة، 1994م، **ص: 171.**

ووطد طريقتهم، ورسم لهم مثلا كاملة وأخذ بأيديهم"[1] إضافة لتذكيره بما يجري في واقعه من أحداث اجتماعية وسياسية وثقافية تؤثر تأثير مباشر عليه وعلى القارئ، يقول مصايف" تبصير الأديب بأخطائه وحسناته، وتنبيهه إلى ما يقع حوله من أحداث، وتوجيهه إلى أن يقف إلى جانب الحق والخير"[2] والهدف من هذه الوظيفة أن يبقى الأديب دائم الصلة بعصره.

والجدير بالذكر هنا أن **محمد مندور** كان قد عبر عن نفس النظرة التوجيهية حينما جعل من وظيفة النقد" توجيه الأدباء والفنانين في غير تعسف ولا إملاء ولكن في حدود التعبير، بقيم العصر وحاجات البشر ومطالبهم وما ينتظرونه من الأدباء، والفنانين"[3] غير أن محمد مندور يشترط على الناقد التحلي بالموضوعية في توجيهه، فلا يتعمد الإقلال من شأن هذا الفنان أو من شخصه، ما قد يخرجه عن دائرة النقد الأدبي، فالناقد في نظر محمد مصايف مزدوج الوظيفة فهو مصلح أدبي ومصلح اجتماعي في نفس الوقت.

4-1-3- <u>الوظيفة الثالثة:</u> إنقاذ المبدع وأثره من التهميش والنسيان بإضافة أبعاد جديدة توسع من مفهومنا له وإثرائه إثراء يرفع من مستواه ويجعله من بين الآثار الوطنية والإنسانية الخالدة، وقد أشار **أحمد الشايب** إلى هذه الوظيفة وللفائدة التي يقدمها النقد للأدباء حيث يقول" أنه يفسر أثارهم ويبين الأصول اللازمة لفهمها، والوجوه التي تفهم عليها وهو بذلك ييسر قراءتها على الناس ويصل بينهم وبين الشعراء والكتاب الذين ربما لا يُعرفون لولا النقاد...وكثيرا ما كتب لهم بذلك الخلود وكثيرا ما نجد في العصور الأدبية كتابا وشعراء بقوا مغمورين أحياء وأمواتا حتى أتيح لهم النقد فطفوا على لجج الحياة ونشرت أثارهم واستأنفوا عمرا جديدا خصبا خاليا من الآفات"[4]ويدعم مصايف رأيه هذا بمثال بما قام به النقاد في

---

[1]- أحمد الشايب، **<u>أصول النقد الأدبي</u>، ص: 171.**

[2]- محمد مصايف، **<u>دراسات في النقد والأدب</u>، ص: 20.**

[3]- محمد مندور، **<u>النقد والنقاد المعاصرون</u>**، مكتبة نهضة مصر، د ط، د ت، القاهرة، **ص: 238.**

[4]- أحمد الشايب، مرجع سابق، **ص: 171.**

العصر الحديث من دراسات وأبحاث عرفتنا بآثار شكسبير من جديد بأسلوب ينافي ما كان يفهم في عهده، وكذلك في تراثنا العربي القديم يستشهد مصايف بالشاعر ابن الرومي الذي حكمت عليه مجموعة من الأسباب أن يبقى شعره منسياً إلى أوائل القرن العشرين حينما عمد الناقد المصري عباس محمد العقاد إلى الكتابة عن هذا الشاعر والتعريف به في كتابه "ابن الرومي" وجعله في منزلة يضاهي بها فطاحل الشعراء العرب كالمتنبي والبحتري وأبي تمام[1].

4-1-4- <u>الوظيفة الرابعة</u>: تحديد الاتجاه العام للحركة الأدبية والمدارس الفنية التي تظهر في هذه الحركة، وتحديد العلاقة القائمة بين الأدب والمجتمع، وتوجيه الحركة الأدبية في الخط العام الذي تسير فيه الثورة الاجتماعية في الجزائر، بالإضافة إلى حماية هذه الحركة مما قد تقع فيه من انحراف أو تشويه نتيجة الاتصال بالاتجاهات الأدبية العابثة بالمسيرة التقدمية للبلاد، "فالنقاد هم الذين يبصرون بأن هذا الكاتب كلاسيكي أو غيره، أي يوضحون المذاهب، وبمجرد أن يظهر يصبح مدرسة، ويصبح للمدرسة تلاميذ...فالنقد يوضح المذاهب ويخلقها"[2] ويكون بمعرفة الخط العام الذي يضم جميع الأدباء الواعين بأهمية المرحلة التي يكتبون فيها، ويعتبر مصايف الاتجاه العام الذي كانت تسير عليه الحركة الأدبية في الجزائر آنذاك الاتجاه الواقعي قائلا: " ويمكن تحديد هذا الاتجاه بالنسبة لحركتنا الأدبية الراهنة بأنه اتجاه واقعي يهتم بشؤون المجتمع والناس، ويعالج قضايا الوطن على اختلافها وتشعبها"، ولا يتأتى هذا التحديد للناقد إلا بعد دراسة وبحث عميق يتناول فيه مجموع الأعمال الأدبية التي ظهرت في فترة معينة، غير أن هذا التوافق في الاتجاه لا يؤدي بالضرورة لتشابه في السمات بين أعمال الأدباء المنضويين تحت نفس الاتجاه ويقدم لنا مصايف مثال يدلل به عن فكرته بالكاتبين "عبد الحميد ابن هدوقة" و"الطاهر وطار" فكلاهما ينضويان تحت اتجاه عام واحد هو الاتجاه الواقعي وتربطهما الغاية نفسها غاية التبديل والتعبير ومحاربة

[1]- ينظر: محمد مصايف، **<u>دراسات في النقد والأدب</u>، ص: 11و12.**[1]

[2]- محمد مندور، **<u>في النقد والأدب</u>، ص: 52.**

الاستغلال بجميع أشكاله، إلا أن "الطاهر وطار"في كتاباته يدفع بالاتجاه نحو اليسار الثوري فنجده يؤيد أوضاع ونظم سياسية واجتماعية معينة ويعارض أخرى بدافع الايدولوجيا، فيما يكتفي "ابن هدوقة" بوصف الواقع بأسلوب فني هادئ يجعله أقرب للحياد[1]، ويُسقط مصايف عن الناقد لزوم الموضوعية والحياد أثناء تحديده اتجاه الكاتب "فتحديد الناقد للاتجاه العام لا ينبغي أن يكون حيادياً، بل ينبغي عليه أن يمتحن مدى التزام الأديب بقضايا المجتمع، ولا يجوز له أن يجامل في الحكم على الأعمال التي تشذ عن الخط العام وتخدم تطلعات غير مشروعة، أو تحيي تقاليد لا تتماشى ومطامح الجماهير الشعبية"[2] ما يتيح له أن يصحح ويقوم ما يقع فيه الأدباء من انحراف عن الخط الأدبي العام، وأن أي تهاون من الناقد عن واجبه التوجيهي قد يؤدي إلى مخاطر تؤثر على مستقبل حركتنا الأدبية ومسارها التقدمي.

بعد انتهاء محمد مصايف من تحديد وظيفة الناقد الأدبي الجزائري يخرج بنتيجة مفادها أن الإنتاج الأدبي والإنتاج النقدي متلازمان، ويكمل كل واحد منهما الآخر، وأن هذا التكامل يبعث على تطور الحركة الأدبية والثقافية في البلاد.

4-2- شـروط النـاقد الأدبـي:

ما دامت مهمة الناقد على درجة من الصعوبة والخطورة على ما ذكرنا سالفا، أوجب محمد مصايف أن تتوفر فيه مجموعة من الشروط الموضوعية التي تؤهله لأن يكون ناقداً نزيهاً، وتمكنه من الحكم على الأثر الأدبي حكماً سليماً، من خلال إلقاء نظرة شاملة على جميع جوانب النص ليتمكن من التغلغل في جوهره ويكتنه أسراره، فيكشف لنا عن جانبه المضموني دون أن يغفل عن ناحيته الجمالية الفنية" فالناقد إن كان مزوداً بأسلحة الفن وكان هادفاً وموضوعياً في كتباته، يضيف إلى أبعاد الأثر الأدبي أبعادا جديدة توسع من مفهومنا

[1]- ينظر: محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب، ص: 21.**

[2]- محمد مصايف، المصدر نفسه، **ص: 22.**

للحياة والمجتمع الذي نعيش فيه وتعمل على إثراء هذا الأثر إثراء يرفع من مستواه"[1]، ومن أهم هذه الشروط نذكر:

4-2-1- أن يتحلى الناقد الأدبي بالوعي:

يتأسس الاتجاه الاجتماعي بوصفه منهجاً نقدياً على معطيات ومفاهيم معينة حددها الفكر الماركسي الغربي ثم تطورت على أنحاء مختلفة فيما بعد، مثلت أُطُر عامة لذاك الفكر، وبما أن الأديب في نظر محمد مصايف **فرد واعي** صاحب رسالة، هذا ما دفعه إلى اعتبار الوعي أساس كل نشاط مفيد خاص أو عام يقوم به أي فرد ليكون مدركاً لأهمية هذا النشاط، وأن الوعي شيء ضروري في كل كتابة هادفة، وقد حظي الوعي باهتمام شديد في فلسفة **كارل ماركس** وعرفه بأنه تلك الأفكار والنظريات والآراء والمشاعر الاجتماعية والعادات والتقاليد التي توجد لدى الناس، وتعكس واقعهم الموضوعي فهو ذلك الوعي النظري الأيديولوجي الذي يعكس وجوداً طبقياً محدداً للمجتمع وما يحويه من علاقات، وما توجد بينها من تناقضات، ليكون على الفرد فهم جوهر الواقع الاجتماعي من منظور تاريخي وتمظهراته والقوانين الأساسية التي تحكم سيرورته[2]، بينما يحدده **ألكسندر أوليدوف** بالعملية التي يتم فيها "إعادة إنتاج الواقع الاجتماعي في شكل أفكار وتصورات ورؤى في مرحلة معينة من التطور التاريخي"[3]، ما يساعده فيما على اتخاذ أحكام تستجيب لمتطلبات عصره، وتحقق مصلحة المجتمع.

من خلال تتبعنا لتوظيف محمد مصايف لهذه المفردة **(الوعي)** نجده يجعل منها صفة ملازمة وضرورية لكل من الناقد والأديب، وذلك لمكانتها عنده في تحديد الهدف من الإبداع

---

[1]- محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب**، **ص: 11**.

[2] - ينظر: رامان سلدن، **النظرية الأدبية المعاصرة**، **ص49 و 50**.

[3]- ألكسندر كونستانتينوفيتش أوليدوف، **الوعي الاجتماعي**، ترجمة : ميشيل كيلو، دار ابن خلدون، د ط، بيروت، 1982م، **ص: 31**.

والنقد على السواء، والوعي شرط أساسي في الناقد الاجتماعي، لأن الناقد الواعي بظروف مجتمعه وحده من يستطيع أن يتولى دوراً طلائعياً في توعية عامة الشعب، وتقديم رؤية إيجابية للمستقبل تعكس صيرورة حركة المجتمع نحو البناء والتنمية.

4-2-2- التزود بالثقافة الواسعة : من الشروط الهامة عند مصايف والواجب توفرها في الناقد قبل أن يتصدى لمزاولة النقد امتلاكه لثقافة عامة وواسعة، بالإطلاع على المنجزات الفنية المعاصرة محلياً، وعالمياً، وأن يكون عارفاً بكل جديد في الممارسات الفنية والتطورات الحاصلة في الأدب، وعلى هذا يشترط **علي جواد الطاهر** وجوب توفر الناقد على بعض المؤهلات النقدية ذلك "أن المؤهلات النقدية أي- ما يكتسبه الناقد- تزداد بمر الزمن وتعقد الحياة وتعقد النصوص لذا وجب عليه سعة وتمرس بالأدب ومعرفة بأطواره التاريخية وعلاقته بالفنون الأخرى ودراسة الفلسفة وتاريخ النقد ومعرفة بلغة أجنبية أو أكثر وإدامة قراءة النصوص (الرائعة خصوصا)"[1]، وتأخذ هذه الثقافة مجالين، المجال الأول: **معرفي** حيث لابد للناقد أن يكون على دراية بمتعلقات الأدب كعصور الآداب العربية والأجنبية، وخصائص كل عصر، وأعلامه البارزين من الشعراء والكتاب والأجناس الأدبية التي عرفت في ذلك العصر، ومراحل نشأة الأجناس الأدبية، وعوامل تطورها على مر العصور، يقول **محمد مفيد الشوباشي** في هذا الشأن"ومهمة الناقد أن يلم بتطور الأدب على مر التاريخ، ويتفهم خصائص كل مرحلة من مراحل ذلك التطور، فيستطيع بذلك أن يبين ماهية الأدب الذي ينقده، أهو مرتفع إلى مستوى عصره، وأخذ باتجاه ذلك العصر التقدمي، أم هو متعلق بأذيال الماضي، مناصر للرجعية معوق لسرعة التقدم الحضاري؟ أهو مفصح عن الجديد الذي لم يتضح بعد ومعبر عنه، أم هو واقف عند مرحلة معينة من مراحل التطور السالفة؟"[2]، وبهذا

[1]- عمار بن زايد، **النقد الأدبي الجزائري الحديث**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د ط، 1990م، **ص: 36.**

[2]- عمار بن زايد، المرجع نفسه، **ص: 37.**

التحديد تظهر أهمية الثقافة كعامل إبستمولوجي يعين الناقد على إدراك وفهم مكانة الأدب الذي يشتغل عليه.

أما المجال الثاني: **منهجي** يحدده مصايف بقوله" أن الثقافة الواسعة الضرورية للناقد هي بالدرجة الأولى هضم لروح المناهج من خلال قراءات هادفة متأنية في الأدب العربي والأدب الغربي معا"[1] فيقع على الثقافة مهمة تمكين الناقد ومده بالمناهج الغربية والعربية التي تساير حاجيات العصر سياسيا، وإجتماعيا، وأدبيا، وتعمق فهمه لتوجه الأثر الأدبي الموضوعي والفني.

فمن الضروري عند محمد مصايف أن يكون الناقد محيطاً بكل تفاصيل الموضوع قيد النقد حتى يكون تصوره النقدي صحيح، وتتبني تحليلاته على أسس علمية رصينة وثابتة ومنطقية، وتمثل الثقافة النقدية عامل حاسم في تشكل رؤية الناقد للكون والحياة، وطريقة تفكيره وأسلوب معالجته للقضايا وتحليله للإشكاليات، وعلى أساسها أيضا يبلور الناقد مفاهيمه وإجراءاته ومنهجه في التعامل مع العمل الأدبي، ذلك أن سعة وعمق ثقافة الناقد الأدبي" إنما يظهران في استشفاف روح العمل الأدبي مهما كان على غاية من الخفاء، وفي المحافظة على الإطار الفني والإيديولوجي لهذا العمل وهو ما لا نشاهده إلا في القليل النادر"[2]، لأن الثقافة العميقة وخصوصا الأدبية منها، ركيزة الناقد في تحليل وتصنيف العمل وفق الأطر والخصائص التي رافقت إنتاجه.

4-2-3- أن يكون الناقد محدد المنهج : يُلزم محمد مصايف الناقد الأدبي الواعي العمل في إطار منهج محدد[3]يسمح له بتحليل النصوص بطريقة منهجية وأسلوب موضوعي محكم، يقوم على أسئلة عقلية يطرحها الناقد عن مضمون النص، والطريقة التي سلكها الأديب، للتعبير عن أفكاره، وعواطفه، ما يعطيه الحق بعد ذلك في الحكم على هذا العمل الأدبي له

---

[1]- محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب، ص: 24،25.**

[2]- محمد مصايف، المصدر نفسه، **ص: 21.**

[3]- ينظر: محمد مصايف، المصدر نفسه، **ص: 25.**

أو عليه، ببيان قيمته الموضوعية، وتعيين مكانته بين أقرانه، وحجم الإضافة التي أضافها في العالم الأدبي، ويبني مصايف المنهج على ثلاثة مراحل أساسية:

1- الاتجاه العام الذي أُلف فيه العمل الأدبي، ويظهر لنا من خلال تحديد موقف الأديب ووجهة نظره من الحياة السياسية والاجتماعية والأدبية، ولا يتأتى للناقد معرفة هذا الاتجاه إلا عن طريق القراءة المتكررة والهادفة التي ترصد الكليات التي تشكل روح العمل الأدبي، وتعبر عن موقف الأديب.

2- البرهنة على صحة النتائج المتوصل إليها في المرحلة الأولى، عن طريق الاستدلال بالنصوص، وضم الأفكار الجزئية إلى بعضها، وتحليل الوسائل الفنية المستخدمة من أسلوب ولغة وصور وعواطف، وتصوير سمات صاحب العمل الأدبي من خلال ما يظهر من كتاباته وأعماله الأدبية، وبيان خصائصه الشعورية والتعبيرية، والكشف عن العوامل النفسية التي تشاركت في بلورة هذه الأعمال والخصائص ووجهتها هذه الوجهة المعينة.

3- تقويم العمل الأدبي باعتباره موقفاً وفناً، في إطار نقاش موضوعي يثري الحركة الأدبية، وهنا يرفض مصايف ما يقوم به بعض النقاد الذين يركزون على الموقف العقائدي ويهملون الجانب الفني في المذهب الواقعي عند الممارسة النقدية[1].

نخلص مما سبق أن محمد مصايف يحاول من خلال شرحه المستفيض لهذا العنصر، أن يلفت انتباه الناقد للمشاكل والمصاعب المنهجية التي قد تواجهه، في وقت تعددت فيه المدارس النقدية، وأصبحت قدم الناقد معرضة للزلل أكثر من أي وقت آخر، ثم لأن المناهج تتطور بتطور الأدب والمجتمع وباختلاف الفنون والأنواع الأدبية، فلا يمكن أن نفهم من المناهج النقدية إلا ما له علاقة بالرؤية الجمالية والإيديولوجية إذ هي التي تتغير باستمرار ولا يعني ذلك أن العملية الإجرائية لا تتغير ولكنها تتأثر كثيرا بتطور الأدب وباختلاف أجناسه.

[1]- ينظر: محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب، ص: 30.29.28.27** .

4-2-4- الغاية الواضحة: هي أثر من آثار المنهج المختار، فالتحديد الجيد للمنهج يوضح غاية الناقد من الدراسة، وقد بين مصايف الغاية من ممارسة النقد، حيث يجعل غاية الناقد في عمله توجيه الكاتب ولفت نظره إلى مواطن الضعف والقوة في النص من أجل أن يكتسب الخبرة وصقلاً للمواهب تمكنه من تلافي عيوبه، ولا يكون النقد بهذه الصفة إلا عندما يتمكن الناقد من اتخاذ موقف محدد من الأثر الأدبي الذي يدرسه كنتيجة لعملية الشرح والتفسير ويتضح هذا الموقف أثناء عملية التقويم[1]، ومن غايات الناقد أيضا الترويج الأثر الأدبي والتعريف بالأعمال الأدبية الجديدة وعرضها لجمهور القراء لتكوين رأيهم الخاص حولها، وهذا ما يحدث من جميع القراء ذوو الاهتمام بالأدب، بمجرد أن يصدر عمل أدبي ويتناوله ناقد بالتحليل والتقويم حتى يتهافت إليه هؤلاء القراء ليقارنوا رأيهم بما يقوله النقاد في العمل، وبدون النقد تبقى الكثير من الأعمال الجيدة مغمورة ومجهولة، ولهذا فالنقد ضروري في توجيه القارئ نحو الأعمال الجديرة بالقراءة.

الجدير بالإشارة هنا إلى أن محمد مصايف وأثناء تحديده للشروط الواجب توفرها في الناقد الأدبي لم يأتي على ذكر الذوق كأحد الشروط الضرورية لأداء الناقد عمله على أكمل وجه، باعتباره ملكة تمكن الناقد من إدراك مواطن الجمال في الأثر الأدبي، والذوق عامل فطري في الإنسان ولكن يمكن تنميته وتطويره بالحصيلة الثقافية التي يكتسبها على مر الزمن، ويؤكد محمد مندور على هذا العنصر بقوله" وأساس النقد الأدبي مهما قلبنا أوجه الرأي لا يمكن إلا أن يكون التجربة الشخصية، وكل نقد أدبي لابد أن يبدأ بالتأثر، لأنه لا يستغنى عن الذوق الشخصي والتجربة المباشرة لإدراك حقيقة ما إدراكا صحيحا "[2]، ويعد **عمار بن زايد** الذوق السليم الموجه الحقيقي لعمل الناقد، ومنه تتمخض الأحكام النقدية

[1]- ينظر: محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب، ص: 26.**

[2]- محمد مندور، **في الأدب والنقد، ص: 9.**

الناجحة، لأن هدفه تصحيح ذوق الأديب مما قد يعتريه من تشويه أو مسخ، يربك تقديره للجمال في الحياة، ينقص من قيمة عمله الفنية[1].

5- مراحل الإجراء النقدي عند محمد مصايف: يقع على عاتق الناقد الأدبي البحث عن مظاهر الفنية والجمالية في العمل الأدبي معتمداً على مراحل ثلاث:

- ✓ **1**- مرحلة الدراسة
- ✓ **2**- مرحلة التفسير
- ✓ **3**- مرحلة التقويم

وقد ارتأينا شرح المراحل التي تمر عليها العملية النقدية عند محمد مصايف في شكل الخطاطة التالية:

شرح الخطاطة: من الواضح أن محمد مصايف جعل وظيفة الناقد الأدبي في المرحلتين (1)،(2) تقترب من عمل الوسيط الذي يسعى إلى فهم العمل الأدبي بتفحصه بشكل واع وعميق، الذي يمنحه فيما بعد القدرة على تقديمه للقارئ بطريقة موضوعية وسليمة، يزيل به كل غموض وإنكار وقع على هذا العمل، وهما:

[1]- ينظر: عمار بن زايد، **النقد الأدبي الجزائري الحديث**، **ص: 44**.

1- مرحلة الدراسة : يقف الناقد على الفكرة أو القضية الأساسية التي يبغي الأديب إيصالها إلى القارئ، وهدفه من الكتابة في هذا الموضوع، ثم يعرض هذه الفكرة بالاتجاه العام الذي يعبر عن وجهة نظر الأديب أو عن موقفه من الحياة، ويلح مصايف على أن يلتزم الناقد بالنص المنقود ولا يُقَوِل النص ما لا يريد أن يقوله الأديب عن طريق مزج مواقفه مع مواقف هذا الأخير، ولا تحقق مرحلة الدراسة ثمارها إلا بعد أن يتمكن الناقد من معرفة الاتجاه العام الذي ألف فيه العمل الأدبي لأن "الاتجاه يعبر عن وجهة نظر الأديب أو عن موقفه من الحياة وقد يكون هذا الموقف اجتماعيا، وقد يكون سياسيا، وقد يكون ذاتياً يهم الأديب بالدرجة الأولى"[1]، فتحديد الاتجاه العام العمل الأدبي أمر ضروري يساعد على فهمه وتفسيره لاحقا، وهو الأسلوب الذي انتهجه مصايف في دراساته للرواية العربية في الجزائر، فنجده يبدأ بتحديد الاتجاه العام للعمل الروائي، بحسب تصنيفاتها إلى(الرواية الإيديولوجية، الرواية الهادفة، الرواية الواقعية، رواية التأملات الفلسفية، رواية الشخصية) ومنه يتجه لتحليل الرواية والتدليل بالنصوص على صحة ما ذهب إليه من استنتاجات حول الاتجاه العام للعمل الأدبي، وقد يكون الموقف اجتماعيا أو سياسي أو إنسانيا عاما، كما يمكن أن يكون موقفا ذاتيا، يخص الأديب بالدرجة الأولى، ويقر مصايف بصعوبة هذه الوظيفة لذلك نجده يشترط على الناقد قراءة العمل الروائي قراءة متأنية وفهمه فهما سليماً، لأن الاتجاه العام لا يمكن استخلاصه إلا عن طريق القراءة الهادئة والهادفة المتأنية لهذا الأثر، مع التركيز أثناء القراءة على الكليات التي تشكل روح العمل، وتعبر عن مذهب الأديب[2].

2- مرحلة التفسير: ينصب جهد الناقد في هذه المرحلة على تحليل القالب الفني الذي احتوى الفكرة، وما تم توظيفه من أساليب ولغة وبديع وبيان ويكشف لنا" ما إذا كان الأديب قد نجح في إطاره الفني العام، في ملء هذا الإطار بالأفكار والمشاعر المناسبة، بالطريقة

[1] – محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب، ص: 26.**

[2] – ينظر: محمد مصايف، المصدر نفسه، **ص: 27.**

التي يتطلبها الفن الخاص الذي يكتب فيه"[1]، ويمكن للناقد أن يستعين على تفسير النص بسيرة المؤلف والعوامل النفسية المحيطة به، وحتى بالظروف الاجتماعية والسياسية التي ظهر فيها هذا النص، ما يتطلب من الناقد توظيف خبرته وتجربته وثقافته الواسعة ليتمكن من تبرير مقاييسه ويعطيها صفة الموضوعية ويوفر لنقده عنصر الإقناع.

إن عملية التفسير لدى مصايف تتمثل في"محاولة الناقد الاستدلال بالنصوص، وبضم الجزئيات بعضها إلى بعض، على صحة الاستنتاج الذي توصل إليه في المرحلة الأولى"[2] مما يجعل التفسير وسيلة لربط علاقة أجزاء النص مع الكل، حيث تأخذ النصوص من بعضها البعض، مما يساعد على تعميق فهمنا للنص وينقله من الدلالة السطحية إلى الدلالة العميقة، خصوصاً أن الفهم والتفسير يتماشى مع الأعمال الأدبية التي تتسم بالإيحاء والغموض الأمر الذي يجعل فهم مضامينها المغلقة عسيراً على القارئ العادي، بل قد يتحول التفسير إلى مهمة أساسية فيما يتعلق بالنصوص التي توظف لغة رمزية غامضة يعجز القارئ على إدراك خباياها ومعانيها القريبة والبعيدة، ويسهم في توجيه القارئ نحو دلالة معينة ومحددة.

3- مرحلة الحكم والتقييم: لو اكتفى مصايف بالمرحلتين السابقتين لأمكننا القول بأنه يقدم معالجة متوازنة للجانبين الشكلي والمضموني للأثر الأدبي، بجعلهما مكونين ضروريين بصورة متساوية في الدراسة النقدية، بيد أن الناقد لم يتوقف عندهما، بل جعلهما تمهيداً لمرحلة ثالثة هامة وحاسمة في النقد خصها **للتقويم والحكم**، وتوجهه هذا "يخالف النقاد الذين يطلبون من النقد أن يتوقف عند حد الدراسة والتفسير بحجة الموضوعية والعلمية"[3]، هذه المرحلة بالذات أبانت توجه مصايف السياقي في النقد، وقد كانت هذه المرحلة محل خلاف

[1] – محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب، ص: 13.**

[2] – محمد مصايف، المصدر نفسه، **ص: 27.**

[3] – محمد ساري، **في النقد الأدبي الحديث، ص: 102.**

في النقد الحديث بتشكيك جانب منه في قدرة الناقد على التزام الموضوعية والنزاهة عند حكمه على العمل الأدبي وأن "مهمة الناقد هي الشرح والتفسير، لا الحكم والتقييم"[1]، ويُرجع هذا لسببين؛ الأول: عدم قدرة الناقد على تحييد ذاتيته؛ والثاني عدم التمكن من توحيد المعالم والمعايير التي يحتكم إليها جميع النقاد باختلاف مرجعيتهم ومنطلقاتهم سواء السياقية، أو النصية، ولكن هذه السلبيات لم تجد شيئا مع مصايف الذي كان شديد الحرص في الدفاع عن مرحلة التقويم باعتبارها عماد النقد السليم والهادف، وشيئا مفيداً جداً للأديب الجزائري والنهضة الوطنية في رأيه، وخاصة إذا ما انتهج الناقد إيديولوجية تجعل منه أكثر استعداداً لفهم الأطر التي أحاطت بالأديب وعمله" فعمل الناقد في هذه المرحلة، إن كان هذا الناقد ملتزما بخط إيديولوجي اجتماعي تقدمي، هو الذي يبين ضعف الآثار الأدبية في إحدى الناحيتين السابقتين، أو فيهما معاً، ولولا حرص النقاد الواعين الهادفين على أن يحافظ الأدب على عنصري الفن والواقعية لظهر في ميدان الأدب اتجاهات لم تعد لها صلاحية في العصر الحاضر"[2] فمن الضروري أن لا يغيب على القائلين بتلك السلبيات أن للأديب اتجاه عقائدي أدبي وفكري، ومواقف من الحياة يبغي أن يعرفها عنه القارئ، ثم إن العنصر الشخصي(الذاتي) شيء لا يمكن إنكاره ولا إخفاؤه ،لأنه أحد عناصر الإبداع الأدب" الذي يقوم على عنصريين أساسيين، أولهما العنصر الشخصي في الأديب، وثانيهما الخبرة الفنية العامة التي يكتسبها الأديب بمعايشة محيطه وممارسة فنه"[3] وهذا العنصر كثيرا ما يجر الأديب إلى أن ينغمس في التعبير عن نزواته الذاتية وأفكاره الشاذة التي لا تفيد مسيرة الأدب الهادف في شيء، مما يفرض على الناقد الوقوف على تلك الانحرافات وتصويبها، ولا يتسنى له ذلك إلا بالتقييم، الذي يعد بمثابة حاجز وجهاز رقابي يقف في وجه الأعمال التي تؤخر انطلاق الشعب نحو مستقبله وتعيق مسيرة نهضته الوطنية، فينبري الناقد بجديته

[1]– لجنة من الباحثين، **حصاد الفكر العربي الحديث في النقد الأدبي**، مؤسسة ناصر للثقافة، ط 1، 1981م، **ص: 357.**

[2]– محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب**، **ص: 15.**

[3]– محمد مصايف، المصدر نفسه، **ص: 14**

وموضوعيته لكشف ضعف هذه الأعمال التي تبعد المواطن عن أهدافه، لذلك يرى مصايف "في مرحلة التقويم والحكم شيئا ضرورياً ومفيداً جداً للأديب، والنهضة الوطنية معا، فعمل الناقد في هذه المرحلة، إن كان هذا الناقد ملتزما بخط إيديولوجي اجتماعي تقدمي، هو الذي يبين ضعف الآثار الأدبية في إحدى الناحيتين السابقتين أو فيهما معا"[1]وهذا بالضبط ما أناط بهذه المرحلة أهمية في تقييم العمل الأدبي وتقويمه بما يعيده إلى المستوى الذي يليق به.

إن أول ما على الناقد البدء به في عملية تقييم العمل الأدبي في نظر مصايف، أن يحدد اتجاه الأديب ومقدار انسجامه مع التوجه العام للحركة الأدبية الوطنية[2]، ويولي مصايف هذا الدور أهمية بالغة ويعده من وظائف النقد الرئيسة لما يضفيه من مشروعية ونجاعة على عمل الناقد، حيث إن الناقد يقف في تقويمه على مدى التزام الأديب بأن يعكس فنه تطلعات الطبقات الكادحة والمحرومة في البلاد، فالاتجاه الواقعي يعطي للأديب حرية اختيار موضوعه بخصوصيته الفنية وطريقة أدائه، بشرط أن يهدف بأدبه خدمه المجتمع والحركة الأدبية الوطنية.

تتفق رؤية محمد مصايف لوظيفة الناقد ومراحل النقد الثلاث مع تعريف **محمود أمين العالم** للنقد حيث يعده عملية "اكتشاف وتحديد لشروط وقوانين الظواهر التعبيرية المختلفة وتفسيرها، وتقييمها، وليس مجرد نقض ودحض وإدانة، وهو كشف وتحديد وتفسير وتقييم يهدف إلى إضاءة وتعميق الوعي والتذوق وتجاوز القصور تجاوزا إبداعيا"[3]، فنجد هذا التعريف الموجز لمصطلح النقد الأدبي يجمع في معناه مهام الناقد والتي تبدأ بالكشف والتحديد وهو نفس مضمون مرحلة الدراسة عند مصايف ثم يعرج على وظيفتي التفسير والتقييم، وهذا المنحى يتفق حوله معظم النقاد الواقعيون فهم يعتبرون "أن الحكم النقدي

[1]– محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب، ص: 15.**

[2]– محمد مصايف، المصدر نفسه، **ص: 20.**

[3] – محمود أمين العالم، **توفيق الحكيم مفكرا وفنانا**، دار شهدي للنشر، د ط، القاهرة، 1985م، **ص: 9.**

ضروري لأن النقد إبراز لقيمة العمل الأدبي، وهو نتيجة تأتي في أخر العملية النقدية وليس مبدأ يقوم على نفسه كحكم مستقل، وإنما يعتمد على وسائل محددة تعرف بالتحليل والمقارنة والتفسير، والنقد الذي يلغي الحكم أو بمعنى أخر لا يتخذ موقفا، يلغي وجوده حتما كناقد"[1] لانتفاء أثره تجاه ما يلحق العمل الأدبي من نتائج فعالة تقويما وتوجيها.

ويخلص مصايف في الأخير إلى أن نجاح العملية النقدية عامةً، مرهون بشروط من الواجب توفرها في الناقد الجاد، وهي:

- ✓ التحلي بالاتزان في الدراسة.
- ✓ الموضوعية في الطرح.
- ✓ الإخلاص في العمل.
- ✓ أن يحدد الناقد غايته من العملية النقدية.
- ✓ التزام الناقد[2].

وفي الأخير يمكن القول: أن مصايف أراد أن يضطلع الأدب برسالة اجتماعية وسياسية يستجيب من خلالها لمقتضيات الواقع الجزائري والعربي الذي أصبح ينظر إلى الأديب أنه طليعة مجتمعه، ويطوقه بناء على ذلك بمسؤولية إيقاظ الوعي واستنهاض الهمم من أجل الثورة على القيم الاجتماعية والأخلاقية الرثة والفاسدة وإقامة بديل لها ينسجم وتطلعات الشعب.

ولقد كان نفس المنظور الذي حرك محمد مصايف في مفهومه للنقد، والمستمد من فلسفته الاجتماعية ورؤيته لدوره كمثقف، دافعاً له لتتبع ورصد كثير من المواقف والتصورات الأدبية، والبحث فيها عن مستوى التزام أصحابها في ما يكتبونه بقضايا مجتمعاتهم والتحامهم

[1] – إبراهيم رماني، **أوراق في النقد الأدبي**، دار الشهاب، ط 1، باتنة، الجزائر، 1975 م، **ص: 88**.

[2] – محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب**، **ص:22**.

بطبقاتهم الاجتماعية التي تشكل المعين الذي ينهلون منه، ويقتضي ارتباطهم بها اتسام إبداعاتهم بالصدق، ولئن كان تعبيرهم عن قضايا أوطانهم وعكسهم آمالها وآلامها أمراً مرهوناً بقدرة الإبداع على تضمن دلالات تحيل على الواقع الذي يعيش فيه الأديب وتسهم في تغييره، فإن مصايف وانطلاقا من ذالك أناط بالناقد الأدبي مهمة البحث في الإبداع عن تجليات الواقع، مانحا إياه سلطة حراسة القيم وحمايتها، وفي مناقشته العمل الأدبي نجده يعطي أهمية بالغة للقضايا الفكرية والمعنوية التي ينطوي عليها الأدب، معتبرا اشتماله على قضايا فكرية هامة يكفي لتتحقق أبديته، وإن افتقر إلى القيمة الفنية.

هذا ما يجعلنا نعتقد أن تعامل مصايف مع مفهوم النقد ومتعلقاته جاء منسجما مع معطيات النقد التي أرساها الاتجاه الاجتماعي والتي تجعل من وضوح الرؤية النقدية للناقد أمر ضروري لوضوح المعيار الموظف في الدراسة والحكم الناتج عنها.

المبحث الثاني: مرحلة النضج وتطور الرؤية مع واسيني الأعرج

عرفنا في المبحث الأول أن معالم النقد الاجتماعي الجزائري قد بدأت تتحدد مع ما قدمه محمد مصايف من دراسات مهدت لقيام حركة نقدية سوسيولوجية، ساهمت في توجيه النقاد الشباب الذين كان لهم الدور البارز في تنشيط الحركة الأدبية فيما بعد، واكتسبت الدعوة إلى الاتجاه الاجتماعي في النقد الجزائري قوتها مع مؤلفات[1]واسيني الأعرج الذي كان" أكثر النقاد الجزائريين تغلغلاً في الجهاز المفهومي للنقد الاجتماعي وأصوله المادية

[1]– نذكر من مؤلفاته :
- اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م.
- الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية في الأدب الروائي الجزائري، دار الكتاب الحديث، ط1، لبنان، 1986م.
- الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية،الرواية أنموذجا، دراسة نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، 1989م.
- نظرية البطل في الرواية، مخطوط رسالة دكتوراه دولة.

الجدلية"[1]، ويعتبر النقد الجدلي الماركسي رافد المنهج الاجتماعي في صيغته الغربية أكثر أنواع النقد وعياً بإشكاليات الكتابة النقدية الاجتماعية بتركيزه على العلاقة التي تربط النقد بالثقافة وبالايديولوجيا على وجه التحديد، هذه القضايا التي عرفت حضورا لافتا لدى المثقف العربي في فترة الستينات والسبعينات[2]، ومن هنا ظهر مجموعة من النقاد العرب هيمنة على رؤيتهم النقدية الفلسفة الواقعية الاشتراكية وإن حاول بعضهم الانتقال من حدود الصراع الطبقي في المجتمع المحلي إلى الصراعات الإنسانية العامة في المجتمع العربي[3].

لقد كانت غاية النقد الماركسي منذ نشوءه أن يشرح العمل الأدبي على أكمل وجه، بالانتباه إلى أشكاله وأساليبه ومعانيه وفهمها بناء على الحقبة التاريخية التي أنتجته، وعلى فهمه الدياليكتيكي للصراع الطبقي في المجتمع، مركزا في ذات الوقت على تأثير الصراع الإيديولوجي السائد في تلك المرحلة على مضمون العمل الأدبي، جاعلاً من جميع الأنساق الفكرية (الإيديولوجية) نتاج للوجود الاجتماعي الفعلي، وأن المصالح المادية للطبقة الاجتماعية المسيطرة هي التي تحدد الكيفية التي ينظر بها الناس للوجود على المستوى الفردي أو الجمعي[4]، وعليه فإن الكتابات التي تنتج في مرحلة معينة تعبر عن صراع فكري إيديولوجي بين الطبقات الاجتماعية السائدة فيها، وهذا بالذات ما جعل واسيني ينكب على دراسة الرواية الملتزمة لفترة السبعينات من خلال سياقها الاجتماعي والتفاعل معه بوصفه انعكاساً لنسق إيديولوجي طبع فترة تاريخية معينة يتكشف تدريجياً ليعكس لنا نمط التناقضات الطبقية وتعقد التجربة المعيشة وتعدد جوانبها في المجتمع الجزائري باعتبار" كل

[1]– يوسف وغليسي، **النقد الجزائري المعاصر من اللاسونية إلى الألسنية** ، **ص: 50.**

[2]– ينظر: شايف عكاشة، **اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ص: 43.**

[3]– ينظر: شايف عكاشة، **نظرية الأدب في النقد الواقعي العربي، ص: 24.**

[4]– ينظر: رامان سلدن، **النظرية الأدبية المعاصرة، ص: 49.**

سوسيولوجيا تقبل بوجود تأثير للحياة الاجتماعية على الإبداع الأدبي"[1]يفتح النص على عالم متخيل يعيد تصوير تناقضات العالم الحقيقي .

1- سمات المنهج الاجتماعي الجدلي عند واسيني الأعرج:

تندرج أعمال واسيني الأعرج النقدية تحت المقاربة العامة للنقد الواقعي الاشتراكي، الذي يستند في صياغة مرتكزاته الأولى على الفلسفة الجدلية الماركسية، وقد عرف هذا المنهج حضورا واسعا في الجزائر فترة السبعينات" فالرؤية الاشتراكية شكلت مرحلة رائدة في الجزائر مثل كل التطورات التاريخية التي مرت على هذا الوطن وأثرت على الأدب الجزائري"[2]، وهذا التوجه النقدي لواسيني يشكل جانبا من جوانب النزوع الاشتراكي المرتبط بالتحولات التي عرفتها البلاد بعد الاستقلال فهي"كأي ظاهرة اجتماعية أو أدبية، لم تنبع الواقعية الاشتراكية من الفراغ، فهناك ظروف اقتصادية وثقافية وتاريخية تعاقدت فيما بينها لتفرز أسلوب ومنهج الواقعية الاشتراكية ولتخلق جيلا جديدا حمل مشعلها"[3]وفي إطارها يمكن أن نفهم أبعاد هذا الناقد وخلفياته، أضف إلى ما يعتمده في تنظيراته من مقولات مستقاة من الفكر الماركسي، التي تجد صداها في واقعية الأدب من خلال توظيفها في مجال الصراع الاجتماعي، محاولا استقراء البعد الإيديولوجي في الرواية، والذي منه ينفذ إلى إشكالية حضور التاريخ ووعي الكتابة الواقعية عند المبدع الجزائر.

ويرجع اهتمام واسيني بالنقد الواقعي الاشتراكي في الأساس لما يقدمه هذا الأخير من فهم جديد للأدب ودوره في إدراك عملية التطور التاريخي، التي يشهدها المجتمع الجزائري،

---

[1]- مجموعة من المؤلفين، **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**، ترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، بيروت، لبنان، 1984م، **ص: 13**.

[2] - واسيني الاعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م، **ص : 254**.

[3]- واسيني الاعرج، المصدر نفسه، **ص: 467**.

وخصوصاً أن الفن والأدب لم يتوقفا عند تلك الصورة الجامدة في التعبير عن الحياة "بل أصبحا قائدين لها، ودور الأدب هو التطور السياسي وفي استخلاص القيم المحركة التي تكمن خلف مظاهر التطور المادي والاجتماعي للحياة"[1]، وينعكس منهجه هذا على كتابيه "**اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**"و"**الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية**" وخصوصا هذا الأخير الذي ينطلق فيه واسيني من مرجعيات سوسيولوجية ومنطلقات إيديولوجية من خلال ربط الرواية الجزائرية في تطورها بتطور الواقع الجزائري انعكاساً ومحاكاة وأدلجة، والدليل على ذلك ما يورده في كتابه من فقرات، تحمل في طياتها أبعاداً إيديولوجية، تربط الرواية بالرؤى الطبقية التي تعبر عن التفاوت الاجتماعي داخل المجتمع الجزائري، وهذه الرؤية تلوح بروابط تمتد لمنهج التحليل الروائي الذي بدأه "محمود أمين العالم" بالتركيز على الربط الإيديولوجي بين الرواية ومبدعها مفسراً مضامينها بالانتماء الاجتماعي الطبقي للمبدع حيث لا تتوقف مهمة الأديب العضوي في تصوير الواقع في جموده وسلبيته وبراءته، إنما تتعدى ذلك إلى النفاذ إلى بنيته التحتية وتعرية ما يخترق نسيجه من تناقضات وصراعات في مظاهرها الاجتماعية والنفسية المتولدة في الواقع من الظروف والأوضاع الموضوعية المتعلقة بالإنسان والمجتمع[2].

2- المقصد الإيديولوجي في الخطاب النقدي لواسيني:

نظراً لما تحتله الرواية من مكانة في الاستهلاك الثقافي للشعوب، وبما ترسمه من مشاهد وشخوص لا تنفك تنفصل عن المجتمع، كانت الرواية أكثر الأنواع الأدبية قربا من الحياة، وهو ما يؤكده تاريخها الطويل،"والرواية فن المستقبل الذي بإمكانه أن يلقي القبض على اللحظة التاريخية بكل أبعادها في لحظة توترها وعنفوانها...هي تجسيد للواقع فنياً بكل

[1]- واسيني الاعرج، المصدر نفسه، **ص: 148**.

[2]- ينظر: محمد الناصر العجيمي، **النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية**، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط 1، 1998م، **ص: 111 و112**.

ما يحمل هذا الواقع من تناقضات طبيعية، يعني إعادة إنتاجه وفقا لحدود وعي اجتماعي معين"[1] ونتيجة لإقبال الكتاب الجزائريين عليها وممارستهم الإبداع فيها، حظيت الرواية عموما والمكتوبة باللغة العربية خصوصاً باهتمام النقاد والدارسين فعكفوا على متابعة كل جديد في هذا الفن وتحليله وتقويمه ومحاولة وضعه في موقعه الصحيح من تاريخنا وثقافتنا، وعلى هذا الدرب مضى واسيني محاولاً دراسة تطورات الرواية العربية في الأدب الجزائري من خلال مؤلفاته النقدية، مبتدءا بحثه في كل مرة بلمحة عن الأصول والجذور التاريخية والجمالية للاتجاه الواقعي الاشتراكي معتبراً إياه النتاج الشرعي للتاريخ البشري أثناء تطوره[2]، وينفي أن يكون قد نشأ من الفراغ، ويبين على أن هناك ظروف ساعدت على ظهوره، ظروف ثقافية واقتصادية وتاريخية، تضافرت وتعقدت فيما بينها لتفرز لنا أسلوباً ومنهجاً في الإبداع والنقد له أسسه ومميزاته الخاصة، واقتناع واسيني بالواقعية الاشتراكية العميق والراسخ جعله يعدها أحد أهم وأرقى ما توصل إليه الفكر الإنساني في العصر الحديث[3]، بفضل ارتكازها على النظرة الماركسية اللينينية المتينة التي جعلت من الأدب " فن البروليتارية المستقبلي وجزءا لا يتجزأ من القضية العمالية العامة"[4]، ويسلط واسيني الضوء في الفصل الأول من كتابه" **الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، الرواية أنموذجا**" على ملامح الواقع الجزائري وأحداثه السياسية والاجتماعية في فترة السبعينات التي عرفت ظهور الفن الروائي الجزائري المكتوب باللغة العربية ومدى تأثر المبدع الجزائري بهذه التغيرات"فالكاتب هو نتاج واقعه ونتاجه التاريخي"[5]يعيد تشكيل نزاعاته الاجتماعية في قالب فني.

3- النقد الروائي الجدلي وثلاثية الايدولوجيا ،الواقع، المثقف

[1]- واسيني الأعرج، **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، الرواية أنموذجا، ص: 26.**

[2]- ينظر، واسيني الاعرج، المصدر نفسه،، **ص: 9.**

[3]- واسيني الاعرج، **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص: 9.**

[1]- واسيني الاعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص: 476** .

[2]- واسيني الاعرج ، المصدر نفسه، **ص: 77.**

أ- علاقة المتخيل بالايديولوجيا:

إن الأدب في أساس نشوئه وتكوينه مركب فنّي ينفلت من الإيديولوجيا ومن التنميط العلمي، ليستهدف في مكوّناته شتى الرؤى والأفكار والقيم في إطار جدلية الواقع والممكن التي يحاول أن يفسر بها الحياة، فإذا اقتربنا من جوهر الأدب وجدناه يحمل في طياته بنية تنسجم فيها العملية الإبداعية الفنية والنظرة الاجتماعية، وأن الأصل في مفهوم الكتابة قائم على عملية تحويل للغة وتشكيلها، حيث تقوم الكتابة بتنظيم الإيديولوجيا ووضعها في شكل جديد هو النّص الأدبي.

وعندما بحث النقد الماركسي عن أهم عنصر يميز البناء الفوقي للمجتمع، وجده في الأدب بما يمثله من إيديولوجيا حتى أمكن القول" أن الطابع الغالب على النقد الجدلي في صورته الأولى هو الوصول السريع للمدلول الاجتماعي والإيديولوجي للأعمال الروائية، لذا اتخذا هذا النقد طابعا إيديولوجيا صريحاً"[1] مع التأكيد هنا على أن عملية فهم وتفسير النص تتم بما يرتبط به داخليا وخارجيا من أفكار ومشاعر فردية وجماعية يدلي بها كاتب النص أو تتكشف انطلاقا من العصر، وعليه يتحول" الكون الاجتماعي كمجموع لغات جماعية تظهر متنوعة داخل بنيات المتخيل الدلالية والسردية- مضيفا- أنه توجد لغات جماعية داخل الطبقة مثل البرجوازية"[2]، ويتشكل الأدب كحقل إيديولوجي في سعيه لبناء تصوّر جديد للعالم يقوم على مراعاة التطلعات الاجتماعية للفئات والزمر الاجتماعية الصاعدة بوصفها قوة منتجة.

ومن أجل الوقوف على أهم عناصر يقوم عليها النقد الاجتماعي في وجهته الماركسية الجدلية يتطلب منا كإجراء معرفي تسليط الضوء على بعض المفاهيم والعلائق ولعل أبرزها الايدولوجيا والخطاب الأدبي، وعليه سنركز على هذين المفهومين من الجانب اللغوي

---

[1] - حميد لحميداني، **النقد الروائي والايديولوجيا، ص: 58.**

[2]- بيار زيما، **نحو سوسيولوجيا للنص الأدبي**، ترجمة : عمار بلحسن، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد: 5، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1989م، **ص: 89.**

والاصطلاحي ليكونا بمثابة مفاتيح تساعدنا على فهم ركائز الممارسة النقدية في هذا النوع من النقد.

1- ماهية الايدولـوجيا: لقد باتت" الايدولوجيا" مفهوم لا غنى عنه للباحث إذا ما أراد الخوض في خضم الفكر والغوص في بحره الزاخر في العصر الحديث الذي تطورت فيه أنماط الحياة وتوسعت أفاق الفكر الإنساني، وعليه لابد من وقفة هنا للدلالة اللغوية للايدولوجيا وهذا باستعراض اللفظة والعودة إلى أصولها ومعرفة المعنى الحقيقي للكلمة ومحاولة إبراز أوجه الالتقاء والاختلاف في فهمها بين أهم التيارات الفكرية التي استرعى اهتمامها هذا المفهوم.

تتشابك حدود الايدولوجيا وتعريفاتها وتتنوع مظاهرها ومصادرها التكوينية وتتواشج علاقاتها ووظائفها مع كثير من الظواهر الاجتماعية والاقتصادية والأنساق المعرفية حتى ليمكن القول أنه من الصعب اعتماد تعريف واحد لها، حيث يرتبط كل تعريف بمدخل معرفي أو مدرسة فكرية يستند إليها، وقد ظهر هذا المصطلح عندما رفع الفلاسفة من قيمة تأثير الشروط الاجتماعية في فكر الإنسان ونسق حياته من خلال التأكيد على أن "المواقف الاجتماعية هي التي تخلق الفكر، وإن التاريخ هو الذي يصنع المقولات تلك التي تصدر عن ظروف التجربة السياسية وتتجلى على أرضية الوجود الاجتماعي"[1] ومصطلح الايدولوجيا مأخوذ عن كلمة IDEOLOGIE والتي تعني في أصلها الفرنسي حرفياً "**علم تكوين الأفكار**" كما أقترحه لأول أحد أعضاء قسم دراسة الأفكار في المعهد القومي للعلوم ليكون هذا المعنى مقابل للعالم المادي المحسوس[2]، ويمكن أن نوجزها في تعريف بسيط هي" التعبير في لغة

---

[1]- محي الدين يوسف أبو شقرا، **مدخل إلى سوسيولوجيا الأدب العربي (المرحلة الثانوية) الغزل- المديح – الهجاء: نموذجا**، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت لبنان، 2005م، **ص: 78**.

[2]- ينظر: زكي نجيب محفوظ، **الايديولوجيا ومكانها من الحياة الثقافية**، مجلة فصول: العدد1، 01اكتوبر1975م، **ص: 27**

عادية عن الأفكار الفلسفية أو الدينية أو السياسية"[1] فهي إذن عبارة عن منظومة متداخلة من الأفكار والقيم والمعتقدات التي تسعى إلى تحقيقها جماعة ما، أو مجموعة المواقف التي تدعوا إليها وتدافع عنها، أو مجموعة الوسائل الكلامية والعملية التي تستخدمها الجماعة من أجل تحقيق أغراضها والدفاع عن مصالحها واهتماماتها وحاجاتها، وعلى هذا يحذر واسيني الاعرج من استغلال المعتقدات والأديان باعتبارها إيديولوجيا كوسيلة لاستغفال التوجه الشعبي"، وقد ينطرح كشكل إيديولوجي للتدجين الجماهيري"[2]ومن هنا "فالإيديولوجيا هي نمط علاقات الناس، عاداتهم، أفكارهم وأخلاقهم"[3]، وتشكل الايدولوجيا عامل من عوامل تماسك الجماعة ذات القيم والمعتقدات المشتركة لتحقيق أهدافها"وهو نظام غايته أن يضبط داخل جماعة أو شعب أو دولة، علاقات الأفراد بمن ينتمون إليهم وبالغرباء وبالطبيعة وبالخيال وبالرمز وبالآلهة وبالآمال وبالحياة وبالموت"[4]، وغيابها في الجماعة دلالة على انعدام التعالق والتواصل بين أفرادها، مما يولد العنف والصراع للإبقاء على الحكم، وهذا ما هو حاصل في الدول الرأسمالية بسبب فقدانها للروح الجماعة، وقيام نسيجها الاجتماعي على مفهوم المصلحة والسعي لتحقيق الربح.

2- زيف الايديولوجيا في الفهم الماركسي:

أثار التراث الماركسي مفهوم "**الإيديولوجيا**" ضمن أُطر واسعة يبرز فيها دور الفكر أو المعتقد في التنظيم الاجتماعي، وهذا ما أفضى به لاعتبارها نسيج من الأكاذيب تلتصق بها الأساطير والأوهام تبعث دائما على الحيرة والغموض، وقد استخدم **ماركس** مفهوم

---

[1]- علال سنقوقة، **المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية**، رابطة كتاب الاختلاف، ط 1، 2000م، **ص: 61**.

[2]- واسيني الاعرج، **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية**، **ص: 43**.

[1]- محمد كامل الخطيب، **الرواية والواقع** ، دار الحداثة، ط 1، 1981م، **ص: 108**.

[4]- أحمد بيضون، **مداخل ومخارج مشاركات نقدية**، المؤسسة الجامعية للدارسات والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت لبنان، 1985 م، **ص: 37**.

"الإيديولوجيا" بدلالات مختلفة، محدداً مكانتها قياساً بالمعرفة العلمية السليمة مجرد "**وعياً زائفاً**" تبدو في مظهر التفكير الغير عقلاني والغير منطقي، فالإيديولوجيا مثلت لدى "**ماركس**" مجموع أفكار وقيم الطبقة المسيطرة في المجتمع، وهذا لأن الطبقة المهيمنة على المجتمع مادياً (المالكة لوسائل الإنتاج) هي نفسها المهيمنة عليه روحيا ومعنوياً، وفي وقت تكون الطبقة العاملة عاجزة عن التصدي لتلك الأفكار السائدة والاستقلال بإيديولوجيا خاصة بها، تصبح مجبرة على امتصاصها واعتمادها في الحياة رغم اختلافها معها،" فباعتلاء الطبقات المحكومة السلطة تصبح أفكارها إيديولوجيا لأنها تسعى للحفاظ على مصالحها ومكانتها وموقعها في قيادة المجتمع وتنشأ بالمقابل أفكار طوباوية حالمة بالمستقبل"[1]، ما يؤدي لنشؤ **وعي زائف** بالواقع الذي يتسم بالفساد والتشويه والاستغلال، ويكمن سر الايديولوجيا في محاولتها إخفاء حقيقة الصراع الطبقي ومحاولة تنزيهه من الصفة الطبقية، ما يجعل منطقها بالضرورة منطق تضليلي يسعى لحجب الحقيقة الطبقية للصراع الإيديولوجي في المجتمع باعتباره نتيجة حتمية للممارسة السياسية للطبقة المسيطرة[2]، وهذا ما يعنيه **كارل ماركس** بقوله" أن الإيديولوجية انعكاس مقلوب ومشوه وجزئي ومبتور للواقع، وهي بذلك تعارض الوعي الإنساني الحقيقي"[3]، ومرد هذا الزيف لجهل الفرد المؤدلج لحقيقة القوى المحركة لوعيه ولما يجري في العالم حوله، ويعتقد "**كارل مانهايم**"أن الوضع المفتعل من الطبقة المسيطرة يجعل من الايديولوجيا مؤشراً سلبياً يوحي بالبقاء والرضوخ للأوضاع الفعلية الراهنة[4]، ومن ثم خلق مبررات اجتماعية وثقافية تحفظ مصالح تلك الطبقات.

---

[1]– عمرو عيلان، **الإديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سيسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة**، منشورات جامعة قسنطينة، ط 1، 2001م، **ص: 20**.

[2]– ينظر: محمد الجزيري، **حول مستقبل الايديولوجيا**، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، العدد: 68، بيروت، 1992م، **ص: 36**

[3] – عمرو عيلان، مرجع سابق، **ص: 15**.

[4]– ينظر: محمد الجزيري، **حول مستقبل الايديولوجيا**، **ص: 36**.

مما سبق يستقر عندنا أن الايدولوجيا حظيت بتعاريف كثيرة، ولم تستقر على تعريف واحد، يضمن لها معنى محدد بسبب تطور معانيها مع مرور الزمن، فهي كما يصفها **عبد الله العروي**"ليس مفهوماً عادياً يعبر عن واقع ملموس فيوصف وصفاً شافياً، وليس مفهوما متولدا عن بديهيات فيحد حداً مجرداً، وإنما هو مفهوم اجتماعي تاريخي، وبالتالي يحمل في ذاته أثار تطورات وصراعات ومناظرات اجتماعية وسياسية عديدة، إنه يمثل(تراكم معان)، مثله في هذا مثل مفاهيم محورية أخرى، كالدولة، أو الحرية، أو المادة، أو الإنسان"[1]، فقد كان هذا المصطلح محلا للعديد من محاولات التأصيل والضبط بغية تحديد مفهومه من مختلف المذاهب الفكرية والفلسفية وحام حوله سجال ونقاش حاد، ويعترف النّاقد **حميد لحمداني** بأنّ "مفهوم الإيديولوجيا" من أكثر المفاهيم صعوبة في التّحديد، "ولذلك فالكتابة عنه تعدّ مغامرة غير محمودة العواقب من النّاحية العلميّة، إذا لم يستطع الباحث تحديد المواقع الّتي يتحدّث انطلاقاً منها عن المفاهيم المختلفة للإيديولوجيا"[2]، و من الواضح أن الإيديولوجيا تحمل في طياتها مكونيين: **الأول نظري**، يتمثل في صورتها الكلية المعتمدة على الأفكار والتفسيرات التي تتناول الإنسان ومكانته في المجتمع ومواقفه الفكرية والفلسفية اتجاهه، **والثاني عملي**، يظهر في ذلك التأثير الذي يؤدي بالفرد إلى انتهاج سلوكات تنسجم مع الايدولوجيا المعبرة عن اهتماماته ومصالحه[3].

3- أنواع الايدولوجيا: استناداً على تصور"**مانهايم**" للايديولوجيا وعلاقتها بالطبقات الطوباوية يصوغ "**عمرو عيلان**" ثلاثة أنواع للإيديولوجية[4] هي:

---

[1]- عبد الله العروي، **مفهوم الايديولوجيا (الأدلوجة)**، المركز الثقافي العربي، د ط، الدار البيضاء، المغرب، 1980م، **ص: 5.**

[1]- ينظر: حميد لحمداني، **النقد الروائي والايديولوجيا**، **ص: 13.**

[3]- ينظر: طه وادي، **الرواية السياسية**، **ص: 149.**

[4]- ينظر: عمرو عيلان، **الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي**، **ص: 20.**

3-1- الإيديولوجية السائدة أو المنتشرة: هي تلك المعتقدات والعادات ونظم التفكير التي تسعى السلطة الحاكمة إلى نشرها في المجتمع بمختلف الوسائل المتاحة سواء التعليمية أو الدينية أو الإعلامية أو العائلية أو القمعية أو القانونية غايتها من وراء ذلك الحفاظ على سلطتها، وغالبا ما يبقى هذا النوع من الايديولوجيا مخفي لا يدخل في صراعات علنية مع القوى المضادة له.

3-2- الايدولوجيا المضادة أو المعارضة: هي إيديولوجيا صادرة عن فئة أو طبقة تتجه لتحكم بالسلطة عن طريق النضال السياسي أو الثوري، ما يجعلها في حالة صدام ومواجهة مع الايدولوجيا الرسمية السائدة في المجتمع الساعية لفرض الاستقرار والثبات به، فتعمل الايدولوجيا المعارضة على التشكيك في حقيقة ذلك الاستقرار والجمود الاجتماعي المفتعل وتنادي بالاستغلال والسيطرة لتدفع باتجاه التغيير الاجتماعي.

3-3- الايدولوجيا المشتركة الوسيطة: هي إيديولوجيا تحمل في ثناياها مواقف مشتركة لكلا الإيديولوجيتين السابقتين حيث تقدم رؤى وتصورات تجمع فيها مصالح طبقية أو فئوية ما يفضي بها لسقوط في التناقض الكلي وعدم الانسجام في أطروحاتها التوفيقية، فمن المفاهيم التي تتناغم وهذه الايدولوجيا مفهوم "الوطنية " فالوطنية تؤكد سلطة أمة لتتمكن من استخلاص القضايا الأساسية المميزة لقيم الوطن الواحد وتأخذ صيغة واحدة في الإيديولوجيات اليمينية واليسارية على حد سواء"[1]لتكون بمثابة قاسم مشترك يمنع تصارعها، ونحن نعتقد أن هذه الإيديولوجيا ناذرة الوجود في المجتمع الحديث بسبب شساعة الخلافات التي تعيق كل محاولة للتوافق بين إيديولوجياته.

لقد أوردنا هذه التعريفات حتى تساعدنا على فهم، والإحاطة بالعلاقات التي تشكلها الإيديولوجيا كمنظومة من التصورات لا يمكن تلمسها إلا من خلال النص، وهذا ما يدفعنا

[1]- عمرو عيلان، **الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص: 21.**

للبحث في: علاقة الأدب بالإيديولوجيا، والعلاقة بين الايديولوجيا والرواية كفن يكرس جدلية التفاعل بين العمل الأدبي الفكري والواقع، وكيف تسربت الايديولوجيا إلى الرواية الجزائرية؟.

ب- الخطاب الروائي والايديولوجيا:

تتدخل الايديولوجيا في العمل الأدبي عبر جميع الأشكال التي يحتويها النص من خلال "**مواقف وقيم**" نجدها مبثوثة فيه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فمثلا الشخصيات في العمل الأدبي تحمل في وعيها بعداً إيديولوجياً تجسده في عاداتها وسلوكاتها، وهذا لأن "الإيديولوجي يمثل عصب الرسالة المتضمنة في أي اتصال لغوي في مجال النصوص"[1] ومن هنا تتحول الأبعاد الإيديولوجية والاجتماعية إلى إبداع أدبي، وأوضح صورة لهذا التجسيد يظهر في فن الرواية،" ولكن علينا التنبه هنا وعدم الخلط بين الإيديولوجيا في الرواية والرواية كإيديولوجيا، ففي النوع الأول تكون الإيديولوجيا مكونا جماليا في الخطاب الروائي، أما في النوع الثاني فيكون العكس حيث تتحول الرواية إلى وعاء للخطاب الإيديولوجي لا غير"،[2]فالخطاب الروائي عندما يحمل أبعادا إيديولوجية يضفي هذا عليه أبعادا جمالية فنية تخدمه في بناءه، في حين لما يكون الخطاب الروائي مجرد وعاء لإيديولوجيا فهذا يؤثر عليه وينقص من فنيته وجماله، وعليه يجب على الأدب أن يبقى محتفظا بفنيته وخصوصيته وقوانينه التي تحفظ له صفته كأدب مع السعي للاستفادة من روح الايديولوجيا وليس ببنائها الفكري المنطقي.

من هنا يكون علينا أخذ الايدولوجيا على أنها **وجهة نظر من الحياة** يتبناها الأديب، مستخلصاً إياها من معرفته وتجاربه الخاصة، وليس مفروضة عليه من سلطة خارج نفسه، وهنا فقط يتحقق التلازم بين الايدولوجيا والرؤية الأدبية، وقد كان الشعر العربي القديم وثيق

---

[1]- محمد الصالح خرفي، **الديني والإيديولوجي في الرواية الجزائرية المعاصرة، روايات الطاهر وطار أنموذجا**، مجلة قراءات، العدد 5، جامعة بسكرة، 2013م، **ص: 144**.

[1]- محمد كامل الخطيب: **الرواية والواقع، ص: 66 .**

الصلة بالانتماء القَبَلي للشاعر، وصلاته الاجتماعية في محيطه، ما أفرز شعراً يعبر عن رؤية صادرة من موقعه الذاتي بالنسبة إلى وجوده الشخصي ووجود القبيلة التي ينتسب إليها[1].

لقد ظهرت الرواية الجزائرية في فترة تاريخية محمومة، عرفت تنازع إيديولوجي وفكري شديد بين مجموعة من المذاهب والتيارات الثقافية والاجتماعية والسياسية تصبو لبسط هيمنتها على المشهد العالمي، تحولت هذه التيارات بمبادئها وجماليتها فيما بعد إلى مصدر إلهام وإقناع للمبدعين ويستنتج محمد مصايف من رصده لمنطلقات الرواية الجزائرية أنها قد سلكت وجهتين في نزوعها الإيديولوجي حيث أنه و"منذ الوهلة الأولى يتضح لنا أن الموقف الإيديولوجي للرواية العربية الجزائرية الحديثة موقفان أساسيان: موقف الواقعية الاشتراكية الذي يمثله الطاهر وطار، وموقف الواقعية النقدية الذي يمثله معظم الكتاب الآخرين"[2]، وقد اهتم المبدعون بتحميل شخصياتهم قناعاتهم الايديولوجية لتعود تبسطها تلك الشخصيات على صفحات الرواية، حيث وعى واسيني حقيقة حمولة شخصية "اللاز" في روايات الطاهر وطار، واعتبر أنها قد حققت غاية "وطار" من توظيفها" فوضح وطار، بذلك المهمة الإيديولوجية التي تولد الفن الروائي، ألا وهي معرفة توضيح المحتوى المادي للحركة التاريخية وتوضيح اتجاهها"[3]الذي تمثل الاشتراكية أحد أهم أساساته في النظام الاجتماعي.

1- ماهية الخطاب الروائي: ينصرف مصطلح "خطاب" في معناه اللغوي الأسلوبي إلى" كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوباً أو ملفوظاً"[4] بيد أن استخدامه الاصطلاحي تعدى هذا المعنى ليعبر على ما للكلام من دلالات غير ملفوظة يدركها المتحدث والسامع

---

[1]- ينظر: زكي نجيب محمود، **الايدولوجيا ومكانها من الحياة الثقافية، ص: 30.**

[2]- محمد مصايف، **الرواية العربية الجزائرية الحديثة، ص: 11.**

[3]- واسيني الاعرج، **الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، ص: 27.**

[4]- ميجان الرويلي، سعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي، ص: 155.**

دون علامة واضحة، وهذا ما أدى بالبحث في مجال تحليل الخطاب إلى أن يتجه في تحديده مفهوم الخطاب إلى استنباط القواعد التي تحكم إنتاج الدلالة، وهو ما عاد بالفائدة على الدراسات النقدية السردية مثل دراسة الحوار الروائي والكيفية التي تسمح للمتحاورين بلوغ المعنى المقصود دون أن تكون هناك دلالة ظاهرة عليه" ولذا فإن تعاملنا مع العمل الإبداعي ينبغي له التعمق والتفحص القائم علة الملاحظة والمقارنة بين الواقع الاقتصادي والاجتماعي للمرحلة التي أنتج فيها النص وبين قناعات الكاتب وتوجهاته على أن لا يكون حكمنا ألياً مسطحاً يأخذ بالظاهرة البارزة في النص وأن يندمج في شخصياتها وأحداثها ويصوغها ضمن تصنيف ينمط الأحكام النقدية"[1]، والمفهوم الأكثر تداولا للخطاب هو مفهوم "**ميشال فوكو**"الذي عد الخطاب منظومة تضم مجموع الكلام الذي أنتج في فترة زمنية محددة، رابطا الخطاب بالسلطة[2]، وقد عرف مفهوم الخطاب في منتصف السبعينيات مشكلات ارتبطت أساساً بأزمة تعدد الدراسات والمجالات التي أدرج فيها، غير أن تحليل الخطاب في بداية الثمانينات قد تشكل في الكتابات الأمريكية حول الخطاب المحصور في الحوار على اختلاف مصدره وتوجهه[3].

يستقر عندنا أن الخطاب في عمومه هو ما تؤديه اللغة من دلالات عن أفكار الكاتب ومعتقداته، ويقوم على طرفين أحدهما مُخَاطِب وثانيهما مُخَاطَب، وقد أصبح هذا المصطلح شائع الاستعمال في الدراسات السردية الحديثة لما يشكله الخطاب من مواقف أفرزتها فضاءات إيديولوجية ثقافية وسياسية واجتماعية عالجت قضايا ملحة وظروف قائمة، وسمحت تلك الدراسات أيضا بالغوص في بعض الظواهر التي اصطبغت بها النصوص

---

[1]– عمرو عيلان، **الايدولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص: 31.**

[2]– ينظر: ميشال فوكو، **حفريات المعرفة**، ترجمة: سالم يغوث، المركز الثقافي العربي، ط2، 1987م، بيروت، **ص: 113.**

[3]– ينظر: سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي(الزمن– السرد – التغيير)**، المركز الثقافي العربي، ط 4 ، 2005م، بيروت، **ص: 19.**

السردية كالرواية والقصة والحكاية وتحكمت في شكل إنتاجها وتلقيها، والخطاب في حقيقته يضمر سلطة، تتجلى في قدرته في التأثير بل والاستحواذ على حضور المتلقي عبر مجموعة من الوسائط والتقنيات، والحقيقة أن النص الأدبي مهما كان نوعه هو نتاج السياقات العامة التي أنتجته ومن غير أن يتواجد بعيدا عن هذه السياقات، أو يخرج عن تلك المرجعيات والخطابات التي تأسس في أحضانها وبتأثير منها[1]، فالاستعمار مثلاً أنتج خطاباً متداخلاً تلتحم فيه القوة السياسية المهيمنة بالمعرفة والإنتاج الثقافي وهو ما يعرف بالخطاب الكولونيالي، حيث يصبح من غير الممكن التحدث على ثقافة الدول المستعمَرة خارج هذا الخطاب ويدعم هذا الرأي **ادوارد سعيد** الذي يقول:"في اعتقادي أنه من دون مفهوم الخطاب لا يستطيع المرء أن يفهم الحقل المنظم تنظيما هائلا الذي استطاعت أوروبا بواسطته أن تدير– بل وتنتج – الشرق سياسياً وعسكرياً وإيديولوجياً وعلمياً وخيالياً أثناء فترة التنوير"[2]، وإذا أردنا إقامة العلاقة بين الخطاب الروائي وسياقه الإيديولوجي وجب علينا تقديم العالم الاجتماعي في صورة لغات جماعية تظهر في أشكال مختلفة في البنى الدلالية للرواية، ومنه يظهر العالم المتخيل للرواية في صورة عملية امتصاص للغات الجماعية والخطابات الشفهية والمكتوبة السياسية والدينية والاجتماعية كما عاشها الراوي في منظومته الاجتماعية، ما يفضي بنا إلى عد الخطاب الأدبي بنية ذات بعدين معرفي وإيديولوجي، حيث يرتبط هذين البعدين بشكل وثيق يستحيل معه الفصل بينهما[3].

2– تشكل الايديولوجيا في الخطاب الروائي: بما أن الخطاب الروائي هو شكل من أشكال الايدولوجيا يمر عبر قناة هي اللغة من خلال ما يصبه الراوي في الكلمات من دلالة نجد تفسيرها في مواقف إيديولوجية معينة ما يعطي للكتابة بعداً سلطوياً كما يشرحه **علي حرب** بقوله:"ونحن نكون سلطة عبر نصوصنا وخطاباتنا وهذه السلطة تمارس في النهاية

[1]– ينظر: محمد الصالح خرفي، **الديني والإيديولوجي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص: 144.**

[2]– -ميجان الرويلي، سعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي، ص: 157.**

[3]– ينظر: عمرو عيلان **الايديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص: 31.**

على من ويوجه له الخطاب أي القارئ، فالسلطة كما بات معروفا لا تقتصر على الميدان السياسي، فلكل مجال سلطته...خذ الشعراء والكتاب هل تعتقد بأنهم يتنافسون أو يتصارعون حبا بالمعرفة أو حرصا على الحقيقة...لاشك أن هذه المعارك تشكل صراعا بين وجهات نظر أو بين منظومات تأويلية مختلفة، ولكن إغفال الجانب السلطوي هو طمس لحقيقتها"[1]وعلى هذا ينبني فهم **بيير زيما** للعلاقة بين الخطاب الروائي والايدولوجيا إلى "تجسيد خطابي معجمي ودلالي وتركيبي لمصالح اجتماعية معينة"[2] ويجعلها ملازمة لجميع النصوص الروائية حيث تتجلى الايدولوجيا:

1- **في طبيعتها وانعكاساتها:** الذات الإيديولوجية للراوي في الخطاب الروائي تعتبر اللغة التي تستخدمها في التصوير وسرد الواقع ذات حرة ومستقلة والحقيقة أنها انعكاس للإشكال الخطابية الموجودة قبلها في العالم الاجتماعي.

2- **الصفة المونولوجية للخطاب الإيديولوجي:** التي تجعل من الذات الجماعية ولغتها وتشكيلها الخطابي الخطاب الوحيد الذي بإمكانه إعادة صورة التاريخ[3].

وبما أن الرواية تكتب عن المجتمع الذي له إيديولوجياته المختلفة، السائدة والمعارضة بسبب انقسامه الطبقي واحتوائه على أكثر من قوة اجتماعية واحدة، فإن الروائي في هذه الحالة قد يتوافق مع إيديولوجية الطبقة المسيطرة وقد تختلف مواقفه وتتناقض مع أطروحاتها ليتجه إلى مناصرة الإيديولوجية المعارضة، ووفق هذا المنظور فإننا سنجد نوعين من الروايات في مثل هذه المجتمعات:

---

[1]- علي حرب، **نقد النص**، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، 1993م، **ص: 268.**

[2]- فضيلة فاطمة دروش. **سوسيولوجيا الأدب والرواية**. دار أسامة للنشر والتوزيع. ط 1. الأردن، عمان.2013م. **ص: 85.**

[3]- ينظر: فضيلة فاطمة دروش، **سوسيولوجيا الأدب والرواية**، **ص: 86.**

أ- رواية تكتب وفق مجالين إيديولوجيين هما: الإيديولوجية السائدة وإيديولوجيا كاتب الرواية، ويحدث هذا عندما يتناقض المبدع مع الإيديولوجية السائدة في المجتمع، وتتحول الرواية هنا إلى مظهر من مظاهر المعارضة للإيديولوجية السائدة.

ب- رواية تكتب وفق مجال إيديولوجي واحد هو الإيديولوجية السائدة، حيث يظهر الكاتب كأحد نتائجها أو منتجيها، وتصبح الرواية مظهر من مظاهر الإيديولوجية السائدة[1].

4- صدى الايدولوجيا في الرواية الجزائرية :

إذا كانت الرواية أكثر الفنون ارتباطاً بالواقع، وأشدها التصاقاً بمواضعاته، فإنّ الرواية الجزائرية نشأت متصلة بالواقع السياسي المضطرب للبلاد وما تحوم حوله من إيديولوجيا، وكان الموضوع الغالب عليها والمتحكم في محاور مضمونها هو مضمون القضايا الاجتماعية والسياسية سواء أكانت هذه القضايا مرتبطة بمشهد المستعمر أثناء الثورة التحريرية أو بالمستجدات التي طرأت على حياة الفرد الجزائري بعيد الاستقلال،[2]وفي هذه الظروف تحتم على المبدع تحديد موقفه السياسي من خلال عمله الإبداعي، ما جعل الرواية الجزائرية تتفاعل مع واقع تتعدد اتجاهاته الإيديولوجية حتى أصبح الخطاب الروائي شيئا فشيئا، ينصرف من خطاب إبداعي إلى خطاب إيديولوجي متضمن لمفاهيم سياسية، وذلك لأن نظام الحكم في تلك الفترة عمل على توظيف النص الأدبي لصالحه هذا من جهة، ومن جهة أخرى أن الخطاب النقدي السائد تضمن إيديولوجية معينة عمل وفقها على تسييس الأدب وتوجيهه بما يناسب رؤيته الإيديولوجية، والمتأمل في المتن الروائي الجزائري يجد أن الرواية الجزائرية قد"رصدت الكفاح البطولي لأبناء الشعب ممثلا في الثورة المسلحة-كما-

[1]- ينظر: محمد كامل الخطيب، **الرواية والواقع، ص: 107 و108.**

[2]- ينظر: واسيني الاعرج، **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص: 23 و24.**

رصدت أيضا الصراع الإيديولوجي"[1]، ونتج عن هذا تحول النص الروائي الجزائري إلى نص يرصد الصراع الإيديولوجي الحادث في المجتمع، هذا الصراع الذي تطور حتى بلغ ذروته في بداية الثمانينيات، عندما أصبح كاتب الرواية يعمد إلى تضمينها صور ومشاهد ذات دلالات تعمل على توجيه القارئ صوب أفكار ورؤى إيديولوجية "فالروائي لا يقدم ألبوما للصور، ولا دروسا، لكن الروائي أيضا يبث إيديولوجيته، نظرات، رؤية، مما يتصل بالعلاقات الإنسانية، بالإنسان ومحيطه الاجتماعي والطبيعي أيضا، بالتاريخ، وهذا الذي يبثه الروائي ليس إلهاماً ولا ذاتية خالصة، إنهُ إنتاج فردي اجتماعي"[2] وهذا رغم محاولة بعض المبدعين تفادي الإفصاح بأديولوجيته وإخفائها، بمحوهم للملامح المؤدية مباشرة لمعرفة المقصود.

الأكيد مما سبق أن البحث في طبيعة العلاقة بين العمل الروائي الجزائري والايدولوجيا يكشف لنا عن علاقة جدلية بينهما، بحيث يكون للواقع دور المرجع الرئيسي للخطاب الروائي وأنه بمجرد انتهاء المبدع من إنتاجه الروائي حتى يَلبس هذا المنتج الثوب الاجتماعي ويقف هذا المبدع على"تجربته الحياتية بأبعادها النفسية والاجتماعية والإيديولوجية التي يتبناها ومجمل الإيديولوجيات الموجودة في مجتمعه وعصره وأشكال انعكاساتها في ذهنه"[3]ويكون له دور أساسي في التأثير على الحركة الاجتماعية وهذا لما يتضمنه الجنس الروائي من وصف صادق وواقعي للحياة، إضافة لقدرته على استيعاب تفاصيل الأحداث والعلاقات الاجتماعية والثقافية، ورصده لحركة الصراع الحضاري ووقوفه على مظاهر التغير الحاصلة في هذا المجتمع، وبما أن الرواية تحمل على عاتقها مهمة

---

[1]– عبد الفتاح عثمان، **الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، دراسة تحليلية فنية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، مصر، 1993م، **ص: 18.**

[2]– نبيل سليمان، **وعي الذات والعالم، دراسات في الرواية العربية**، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 1985م، **ص: 11.**

[3]– عمار بلحسن، **الأدب والايديولوجيا**، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، الجزائر، 1984م، **ص: 94.**

بلورة علاقة الفن بالحياة، وفي خضم هذه البلورة يتولد نص روائي يحتفي بحمولته الفكرية (الإيديولوجيا) التي كانت قد تلبست به، ما يتيح لنا فهم هذا النص في علاقاته الداخلية وارتباطاته الخارجية الاجتماعية حددها علال سنقوقة في نقطتين أساسيتين:

1- يتيح لنا النص الروائي فهم العلاقات التخييلية التي تجمع بين العناصر المكونة لبنية النص العامة، وهذا العنصر هو الذي يسمح لنا معرفة مدى قدرة الكاتب على التشكيل الإبداعي.

2- يفتح لنا النص الروائي زاوية على التناقضات الاجتماعية التي لا تجد لها حلا في إيديولوجيا الواقع، فيسعى الروائي لحلها في نصه من خلال التخييل فيضحى النص الروائي ذا وظيفتين: الأولى جمالية تخييلية، والثانية إيديولوجية ترتبط بالواقع وقيمه الاجتماعية وروافده المعرفية والتخييلية[1].

5- الجدلية الناشئة بين الرواية، الواقع والتاريخ:

أولا: الـرواية والتـاريخ:

تتشكل الرواية الحديثة من بنيات معقدة يتقاطع خلالها خطابان سرديان، الأول: خطاب تاريخي تتمظهر في طياته الذاكرة الإنسانية المحدودة، بينما يمثل الخطاب الثاني: الخطاب الروائي وتتمظهر من خلاله الذاكرة الإنسانية المتخيلة اللامحدودة، ما يجعل الرواية تقف في"منطقة وسطى بين التاريخ والأدب، يؤلف بينهما أن كل منهما خطاب سردي، إلا أن التاريخ خطاب نفعي يسعى إلى الكشف عن القوانين المتحكمة في تتابع الوقائع"[2]، والتاريخ حينما يتحول موضوعا للرواية يصير بعثا للماضي في عملية تتواشج فيها الذكريات بالواقع

[1]- ينظر: علال سنقوقة، **المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، ص: 42.**

[2]- محمد القاضي، **الرواية والتاريخ طريقتان في كتابة التاريخ روائيا**، مجلة فصول، مج16، العدد4، 1998م،**ص: 42.**

المعيش في رؤية فنية استرجاعية، فالرواية كما يطرحها فكر"**لوسيان غولدمان**" تستطيع أن تقدم لنا الحياة" في آن واحد سيرة وتاريخا اجتماعيا"[1]، حيث تتحول الروية إلى نوع من أنواع المعرفة الإنسانية تعيد لنا أحداث الماضي وتربط صلاتها بالحاضر معتمدة في ذلك على لغة خاصة يخلق عالمها مخيال الراوي "لأن التاريخ حين يصبح مادة للرواية يصير بعثا للماضي، يوثق علاقتنا به ويربط الماضي بالحاضر في رؤية فنية، فيها من الفن روعة الخيال، ومن التاريخ صدق الحقيقة"[2].

والحقيقة أن الفن الروائي في بداية نشأته ظهر متحالفا مع التاريخ وثيق الصلة به وخصوصا في صورة الرواية التقليدية التي انكب مبدعوها على التاريخ يستمدون منه موضوعاتهم ويعيدونه للوجود من خلال صيرورته الخطية في حلة أدبية، "ثم قدم سرفانتس، وديدرو، وبلزاك، وزولا، وهنري جيمس، وبروست، الدليل على أن الكتابة الروائية موازية لطرق كتابة التاريخ المتتالية وبالأخص لفلسفات التاريخ المتتالية"[3]، من خلال ما تصوره الرواية التاريخية من مشاهد وأحداث تعيد به النظم الاجتماعية، والفلسفية الماضية.

غير أن هناك من النقاد من يرفض العلاقة التي يقيمها النقاد الاجتماعيين بين الرواية والتاريخ ومن هؤلاء نجد الناقد **عبد المالك مرتاض** الذي يعتقد أن الروائي مهما حاول أن يرسم فترة من زمن التاريخ أو أن يجسد وظيفة سياسية، أو دينية، أو فكرية لشخصية من شخصيات التاريخ إلا وانحرف عن الحقيقة التاريخية ليعبر بشكل غير حيادي عن إيديولوجيته وأرائه الخاصة وعليه فـ"إن النقاد الاجتماعيين الذين يكابدون اعنف المكابدة في

---

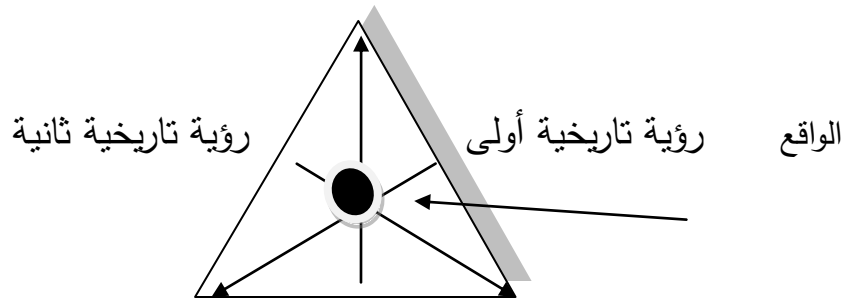
[1]– لوسيان غولدمان، **مقدمات في سوسيولوجيا الرواية**، ترجمة: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 1، سوريا، **ص: 18.**

[2]– طه وادي، **الرواية السياسية**، **ص: 157.**

[3]– مجموعة من النقاد، **الأدب والأنواع الأدبية**، ترجمة: طاهر حجار، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط 1، دمشق، 1985م، **ص: 131.**

ربط الأدب بالمجتمع، وطل شيء أخر بهذا المجتمع، هم غير مهتدين فيما يذهبون إليه"[1]، من علاقات تختزن في أعماقها مدلولات فردانية يخلدها التاريخ في طياته.

ويرفض **حميد لحمداني** هذا النوع من المواقف بما ينقله عن "تودوروف" وهو بصدد شرحه للعلاقة بين التاريخ والفن القصصي والرواية" إن التاريخ هو شيء تجريدي، لأنه دائما مدرك ومروي من طرف شخص ما، إنه لا وجود له في ذاته"[2] فيعتبر حميد لحمداني أن هذا القول تضمن مغالطة وصواب، فالمغالطة تمثلت في نفي أي وجود مستقل للتاريخ، وأما ما تضمنه من الصواب فمتعلق بأن التاريخ بالنسبة للوعي البشري هو تصور قد لا يكون مطابق تمام المطابقة للحقيقة التاريخية إلا أنه أيضا لا يمكن أن يكون هذا التصور فاقد الصلة بالتاريخ مهما كانت نظرتنا مغرقة في التجريد، وهذا ما سيفضي لأن تقدم كل طبقة **تصورها الخاص** التاريخي لسيرورة الحركة الاجتماعية بما يعبر عن مصالحها وطموحاتها للمستقبل، "فالرواية، ووفقا لمنظورها الخاص بها، لا تقول بالحقيقة، بل تقدم وجهة نظر عن معنى الحقيقة"،[3] ويشرح "**جوتلوب فريج**"علاقة هذه التصورات المتعددة بالتاريخ الحقيقي من خلال مثلث متساوي الأضلاع كل ضلع يمثل رؤية خاصة بفئة معينة، ويمثل الواقع نقطة في وسط المثلث، ويمتد من كل ضلع خط يقطع نقطة الواقع الفعلي، فكل الرؤى الخاصة تتقاطع مع الواقع ولكنها لا تتطابق معه بل تبقى محتفظة باستقلالها النسبي عنه.[4]



[1]– عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية، ص: 29.**

[2]– حميد لحمداني، **من أجل تجليل "سوسيو – بنائي" للرواية، رواية " المعلم علي " نموذجا**، منشورات الجامعة، د ط، 1984م، **ص: 23.**

[3]– فيصل دراج، **نظرية الرواية والرواية العربية، ص: 31.**

[4]– ينظر: حميد لحمداني، **من أجل تجليل "سوسيو – بنائي" للرواية، رواية " المعلم علي " نموذجا، ص: 24.**

التاريخ كوجود في ذاته **الشكل**[1]

رؤية تاريخية ثالثة

ثانيا: الرواية الجزائرية ونظرة الواقع

إذا كانت الرواية هي أكثر الفنون ارتباطا بالواقع، وأشدها التصاقاً بمواضعاته، فإنّ الرواية الجزائرية في مقدمة الفنون الأدبية التي عكست هذا المعنى، فقد نشأت متصلة بالواقع السياسي المضطرب للوطن، وكان الموضوع الغالب عليها والمتحكم في محاور مضمونها هو **مضمون القضايا الاجتماعية والسياسية** سواء أكانت هذه القضايا مرتبطة بمشهد المستعمر أثناء الثورة التحريرية، أو بالمستجدات التي طرأت على حياة الفرد الجزائري بعد الاستقلال، بحكم تحمل الروائي الجزائري على عاتقه معالجة قضايا مجتمعه والمساهمة في حلها بواسطة إنتاجه الفني، والملاحظ على هذه النصوص الروائية هو سيطرة المضمون على النص الروائي كما في روايات الثمانيات المسيطر عليها البعد الإيديولوجي للنظام على كل شيء وفي مختلف الميادين[2].

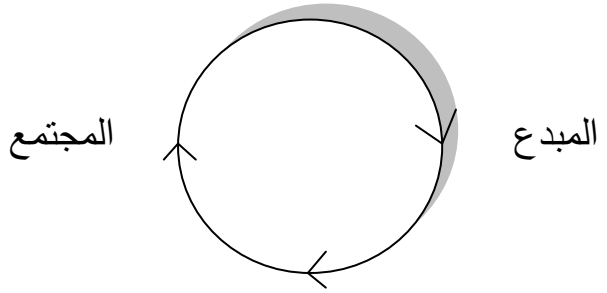
ويعد الدارسين الرواية أكثر الأجناس الأدبية تعبيراً عن الواقع الاجتماعي، وتمثلاً للحركة العامة في عصر ما حيث "يقدم الجنس الروائي، بشكل عام، أو يحاول أن يقدم، امتلاكا جمالياً ومعرفياً للراهن التي تصدر الرواية أثناءه – زماناً ومكاناً– وللواقع العام الذي يحاول الراوي إكتناه جوهره وتقديم رؤيته عنه وله"[3]، ما يفضي إلى القول بتداخل العلاقة بين المبدع والمجتمع والعمل الروائي، هذه العلاقة التي تشبه الدائرة في مسارها، فالعمل الأدبي شكله المبدع الذي هو جزء من المجتمع المتشكل وعيه من الأعمال الأدبية والفكرية المختلفة، هذا العمل سيعود ليدخل من جديد في وعي جماعة الأديب، وهو ما نمثل له في الشكل الآتي:

---

[1]– حميد لحمداني، المرجع نفسه، **ص: 23.**

[2]– ينظر: علال سنقوقة، **المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، ص: 62.**

[3]– محمد كامل الخطيب، **الرواية والواقع، ص: 15.**



العمل الأدبي[1]

نستنتج مما سبق أن الرواية عبارة عن أيقونة تختزل في طياتها واقعاً تتسع أبعاده، فهي ليست مجرد تركيب فني، مجبر على الالتزام بقواعد محددة، بل هي تجسيد للواقع فنياً بكل ما يحمل هذا الواقع من تناقضات طبيعية، ما يعني إعادة إنتاجه وفقاً لحدود وعي معين[2]، وذلك من خلال تقنية السرد التي تتيح للكاتب التعبير عن همومه الاجتماعية وهواجسه الفكرية، وقد ارتبط ظهور الرواية في الأدب العربي أو الغربي بالطبقة البرجوازية، وإذا كانت "الملحمة التي هي أم الرواية النثرية في القرون الوسطى، لا تعبر عن مضمون اجتماعي حينما تصور صراع الإنسان مع الطبيعة وقواها الخفية، فهي تعبر عنها حين تتحدث على هموم طبقة بعينها"[3]، ومن هذا الواقع الطبقي استطاعت الرواية في عصرنا أن تحقق ووجودها وذاتيتها.

وخلاصة هذا كله أن سيطرت الكتابة الإيديولوجية على المشهد الروائي الجزائري في فترة السبعينيات وبداية الثمانينيات، يرجع إلى الاتجاه الواقعي الوطني الذي انتهجته الرواية الجزائرية وأن الإيديولوجيات المكونة لها هي في الحقيقة إيديولوجيات وليدة الأفكار السياسية الوطنية السائدة آنذاك، وأن الخطاب الروائي الجزائري مهما كان مضمونه لم يبتعد عن

---

[1]– أحمد سالم ولد اباه، **لبنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث، دراسة لفاعلية التهجين**، المكتبة المصرية للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، الإسكندرية، 2005 م،، **ص: 164**.

[2]– ينظر: واسيني الاعرج، **الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية الرواية أنموذجا**، **ص: 26**.

[3]– سعيدة جلايلية، **الأيديولوجي والفني" مقاربة بنيوية تكوينية في روايتي اليتيم والفقير "لعبد الله العروي**، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع ، ط 1 ، أربد، الأردن، 2014م ، **ص: 11**.

الإيديولوجية نظراً لاتساع فضاءه النصي، وقربه من الحياة الاجتماعية، وما تحمله شخصياته من مواقف إيديولوجية.

6- تصنيف واسيني للرواية الواقعية الجزائرية:

إن الظروف الاجتماعية والفكرية في الواقع هي التي تساعد مذهباً أدبياً بعينه على البروز في مرحلة زمنية بعينها، وهي التي تحافظ على استمراره، لأنه يلبي حاجات حقيقية مادية وروحية على أرض الواقع، ويجيب على الكثير من التساؤلات الاجتماعية والسياسية والفكرية المطروحة، ويعبر عن الكثير من الأشواق الوجدانية المثارة، نتيجة لذلك فإن مذهب من المذاهب حين تفرضه ظروف المجتمع يسود وينتشر في كل فنون وأنواع الأدب، معنى هذا أن الواقعية حين فرضتها ظروف الواقع الجزائري بعد الحرب العالمية الثانية استوعبت الشعر والقصة والرواية.

إذا كانت الواقعية قد استوعبت هذه الأنواع الأدبية كلها، فالأكيد أن فن القصة سواء القصيرة، أو الطويلة قد وجدت في الواقعية مهدا فياضا تنمو وتتطور في ظله لتعكس نبض المجتمع في تلك المرحلة والأوجاع والآلام التي أرهقت ضمير الفرد الجزائري، وبعد أن كان الشعر أعلى الأصوات الأدبية طيلة مرحلة الإصلاح ممثلة في جمعية العلماء المسلمين، أصبح فن القصة والرواية أكبر مزاحم لفن الشعر.

ومن تعريفها المبسط تظهر الرواية في شكل "تجربة أدبية يعبر عنها أسلوب النثر، سرداً وحواراً من تصوير حياة مجموعة أفراد أو (شخصيات) يتحركون في إطار نسق اجتماعي محدد الزمان والمكان، ولها امتداد كمي معين، يحدد كونها رواية"[1]، وتهدف الرواية في جوهرها إلى تحقيق المتعة الفنية، وكشف مشاكل الحياة عن طريق المزاوجة بين الدراسة

[1]- طه وادي، **دراسات في نقد الرواية**، دار المعارف، د ط، القاهرة، 1995م، **ص: 19**

والفن[1]، وقد مثلت الرواية في مرحلة النضال الوطني ضد الاستعمار إحدى أهم وسائل التعبير عن تطلعات المجتمعات بما ترسمه الرواية من تصورات صادقة للواقع، وما تطرحه من نماذج وشخصيات إيجابية تساهم في دفع حركة الوعي النضالي لدى الجماهير، وخصوصاً بعد أن تعطلت كل أدوات التعبير السياسية على أيدي قوى الاستعمار[2].

وبما أن ظهور الرواية الجزائرية الحديثة جاء متأخراً مقارنة بمثيلاتها في الوطن العربي، يطرح **عبد المالك مرتاض** هذه القضية متسائلاً عن أسباب هذا التأخر" إننا لا ندري ما منع الكتاب الجزائريين خلال فترة1954، 1931 من معالجة الأدب الروائي، أيعود ذلك إلى نضوب الخيال؟ أم عدم وجود قراء؟، أم إلى عدم وجود كفاءات أدبية متمكنة؟ أم إلى ذلكم جميعا؟ إن الإجابة بالتحديد صعبة"[3] والجدير بالذكر أن **عبد الله الركيبي** يذكر مجموعة من العوامل أدت إلى تأخر فن القصة الجزائري في تلك الفترة والذي عد بمثابة البدايات الساذجة لفن الرواية والتي يمكن أن نلخصها كالآتي:

أ- **انحصار مفهوم الأدب في الشعر وحده دون غيره من الفنون**، حيث كثفت جمعية العلماء المسلمين جهودها للكتابة في الشعر وفن المقال القصصي، "وليس أدل على ذلك مما كانت تفعله جريدة "البصائر"عام1937، بل وحتى عام 1955 من تخصيصها بابا يحمل عنوان "الأدب الجزائري"ولا يتناول إلا الشعر والشعراء"[4]يقول مخلوف عامر"بروز الحركة الوطنية كانت الأولوية –دوماً– للخطاب السياسي الأيديولوجي، فلم يكن أدباء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين يهتمون بالناحية الجمالية، بقدر ما كانوا يهتمون بالدلالة السياسية والاجتماعية في كتاباتهم. فبقي الشعر في حدود القوالب التقليدية، وتخلّف عن

---

[1]- ينظر: عبد القادر القط، **في الأدب العربي الحديث**، دار غريب، ط 1، مصر، 1996م، **ص: 11**.

[2]- ينظر: أحمد محمد عطية، **الرواية السياسية دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية**، مكتبة مدبولي، د ط، القاهرة، 1981م، **ص: 86**.

[3]- عبد المالك مرتاض، **فنون النثر الأدبي في الجزائر**، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط ،1983م، **ص: 191**.

[4]- عبد الله الركيبي، **تطور النثر الجزائري الحديث، ص: 163**.

شعر المهجر وتجديداته، ونال فن المقالة الحظّ الأوفر من الكتابة النثرية ثم كان المقال القصصي –فيما بعد–أقصى ما بلغه الفن القصصي قبل حرب التحرير"[1].

ب– **التقاليد الاجتماعية المحافظة وخصوصا ما تعلق بوضع المرأة،** حيث كانت ممنوعة من المشاركة في الحياة السياسية والاجتماعية، ولهذا استحال تناول المواضيع التي تتعلق بالمرأة وعلاقتها بالرجل في هذه المرحلة الشائكة"ولا ننسى أن جمعية العلماء اعتبرت الحديث عن الحب والمرأة ترفاً محظورا يفسد أخلاق الشباب، ولذلك يحسن اجتنابه"[2] في الأدب.

ج– **ضعف النقد، وضعف النشر، وانعدام وسائل التشجيع الكافية للمبدع الجزائري،** إضافة إلى هذا كله غياب المتلقي في ظل أمية وتخلف مستفحل مس أغلب الشعب.[3]

وبناء على ما سبق يحاول واسيني الاعرج أن يستجلي نشأة وتطور الرواية الواقعية الجزائرية الحديثة في كتابه "الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية" مبرزاً أهم مراحل تطورها وهذا من خلال تصنيفها إلى مرحلتين فاصلتين:

1– الواقعية الانتقادية في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية: يعزو واسيني أسبقية ميلاد الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية عن نظيرتها بالعربية إلى تلك الظروف الصعبة التي عاشتها البلاد ثقافياً، خصوصا عمليات التشويه الممنهجة التي مست الفرد الجزائري في هويته العربية ومقوماتها "وعلى رأسها اللغة العربية التي خضعت لنمطية تطور كان الاستعمار الفرنسي يتحكم في أنفاسها إلى حد بعيد"[4]، هذه السياسة الاستعمارية ساعدت على تقدم اللغة الفرنسية وشيوعها في أوساط النخبة من الجزائريين الذين تعلموا في المدرسة الفرنسية وحصلوا نصيباً وافراً من ثقافتها وتشرح الكاتبة **سعاد محمد خضر** سبب هذا النزوع

---

[1]– عامر مخلوف، **الرواية والتحولات في الجزائر**، اتحاد الكتاب العرب، د ط ،2000م، دمشق، **ص: 10.**

[2]– أحمد طالب، **الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ص: 48.**

[3]– ينظر: عبد الله الركيبي، مرجع سابق، **ص: 164.**

[4]– واسيني الاعرج، **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية الرواية أنموذجا** ، **ص:18 و19**، وينظر: محمد مصايف، **في الثورة والتعريب، ص: 27 و50**، وينظر أيضا، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، لنفس المؤلف، **ص: 17.**

للفرنسية النزوع بقولها"وقد ظهرت طائفة من الكتاب في بداية القرن كانت لها محاولات مختلفة من شعر وقصة اختاروا أداة تعبير لها اللغة الفرنسية، وعندما أقول اختاروا فإنني اقصد أنهم اضطروا لاستعمال اللغة الفرنسية كأذاه تعبير لأنهم لا يملكون ناصية اللغة العربية حتى يمكنهم التعبير عنها"[1]، متأثرةً بهذه الوضعية الثقافية ومؤثرةً فيها نشأة "وتطورت الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية (الجزائرية طبعا) أكثر، والتي كانت قد وصلت أوجها في النصف الثاني من القرن العشرين، على يد جماعة من الكتاب الذين استغلوا الوسائل التعبيرية كلها على الصعيد الفني ليعطوا للرواية الجزائرية نفسا أكثر وطنية، وأكثر تقدمية ويمشون بها إلى الأمام"[2]، فقد ظهرت في فترة مابين (1920-1945) بعض الكتابات الروائية نذكر منها رواية"زهرة امرأة عامل المنجم" للكاتبة ليلى دباش، ورواية "الفتى الجزائري"لرابح زناتي ورواية "شكري خوجة"[3]، وقد حاولت جميعها تصوير الواقع الجزائري في تلك الفترة والدفاع عن الهوية الوطنية من سياسات التغريب والطمس التي ينتهجها المستعمر الفرنسي.

يعتبر واسيني الأعرج أن الكتابة باللغة الفرنسية لم تُفقِد أولئك المبدعين ارتباطهم بمجتمعهم الذي كان يتهيأ لحركية غير عادية على جميع الأصعدة، حيث جاءت أعمالهم زاخرة بالمواقف والأحداث والتجارب الواقعية، مستفيدة من الزخم الثوري الذي خلفته تلك المقاومة والثورات الشعبية وعلى رأسها ثورة الفلاحين1871م التي" تشكل البذرة الصالحة للوعي التاريخي للجماهير الشعبية الواسعة"[4] بمساهمتها في تبلور الأفكار الاشتراكية و"التي أعطت مرتكزات واقعية ونفسا جديدا للرواية المكتوبة بالفرنسية التي استطاعت أن تتنبأ ليس

---

[1]- سعاد محمد خضر، **الأدب الجزائري المعاصر، دراسة أدبية نقدية**، منشورات المكتبة العصرية، د ط، صيدا بيروت، 1967م، **ص: 125**.

[2]- واسيني الاعرج، مصدر سابق، **ص: 19**.

[3]- ينظر: أحمد مندور، **الأدب الجزائري بلسان الفرنسي**، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر،2007م، **ص: 98**، وينظر أيضا محمد ساري، **وقفات في الفكر والأدب والنقد**، **ص: 4 و5**.

[4]- واسيني الاعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، **ص: 09**.

فقط، بالثورة الوطنية، ولكن تجاوزت هذا الطرح إلى طرح أكثر إشراقا وهو الاستقلال"[1]، وبهذا الطرح تملك حساسية تاريخية مبكرة مشبعة بالتفاؤل، جعلتها تتجاوز بداية الوعي الانتقادي لتستشرف آفاق التاريخ بأحاسيس جيل لاحق، كما أن"الثورة قد خلقت ظروفا جديدة وغيرت واقع الفرد والمجتمع معا، مما استلزم معه أن يتوقف التيار الرومانسي الذي أفسح المجال للتيار الواقعي في القصة القصيرة"[2]والرواية، حيث عرفت الرواية الجزائرية الواقعية مع مالك حداد، مولود فرعون ومحمد ديب نهضة أدبية جديدة، بلغت بها مصاف الروايات الواقعية العالمية في جمالها وثراء مضامينها، حيث يرى **أمين الزاوي** أن محمد ديب استطاع من خلال ثلاثيته (الدار الكبيرة، الحريق، النول) الصادرة ما بين 1952و1957م أن "يلخص انهيار الخطاب الروائي الاندماجي، ويعلن عن قيام خطاب مناهض وجديد"[3]، وصرخة رافضة لواقع الفرد الجزائري الذين يتخبط في ثلاثي الذل المهانة الفقر والجهل والظلم[4]، أما كاتب ياسين "فربطته الدوائر النقدية الباريسية مباشرة بوليام فولكنر الأمريكي الذي أحدث ثورة في استثمار السرد في تعقده الأقصى"[5]، فمن خلال كتابات هؤلاء الأدباء عرف العالم معاناة الجزائريين تحت نير الاستعمار، وهذا ما يثبت عبقرية الكاتب الجزائري الذي عمد إلى استغلال اللغة الفرنسية كوسيلة يحقق بها أهدافه "واعتبرها "غنيمة حرب" يوظفها ليبرهن للفرنسيين أنه ليس فرنسيا وإنما هو جزائري غيور على استقلال بلاده.

ويرى واسيني الأعرج أن الواقع الموضوعي الذي لم يعرف السكون، وظل مسايراً لحركته التاريخية، ساعد على خلق أرضية ثورية أصيلة، أمكنها فيما بعد أن تقي الرواية الجزائرية آنذاك من التلف والسقوط في الغموض والمغالطات التاريخية ووجوديتها التي تعيق حاليا

---

[1] – واسيني الاعرج، **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية الرواية أنموذجا، ص: 23.**

[2]– عبد الله الركيبي، **القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة**، دار الكتاب العربي، د ط، القاهرة، 1969م، **ص: 191**.

[3]– أمين الزاوي، **عودة الانتلجنسيا المثقف في الرواية المغاربية**، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، دمشق، 2009م، **ص: 48.**

[4]– ينظر: محمد ساري، **وقفات في الفكر والأدب والنقد، ص: 6.**

[5]– محمد ساري، المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الرواية في العالم الغربي[1]، والتي لم تستطيع تجاوز الموقف النقدي الذي يشرح ويحلل الواقع دون تمكنها من استنباط البذور المستقبلية لما يتفاعل داخل المجتمع من صراعات وتناقضات ما يوحي بعدم إدراكها لجوهر الواقع والقوى المتحكمة فيه، وعلى العكس من هذا نجد هؤلاء الروائيين الجزائريين أكثر حضوراً في الواقع ومعايشة له، ما جعل أعمالهم تعبر عن خبرة شخصية بالمشاكل اليومية، فقد عمل كاتب ياسين في الصحافة والزراعة وميناء الجزائر وتحول بين مختلف الأعمال[2]، قبل أن يمارس الأدب، أما محمد ديب فقد اشتغل محاسبا ومعلما واحترف الصحافة قبل أن يلج ميدان الأدب، فلم يمارسوا الأدب إلا بعد التجارب التي اقتنوها من مختلف الحرف[3].

بفضل الواقعية تم للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية أن تتصهر مع الأحداث الاجتماعية، وأن تمتلك الوعي بالواقع المزري والمشاكل التي يعيشها الفرد الجزائري تحت وطأة الاستعمار، فجعلت من هذه الرواية أداة لتعرية الحقيقة الاجتماعية في شموليتها وأن تكشف عن ميكانيزماتها الحقيقية، حيث شن كتابها حملة منظمة "وواعية ضد الرأسمالية في مختلف تشكلاتها، وبكل مستوياتها القمعية، وضد الأسس الظالمة للعلاقات الإنسانية"[4]، متأثرة بالواقعية النقدية الغربية التي اتسمت في إطار رؤيتها النقدية بموقفها الاحتجاجي النقدي للمجتمع الرأسمالي وما يعيشه من علاقات اجتماعية استغلالية، لذالك يعتبر لوسيان غولدمان أن الرواية مع كونها"وثيقة الارتباط بالفردية البرجوازية، فإنها تعد نقداً للبرجوازية

---

[1]– واسيني الاعرج، **النزوع الواقعي الإنتقادي في الرواية الجزائرية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب،د ط، 1985م، دمشق، **ص: 23.**

[2]– سعاد محمد خضر، **الأدب الجزائري المعاصر، ص: 192.**

[3]– ينظر: أبو القاسم سعد الله، **دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص: 96.**

[4]– واسيني الاعرج، **الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية لروية انموذجا، ص: 20.**

أكثر منها تعبيرا عن رؤيتها"[1] المتشيئة التي أنهكت كاهل الإنسان الحديث، ودفعته للعيش في عزلة عن واقعه المأزوم.

2- الواقعية الاشتراكية في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية:

يتفق النقاد على أن الرواية المكتوبة باللغة العربية حديثة العهد في الجزائر[2]إذ رغم الظروف القاسية التي فرضها المستعمر على اللغة العربية، فقد ظهرت بعض الأعمال التي خاضت تجربة الكتابة الروائية بعد الحرب العالمية الثانية، غير أنها كانت تعاني الضعف الفني في بنائها وأسلوبها، وقد أشار بعض المؤرخين إلى أن أول بذرة كتبت في الأدب الجزائري وحتى العربي تدخل في إطار جنس الرواية هي"حكاية العشاق في الحب والاشتياق وما جرى لابن الملك الشايع مع زهرة الأُنس بنت التاجر" لكاتبها محمد مصطفى بن إبراهيم الذي ولد حوالي1800م في سيدي بلعباس وقد كتبها سنة1849م[3]، حيث تروي هذه الحكاية مغامرات غرامية لشابة من العائلات الغنية وشاب من أحد دايات الجزائر يتخللها وصف للأحداث والوقائع التي أعقبت الحملة الفرنسية على الجزائر وما ترتب عنها من اضطهاد ومصادرة للأملاك أرهقت كاهل الفرد الجزائري[4]، غير أن **عمر بن قينة** يتحفظ في اعتبارها الرواية الأولى على المستوى العربي بدل رواية زينب لمحمد حسين هيكل التي صدرت عام1914م، نظراً لاقتراب شكلها الفني من القصة[5]، ولم تعرف الرواية العربية

---

[1]- طه وادي، **الرواية السياسية، ص: 14.**

[2]- ينظر: سلمى محمود سعد، **الثورة الجزائرية في روايات الطاهر وطار من الخمسينات حتى مطلع الستينات**، رسالة ماجستير، الجامعة الأمريكية، بيروت لبنان،2000م، **ص: 8.**

[3]- ينظر: واسيني الاعرج، **مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية**، محنة التأسيس، الفضاء الحر، الجزائر، د ط، 2007م، **ص: 208- 214.**

[4]- ينظر: محمد بشير بوبجرة، **الرواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل، مقاربة ابيستيمولوجية لخطاب حكاية العشاق في الحب والاشتياق**، مجلة دراسات جزائرية، العدد01، جامعة وهران، جوان1997م، **ص: 62.**

[5]- ينظر: عمر بن قينة، **دراسات في القصة الجزائرية(القصيرة والطويلة)**، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، 1986م، **ص: 50**، وينظر أيضا وسيني الاعرج، **مجمع النصوص الغائبة، ص: 269- 272.**

طريقها إلا مع الكاتب أحمد رضا حوحو وقصته "غادة أم القرى" عام 1947م، التي عالجت قضية المرأة العربية في الحجاز وصراعها من أجل تحقيق ذاتها، وهو نفس الصراع الذي تعيشه المرأة في البيئة الجزائرية[1]، ويكتسي هذا العمل أهمية خاصة، فقد اعتبر **أحمد طالب** الكاتب رضا حوحو القصصي الوحيد الذي تمكن من كسر الحواجز المفروضة على المرأة بتأليفه قصص تذود عنها وتحثها على التحرر من تلك القيود التي أحكمت حلقاتها حولها يد المجتمع المتخلف[2]، وهذا ما نستشفه من خلال إهداء الرواية الذي يرسله حوحو" إلى تلك التي تعيش محرومة من نعم الحب. من نعم العلم ...من نعم الحرية... إلى تلك المخلوقة البائسة المهملة في هذا الوجود... إلى المرأة الجزائرية أقدم هذه القصة تعزية وسلوى"[3]، وقصة "الطالب المنكوب"1951م لكاتبها عبد المجيد الشافعي وهي قصة مطولة تتحدث عن طالب جزائري عاش في تونس في أواخر الأربعينيات أحب فتاة تونسية، حتى كان يغمى عليه من شدة الحب، ويصف **عبدالله الركيبي** مضمونها بقوله"ومضمونها ساذج مثل طريقة التعبير فيها"[4]، بسبب اهتمامها بالقضايا العاطفية أكثر من تملها للواقع الاستعماري المزري.

كما كتب نور الدين بوجدرة رواية "الحريق" سنة 1957م، والتي اعتبرها واسيني الأعرج تضمنت عناصر الرواية الواقعية الانتقادية "فقد توصل نور الدين بوجدرة إلى أن يطرح الموضوعات نفسها التي طرحتها الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، مستفيداً في ذلك بكل ما تمنحه له الانجازات للرواية الغربية"[5]، فهذه الروايات في نظر الناقد أسست لاتجاه في الكتابة يميل إلى تجسيد الواقع الجزائري بعد الاستقلال ومتغيراته السياسية والاجتماعية

[1]– ينظر: محمد مصايف، **الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص: 7.**

[2]– ينظر: أحمد طالب، **الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ص: 48.**

[3]– أبو القاسم سعد الله، **دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص: 89.**

[4]– عبدالله الركيبي، **تطور النثر الجزائري الحديث، ص: 200.**

[5]– واسيني الاعرج، **الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية ، ص: 20.**

والثقافية، بأسلوب جمالي راقي يجعل من الأساس الإيديولوجي الاشتراكي ركيزة جوهرية لحمولته الفكرية.

أما بعد الاستقلال عرفت الرواية الواقعية المكتوبة باللغة العربية أفاقاً جديدة، حيث أن" العقد الجديد الذي تلا الاستقلال مكن الجزائر من الانفتاح الحر على اللغة العربية، وجعل الروائيين يلجؤون إلى الكتابة الروائية للتعبير عن تضاريس الواقع بكل تفاصيله وتعقيداته"[1]، ويحدد **عبدالله الركيبي** البداية الحقيقية للرواية العربية بفترة السبعينيات مع عبد الحميد بن هدوقة الذي استطاع أن يستوفي الشروط الفنية للرواية من خلال روايته" ريح الجنوب"1971م[2]، التي جاءت لتعالج المشاكل الاجتماعية التي يتخبط فيها الريف الجزائري، و"يعتبر النقد الأدبي عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار المؤسسين الفعليين للرواية الجزائرية المكتوبة باللسان العربي، والملهمين الحقيقيين لجيل كامل أبدع في الرواية والقصة القصيرة"[3]، ولكن الملاحظ على تصنيف واسيني الاعرج لرواية الجزائرية الواقعية الاشتراكية أنه اكتفى بذكر"الطاهر وطار" كروائي ممثل لهذا الاتجاه دون غيره، وهذا لأن الطاهر وطار ومن خلال تجربته الإبداعية الثورية "استطاع أن يفتح مرحلة جديدة، لتطور الواقعية الاشتراكية في الرواية الجزائرية ذات التعبير العربي، مستفيداً من ثقافته التراثية والحديثة الجيدة، ومن واقعه الذي يعيشه بعمق بحكم عمله السياسي كمراقب في الحزب"[4]بينما انحصرت الرواية "عند غيره من الكتاب الواقعيين النقديين على دراسة وتصوير العلاقات بين الشخصية والمجتمع ومختلف البنى الاجتماعية...لكن العملية كلها كان يغلب عليها طابع

[1]– شادية بن يحي، **الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع**، httpll:www.diwanalarab.com ، **ص: 2.**

[2]– ينظر: عبد الله الركيبي، **تطور النثر الجزائري الحديث، ص: 200و201**، وينظر أيضا: محمد ساري، **وقفات في الفكر والأدب والنقد، ص: 9.**

[3]– محمد ساري، **وقفات في الفكر والأدب والنقد، ص: 10.**

[4]– واسيني الاعرج، **الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، ص:30.**

التسرع والتعامل مع الشكل الظاهري للظاهرة الاجتماعية"[1]، بينما استطاع "الطاهر وطار" في نظر واسيني أن يقدم البديل الثوري الاشتراكي كحل يعيد للإنسان الجزائري كرامته من خلال القضاء على العلاقات الطبقية الجائرة وإرسائه لمبادئ العدالة الاجتماعية.

إن الروائي الجزائري في نظر واسيني الاعرج وإن وصل متأخراً إلى حلبة السباق الروائي العالمي، إلا أنه سرعان ما تعلم قواعد هذا الفن الواقعي، واستطاع ان يصنع هوية محلية خاصة به، فلم يكن مقلداً أعمى لغيره، بل كانت له بصماته الفنية التي حاولت أن ترسم مساره الخاص، الذي ينسجم مع عقليته الجزائرية المغاربية ذات الخصوصية الفكرية والنفسية، وإذا كان جيل الرواد قد أسهم في تثبيت فن الرواية في الأدب الجزائري الحديث، فإن الجيل التالي الذي ظهر بعد الاستقلال هو الذي أصل ملامح هذا الفن، وأعطاه طابعه الجزائري، وجعل الرواية العربية الواقعية ترنو بالتطور والارتقاء من القضايا الوجدانية إلى قضايا المجتمع والواقع، نظراً لتعقد الواقع أكثر، والذي لم يعد يسمح للقصة القصيرة بتغطية جميع عناصر الصراع التي يحتوي عليها، على العكس من الرواية التي بإمكانها أن تجسد صورة للواقع بكل شروطه التاريخية وملابساته، ولعل هذا ما يبرر حقبة السبعينيات التي شهدت نتاجاً مكثفاً في الرواية الجزائرية[2]، هذه الظروف جعلت الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية تخرج من دائرة المحلية إلى استشراف آفاق العالمية.

نستخلص من كل ما سبق أن التوجه العام الذي ميز الكتابة الروائية الجزائرية في فترة الستينيات والسبعينيات سواء باللغة الفرنسية أو العربية هو التوجه الواقعي الغربي مقتفيةً بذلك أثار بلزاك وبروست وفلوبير وغيرهم من رواد الرواية الواقعية، إذ" لم تنشأ الرواية الجزائرية من فراغ وإنما هي ذات تقاليد فنية وفكرية كما أنها ذات صلة تأثيرية بظهور

[1]– واسيني الاعرج، المصدر نفسه، **ص:30** .

[2] –ينظر: واسيني الاعرج، المصدر نفسه، **ص: 25و26.**

وشيوع مصطلح الواقعية في أوربا الذي أعلنه بلزاك في مجموعته الضخمة الكوميدية البشرية"[1].

لقد جاءت قراءة واسيني الأعرج لمراحل تطور الرواية الجزائرية أمينةً لوجهة نظره كناقد اجتماعي يرى الإبداع تجسيداً لحركة الواقع، وتحولاته الفاعلة، حيث فسر تطور شكل الرواية الجزائرية من الانتقادية إلى الاشتراكية على أنه يعكس جملة التغيرات الاجتماعية والتحولات الإيديولوجية التي عاشتها البلاد على امتداد الفترات السابقة.

7- البعد الاجتماعي في الرواية الجزائرية السبعينية:

لقد جعلت الفترة التي أعقبت سنة 1965م ميدان الرواية الواقعية في الجزائر يحتشد بعدد كبير من كتاب الجيل الجديد الذي تبلورت لديه أزمات المجتمع وتناقضاته، لأنه عاش الثورة، واطلع على طموحاتها وانجازاتها، وأدرك التفاوت الاجتماعي الذي بدأ في الظهور في المجتمع الجزائري بعد الاستقلال، فالتزمت الرواية في كتابات هذا الجيل حضور التوتر والقلق الذي عاشه المجتمع في زمن الثورة التحريرية، وبكل ما مثلته هذه الثورة من هموم وأخلاقيات وإحباطات وأحلام، ثم ما عاشته الشخصية الجزائرية من تناقضات في مرحلة التحول الحضاري بعد الاستقلال فالمستقبل صعب التجسيد جمالياً بكل تناقضاته، من خلال عالم القصة القصيرة المحدودة النفس، والرواية فن المستقبل الذي بإمكانه أن يلقي القبض على اللحظة التاريخية بكل أبعادها في لحظة توترها وعنفوانها"[2]ليعيد الكاتب الجزائري من خلالها تركيب مشهد الصراع الاجتماعي والثقافي الذي عاشه الفرد الجزائري في تلك الفترة.

---

[1]- عمر بن قينة، **في الأدب الجزائري الحديث**، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د ط، 1995م، **ص: 196**.

[2] - واسيني الأعرج، **الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية الرواية أنموذجا**، **ص: 25و26**.

إن المنحى الذي نحته روايات فترة السبعينيات يعكس عند واسيني الاعرج لحظة إدراك ووعي شامل لكتابها بالواقع الاجتماعي من خلال اللجوء إلى المحسوس والصورة والمتخيل والأسلوب المباشر إضافة إلى الشخصيات التي ارتبطت بالمشاكل الواقعية لتلك الفترة من تاريخ الجزائر، "وهذه الساحة أفرزت أدباً، جزائرياً، عربياً متميزاً إلى حد بعيد، مرتبطاً بواقعه، بشكل عضوي"[1] خاصة وأن كتابات هذا الجيل تنحاز للطبقات الفقيرة في الأرياف، لترصد ما عانته من ظلم بسبب نظام الإقطاع الذي استفحل وجوده بُعيد الاستقلال وتبشر بنظام الثورة الزراعية ونجاحه، وقد ساعد أكثر على تقوية هذا النهج تأثر كتابه بمبادئ الفكر الاشتراكي أمثال: عبد الحميد بن هدوقة، الطاهر وطار ومرزاق بقطاش، محمد عرعار، الحبيب السائح، واسيني الأعرج.

مميزات النص الإبداعي لجيل السبعينيات:

1- الاعتماد على الرواية العربية كوعاء فني قادر على أن يفي بمتطلبات المرحلة الجديدة وتحولاتها العميقة السياسية والفكرية والثقافية.

2- حضور التاريخ الجزائري وتوظيف موضوع الثورة كتيمة بارزة في النص الروائي ليتم إعادة فهمها بموضوعية وبأسلوب واقعي يكشف أسرارها ويعيد ما أُسقط من تاريخها لأجل مناقشتها بطرح جديد يزيح اللثام عن وجهها الأخر الذي كان مغيبا بدعوى المحافظة على قدسية الثورة، وهو ما نجده لدى الطاهر وطار في روايته "اللاز" الأولى، ورشيد بوجدرة في روايته التفكك حيث لم يتوقف الكاتبين عند حدود الوصف بل تجاوزاه بتقديم رؤية تحلل وتتقصى خلفيات الأحداث وتتبع نتائجها[2].

---

[1]- واسيني الأعرج، المصدر نفسه، **ص: 25.**

[2]- ينظر: حسان راشدي، **ظاهرة الرواية الجزائرية الجديدة**، مجلة التواصل، العدد: 19، جامعة عنابة، الجزائر، جوان2009م، **ص: 38.**

3- التماهي مع الخطاب السياسي الذي عرفته الجزائر المستقلة بدعم التوجه الاشتراكي ودعم سياسات النظام الاقتصادية والاجتماعية والثقافية فرواية "ريح الجنوب" لإبن هدوقة تطرقت لمشروع الثورة الزراعية ووقفت عند المعوقات التي واجهت تطبيقه بالريف الجزائري والتي أرجعها كاتبها لانتشار الأمية والجهل والعادات والتقاليد السلبية مما أضعف الوعي الاجتماعي في مجتمع الريف، ورواية الطاهر وطار "العشق والموت في الزمن الحراشي" التي تتمحور حول موضوع التطوع الطلابي لصالح الثورة الزراعية في إحدى القرى الجزائرية يعالج من خلاله "الطاهر وطار" قضية حساسة تتكشف من خلال الصراع الإيديولوجي الذي كان بين اليساريين والإسلاميين، ووُظِف في خضمه مصطلحات سلفية تقابل بين الكفر والإيمان وتزن الانجازات الاشتراكية بميزان الحلال والحرام[1].

4- التركيز على المقاربة الماركسية في وظيفة الأدب بناء على ما يرسمه العمل من علاقات تربط النص بالواقع الاجتماعي في صورة نقدية تعيد إنتاج الصراع الإيديولوجي والطبقي السائد في المجتمع، فالرواية "باعتبارها سيرة ووقائع، تنطوي بالضرورة على تصوير واقعي للمجتمع الذي هو مجرد عنصر ولا يكتمل معناه إلا بالنسبة للمجموع"[2] وتساهم في تكوين المستقبل وتشكيله، وقد جسد هذا التوجه معظم كتاب السبعينيات.

لقد استمد كتاب السبعينيات مواضيعهم من التاريخ والسياسة والمجتمع بغية رصد الأحداث بتفاصيل واقعية دقيقة، وتمثل عالم روائي يسمح للقارئ الاطلاع على أحوال مجتمعه بوعي وتبصر مستعينين لأجل بلوغ هذا الهدف بتقنيات وآليات سرد كلاسكية تقوم على الحكاية والتسلسل المنطقي للأحداث زمانياص ومكانياً بما يمهد الانتقال من مشهد إلى أخر مشكلا خطية تصاعدية تتأزم عبرها الأحداث وتتضافر لخدمة الحبكة.

---

[1]- ينظر: واسيني الاعرج، **الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، الرواية انموذجا، ص: 2.**

[2]- مجموعة من المؤلفين، **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص: 106.**

8- إيديولوجيا النقد الأدبي:

إن الفعل النقدي في صميمه فعل إيديولوجي، لأن النقد الأدبي مهما استند إلى اجتهادات وموضوعية في التحليل الوصفي للعمل الأدبي، ومهما تسلح بنتائج المحاولات العلمية لدراسة الأدب، فهو في النهاية موقف إيديولوجي يترسخ في ذهن الناقد الأدبي ويكون انعكاسا لمصالحه واهتماماته، ثم يبرز هذا الموقف في شكل تعاطيه مع النصوص تحليلا وتفسيراً، يكون بتركيز اهتمامه أثناء العملية النقدية على القيم الفكرية والثقافية المبثوثة بين سطور النص ودور هذا الأخير بوصفه وثيقة تكشف عن موقف صاحبه من الصراعات الاجتماعية والسياسية، ومدى قدرته على عكس تلك التناقضات وإعادة تشكيليها مرة ثانية، ويتحول من ناقد محايد إلى ناقد ملتزم بالقيم التي تمليها تلك المصالح، أو بمعنى آخر يكون النقد إيديولوجيا عندما ينصب عمل الناقد على تطبيق نظرية يؤمن بها وتشكل معتقدا له، فيراعي ما يقدمه العمل من خدمة للفرد والمجتمع، ومدى استجابته للحاجات الإنسانية التي يحقق بها الوجود الاجتماعي فائدة.

إضافةً إلى ما تقدم ذكره، فإن النقد غالبا ما يحوي **موقفاً**، ويمثل هذا الموقف نظرة الناقد للعالم، ورؤيته الإيديولوجية، ويبين **كمال أبو ديب** طبيعة هذا الموقف بقوله:"إن النقد يتضمن موقفاً، أي ثمة موقفاً نقدياً، وكل موقف نقدي هو تحديدا تمثل للعالم القائم، واستجابة له إيديولوجيا، ومن هذا المنظور فإن الموقف اللانقدي المطلق، أي قبول العالم كما هو، هو وحده موقف غير إيديولوجي"[1] وبهذا تكون العملية النقدية عبارة عن بحث في طبيعة هذا الموقف وموقعه من الايدولوجيا السائدة، بحيث تتحدد قيم الأدب على ضوئه كمساهم في عملية التغيير الاجتماعي.

[1] – كمال أبو ديب، **الأدب والايدولوجيا**، مجلة فصول، العدد 4، يوليو1985م، **ص: 75.**

إن طرح **كمال أبو ديب** السابق وفهمه لمعنى الايديولوجيا يجعلنا نتجه لدراسة الأعمال الأدبية بوصفها خطاباً معقداً يحمل في طياته تناقضات التاريخ والعلاقات الاجتماعية والزمن الذي أنتج فيه، ويجعل الإيديولوجيا مضمرة ومخفية في كل نص، "ويعني ذلك أن الخطاب النقدي لم يعد خطابا بريئا، ولم يعد هناك مجال للحديث عن الحياد الكامل والموضوعية المطلقة، فالخطاب النقدي خطاب غير برئ، يبين عن تحيزات فاعل الخطاب الذي يتحول بدوره، إلى وسيط اجتماعي، هو تمثيل لعلاقات القوة والسلطة في المجتمع بمعنى أو بأخر"[1]، وهذا يفرض على النشاط النقدي أن يكون ذا طابع ثقافي يقوم بنقد مختلف الاتجاهات والتصورات للحياة وتحديد شبكة القوى الاجتماعية والطبقات التي نمذجتها الشخصيات الروائية والقصصية والعلاقات الاجتماعية التي نمطتها هذه الأعمال الأدبية.

9- استغلال آلية الشخصية في النقد الاجتماعي: لقد حمل الأدب الواقعي الشخصية ثقل ما يرد في فن السرد من أفكار وأحداث فهي مدار المعاني ولهذه المعاني المكانة الأولى في القصة منذ انصرافها لدراسة الإنسان وقضاياه ووجه تفاعله مع المجتمع، وأصبح من غير الممكن أن يسوق المبدع شخصياته منفصلة عن محيطها الواقعي الحيوي، لما يترتب عن ذلك من فقدانها لأثرها الاجتماعي وقيمتها الفنية، فيكون على المبدع أن يُحي أشخاصه في خضم قيم إنسانية يظهر فيها الوعي الفردي متفاعلا مع الوعي العام مع تركيزه في توجيهها على القيم التي يهدف لإثباتها وفي أغراضه الإنسانية في اتساق تام مع غرضها الفني[2]، ولهذا يشترط في الشخصية أن تتوافق مع منطقين أساسيين يحددان سلامة توظيفها:

أ- **أن تنسجم الشخصية مع منطق الواقع الاجتماعي الذي تنعكس عنه:** فالرواية أكثر عوالم الفن قربا من تصوير الواقع، وصدق المبدع في استيحاء ملامح النموذج الذي يستقيه

---

[1]- جابر عصفور، **أفاق العصر**، دار الثقافة والنشر، ط 1، سوريا،1997م، **ص100 و101**.

[2]- ينظر: محمد غميمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، القاهرة، 1997م، **ص: 527**.

من الواقع، يساعد شخصياته على أن تكون مقنعة فنيا ممتلئة بروح الحياة، في الموقف الذي تعكس فيه خصوصية المرحلة التاريخية .

ب- **أن تكون الشخصية صادقة لمنطق العالم الروائي الذي تسكنه:** إن مسار الأحداث في الرواية يدفع باتساق حركة الشخصيات مع عالمها المتخيل، بحيث تحافظ كل شخصية داخل بناء الرواية على خط إيديولوجي معين، ما يسمح لها بتأدية دورها المحدد لها في ذلك العالم الذي تشكله[1]"وليس جديد القول بأن رسم شخصية مقنعة هو أساس بناء الرواية، ويتأتى عنصر الإقناع هذا من خلال رسمها وهي تتحرك بتلقائية وعفوية، لا من خلال تقرير صفاتها والتعليق عليها، كما يتأتى من خلال تقديم أبعادها وفق المنطق الذي تفرضه أحداث الرواية وجوها العام"[2]، ما يزيد في قربها من الحقيقة ويجعلها أكثر تقبلا عند المتلقي.

9-1- وظيفة النموذج والنمط في تحديد الشخصية الواقعية:

تعد الشخصية العمود الفقري للرواية وسند جوهري للصورة الروائية وبؤرتها، وعلى قدر براعة الكاتب في خلق شخصياته يتسم عمله بالجودة، ولهذا فقد أعطى النقد الحديث الشخصية مكانة خاصة في بناء الأعمال السردية حيث درسها باعتبارها عامل فعال في نجاح العمل و"العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي"[3] فهي محرك الأحداث ومحور أفكار الكاتب" فتقدم إمكانات دلالية من حيث علاقاتها بالأحداث وتشكيل الزمان والمكان، وبيان أحوال الحوار، فضلا عن دورها في حمل مدركات السارد ورؤاه، إلى جانب حشد مهم من سلوكيات مسار الحدث"[4]، وينتج عن تفاعل

---

[1]- ينظر: طه وادي، **دراسات في نقد الرواية**، دار المعارف، ط 3، القاهرة، 1994م، **ص: 124 ،125.**

[2]- حميد عبد الوهاب البدراني، **الشخصية الإشكالية مقاربة سوسيوثقافية في خطاب أحلام مستغانمي الروائي**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط 1، عمان الأردن، 2012م، **ص: 19.**

[3]- سعيد يقطين، **قال الراوي- البنيات الحكائية في السيرة الشعبية**، المركز الثقافي العربي، ط 1، المغرب،1997م، **ص: 87.**

[4]- نبيل سليمان، **خصوصية الرواية العربية**، إعداد: ماجد رشيد العويد، المهرجان الثاني العجيلي للرواية، مديرية الثقافة بالرقة، دار الينابيع للنشر والتوزيع، ط1، 2007م، **ص: 222.**

الشخوص في الرواية كشف لموضوع اجتماعي ذا قيمة ينطلق من موقف معاش في الحاضر إلى رؤية تستشرف المستقبل، وقد تعلق مفهوم الشخصية بمفهوم البطل كشخصية نموذجية متفردة عن باقي الشخصيات يكسبها المبدع حضوراً يساهم في تحديد قيمتها.

يؤكد "**انجلز**" جنوح الواقعية للبحث عن النموذج ويدعوا الكتاب إلى وجوب التبصر والتمعن في اختيار النماذج القصصية الموفقة انطلاقاً من حاجة الأحداث ومظاهر الحياة قائلاً: "المفروض في الواقعية، حسبما أرى، أنها تصدق في إبراز الصفات النموذجية المتولدة في ظروف نموذجية، علاوة على تحري الدقة في ذكر التفاصيل"[1] ليأتي من بعده جورج لوكاتش ويطرح **مبدأ نمذجة الشخصية** (Typologie) بما تتضمنه من نظام علائقي جديد بين ظروف الواقع وذهنية الأفراد ووعيهم التاريخي، خالف به ما كان معروف في النقد الكلاسيكي الذي اعتبر الشخصية احد إفرازات الحياة البرجوازية القائمة على مبدأ الحرية الفردية، ما جعله ينظر إليها كشهادة ضمنية على ثوابت نظام معين هو النظام الرأسمالي[2]، والشخصية النموذجية في الأدب الواقعي شخصية رئيسية متناقضة ومتفاعلة تحمل في طياتها نزاعات وتمظهرات للعديد من الشخصيات الواقعية في نفس الوقت، بما يجعل المجموع ينعكس في الفرد والفرد في المجموع فالشخصية منتزع من هذا الكل، ولها علاقة وطيدة بالفكر الذي أنتجها وتعبر دوما عن انتمائها الطبقي، تنمو في تسلسل سببي وزمني، وينشيء المبدع هذه الشخصية بوصفها ممثلة لفئة أو طبقة اجتماعية تختزل سمات وخصائص الطبقة أو الفئة التي تمثلها، وهدفه من ذلك بيان رؤيته نحو تلك الفئة[3]، فالتصور الواقعي للنموذج يقوم على اعتباره تركيب يجمع عضويا العناصر الفردية والمواقف الجماعية تبعا لما يصب من لحظات محددة تاريخية واجتماعية تحقق إمكاناتها الدلالية في نطاق

---

[1]– جون فريقيل، **الأدب والفن في ضوء الواقعية، ص: 116و117.**

[2]– ينظر: فضيلة فاطمة دروش، **سوسيولوجيا الأدب والرواية**، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط1، عمان الأردن،2013م، **ص: 132.**

[3] – ينظر: محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث، ص: 530.**

شامل لحدود الإنسان وواقعه، فلابد أن "تتجمع وتلتقي فيه كافة العناصر الفاصلة والأساسية اجتماعيا، وإنسانيا، لفترة تاريخية معينة"[1] ليتحول النموذج إلى تركيب متعدد العناصر يصب في ملامح فئة معينة بعاداتها وسلوكياتها وكل طباعها الاجتماعية والثقافية.

فلا يمكن وصف الشخصية أنها نموذجية إلا إذا كانت موصولة في جوهرها بالعوامل الموضوعية التي تحدد ملامح تطور المجتمع، وتمثل تلك اللحظات المحددة اجتماعيا وإنسانيا في أشد تحقق لإمكاناتها المحتملة، وعليه يقاس عمق هذا النموذج بمدى ارتباطه بالحياة وتجسيد المصير الاجتماعي في ظروفه الفردية، وبدرجة وعيها بهذا المصير والارتفاع بما هو شخصي إلى مستوى معين من العمومية[2]، فلا تحيا الشخصية النموذجية وهي البطل الرئيسي في العمل فقط من أجل قَدَرِهَا الفردي العفوي تتقاذفها الصدف، بل تسعى مستعينة بحدسها للخروج مما فرض عليها من قيود لتعيش قدرها الشخصي في ارتباطه بالجماعة، والشخصية النموذجية عند **صلاح فضل** ليست شخصية متوسطة إلا في بعض الظروف، وكذلك ليست شخصية فذة تظن أنها محور العالم حتى وإن تجاوزت الحدود اليومية العادية وإنما تصبح نموذجية لأنها موصولة في جوهر شخصيتها بالعوامل الموضوعية التي تحدد بعض الملامح السياسية في تطور المجتمع[3]، وهنا يظهر الفرق بين النموذج الذي عرفته الواقعية الاشتراكية والنموذج الذي عرفته الاتجاهات الأدبية الغربية السابقة في شكل الكثير من أبطالها، حيث أجملت العناصر الجوهرية للشخصية النموذج في تلك الانفعالات المتطرفة للأشخاص المتفردين عن طريق دمجهم في مواقف ملحمية خاصة تارة أو في علاقات إنسانية شعرية تارة أخرى، ما يساعد في النتيجة على إظهار النموذج بحلة نادرة ومتطرفة، ويبين "**أنوريه دي بلزاك**" في مقدمة روايته"قضية غامضة"1842م دور

---

[1]– جادييف تاديه، **النقد الأدبي في القرن العشرين**، ترجمة: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة – المعهد العالي للفنون المسرحية، د ط، دمشق، 1993م، **ص: 230**.

[2] – ينظر: صلاح فضل، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، **ص: 149**.

[3]– ينظر: صلاح فضل، المرجع نفسه، **ص: 140**.

النمط في بناء الشخصية في الرواية بقوله:" النمط[...] شخصية تلخص في ذاتها السمات لكل أولئك الذين يشبهونها قليلا أو كثيرا، أنه نموذجهم في النوع، وهكذا ستجد نقط تلاق بين هذا النمط والعديد من شخصيات العصر الحاضر"[1] فنجده يجتهد في نقل حادثة واقعية إلى وسط روائي جديد عنها عن طريق تبديل الأمكنة والمصالح مع الإبقاء على نقطة انطلاق ونشؤ هذا النمط، ولهذا يرى"بلزاك" أنه قد أنجز أفضل سمات في شخصياته الروائية لأنها تستجيب لتعقيدات العصر الحديث، كشخصية النبيل "هاربجون" في مسرحية "موليير" والتي ألف عليها "بلزاك" روايته قضية غامضة، وشخصية البطلة "كلاريسا هارلو" التي وظفها "ريتشاردسون" في روايته التي يحمل عنوانها اسم هذه البطلة[2]، ويرى الدارسين للأنماط التي خلقها "بلزاك" أنها تستمد معناها من الحيز الذي يدور فيه نزاع أو دراما إنسانية ذات دلالة قوية في مجتمع معين، وخلال مرحلة تاريخية في فترة زمنية معينة.

وفي المجمل تعتمد نظرية النموذج الواقعية أساساً على عناصر سياسية ومثالية تستلزم توفرها في الشخصية الرئيسية أو البطل، تظهر في أسلوب تفكيرها ومضمون الاتجاهات الاجتماعية المنتمية إليها، والخصائص السلوكية المتفردة بها، لأن" النموذج هو المجال الرئيسي للكشف عن روح الحزب في الفن، ومشكلته دائماً سياسية"[3]، ليصبح من اليسر قراءة مضمون العالم الإنساني من خلال الشخصيات النمطية التي تهدف إلى "الكشف عن حقيقة اشتغال النسق الاجتماعي عموماً كما عن سلوك الأصناف والطبقات، والفئات الفرعية والأفراد، ولأن وظيفتها فيما وراء المواقف والظروف، وفيما وراء المجابهات والأزمات المعتادة في دنيا المجتمع"[4] وهذا ما يعيد القارئ لمجابهة صراعات الواقع على المشهد الروائي.

---

[1]– بيير شارتيه، **مدخل إلى نظريات الرواية**، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء، 2001م، **ص: 137**.

[2]– ينظر: بيير شارتيه، المرجع نفسه، **ص: 138**.

[3] – ينظر: صلاح فضل، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص: 162**.

[4]– بيير شارتيه، **مدخل إلى نظريات الرواية، ص:140**.

9-2- لغة الشخصية النموذجية:

الواجب في الشخصية النموذجية أن تتوفر على لغة خاصة تعبر بها عن أهدافها مشاعرها وأحلامها وتتواصل بها مع غيرها من الشخصيات، وبما أن هذه الأخيرة تختلف وتتمايز من حيث الطبقة والفئة التي تنتمي إليها وأن لكل منها أوضاعها وسلوكياتها ومفاهيمها فسيكون بالضروري لكل منها لغتها الخاصة بها، فالألفاظ التي تستخدمها شخصية تنتمي للطبقة البرجوازية تختلف عن تلك التي تنتمي لطبقة العمال من حيث الدلالة والفصحة والعامية ومن حيث الثراء الفكري والثقافي.

9-3-البطل الإيجابي في الأدب الواقعي الاشتراكي: ارتبط هذا البطل بالأدب الواقعي الاشتراكي المتفائل[1]، حيث يناضل في سبيل الحرية ويسعى إلى التغيير وبناء مجتمع جديد، وهو ذو نفس مثابرة ومستبشرة، لا يخشى الموت، بل يضحي من أجل الجماعة التي ينتمي إليها، ما يجعل هذا البطل قدوة للشباب، ومثال عن هذا البطل الإيجابي المتمثل في الطبقة البروليتارية نجده في رواية "بعيدا عن موسكو" للكاتب الروسي "فاسيلي أراين" أو مسرحية "المأساة الضاحكة" للكاتب فسيف ولودفيشن فيسكي،[2]ومن مظاهر إيجابية الشخصية في الأدب الاشتراكي تمكنها من التواصل الهادف مع بقية الشخوص بالدفاع عن إيديولوجيتها وإقناع الخصوم بصحة قيمها ومعتقداتها.

ولقد عرفت الدراسات المتعلقة بنموذج البطل الإيجابي انتشاراً في النقد الواقعي، مركزة في ذلك على مدى تمكن المبدع وقدرته على خلق بطل إيجابي يعبر عن مضمون فترة تاريخية عاشها وسعى لتأثير فيها بما يخدم طموحات الجماهير الكادحة، وتولي الواقعية الاشتراكية أهمية كبرى لرسم وإبراز النموذج البطولي في إطار التلاحم النضالي مع الجماهير والتصميم الإرادي والصلابة والوعي والتضحية، بحيث يصبح نمطه مثالاً

[1]- طه وادي، **الرواية السياسية**، **ص: 19**.

[2] - ينظر: شكري محمد عياد، **البطل في الأدب والأساطير**، دار المعرفة، ط1، القاهرة، 1977م، **ص: 165**.

للمناضلين، يحبّونه ويقتدون به، فلا يكتفي الكاتب بمجرد تصوير الأحداث المرافقة للبطل، بل يقع عليه واجب استخلاص العوامل الفعالة والإيجابية في صياغة المستقبل التقدمي الذي يرسمه ذلك النموذج، وعلى أساس هذا الخلق فقط تحدد قيمة الكاتب وعمله الفني، ويعتبر **أحمد إبراهيم الهواري** أن البطل الإيجابي في الفكر الاشتراكي جاء" يفسر كيف أن البرجوازية وصلت إلى مرحلة العقم، ويشير إلى أن هناك صورة أخرى للبطل المعاصر تعبر عن المجتمعات الاشتراكية"[1]، فالإيجابية التي تميز هذا البطل تعبر عن رغبة الإنسان في بناء مجتمع جديد، وميلاد هذا البطل الاشتراكي الحيوي والفعال يعني لواسيني الاعرج" سقوط البطل السلبي الذي يترك نفسه لتيه والفراغ والموت البطيء"[2]بسبب عدم إدراكه لحقيقة السيرورة التاريخية، وفشله في التصالح مع واقعه الاجتماعي.

ولا تظهر خصوصية شخصية هذا البطل عند"**جورج لوكاتش**"إلا بمدى قدرته على تصوير العلاقة المتشابكة بين الفردي والجماعي في فترة تاريخية معينة، عن طريق ما يثبته الروائي من صفات هذه الشخصية النفسية والجسدية والوراثية المتميزة ومدى قدرتها على التفاعل مع تعيشه من أحداث،[3] إذن تتبع مكانة هذا النوع من الأبطال التي تنتجها الواقعية من درجة وعيها بمصيرها، ومن مستوى التسامي الواعي عن ما هو شخصي يعود للصدفة في مصيرها إلى ما هو جماعي يرجع للسيرورة التاريخية، "وانطلاقا من هذه الرؤية، فإن الواقعية الاشتراكية تعثر على الجوانب الإيجابية وتبني مثالها على أساس علمي يتجسم في البطل الإيجابي الذي يعد ثمرة للخيال الفني، وإنما ينتزع من الحياة نفسها"[4]، ليصبح هذا بذرة أمل تعيد بناء المجتمع على أسس اجتماعية أكثر عدلا ومساواة.

---

[1]– أحمد إبراهيم الهواري، **البطل المعاصر في الرواية المصرية**، وزارة الإعلام العراقية ، ط 1، بغداد، 1976م، **ص: 56.**

[2]– واسيني الاعرج، **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص: 18.**

[3]– ينظر: فضيلة فاطمة دروش، **سوسيولوجيا الأدب والرواية، ص: 132.**

[4]– واسيني الاعرج، **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية ، ص: 14.**

والجدير بالإشارة هنا أن **محمد عزام** يتنبأ بانقراض وإفلاس مفهوم البطل الايجابي في الرواية الحديثة مؤخرا بسبب الإحباطات والنكسات والأحداث التاريخية التي يعيشها العالم، لأن هذه الأحداث التاريخية تؤثر على المبدع وتجعله يفقد عناصر تشكل هذا النوع من الشخصيات، لينزوي إلى خلق شخصيات تعيش في عالم منحط تكتفي بالرغبة في الإصلاح كما هو الحال عند البطل الإشكالي المعاصر.[1]

- **الشخصية المثقفة في مقاربة النقد الواقعي:**

لقد كُتِبَتَ الرواية الجزائرية الواقعية الاشتراكية في إطار حالة من الوعي العربي النهضوي الوطني والقومي، ما جعلها تجسد خطاباً يحمل في طياته أسئلة التاريخ وحركة الواقع في صورة تفاعلية مع مجموع المرجعيات الفكرية التي ساهمت في تشكله، وفي خضم هذه الأسئلة طرحت الرواية الجزائرية إشكالية المثقف من خلال علاقته المختلفة بالكيان الاجتماعي المعاش، حيث لم يبقى تطور الأحداث في هذه الرواية خاضعا لمجرد القوانين الطبيعية، بل أصبحت العوامل الطبيعية والاجتماعية تخضع لإدارة وعي الكاتب الروائي بسيرورة الحتمية التاريخية من جهة، ومن جهة ثانية لضرورة التغيير المستمر في البناء النفسي والاجتماعي للشخصيات الروائية، خصوصاً وأن هذه الأخيرة ستكون محل استقطاب وتمثل من الجمهور متلقي الرواية.

وقبل الخوض في معنى المثقف وجب علينا تعريف الثقافة، نظراً لأهمية وضوح مفهوم الثقافة في تحديد دور المثقف في مرحلة تاريخية بعينها، خصوصا مع تلك العلاقة الصميمة بينهما، إذ لا يمكن فهم المثقف إلا في ضوء مفهوم محدد للثقافة.

1- مفهوم الثقافة:

[1]- ينظر: محمد عزام، **فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان**، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 1، 1996م، **ص: 86**

لقد وردت مادة "**ثَقُفَ**" في لسان العرب بمضمونين، **الأول حسي:** ويعني استقامة الرمح، والثقاف: حديدة تكون مع القواسِ والرماحِ يقوم بها الشيء المعوج، أما المعنى **الثاني ذهني:** ويعني الفطنة والذكاء وسرعة الفهم فكانوا يسمون الرجل بالمثقف إذا كان فطنا، حاذقا، سريع التعلم ، فيقال: ثَقُفَ الرجل ثقَافةً أي صار حاذقاً خفيفاً، مع الإبقاء على العلاقة بينهما[1]، فكل هذه الألفاظ توحي على سرعة استقامة الفهم والسرعة في إدراك الأمور.

تعد الثقافة من أكثر المفاهيم الخلافية بين الدارسين فلم يستطيعوا الإجماع على تعريف واحد لها ومرد ذلك عند فؤاد شاهين "أن الثقافة التي هي موضوع عدة علوم اجتماعية، تعرضت لتدخلات كثيرة مما شعب تعريفاتها حتى لم يعد بالإمكان الإحاطة بها جميعا"[2]، حيث "أن الثقافة ذلك النشاط الذي يقوم به الإنسان في ذاته يتوخى إصلاح نفسه وتركيز علاقاته من خارج ذاته على أساس ما يراه صالحا له وغيره من العلم والفكر والشعور والخيال والسلوك، وهذه الأمور تتمثل بدورها في الآداب والفنون والعلوم والشرائع والتصرفات الشخصية العامة والسياسية، وبذلك تكون الثقافة جانب من جوانب الحياة ... تقف على قدم المساواة على الاقتصاد والاجتماع والسياسة وترتبط بهذه الجوانب ارتباطا وثيقا وتتأثر بها فلا يمكن فصلها عن واحد منها بحال من الأحوال"[3]، ويعرفها "**ادوارد تيلر**" على أنها" كل معتقد بما في ذلك المعرفة والمعتقد والفن والأشياء المعنوية والقانون والتقاليد وجميع القابليات الأخرى والعادات التي إكتسبها الإنسان بصفته عضواً من أعضاء المجتمع"[4]ويركز علماء

---

[1]– ينظر: جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، **لسان العرب**، تحقيق:عامر أحمد حيدر، مادة (ثقف)، المجلد 9، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت لبنان، 2003م، **ص: 22و23**.

[2]– فؤاد شاهين، **علم الاجتماع ومفهوم الثقافة**، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، العدد14، بيروت لبنان، مارس1980م، **ص: 60**.

[3]– عبد الله الركيبي، **أحاديث في الأدب والثقافة**، دار الكتاب العرب للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، د ت، **ص: 104 و105**.

[4]– جيل فيريول، **معجم مصطلحات علم الاجتماع**، ترجمة، أنسام محمد الأسعد، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 2011 م، **ص :66** .

الاجتماع في تعريفهم للثقافة على ما تتضمنه من "طرق التفكير والإحساس والتصرف التي تكون مشكلنة شيأً ما، إنها طرق تتعلمها وتتقاسمها مجموعة من الأشخاص وتساهم بطريقة موضوعية ورمزية في تحويل هؤلاء الأشخاص إلى جماعة خاصة ومميزة"[1]بينما يعرف **جورج لوكاتش** الثقافة على "إنها القدرة على تكشف نمو الإنسانية وممارسة تجربتها بتفهم داخلي"[2] والقدرة على التنبؤ بكل تغيير اجتماعي يحمل في طياته رؤية للمستقبل.

وإجمالاً لما سبق ذكره من التعريفات، فإن الثقافة لا تتركز في مفهوم ثابت، وإنما هي محصلة لعملية متعددة العوامل تغطي مجمل التجربة الإنسانية المتراكمة في المجتمع من أفكار وأخلاق ومعتقدات ومهارة، يتعلمها الإنسان ويتكيف بها مع الحياة تتفاعل فيما بينها لتجعل من الثقافة عنصراً موجها في العملية الاجتماعية.

2- ماهية المثقف:

لم يتفق الدارسين على مفهوم موحد يستوعب ماهية **المثقف**، بسبب اختلاط هذا المفهوم بمفاهيم متداخلة معه في حقول أخرى، فقد عرفه"**انطونيو غرامشي**" انطلاقا من مدى ارتباطه بقضايا مجتمعه والمهام التي يقدمها من أجل خدمته وتطويره بأنه الشخص الذي "ينجز مجموعة معينة من الوظائف في المجتمع"[3]بما يملكه من وعي ورؤية تمكنه من أن يساهم مساهمة إيجابية في الجو الثقافي والفكري السائد في المجتمع، وقد ميز بين نوعين من المثقفين، على أساس التركيب الطبقي للمجتمع هما، **المثقف التقليدي** الذي يكرر فعل الأشياء نفسها من جيل إلى جيل من مثل المدرس والموظف والكاهن وهو مثقف حيادي غير ملتزم بشيء ويدعي انه خارج المجتمع وطبقاته، ويرفض أن يعيش في إطار التصور الشامل لأي من الطبقات التي يتكون منها المجتمع وقد مثل له **والمثقف العضوي** الذي يحمل فكرة يسعى لتحقيقها في واقعه الذي يرتبط به ارتباطا مباشرا، وبطبقاته

---

[1]- جيل فيريول، المرجع نفسه، **ص: 67** .

[2]- حسين مروة، **دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، ص: 106.**

[3]- محمود محمد املودة، **تمثيلات المثقف في السرد العربي الحديث، الرواية الليبية أنموذجا دراسة في النقد الثقافي**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط 1، اربد الأردن، 2010 م، **ص:31.**

الاجتماعية المختلفة التي تنوبه لتنظيم مصالحها ومشاريعها، وعلى هذا فهو متورط بصورة فاعلة في تشكل ذهنيات وسطه الاجتماعي يجعل فكره متماشيا مع حاجاته ومتطلباته[1]، ما يجعل المثقف عند **انطونيو غرامشي** الشخص لذي يملك القدرة على بناء وتكوين الايدولوجيا في المجتمع وتحديد الموقف الاجتماعي بالمعارضة أو القبول، "المثقف إذن هو رجل العلم والمعرفة والموقف الحضاري العام تجاه عصره ومجتمعه"[2]، فهو ذلك الشخص الذي يتفرد عن عامة الناس بقدرته على استخدام التفكير العلمي والمنطقي في فهم مشكلات الواقع، ما يفضي به إلى اتخاذ مواقف اتجاه قضايا العصر المختلفة، مع التأكيد هنا على أن التفكير العلمي ليس حكراً على الفئات الحاصلة على درجات وشهادات علمية عالية حيث يشترط **هشام شرابي** أن يتوفر في المثقف على صفتين: **الأولى** هي الوعي الاجتماعي الكلي بقضايا المجتمع ومن منطق بناء فكر محكم، و**الثانية** هي الدور الاجتماعي الذي يلعبه بوعيه ونظرته، فالثقافة أساس كل سلوك علمي وتنظيري يقوم به الإنسان في مختلف ميادين الحياة اقتصادية، أو سياسية، أو فنية، وفي صلب هذا الفهم للثقافة دحض لأساليب التفكير الأخرى القائمة على الصدفة والفوضى وخصوصا الغيبية المتفشية في المجتمعات العربية بكثرة، وبهذا التفكير يكون المثقف مهيأ عقلياً ونفسياً لبناء مجتمع راق ومتطور يواجه الباطل والجهل ببحثه الدائم عن الحقيقة، و"الدور الفكري التي للمثقفين يجعلهم دائما في تغاير مع أنماط التفكير السائدة في مجتمعاتهم ومع طبيعة المواضعات التي تكرسها مؤسسات المجتمع"[3]، فالمثقف شخص حاز منهجاً علمياً للتفاعل مع واقعه ومجتمعه بثقافة شمولية قادرة على النهوض به، انطلاقا من قدرته على الإحاطة بمشاكله والتصدي إليها بموضوعية

---

[1]– ينظر: هويدا صالح، **صورة المثقف في الرواية الجديدة**، رؤية للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 2013 م، **ص: 21**، وينظر أيضا: محمد رياض وتار، **شخصية المثقف في الرواية العربية السورية (دراسة)**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، 1999م، **ص: 15**.

[2]– عبد السلام محمد الشاذلي، **شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة 1886– 1956**، دار للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 1985 م، **ص: 27**.

[3]– محمود محمد املودة، **تمثيلات المثقف في السرد العربي الحديث**، **ص: 39**.

لرسم تصورات للمستقبل، هذا التوجه بالذات يجد صداه في الفكر الماركسي عندما يبرز المثقف(المأدلج) كعضو ينشغل بتغيير العالم عن طريق بحثه المستمر على فهم سليم لوعي الجماهير وترقيته لأنه "يشارك في إنتاج المشروع المجتمعي"[1] من خلال قرأت الواقع ونقده ومن ثم إعادة تشكيله، وهكذا فالمثقف مرآة تنعكس فيها الثقافة الواعية الإبداعية للمجتمع الإنساني، ويتماهى المثقف مع إرادة التغيير في الحياة ويتفاعل مع الثقافة بوجهها الإنساني ليجعل من ذاته صورة راقية للوعي في أكثر جوانبه نضجاً وتطوراً، ويتفق الدارسون على أن ظهور المثقف العربي ارتبط بالفترة التي حدث فيها اتصال بين الشرق والغرب، وما أحدثته الثقافة الغربية من تأثير هز كيان المجتمع العربي، فانبثقت عن هذا الوضع أفكار جديدة لم تكن موجودة من قبل تنادي بالتغيير[2].

ومن أهم أدوات المثقف في عملية التغيير توظيفه للأعمال الأدبية المختلفة كالشعر والرواية والمسرح من أجل النهوض بالوعي في المجتمع، وتهذيب النفوس وصقل السلوك الفردي والجماعي، وهذا لما تلك الأعمال الإبداعية من دور بالغ التأثير في حالة توظيفها، لأن التجارب الإنسانية التي تشتمل عليها هذه الإبداعات تقدم للمتلقي خلاصات تعززها الشواهد العلمية والسياقات التاريخية التي يصنعها المبدع في إبداعه، وقد انصب اهتمام المثقفين العرب بالفن الروائي لما هذا الفن من قدرة" فاللغة تتجاوز السرد التقليدي، والتكنيك الروائي يختزن اللاوعي أو المونولوج الداخلي ومفاهيم تيار الوعي، ويعالج مشكلة التاريخ العربي قديما وحديثا"[3]والثقافة تمد المبدع بجسور إلى عوالم مختلفة بصقل تجربته وإثرائها وبالتالي توسع من أفاق رؤيته، بما يمنحه القدرة اتخاذ مواقفه الخاصة اتجاه الأحداث من خلال الكتابة الروائية " ذلك أن إتقان البناء الروائي فقط يساعد في حشد أحداث وشخوص

[1]– سعد الدين إبراهيم وآخرون، **الانتلجانسيا العربية، المثقفون والسلطة**، منتدى الفكر العربي، ط 1، عمان الأردن، 1988م، **ص: 131.**

[2]– محمد رياض وتار، **شخصية المثقف في الرواية العربية السورية (دراسة)، ص: 15.**

[3]– هدى جمال محمد، **أزمة المثقف في الرواية الأردنية**، الأكاديميون للنشر والتوزيع، ط 1، الأردن، 2013م، **ص: 27.**

وعقدة وحل، ولكنه قد لا يصل بنا إلى رؤية إنسانية، ولا ينبئ عن مجتمع ولا يشهد على زمان"[1] ما لم يرصد العوامل المتفاعلة في العملية الاجتماعية التي يقوم بها المجتمع بجميع فئاته سياسياً وثقافياً وحضارياً.

3- شخصية المثقف الثوري في الأدب الواقعي:

قدر المثقف يحتم عليه الثورة على كل شيء "فأزمة الحرية والديمقراطية تهم كل مواطن عربي، لكن ابرز المتأثرين المثقفون، لأنهم الصوت المطلوب ارتفاعه زمن الأزمات"[2]، ولأن الثقافة في حقيقتها معركة من أجل التغيير وهي "معركة لأنها مسكونة بالتاريخ، ومسكونة بالصراع الاجتماعي"[3]، ويعتبر **محمد عابد الجابري** أن فئة المثقفين هي الوحيدة القادرة على خوض غمار معركة التغيير وتصحيح الوعي الجماهيري ورسم السبيل الصحيح لتحقيق التغيير في حيز الواقع[4].

الأكيد أن هذا الدور يضطلع به كل مثقف عادي، وأما المثقف الثوري فدوره يتشكل من طموحات ورؤية أعمق وأشمل "فهو الذي يسعى إلى تغيير الواقع ودفعه باتجاه مرحلة جديدة لم تكن موجودة من قبل"[5]، وهذا التدخل في الأحداث يحركهُ حافز إيجابي يدفعه إلى أن "يشترك ولو بدرجات متفاوتة، في الثورة الوطنية الشعبية"[6]، مستنداً في ذلك على وعيه وانتمائه الطبقي ومصالح الفئات الاجتماعية التي يمثلها" فاللغة التي يتحدث بها، والقومية

---

[1]- هدى جمال محمد، المرجع نفسه ، **ص:29.**

[2]- سليمان الطراونة، **المثقف والسلطة**، مجلة أفكار، العدد 125، 1994م، **ص: 45.**

[3]- هدى جمال محمد، مرجع سابق، **ص: 167.**

[4]- ينظر: محمد عابد الجابري، **المثقفون في الحضارة العربية**، مركز دراسات الوحدة العربية، د ط، بيروت لبنان، 2000م، **ص: 25.**

[5]- محمد رياض وتار، **شخصية المثقف في الرواية العربية السورية(دراسة)، ص: 16.**

[6]- سعد الدين إبراهيم وآخرون، **الأنتلجانسيا العربية، المثقفون والسلطة، ص: 133.**

التي ينتمي إليها كلها تشده إلى مجتمع معين له ظروفه ومشاغله ووضعيته التاريخية"[1] وبناء عليه يكون المثقف الثوري شرط من شروط نمو الوعي في المجتمع بما يطرحه من أفكار وقضايا تعيد تشكيل التنظيم المجتمعي ليتبنى رؤى تقدمية نهضوية.

ويُعد فن السرد(القصة والرواية)الأقدر على تجسيد صورة المثقف وحوارته وطموحاته بما يمنحه للمبدع من فضاءات، تتعدد فيها الأصوات وتتقابل المواقف وتتناظر فيما بينها من خلال الشخصيات الثورية والمونولجات النهضوية الموظفة على عكس الأجناس الأخرى كالشعر الذي يعبر عن ضمير الأمة، ولكن بصوت واحد، ولا تتحقق للمبدع القدرة على خلق نموذج الشخصية الثورية إلا بعد ان تتخمر في ذهنه الخبايا والمرجعيات التي تؤسس النسيج الاجتماعي الذي يحتضنه ما "يعني بكلمة بسيطة أن يمتلك مقومات الإنسان الثوري، يعني معرفة الواقع معرفة علمية تستند إلى فكر واضح يتعامل مع مسببات الظواهر الاجتماعية قبل أن يتصدى لهذه الظواهر كنتاج لظروف اقتصادية واجتماعية وسياسية وثقافية"[2]يحللها معرفيا ثم يجسدها شكل عمل إبداعي.

لقد اكتسبت شخصية المثقف الثوري بُعداً خاصاً داخل المنجز الروائي العربي عموماً والجزائري خصوصاً، كونها الأقرب إلى المؤلف، فهي الشاهد على حضور الطبقة الوطنية في زمن الثورة التحريرية وتَكَون الهوية الفكرية والسياسية والثقافية للمواطن الجزائري بعيد رحيل الاستعمار، ونشؤ المنظمات السياسية وأنظمة الحكم الإيديولوجية، وكان المثقف حاضراً باستمرار ومشاركاً بفاعلية في عملية الانتقال التاريخي والثورات الاجتماعية التي شهدتها البلاد، ومن هنا فقد جعلت معظم النصوص الإبداعية المكتوبة في هذه الظروف من المثقف الثوري بطلاً يحمل منظوراً متكاملاً وواعياً لخلفيات الصراع للواقع الجزائري، حيث

[1]– محمود محمد املودة، **تمثيلات المثقف في السرد العربي الحديث، ص: 48.**

[2]– واسيني الاعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص: 259.**

تمثل شخصيته "محور الرواية والرابطة بين مختلف شخوصها"[1] من خلال توزيع فاعليتها، وتمديد وظائفها لتشمل كل أجزاء المتخيل السردي.

4- ارتباط المثقف بالقضايا الوطنية والقومية:

تتحدد وظيفة المثقف العربي بالتزامه بقضايا المجتمع والأمة العربية، ويرى **محمد الصالح رمضان** أن" الأديب الجزائري والمثقف الجزائري عموما لم يتخلف ولم يتخل قط عن طبيعة سكان هذا الوطن المعروف في النضال والمقاومة من أقدم العصور والأزمان...فكيف يشذ أبناؤه الأدباء والمثقفون وهم بعض، بل زبدته وخلاصته، فهم النخبة الواعية المفكرة في كل شعب، بل هم طلائع النضال والمقاومة وهم إكسير الحياة والعامل المحرك لنهضة الشعوب"[2] وهنا يربط محمد الصالح رمضان بين صفة الأديب والمثقف فهما يحملان هما واحدا في التغيير والنهضة بالأمة الجزائرية، هذا النوع من التحديد يقتضي أن يكون لكل فنان أو أديب جزائري موقف إيجابي من العملية الاجتماعية التي ترتبط بوطنه وأمته، وقد قدمت الروايات الجزائرية السياسية وخصوصا المكتوبة بالعربية صورة من صور وعي الطبقة المثقفة بمسألة السلطة والعلاقة مع النظام الحاكم"وتصورها للعلاقات الاجتماعية والثقافية القائمة في المجتمع، أو تلك التي ينبغي أن تقوم مستقبلا ولا شك في أن هذا الطرح الذي نجده في الرواية (في المستوى المتخيل) شديد الارتباط بالواقع الخارجي والتاريخي"[3]، فالمثقف العربي لم يكن مجرد وعاء للمعلومات المتراكمة، بقدر ما كان مفتاح أساسي لتلك المشاكل التي يتخبط فيها مجتمعه، هذه المكانة فرضت عليه الدخول في خطاب مباشر مع هذا الواقع وكانت الرواية ابرز أشكاله.

---

[1]- أحمد إبراهيم الهواري، **البطل المعاصر في الرواية المصرية، ص: 44.**

[2]- محمد الصالح رمضان، **أدب النضال والمقاومة في الجزائر في العهد الاستعماري الفرنسي(1930-1954)**، مجلة الثقافة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، العدد 116، 1998م، **ص: 11و12.**

[3]- علال سنقوقة، **المتخيل والسلطة، ص: 13.**

وقد كان للمثقفين العرب عموما دور فعال وبالغ الأهمية من الأحداث السياسية التي مرت بها البلدان العربية، بدءًا من مرحلة الاستعمار حيث تمكنوا من قيادة الحركات النضالية والثورية، وتوحيدها لتحقيق الحرية وطرد المحتل، وبعد الاستقلال اهتمت هذه الطبقة بقضايا النهضة الاجتماعية كالتنمية ومحاربة التخلف والفقر والأمية والموقف من المرأة والقضايا السياسية والقومية كالوحدة السورية المصرية 1958م، و"القضية الفلسطينية التي كانت تجربة عميقة في نفوس المثقفين، عاشوها بكل تفاصيلها"[1]، حيث أن المثقف العربي وجد نفسه فجأة في مواجهة واقع جديد بعد أن تهاوى عالمه الحلم، و"بدأ يستفيق على كوابيس متتاسلة، فعالمه الحضاري والمتحضر والمزدهر والمنتمي لبلاد كانت مترامية الأطراف أصبح اسمه أدباً العالم الثالث"[2]، هذا الواقع المأزوم جعل من مشروع الوعي الوطني والقومي خياراً حتمياً لكل مثقف عربي ملتزم بوصفه خياراً معرفياً وأخلاقياً في الدفاع عن وجوده الحر وثوابته الشريفة.

المبحث الثالث: مرحلة التحول في مسار النقد الاجتماعي الجزائري مع محمد ساري

تـمـهـيـــد: جاء المنهج البنيوي التكويني في النقد، استجابة لسعي بعض المفكرين الماركسيين التوفيق بين ما طرحته النظريتين البنيوية والشكلانية وبين أسس الفكر الماركسي، خصوصا بعد ما أصبح جلياً عدم كفاية دراسة البنية الداخلية للنص وحدها كعنصر مستقل لفهم العمل الأدبي، إضافة لمعاداتها للتاريخ والإنسان والذات الفاعلة، مما استدعى من النقد

[1]– محمد رياض وتار، **شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، ص: 20.**

[2]– هدى جمال محمد، **أزمة المثقف في الرواية الأردنية، ص:125.**

الأدبي إيجاد بديل إيجابي بالانفتاح على السلوك الإنساني لملاحظة عمليات التأثير والتأثر بين بنية النص الصغرى والبنية الكبرى الشاملة في المجتمع، ويرصد هذا التوجه الحركة الجدلية في صيرورتها ووظيفتها، وقد قدم المفكر الانجليزي **تيري إيجلتون** تفسيراً للمصطلح المركب" البنيوية التكوينية" موضحاً أن مفهوم البنية يعني الاهتمام بالعناصر الداخلية للنص مجتمعة لفهم رؤية المبدع وهو ما يعرف عند البنيويين بالشكل، أما مفهوم التكوين فيقصد به البحث عن المقابل التاريخي الذي يمثل مرجعا وسببا في تكوين البنية ، وعليه فهو بنيوي لأن تركيزه على بنية المقولات التي تكشف عن رؤية خاصة للعالم يفوق اهتمامه بمضمون هذه الرؤية نفسها، وهو تكويني أو توليدي لتركيزه على الطريقة التي تتولد بها هذه الأبنية العقلية على مستوى الحادثة التاريخية، أي باختصار ربط العلاقة بين رؤية العالم والأوضاع التاريخية التي تولدها[1].

وبغية فهمنا للإضافة التي قدمتها البنيوية التكوينية في علاقة الأدب بالمجتمع، خاصة وأنها نفت أن تكون مرد هذه العلاقة إلى قوانين التشابه السطحي الساذجة، أو حتى مفاهيم الانعكاس المختلفة، لابد علينا أن نوضح أثر الإسهام البنيوي في بلورة رؤى النظرية التكوينية، حيث نجد تركيز البنائيين على جعل الأدب "**مؤسسة**" قائمة بذاتها لها محددتها الداخلية الخاصة، وهذا لاعتقادهم أن الأدب لا يقول شيئا عن المجتمع[2]، ولقد نجحت البنيوية في تفسير العلاقات اللغوية والتأسيس لعلاقة متماسكة بين أجزاء النص وكليته، إلا أنه يعاب عليها أنها لم تأخذ بعين الاعتبار النص في ضوء علاقاته الخارجية وبعده التاريخي، وهذا التركيز على الأنساق والأنظمة الداخلية للنصوص جعلها تتعامل معها

[1]– ينظر: تيري ايجلتون، **الماركسية والنقد الأدبي**، ترجمة: جابر عصفور، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط2، 1986م، **ص: 94**.

[2]– صبري حافظ، **الأدب والمجتمع**، مدخل إلى علم الاجتماع الأدب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 2، 1981م، **ص: 69**.

بوصفها عوالم منغلقة على نفسها لا تدرس إلا في معزل عن ما يحيط بها، وعليه " تقارب البنيوية زمن النص الداخلي وتغلق الزمن الاجتماعي للكتابة، تقارب إنتاج النص وتغفل استقباله، أي تدور حول الكتابة وتنسى شروط القراءة الاجتماعية، تدور حول المرجع الداخلي وتنسى المرجع الخارجي"[1]وعليه دعت البنيوية إلى وجوب دراسة النص في اكتفائه بذاته، بوصفه عالم مغلق له منطقه الخاص به ونظامه المستقل.

وفي المقابل لا تقف البنيوية التكوينية عند هذه الحدود اللغوية، بل يؤكد لوسيان غولدمان على وجوب الانتقال من مرحلة الفهم والتي هي (الدراسة اللغوية) إلى مرحلة التفسير التي يحدث فيها الربط بين البنية الدالة الكامنة في النص وبين إحدى البنيات الفكرية في المجتمع (البنيات الذهنية للطبقة الاجتماعية) وعليه" فالبنيوية التكوينية تسعى إلى إعادة الاعتبار للعمل الأدبي والفكري في خصوصيته بدون أن تفصله عن علائقه بالمجتمع والتاريخ، وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرار الحياة وتجددها"[2]من أجل الحفاظ على الوسط الاجتماعي الذي ينتمي إليه.

1- الأطر العامة لمنهج غولدمان في سوسيولوجيا الأدب:

يعتمد إدراكنا لمنهج "لوسيان غولدمان"على فهم التمييز الذي وضعه بين سوسيولوجيات الأدب التقليدية التي تقوم على حتمية نقل الإبداع للأحداث الواقعية، ونظريته البنيوية التكوينية التي تعطي للعلاقة بين الأدب والواقع خصوصية أكثر تعقيداً، وبناءً على هذا التصور يحدد "غولدمان" نقاط الاختلاف بينهما كالآتي:

[1]- فيصل دراج، **الواقع وتصحيح الواقعية**، أدب ونقد، العدد17، نوفمبر1985، **ص: 16و17.**

[2]- مجموعة من المؤلفين، **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**، **ص: 07.**

1- يبدأ "لوسيان غولدمان" بتقويض العلاقة المباشرة بين العمل الأدبي والواقع والتي تعد ركيزة النقد الاجتماعي التقليدي نافياً أن تتم بين محتوى الأعمال الأدبية ومحتوى الحياة الواقعية، بل تتم بين البنية الذهنية لمجموعة اجتماعية معينة والبنية الكلية الدالة للعمل الأدبي، مما يفرض على الدراسة التكوينية أن تبدأ بتجريد البنية الكلية لهذا العمل، ويولي "غولدمان" أهمية بالغة لهذه المسألة من خلال تنبيهه إلى الخطأ الكامن في تصنيف الأدباء من الناحية الفكرية والإيديولوجية وفق انتماءاتهم الاجتماعية، وخاصة أننا نجد كثيرا من كبار المبدعين المشهورين يتجاوزون حدود فكر طبقاتهم لينفتحوا على أفكار فئة اجتماعية أخرى لا ينتمون إليها.

2- يعتبر "غولدمان" أن الدراسات الاجتماعية التقليدية للأدب لم تستطيع التفريق بين الإنتاج الفني الجيد الذي يحمل في طياته رؤية متماسكة للعالم، والإنتاج الرديء الذي يفتقد لهذه الرؤية، فالعبرة في هذه الدراسات تكون بمدى ارتباط العمل بتجربة كاتبه، واتصاله الواقع، وهذا ما يؤدي إلى وضع الأعمال المتماسكة والأعمال المشتتة جنباً إلى جنب.

3- العمل الفني في النظرية البنيوية التكوينية هو تعبير متماسك ومتجانس عن التوافق مع العالم والذي قد تبلغه مجموعة اجتماعية عن طريق وعيها الممكن ورؤيتها للعالم، فيتحدد مجال اشتغال هذه النظرية في البحث عن درجة ذلك التوافق والتلاؤم.

4- يركز " لوسيان غولدمان" على الذات الجماعية التي تتوافق رؤيتها للعالم مع بنية العمل الفني، باعتبارها المبدع الحقيقي، أما التجربة الفردية فليست في نظره سوى صورة جزئية من الإبداع.[1]

من الواضح أن هدف النظرية البنيوية التكوينية من خلال إقامة منهج يجمع مختلف العناصر المكونة للنصوص الداخلية والخارجية، هو تحقيق رؤية تساعد الناقد على "ممارسة

[1]- ينظر: حميد لحمداني، **من أجل تحليل سوسيو – بنائي للرواية، رواية المعلم علي نموذجا ، ص :11و12.**

قراءة ذات طابع خصوصي إزاء النص الأدبي، تحترم استقلاليته باعتباره شكلاً جمالياً، وفي الوقت نفسه، تنصت إلى الطرائق التي بواسطتها يتضمن هذا الشكل ما يربطه بشكل آخر أو بالآخر الاجتماعي"[1]، أي شكل يمكنه الربط بين داخل النص وخارجه، ما يزيد في انفتاح النص على رؤى أوسع.

2- حضور البنيوية التكوينية في النقد العربي والجزائري:

حظيت البنيوية التكوينية وما تزال بحضور واسع في النقد العربي الحديث، حيث تكاد تكون أكثر المناهج انتشارا لدى عدد كبير من النقاد العرب المتميزين وبالأخص في المغرب العربي، ولعل احد أسباب هذا الانتشار يعود إلى كونها منهج يجمع الشتاتين، التوجه البنيوي والتوجه الماركسي على نحو يرضي الإخلاص للنواحي الشكلية في دراسة العمل الأدبي مع عدم التخلي عن الالتزامات الواقعية التي تحتل أهمية في تشكيل التجربة السياسية والاجتماعية في الوطن العربي.

لقد ترجمت أعمال "غولدمان" حول البنيوية التكوينية وطبق منهجه على نصوص إبداعية عربية كثيرة وخصوصا في الرواية، فنجد مثلا محمد بنيس في كتابه"ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب–مقاربة بنيوية تكوينية" وجمال شحيد الذي سعى من خلال مؤلفه"البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان" أن يقدم للقارئ عرض منهجي للبنيوية التكوينية من خلال التعريف بشخصيته، والتطرق للمصادر الثقافية التي شكلت توجهه النقدي وبخاصة تأثيرات أستاذه لوكاتش، ثم قام بترجمة نصوص منتقاة في سياق تقديمها والتعريف بها، ومنها سوسيولوجيا الأدب، البنيوية التكوينية، الإبداع الأدبي[2]ومحمد برادة من خلال

[1]- جميل حمداوي، **سوسيولوجيا الأدب والنقد**، **ص: 7.**

[2]- ينظر:عمر عيلان، **النقد العربي الجديد مقاربة في نقد النقد**، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2010م، **ص 43.**

كتابه "محمد مندور وتنظير النقد العربي" ومحمد عزام"فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان".

بيد أن **عبد الرحمان بوعلي** يرى أن أكثر الدراسات النقدية العربية عجزت في الوصول إلى فهم عميق للنقد البنيوي التكويني حيث "إن النقد السوسيولوجي كما هو منجز في الكثير من الأبحاث والمؤلفات النقدية العربية يشكو من عجز كبير"[1]، ويقدم لنا بعض الأمثلة عن هذا النوع من الأبحاث، مثل كتاب "التحليل الاجتماعي للأدب" للسيد يسين، وكتاب "سوسيولوجيا النقد العربي الحديث" لغالي شكري، وكتاب "الرواية والايدولوجيا في المغرب العربي" لسعيد علوش، ويوافق **حميد لحمداني** عبد الرحمان بوعلي في رأيه هذا خصوصا في أن النقد الاجتماعي العربي" لم يستوعب جل المراحل التي قطعها هذا المنهج في الغرب، فسوسيولوجيا النص...،لا نجد له إلا ملامح عفوية، ليست لها علاقة مباشرة بالرصيد النظري لرواد هذا المنهج أمثال: باختين وبيير زيما وميشال زرافا"[2].

- **إرهاصات البنيوية التكوينية في النقد الجزائري:**

بعد أن استولت النظرية البنيوية في فترة الثمانينيات على الخطاب النقدي العربي بتقنياتها النصية وانكفائها في حدود مغلقة، كان النقد الجزائري آنذاك في حاجة إلى منهج يجمع بين تقويم المضمون الاجتماعي الذي تفرضه الظروف التاريخية والسياسية للبلاد، واحترام خصوصية النص الأدبي التي لا يسمح الفكر النقدي الحديث إغفالها، وعثروا عليه في البنيوية التكوينية، فحاولوا استيعاب أهم مقولاتها وتنظيراتها كمرحلة أولى، ثم انتقلوا إلى مرحلة توظيفها في أبحاثهم التي اتسمت بالطابع الأكاديمي في معظمها، تجلت في كتابات كل من محمد ساري، عمار بلحسن، عمرو عيلان.

[1]– عبد الرحمان بوعلي، **في نقد المناهج المعاصرة، البنيوية التكوينية**، مطبعة المعارف الجديدة، ط1، الرباط، 1994، **ص: 39.**

[2]– حميد لحمداني، **النقد الروائي والايديولوجيا**، **ص: 119.**

يعزو **عبد الرحمان بوعلي** أسباب هذا العجز إلى عدم تمكن هذه الدراسات من بلوغ التصور الحقيقي للنظرية البنيوية في الأدب، فقلة الاطلاع، وضعف مواكبة ما يصدر في هذا المنهج، والمشاكل التي صاحبت عملية ترجمة نصوص النقد السوسيولوجي مع قلتها، أنتج في المحصلة نقصا في الحضور وضعفا في تمثل النظرية وتطبيقها[1].

والملاحظ أن أغلب الدراسات النقدية التي تهاطلت على الساحة النقدية العربية، قد وظفت المنهجَ البنيوي التّكويني توظيفا قصريا دون وعي بالسياق التاريخي والسوسيو – ثقافي الذي انبثق فيه هذا المنهج ونشأ وتطور في كنفه، وبدون مراعاة الخصوصيات التي يتفرد بها النص العربي عن هذا المنهج الغربي، وتعاملت معه كأنه مجرد أدوات إجرائية منتزعة من مرجعياتها التاريخية وخلفياتها الفلسفية، لذلك يبدو تعامل نقادنا مع المنهج البنيوي التكويني كما لو أنه ثقافة قائمة الذات، وهم على استعداد لإسقاطها على أي نص كيفما كان هذا النص.

الأكيد أن الواقع العربي بصفة عامة، والجزائري على وجه الخصوص أصبح يستلزم أدوات تحليل عميقة لفهمه والتعامل معه، فالقراءة البسيطة (نظرية الانعكاس) لم تعد تكفي لوصفه وتحديد تحولاته، ما عقد مهمة الراوي ودفعه للتعامل مع حركة مركبة، هذا الواقع زاد من شغف النقد المغاربي لتوظيف مفاهيم ومصطلحات البنيوية التكوينية، وفي نظر **أحمد سالم ولد اباه** أن هذا الاهتمام جاء استجابة لناحيتين هما:

1- ارتباط نظرية البنيوية التكوينية بالمنهج الماركسي الذي يتخذ من الاشتراكية هاجسا له.

[1]- عبد الرحمان بوعلي، **في نقد المناهج المعاصرة، البنيوية التكوينية، ص: 72.**

2- تركيزها على المضامين الاجتماعية التي تحملها الأعمال الأدبية مع عدم تفريطها في نفس الوقت في الأنساق الداخلية للنصوص التي تدرسها للتعرف على القوانين التي تحكمها، ومن ثم إقامة علاقة بين هذه البنيات الداخلية والبنية التي أنتج فيها النص اجتماعيا[1].

3- مفاهيم النقد البنيوي التكويني:

تطرح البنيوية التكوينية مجموعة من المفاهيم تستند عليها في مقاربتها لفهم النص الأدبي، نلخص نلخصها كالآتي:

3-1- مركزية المؤلف في النقد البنيوي التكويني:

بما أن الإنتاج الأدبي في جملته يعكس حركة الحياة والمجتمع وباعتبار أن المؤلف لذلك الإنتاج جزء من ذلك المجتمع فقد اهتم النقد البنيوي التكويني عند دراسته للعمل الأدبي أو تحليله بحالة مؤلفه ودرجة وعيه فالأثر الأدبي لا يعبر عن فردية منتجه وإنما يعبر عن مجموع فئات اجتماعية يستقي منها المؤلف وعيه المجتمعي"هذه هي النقطة الأولى في نظرية جولدمان فالأدب ليس نتاجا فرديا ولا نعامله باعتباره تعبير عن وجهة نظر شخصية، لأن وجهة النظر هذه تتجسد فيها عملية الوعي الجماعي والضمير الجماعي، وأكثر من ذلك كلما كان الأديب على درجة عالية من القوة والعمق كان تجسيده للمنظور الجماعي أوضح وأقوي كأننا نميز بين مستويات الأدباء على اعتبار قدراتهم في تمثيل الضمير الجماعي"[2].

يريد "لوسيان غولدمان" أن يجعل من الأديب المنتج للعمل الأدبي بأفكاره وثقافته صوت الجماعة التي ينتمي إليها في الواقع على أساس عملية التأثير المتبادل، وإنتاجه هو حصيلة ذلك التأثر، باعتبار أن الحياة الاجتماعية مصدراً ينهل منه الأديب أفكاره وتعبيراته فنحن" كلما عبرنا من جزء إلى آخر في العمل الإبداعي وعندما ننتهي من القراءة تتكون لنا صورة عن البنية الدلالية الكلية وهذه الصورة هي المقابل المفهومي والمقابل الفكري للوعي والضمير

[1]- ينظر: أحمد سالم ولد اباه، **البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث دراسة لفاعلية التهجين، ص: 150.**

[2]- صلاح فضل، **مناهج النقد المعاصر**، دار الأفاق العربية، ط 1، القاهرة، 1997م، **ص: 56 و57.**

الاجتماعيين المتبلورين لدى الأديب"[1]والكاتب العبقري عنده هو الذي"لا يحتاج إلا للتعبير عن حدسه ومشاعره ليقول، في نفس الوقت، ما هو أساسي لعصره ولتغيرات التي تصيبه"[2] من خلال رؤيته للعالم وأسلوب الخطاب الذي يجب أن يوجه للمتلقي.

3-2- الذات الحقيقية والذات المتخيلة:

يمكن اعتبار الذات شكل مركب يتكون من وعي وسلوك وهذا الشكل لا يمكنه أن يتصور خارج هذا التركيب، فالذات تفقد وجودها إذا فقدت إحدى عناصرها، والذوات الحقيقية هي تلك التي تنجز أفعالها داخل بنية الواقع وإلى جانبها توجد ذوات خيالية يبتكرها الراوي لتقوم بأفعال داخل واقع آخر، هو واقع الرواية.

غالبا ما تتجه سلوكات الذات لتقديم أجوبة عن إشكالات عاشتها في الواقع من خلال الرغبة في الانتقال من الواقعي إلى الممكن الوقوع، فكلما تحدث عملية الانتقال يتم طرح بعض الحلول لمشاكل أخلت بالتوازن بين الواقع والمتخيل، وعليه تصبح هذه الذات صانعة التوازن والتي يصوغها الراوي بشكل فني ومنسجم ويشترط "غولدمان" لتحقيق هذا الانسجام أن تكون الذات جماعية من اجل تقوية الدلالة التي لا تتواجد إلا داخل محيط اجتماعي وتاريخي وعليه يصبح للسلوك الدال على الذات وظيفة اجتماعية خاصة.

أثناء سعي الذات إلى التكيف مع الواقع تعمل في أحيان كثيرة لتجاوزه لأنها تسعى كذلك إلى تقويض التوازنات القديمة وبناء توازنات جديدة في العالم المتخيل، فطريقة تصور الواقع وتصور صراعاته وطريقة النظر إلى الأشياء ببعديها الآني والتاريخي هو ما يشكل الوعي عند الذات[3].

---

[1]- صلاح فضل، **مناهج النقد المعاصر، ص: 57.**

[2]- جادييف تاديبه، **النقد الأدبي في القرن العشرين، ص: 241.**

[3] - ينظر: مجموعة من الباحثين، **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 2، 1986م، **ص: 142.**

تهدف الذات الواعية إلى تحقيق الطموح الجماعي للطبقة، وداخل محيط الطبقة يتشكل الوعي الطبقي الذي يعني من ضمن ما يعنيه، تكتل فئة اجتماعية تجمع بينها نفس الأفكار وتحدها نفس العوائق.

3-3- الوعي القائم والوعي الممكن

أحد أهم المقولات التي حازت اهتمام "غولدمان" في تنظيره التكويني مفهوم "الوعي الممكن" الذي اقتبسه من أستاذه لوكاتش حيث ذكره هذا الأخير في مؤلفه (التاريخ والوعي الطبقي)، ثم قام لوسيان غولدمان بتطويره وإعطائه فهماً جديداً، حيث جعله من العناصر الأساسية التي يقوم عليها منهجه في تحليل النصوص السردية من منظور اجتماعي، وإعادة بناء متخيلها انطلاقا من علاقاتها مع العالم الممكن، ولكي نتمكن من إدراك دلالة هذا المفهوم في النقد البنيوي التكويني يجدر بنا أولاً التطرق لمفهوم أخر شديد الالتصاق به ويشكل حلقة من حلقاته ألا وهو الوعي القائم.

يقصد "لوسيان غولدمان" **بالوعي القائم**، الوعي الموجود فعلاً وتجريبياً على مستوى السلب، ويتحدد في مجرد الوعي بالحاضر[1]، ويُفهم من خلال إدراك فئة اجتماعية معينة لواقعها الفعلي وظروف حياتها الراهنة المعيشية والفكرية والاجتماعية، ولأنه وعي آني فإن الفرد فيه من الممكن أن يعي مشاكله المعيشية، إلا أنه يعجز عن تجاوزها.

أما **الوعي الممكن**، فيشكل الوعي بالمستقبل على عكس الوعي القائم، ويرتبط هذا النوع من الوعي بالحلول التي تقترحها المجموعة الاجتماعية للمشكلات التي تعترضها، وعناصر التغيير التي يسعى الفرد لامتلاكها بهدف تجاوز واقعه الحاضر، وبمعنى أخر أن كل مجموعة اجتماعية تُكَوِنُ ذاتاً ووعي جمعي تسعى به إلى حل عدد كبير قليل من مشاكلها، وتسخير الواقع ليتناسب مع طموحاتها، ينأ في تشكله الجماعي هذا عن الوعي السيكولوجي

[1]- جابر عصفور، **عن البنيوية التوليدية، قراءة في لوسيان غولدمان** ، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 2، القاهرة، يناير 1981م، **ص: 85.**

الفرويدي الذي يخص الفرد فقط وينطوي على عمليات كبت للدافع الجنسي (الليبيدو) لديه، ما يؤدي بنا إلى طرح فاعل الإبداع كفرد ويتمثل دائما في الأنا، ويصبح هذا الوعي الفردي ينظر للأشياء من حوله كملبيات لرغباته الخاصة[1].

وقد أعطى "لوسيان غولدمان" للوعي الممكن أهمية كبيرة في كتابه (العلوم الإنسانية والفلسفة) وعدهُ بُعداً مركزياً من أبعاد الذات البشرية وذلك لاحتضانه بالإضافة إلى المكون الواقعي، بعداً جديداً يتصل بطموحات الذات نحو المثال، والذي هو في حقيقة الأمر شكل موضوعي منبثق من الواقع القائم، ففي الحالة نجد الفرد يحاول أن "يبدع كوناً متخيلاً يعبر به عن رؤية فئة اجتماعية تمتلك وعيا تريد أن تكونه عن وضعية التي تطمح إلى الوصول إليها"[2]، ويتميز الوعي الممكن بالشمولية والاتساع في نظرته لظروف وأحوال مجموعة بشرية معينة، حيث نجده يسعى لتشكيل تصور شامل لأهدافها وسبل حماية مصالحها وخصوصيتها ووضعها الاجتماعي، ومن دون شك فإن هذا الوعي سيسمح لهذه المجموعة التماثل مع الواقع قدر الإمكان دون تفريطها في بنيتها.

نخلص مما سبق إلى أن الوعي الممكن ينتج عند بلوغ الوعي القائم مستوى معين من الترابط الداخلي والتلاحم، يشكل بها صورة مكتملة ومتجانسة للمعوقات التي تواجهها الطبقة، وعندما تتعمق هذه التصورات الاجتماعية وتتناسق يتحول الوعي الممكن إلى بنية أوسع وأشمل أطلق عليها غولدمان مفهوم "**رؤية العالم**"، وهكذا فالوعي الممكن هو تنبؤ ينطلق من شروط تاريخية معطاة ويتضمن الوعي القائم من أجل أن يستند عليه في بناء رؤية للواقع، ولكنه سرعان ما يتجاوزه بطرح بدائل وحلول يستشرف بها المستقبل[3]، يتضح إذن أن الذات

---

[1]– ينظر: محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد**، دار الحداثة للطبعة والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت، 1984م، **ص: 47**.

[2] – لوسيان غولدمان، **العلوم الإنسانية والفلسفية**، ترجمة: يوسف الأنطاكي، مراجعة: محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة،1996 م، **ص: 16**.

[3]– ينظر: جمال شحيد، **في البنيوية التركيبية**، **ص: 41**.

الواعية ليست كيان منفرد، بل هي تلاحم مجموعة لا تتحقق قيمتها إلا بعد أن يؤكده الوعي الطبقي الذي يسعى لتحديد الإمكانيات الموضوعية التي يتضمنها الوعي الممكن.

4- مقاربة محمد ساري للنقد البنيوي التكويني:

شكلت الكتابات النظرية التي أنجزها محمد ساري، محطة هامة في مسار النقد الجزائري، من حيث التفاعل الإيجابي في تفعيل محور المثاقفة في ميدان النقد الأدبي عموما، والنقد الروائي على وجه الخصوص، وقد كان لكتاباته النقدية أثرها في مد النقد الروائي الجزائري بأدوات وإجراءات، سمحت بفسح الطريق أمام الدراسات النقدية للرواية، فباعتماده على مسعى تحديث الخطاب النقدي الاجتماعي، وفَّر للنقد الجزائري إمكانية أخرى تخلصه من المفاهيم الثابتة للانعكاس التلقائي والوثائقية، للصورة الاجتماعية في ثنايا النصوص الإبداعية التي عرفها النقد الاجتماعي على أيدي من سبقه من النقاد لجزائريين.

ومن أهم الدراسات التي عمل فيها على طرح تصوراته النظرية وممارساته التطبيقية، نجد كتابه" **البحث عن النقد الأدبي الجديد**"، وعبر هذا المسار حاول محمد ساري تطوير الأدوات النقدية التي تستجيب لمنهج الدراسة السوسيولوجية من جهة، وتركيز اهتمامها من جهة ثانية على المكونات والعناصر الفنية للنصوص الروائية، وهذا انطلاقا من المفاهيم الأساسية للبنبوية التكوينية.

يحدد محمد ساري خمس نقاط أساسية يقوم عليها علم الاجتماع البنيوي التكويني في تناوله للعمل الأدبي:

1- العلاقة الأساسية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي، تهتم في جوهرها بالبحث في البنى الذهنية المشكلة للوعي التجريبي للمجموعة الاجتماعية والعالم الخيالي للمبدع، وهذا ما يجعل العلاقة بين الفكر الجمعي وأعظم الإبداعات الفردية لا تتحدد في مجرد التطابق المضموني، وإنما في ذلك التماسك المتين بين الُبنى وتماثلها، وهي ما يمكن تسميته

بالتعابير التي تقوم بتنظيم الوعي الجمعي لفئة اجتماعية والعالم التخييلي الذي يبدعه الكاتب، ومن هنا ينصب التركيز أثناء الدراسة على مدى تجانس وتماثل بنية الوعي للفئة الاجتماعية والبنية التي ينتظم وفقها العمل الأدبي، وقد نجد في بعض الحالات أن المضامين متعارضة، وهي من حيث البنى متماثلة[1].

2- **التجربة الفردية محدودة، بحيث لا تستطيع وحدها خلق هذا البناء الذي ينتج هذا النشاط المشترك للمجموعة الاجتماعية،** هذا ما يؤكده لوسيان غولدمان عندما يعتبر أن الفاعلين الحقيقيين للإبداع الثقافي هم الجماعات الاجتماعية وليس الأفراد المنعزلين، فالأديب كفرد لا يمكنه بأي أن يؤسس وحدهُ بنية عقلية متماسكة تتطابق مع رؤية العالم، لأن هذه البنية لا يمكن أن يقوم ببلورتها إلا مجموعة، أما الوجود الفردي فليس بإمكانه أن يرتفع بها إلى أعلى درجات التماسك، وأن ينقلها إلى مستوى الإبداع الخيالي، أو التفكير المفهومي[2]، بما يسمح للقارئ بإدراك الدلالات المحملة في منظومته النصية.

3- **العلاقة بين هذين الطرفين هي علاقة جدلية، ويمكن أن تكون هذه المضامين غير متجانسة،** ولها علاقة وظيفية على المستوى البناء الذهني، ويعطي محمد ساري مثال على هذا العالم الخيالي في حكاية ألف ليلة وليلة يحتوي بناؤه على علاقة مع تجربة مجموعة اجتماعية خاصة، وتكون هذه العلاقة دلالية وظيفية، حيث يتم تكوين صورة ذهنية فردية عن العالم الخيالي انطلاقا من بنيات اللغوية للحكاية والتي انبثقت من تصورات وتقاليد لمجموعة بشرية معينة تتميز بظروف وشكل في العيش.

4- **في إطار هذا الفهم نستطيع دراسة الروائع الأدبية العالمية في مستوى دراسة الأعمال المتوسطة،** بل يمكن إخضاع هذه الأخيرة إلى الدراسة الايجابية. تحاط هذه البنى الذهنية بالوحدة المتكاملة للعمل الفني والأدبي.

---

[1]- ينظر: محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد**، دار الحداثة، ط1، 1984، **ص: 42.**

[2]- لوسيان جولدمان، **مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية**، مجلة فصول، مجلد12، العدد2، القاهرة، 1ابريل1993م، **ص:40.**

5- **تعكس البنى الذهنية الواقع التجريبي إلى عالم خيالي، في صورة الشعور واللاشعور**، ليس بالمفهوم الذي وضعه علماء النفس لهذين المصطلحين بل من خلال وعي الأديب بالمحيط الخارجي[1].

تكتسي التفسيرات التي صاغها محمد ساري أهمية بالغة في إدراك الفرق بين الفكر الماركسي الذي جعل من نظرية الانعكاس مفتاحه لفهم الإبداع والتصورات الحديثة للبنيوية التكوينية التي أعادة للنص مكانته في العملية النقدية.

يمكننا أن نعتبر محمد ساري من النقاد الذين يحسب لهم السبق في تجسير العلاقة بين النقد الاجتماعي والدراسات البنيوية في النقد الجزائري من خلال الأعمال التي قدمها وتعلقت بالبنيوية التكوينية وعلى مدار مسيرته قدم الناقد عطاء وافرا أسهم في ثراء الحركة النقدية الجزائرية، طارحاً نظرته للدراسة السوسيولوجية في ثلاثة مؤلفات هي:

- البحث عن النقد الأدبي الجديد 1984م.
- الأدب والمجتمع 2009م.
- في النقد الأدبي الحديث 2013م.

إن اختيار محمد ساري للبنيوية التكوينية كإحدى آليات الدراسة والاشتغال على النص الروائي، نشأت عن طريق عملية مماثلة بين بنية اجتماعية روائية تعود لزمن الثورة التحريرية وبنية اجتماعية واقعية تتراءى، مما قد يوحي بعالم واقعي ممزوج بتصوير سلبي ورفض وانتقاد، بمعنى أن ساري يفضل ذلك العالم التخيلي النموذجي الذي تكون فيه الشخصية البسيطة رمزاً وطنياً ومثالاً للوعي الاجتماعي منها حتى دفعها إلى الثورة المتمثلة في مواجهة الاستعمار والإقطاع في الجزائر، ووفقا لهذا التحليل الدياليكتي تصبح النصوص الروائية نقداً

[1]- ينظر: محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص:41و42.**

لأنماط الوعي الإنساني التي تمس الواقع والتاريخ بما تقدمه من تعرية وكشف للمؤامرات التي حاكتها الطبقة الليبرالية مع أبناء الإقطاع ضد الشعب.

4-1- المنهج النقدي عند محمد ساري:

لم يصرح محمد ساري بالمنهج الذي يتبعه في العملية النقدية في جميع مؤلفاته، ما يقتضي منا تتبع رؤيته النقدية استنادا على مصادره المنهجية وأهم القضايا النقدية التي تطرق إليها في تنظيراته، وخصوصا في مؤلفيه "البحث عن النقد الأدبي الجديد"و"في النقد الأدبي الحديث"، حيث يشير إلى استفادة النقد الأدبي الحديث من العلوم الاجتماعية التي تدرس الإنسان في إطار الجماعة مستخدمة في ذلك منهجية متماسكة ومنظمة، واعتمادا على النتائج التي حققتها هذه العلوم برزت ثلاثة اتجاهات، شكلت محتوى عام للدراسات النقدية الحديثة:

1- الاتجاه الاجتماعي: الذي ارتكز في دراسته للأدب على نتائج علم الاجتماع والماركسية في دراستها للمجتمعات، وخصوصا رؤيتها للعلاقة بين البنى الفوقية الثقافية والبنى التحتية الاجتماعية والاقتصادية.

2- الاتجاه النفسي: استفاد هذا الاتجاه كثيرا من تحليلات مدرسة التحليل النفسي وخصوصا أقوال مؤسسها "سيجموند فرويد" حيث استعان النقد النفسي في دراسته للعمل الأدبي بفرضية الدوافع ونزوعات اللاوعي للأديب كمحرك رئيسي للإبداع.

3- الاتجاه البنيوي: اعتمد هذا الاتجاه على نتائج علم اللسانيات الحديثة ومن انثروبولوجيا (علم الأناسة) التي تهدف للكشف عن القوانين أو المعايير الاجتماعية المحددة للسلوكات اللغوية، وتعتبر أن اللغة جزء من النشاط المنتظم للإنسان[1].

[1]- ينظر: محمد ساري، **في النقد الأدبي الحديث، ص: 8.**

سعى كل اتجاه من هذه الاتجاهات إلى تقديم تفسير شامل للنص المدروس، عن طريق إضفاء مفاهيم وأدوات جديدة ومغايرة، تكشف بدورها عن علاقات دلالية جديدة أغفلتها الرؤى السابقة، هذا التشعب في المناهج والرؤى جعل ساري يطرح سؤال عن إمكانية العثور على منهج نقدي يفي النص كل حقوقه؟.

وللإجابة عن هذا السؤال يقدم محمد ساري لنا مقترحين، الأول هو فرضية الناقد المثالي والثاني النقد التعاوني الجماعي.[1]

أ- فرضية الناقد المثالي: هي تلك الفرضية التي قدمها"**ستانلي هايمن**"، والتي يدعو فيها الناقد إلى استغلال جميع الطرق والأساليب العلمية التي استخدمها النقاد قبله على اختلاف توجهاتهم ليركب منها منهجا سليماً (المنهج المتكامل) يتجنب فيه النقائص التي عابت المنهج الواحد المنفرد، غير أن تطبيق هذه الفرضية في الواقع غير ممكن بسبب الوقت الذي قد ينفقه الناقد في دراسة قصيدة أو مسرحية واحدة مطولة، وسيكتب مجلدات متنقلا بين جميع المناهج النقدية الموجودة.

ب- النقد التعاوني الجماعي: يطلق "**ستانلي هايمن**" على هذا النوع (النقد الاستمراري) ويؤكد على أن بعض الجامعات قد بدأت تتعاطى هذا النقد وتوليه أهمية بالغة، من ذلك جامعة السوربون في فرنسا التي أطلقت عليه اسم الدراسة السوسيو- نقدية للأدب، ومن أجل نشر الدراسات المتعلقة بهذا النقد أسست مجلة تحت عنوان "أدب"(Litterature) ، وهو في الحقيقة منهج يوفق بين تيارات نقدية متعددة مثل: علم المعاجم، والأسلوبية والسيميولوجيا وعلم الدلالة، علم الاجتماع والتاريخ، والفلسفة والتحليل النفسي[2]، يجمعها ستانلي في ثلاثة محاور يحوي كل محور ميدان من ميادين الاستقصاء المعروفة وهي:

---

[1] ينظر: محمد ساري، **في النقد الأدبي الحديث، ص: 16.**

[2] محمد ساري، المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

المحور الأول: سوسيولوجيا الإبداع الثقافي، ويرتكز في دراسته على فلسفة لوسيان غولدمان وما قدمه من أعمال خصوصا نظرية رؤية العالم بشقيها الفهم والتفسير.

المحور الثاني: سوسيولوجيا القراءة، أي كل ما يتعلق بعملية الإنتاج الأدبي، فقد عمل"روبرت سكاربييه"رفقة بعض الدارسين في معهد الآداب والتقنيات الفنية الجماهيرية ببردو على التعريف بالعمل الأدبي انطلاقا من مراحل التي يمر بها هي:الإنتاج، النشر، الاستقبال، وقد تعرض للكثير من الانتقادات نظراً لاعتماده على معيار التسويق وعدد النسخ والطبعات المتتالية كأساس للحكم على نجاح الأعمال الأدبية أو فشلها، حيث يرى صلاح فضل أن هذه النظرة غير دقيقة، ذلك أن معظم المستهلكين للإنتاج الأدبي يكونون من الأشخاص الباحثين عن المتعة فقط والغير المختصين، فهي تصح إن طبقت على الروايات البوليسية والأدب الساخر، ولا يمكن أن تطبق على الرواية الرصينة التي تخاطب العقل والحس البشري الواعي[1]، لما قد يلحقها من إجحاف يتعلق أساسا بحكم خارج عن النص.

المحور الثالث: يضم هذا المحور كل منجزات واهتمامات النقد البنيوي المستند على الخلفية اللغوية والذي يركز على النص مكتفيا بذاته مفصولا عن العالم الخارجي. بهذا الفهم للمنهج السوسيو نقدي" يهتم الدارس الأدبي بواقع الاجتماعي داخل النص، أي كيف يعبر النص الأدبي عن واقع اجتماعي معين"[2]، بالبحث عن المعنى العميق للنص، وموقعه الإيديولوجي الذي يساعد على استيعاب العلاقة بين النص والمجتمع الحقيقي.

نخلص مما سبق أن المنهج النقدي لدى محمد ساري يتغذى من مجالات معرفية متعددة ويرتكز على رؤى لعلماء من مختلف التخصصات تمثل جزءا كبيرا من مواصفات بناء المنهج التكويني، فمن خلال عرضه للمفاهيم التي يستعين بها في فهم النص وبنياته الخفية، نلاحظ تطابق رؤيته مع النظرية البنيوية التكوينية التي تؤكد أننا إذا لم نكن قادرين

[1]– ينظر: أحمد سالم ولد اباه، **البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث، دراسة لفاعلية التهجين، ص: 69** .

[2]– محمد ساري، **في النقد الأدبي الحديث، ص: 18.**

على فهم البنية في وجودها الكلي، وإدراك خصائصها الجوهرية، فسيكون من العبث أن نحاول فهم العلاقات التي تنشأ بينها وبين أي من الشروط التي تقع خارجها[1].

4-2- أهمية المنهج في مقاربة محمد ساري النقدية:

يبرز محمد ساري أهمية المنهج النقدي في الدراسة الأدبية في العصر الحديث الذي يتوخى بلوغ النقد مكانة تسمح له باكتناه المشهد النصي الذي يقدم لنا رؤية معرفية تعيننا على فهم المحيط الاجتماعي الذي تتحرك فيه أدبية الأدب، وهذه الأهمية "سترتفع كلما ظهرت فلسفة جديدة أو علم جديد يقدم تفسيرا مغايراً للمجتمع والطبيعة، أو نص أدبي أصيل يعبر عن متغيرات الحياة البشرية، وعلى النقد الأدبي مواكبة هذه المستجدات لعله يكتشف عناصر جديدة في نصوص الأدبية القديمة، كما يمنح للقراء مفاتيح جديدة لفهم النصوص الجديدة"[2]، فالمناهج النقدية في نظر محمد ساري وسائل مهمة في تحقيق القراءة الصحيحة للنص الأدبي، والناقد الواقعي هو" ذلك الناقد المتخصص الذي يستطيع أن يستغل طريقة واحدة متطورة وموسعة"[3]، فيعتمد على ما يمنحه إياه المنهج من قواعد وأسس تزيد في وضوح نتائجه.

5- وضعية النقد الجديد في الجزائر:

ينطلق محمد ساري في محاولته الوقوف على أزمة النقد الجزائري الحديث من خلال وضعنا أمام مسلمة أن النظرة إلى الحياة وأسلوب التفكير يتغير من زمن إلى آخر، ومنه فإن طريقة التفكير التي كانت صالحة وملائمة لزمن ما وربما ساهمت بقسط معين في تطور البشرية "تصبح غير قادرة على متابعة الواقع الذي تغير وتصبح فكرة متعصبة ومحافظة إذا

---

[1]- ينظر: حميد لحمداني، **الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية**، دار الثقافة، ط1، 1985م، الدار البيضاء، المغرب، **ص: 12.**

[2]- محمد ساري، **في النقد الأدبي الحديث، ص:21.**

[3]- محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص: 15.**

لم تكيف نفسها مع الواقع الجديد"[1]، وهذا ما يجعل الفكر الإنساني يعيش مراحل تجدد وبحث عن البديل من أجل إحداث التوازن، مع التأكيد على دور الإنسان كعنصر فعال في تحقيق التغيير المنشود من خلال جو المجموعة التي ينتمي إليها والأهداف المشتركة بينهما، فيكون وعيه بالضرورة مرتبط الجماعة، ومن هنا تصبح جميع إنتاجاته وخصوصا الفنية مستفيدة بدرجة محددة من الوعي العام لها.

في هذا السياق يأخذ محمد ساري مفهوم النقد الجزائري بما يلامس في قصده النقد الموجود في الساحة الأدبية في الوقت الراهن "لأن الأزمة لا تحدث إلا لشيء وجدت ملامحه واكتملت وبدأ يصيبها التدهور"[2]، وتتجلى أزمة النقد بهذه الصورة **طبيعية وموضوعية** حيث تستجيب لقانون الحياة الذي يرفض السكون ويجعل من التغير والتجديد نظامه الأساسي، ومن هنا عرف الأدب بشكل عام العديد من المحطات ابتداء من ملحمة "هوميروس" التي كانت في حقيقتها تعبيراً عن حياة الشعب الإغريقي في حروبه وصراعاته،[3] حتى أننا لا نكاد نجد أثرا لشاعرها في أحداثها لشدة انسجام وعي هذا الشاعر مع وعي الجماعة والواقع الذي يعيش فيه، وكذلك الحال بالنسبة للشعر الجاهلي حيث كان هم الشاعر العربي أن يُضمن قصيدته مآثر قبيلته ونقابها ليظهر على الدوام في صلة متينة بمؤسسته الاجتماعية ولتظهر علاقة الفنان بالمجتمع في عملية الإبداع مباشرة وواضحة وضوح تلك المجتمعات البسيطة والبدائية، ولكن مع تعقد أساليب الحياة في المجتمعات الحديثة، وما ما تعرض له الإنسان من استغلال وتهميش أفرزه شيوع النظام الرأسمالي الحديث وتأثيره على جميع العلاقات في الحياة "أصبحت العلاقة غير مباشرة، مما يضطر الباحث إلى البحث عن وسيط بين القطبين: الفنان والمجتمع"[4]وانحسر إبداعه بصورة كبيرة اتجاه عالمه الذاتي.

---

[1]– محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص:57 و58.**

[2]– محمد ساري، المصدر نفسه، **ص: 22.**

[3]– محمد ساري، المصدر نفسه، **ص: 29.**

[4]– محمد ساري، المصدر نفسه، **ص: 19.**

وهكذا فإن أي دراسة تبتغي فهم النصوص الإبداعية المنتجة بعد الاستقلال يتحتم عليها أن تتدرج في شكل صورة بناء شامل للواقع الجزائري الحديث بما يتضمنه من تاريخ ثوري ضد الاستعمار ترك صداه يسري في نفوس الجزائريين جيل بعد جيل، ومن الواقع الراهن الذي تتمظهر فيه الثورة الاجتماعية الاشتراكية كمشروع وطني يهدف للنهوض بالبلاد في جميع الحياة، فهذه التلازمية بين التاريخ والحاضر تفرض نفسها على الناقد، و"من هذه الزاوية لا يمكن الكلام عن أدب الجزائر بدون الكلام عن الثورة في الجزائر بقسميها ومختلف أبعادها سواء منها الإيديولوجية أو المادية"[1]، ولقد بدا المبدع الجزائري في مساره الجديد مهتما بثبوت هذه العلاقة بين التاريخ والواقع ومتمحوراً حولها وعيه القائم والممكن.

5-1- حالة احتضار النقديات التقليدية:

تأسيساً على ما سبق، فإن النقد الجزائري التقليدي في نظر محمد ساري قد أصبح يعاني أزمة شديدة "وهذه ليست أزمة عابرة بل هي علامة نهاية مرحلة وبداية مرحلة مختلفة"[2] أصبحت تستلزم مواكبة الأسس الجديدة التي أصبح يبني عليها المبدع الجزائري إنتاجه الفني، فلا يمكن اعتبار ما يمر به النقد الجزائري الحديث مجرد أزمة ستمضي سريعا ويعود المشهد النقدي إلى سابق عهده، وإن القائل بهذا الطرح "هو الذي تشبع بالنقد القديم وأراد تخليده كقانون أزلي...لكونه لم يفهم النصوص الجديدة "[3]، حتى بلغ معها مرحلة من الانغلاق وسوء الفهم جعلته يرفضها ويعطي ساري مثال على هذه النقديات التي رفض أصحابها الشعر الحر في الجزائر وعدوه بدعة، متهمين إياه بشتى النعوت، رافضين بذلك حالة التغير والتجدد التي يعيشها العالم من حولنا، محاولين بذلك مواجهة صدى عملية التأثير التي من المفترض أن تنشأ بيننا وبين:

---

[1]- محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص:60.**

[2]- محمد ساري، المصدر نفسه، **ص:64.**

[3]- محمد ساري، المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أ- المجتمعات العربية التي تمر بنفس المرحلة التاريخية التي يمر بها المجتمع الجزائري سياسيا وثقافيا واجتماعيا.

ب- الأدب والنقد الاجتماعي الاشتراكي الذي جاءت به هذه التشكيلات الحديثة، والذي يتواشج وصورة نصوصنا ونقدنا الراهن.

ج- وجوب الاحتراز وعدم إهمال الإيديولوجية الرأسمالية المضادة للتطور الإنساني في داخل بلادنا أو خارجها، التي تصبو إلى إعادة الماضي الرومانتيكي"حيث تكون هي الأخرى نصوصا أدبية مهاجمة للتقدم ومحاولة خلق فوضى فيما يخص المكتسبات المادية والثقافية المعبرة عن التقدم"[1]، وهنا يقصد ساري تلك الأقلام الإبداعية التي مازلت تركن إلى تصوير نزواتها العاطفية الذاتية وأحلامها المثالية غير أبهة بما تعيشه مجتمعاتها من حراك وتطور.

5-2- المنهج المقترح لمسايرة النصوص الجديدة:

بعد أن أثبت ساري عجز النقد التقليدي على تناول ما يستجد على الساحة الإبداعية الجزائرية من نصوص خلقتها الأقلام الشابة تتواصل جدليا مع ما تعيشه البلاد من تطور اقتصادي واجتماعي يقترح للولوج إلى فهم صحيح للأعمال الأدبية الوقوف على ظاهرتين فنيتين ميزتا تلك الأعمال "ولم يحاول أحد التساؤل عن كيفية وجود هذه الظواهر، وما علاقتها بالبناء الاجتماعي المحيط بها"[2]وتتجلى هاتين الظاهرتين على مستوى الشعر والنثر:

5-2-1- ظاهرة ميزت الشعر الجزائري الجديد:

لقد تميز الشعر الجزائري الحديث في نهاية الستينات وبداية السبعينات باستخدام مثير لبعض الأسماء لرموز وشخصيات ثورية عالمية من طرف شعراء مبتدئين، بحثا منهم عن هوية جديدة، تستجيب لطموحاتهم الثقافية التي تنضوي تحت الثورة الاشتراكية، وخاصة ما وصلنا من ترجمات للأدب الثوري العالمي من المشرق العربي ومصر، وهكذا تحولت هذه

[1]- محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص:65.**

[2]- محمد ساري، المصدر نفسه، **ص:66.**

الشخصيات إلى رموز و"إلى أساطير تجسد الثورة في المدلول الفني بمختلف أنواعه وخاصة الشعر باعتباره النوع الأسرع، المعبر عن الثورة في أوانها، على خلاف الرواية التي تصل متأخرة لكونها تحمل رؤية كونية وليست كالشعر الذي يكتفي بالمواقف الشعورية والحالات الحماسية الآنية"[1]، وقد استهجن **أحمد مختاري** هذا النوع من التوظيف في مقالة له في جريدة الشعب قائلا: "فإنك لا تقرأ قصيدة فيها لوركا، غيفارا، مایاكوفسكي، نيرودا، أراغون، دونكشوت، لينين، إيلورا، وغيرهم من الأسماء، وكأن تاريخنا العريض وبطولاتنا لم تصنع رجالا أهلا"[2]، بينما يعتقد ساري أن هذا التوظيف جاء كنتيجة لما ورثه هذا الشباب من شعر تقليدي لا يخرج في أغراضه عن المدح والرثاء والغزل التي ترتبط ارتباطا وثيقا بتلك المناسبات الخاصة التي يعيشها الفرد في حدوده الضيقة.

ويشير محمد ساري إلى أسباب عزوف هؤلاء الشعراء الشباب عن تمثل رموز مستقاة من تراثنا المحلي المغاربي أو العربي الإسلامي، مرجعا ذلك للمناهج التعليمية الجزائرية التي لخصت تاريخنا العربي في شكل ممارسات سياسية وثقافية عكست صورة نظام سلطوي لا يفارق قصور الدولة الأموية والعباسية"كما اقتصرت البرامج الدراسية على ذكر شعراء المدح والرثاء والوصف والغزل، الملتفين حول القصور والملوك وآلاف الدينارات التي تمنح لهم من أجل بيت واحد في مدح الملك"[3]، هذا في مقابل ما كان يدرس لتلاميذ المستوى الثانوي في مادة اللغة الفرنسية من روايات تحكي وعي العصر وما استجد فيه من أحداث وانتفاضات شعبية مثل الحريق لمولود فرعون، وجرمينال لزولا ونجمة لكاتب ياسين حيث" نلاحظ الفرق في مضامين المادتين ومدى قربها وبعدها من روح العصر بأبعاده الفكرية والسياسية والثقافية"[4]، بينما اكتفت الكتب التراثية التثقيفية بإعادة التراث الرسمي على أنه حقيقة مطلقة

---

[1]– محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص:68.**

[2]– محمد ساري، المصدر نفسه، **ص:67.**

[3]– محمد ساري، المصدر نفسه، **ص: 69.**

[4]– محمد ساري، المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

لا يجوز بأي حال الطعن فيه ولا حتى النظر في بعض جزئياته، على عكس ما قام به بعض الأدباء في المشرق العربي من مثل حسين مروة الذي استطاع من خلال دراسته" النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية" أن يكشف سر تلك الممارسات وما نشأت عنها من ثورات ومعارضات إنبنى عليها الفكر العربي الإسلامي فيما بعد، ودراسة طيب تيزيني "مشروع رؤية جديدة في الفكر العربي الوسيط"و"من التراث إلى الثورة"[1]حاول من خلالهما الباحث أن يمهد الطريق لدراسة موضوعية تساعد على فهم أعمق لتراثنا العربي بإعادة تلك المشاهد المغيبة من تاريخنا كثورة الزنج في بلاد الرافدين وبطلها علي بن محمد الزنجي، وثورة القرامطة التي تعد تجربة رائدة لمعنى الثورة الاشتراكية في عهد الدولة العباسية[2].

5-2-2- ظاهرة ميزت الأدب القصصي والرواية:

يسلط ساري الضوء هنا على ذلك المسلك الذي اتخذه مجموعة من الكتاب الجزائريين بإدراج خطابات وشعارات سياسية داخل الخطاب السردي كوسيلة لتصدير انتماءاتهم الحزبية، وتبدو هذه الظاهرة جلية في روايات"الطاهر وطار"حيث يعتبر ساري رواية العشق والموت في الزمن الحراشي"نموذجا لنوعية هذا الاستعمال إذ ألبس اللباس الإيديولوجي النظري، إلى التحركات الخارجية لمختلف السلوكات كما يفهمها هو كمثقف ثوري"[3]، فعرقلة الثورة الاشتراكية في الواقع لا تكون بتلك الحوارات حول الكفر والإلحاد بين شباب حديث عهد بالفكر الشيوعي، بل تتم عن طريق سلوكات يومية مجسدة "كما أدخل وطار فقرات متنوعة من الكلام الدعائي السياسي حول الديمقراطية والمادية التاريخية والثورة"[4]، ونجد هذا النوع من الخطابات السياسية في رواية واسيني الاعرج "وقائع أوجاع رجل غامر صوب

---

[1]- ينظر: محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص:69.**

[2]- ينظر: مخلوف عامر، **تطلعات إلى الغد(مقالات)**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983م، **ص: 33- 39.**

[3]- محمد ساري، مصدر سابق، **ص: 72.**

[4]- محمد ساري، المصدر نفسه، **ص: 73.**

البحر" حيث يضع واسيني مبدأ فكري ثم يحاول أن يجسده من خلال عمله الروائي غير أنه لم يتعدى الرصد السطحي لنوعية الصراع معتمدا في ذلك على الخطاب الإيديولوجي المباشر، وهذا ما يؤكده **محمد طيبي** في مقالة له أن واسيني"لم يبحث عن الغلاف الجمالي الصائب الذي يقدم من خلاله هذه المفاهيم، بل اكتفى بحشوها خامات ولهذا سقط في المباشرة، وليست المباشرة الأدبية بل المباشرة الدعاوية"[1]، وهكذا ظل واسيني على مدى سيرورة الأحداث يبحث عن مبررات يثبت بها صحة الفكرة الأصل التي انطلق منها.

يخلص محمد ساري في اقترابه من هذه الظاهرة أن الأديب الجزائري كان يسعى في كتاباته الإبداعية لتوفيق بين وظيفتين:

أ – **الوظيفة الأولى:** وظيفة فنية تركز على اكتشاف النص من خلال بنياته الداخلية.

ب – **الوظيفة الثانية:** وظيفة سياسية تنطلق من اعتباره مكون أساسي في هذه الثورة التي تدفعه لأن يتخذ موقف بناء من الأحداث والصراعات التي تعيشها البلاد.

إن العمل الفني الذي يتمكن من مواكبة تطلعات واتجاهات الضمير الجماعي وحده في نظر ساري يستطيع أن يحقق في جانبه الخيالي نوعا من التماسك، غير أن الساحة الثقافية تفتقر إلى النموذج من الكتابات حيث "نادرا ما نجد تحليلات سياسية نظرية ترجع الحياة إلى مجاريها، لذالك يشعر الأديب بمسؤوليته كمناضل كفنان"[2]، فمن خلال التوفيق بين الوظيفتين يستطيع الأديب الجزائري أن ينتج كتابات خالدة تجد لها مكانا بين الروايات العالمية.

6- الخلق الثقافي بين مفارقة الوعي السيكولوجي والوعي الاجتماعي:

لقد أثار محمد ساري موضوع "**فاعل الإبداع الثقافي**"وهو موضوع تناوله البحث السوسيولوجي من قبل، وبالأخص النقد البنيوي التكويني نظرا لتداخله مع مجموعة من

[1]– محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص:74.**

[2]– محمد ساري، المصدر نفسه، **ص: 75.**

الأفكار التي يطرحها التحليل السيكولوجي الفرويدي[1]، فإذا كانت الوظيفة الأساسية لعملية الإبداع خلق نوع من التوازن بين طموحات الفرد وواقعه على مستوى الخيال، فيتمكن من طرح تلك المشاكل التي تفرضها عليه الحياة وتعويضها في عمل فني يجسد معاناته وطموحاته، هذه الظاهرة شبيهة في تشكلها عند "**فرويد**" بما يحدث في الأحلام والهذيان عن طريق إعادة تماسك الأبنية العقلية سواء في الوعي أو اللاوعي" فلا يمكننا التفرقة بين الحلم والهذيان والعمل الثقافي الصادر عن وعي، يتناول المحلل النفسي رسم المريض مثل تناوله لأي عمل فني"[2] حيث يتحول العمل الأدبي إلى تعبير فردي على مستوى اللاوعي أي يتحول إلى وثيقة غير أدبية بالضرورة، يدرسها المحلل النفساني على أنها مجموعة من المونتاجات النفسية وإشباعا لرغبة اللاوعي الفردي في تملك الواقع وحتى تغييره بما يحقق الطمأنينة والرضا الداخلي، وعليه فإن أهم خاصية تربط الحلم والإبداع هي ذلك السعي المتواصل من الأنا للوصول إلى الإشباع عبر هاتين الآليتين بهدف إحداث تسوية وحل توفيقي، فيتشكل الحلم بصورة تعبر عن تلبية لرغبات مكبوتة هذه الرغبات تتسم بالذاتية والنرجسية، وحدده بوصفه القدرة على تبديل الهدف الجنسي الأساسي بهدف آخر غير جنسي "والأعمال الفنية هي إشباع خيالي لرغبات لاشعورية شأنها شأن الأحلام، وهي مثلها محاولات توفيق، حيث أنها بدورها تجتهد كي تتفادى أي صراع مكشوف مع قوى الكبت "[3]ولذلك يكون الحلم هو الأداة التي تضمن لها التستر وعدم الكشف أما الإبداع فإنه يسعى

---

[1]– **سيجموند فرويد (1856، 1939)**، طبيب وأخصائي أمراض عصبية نمساوي، أسس نظرية التحليل النفسي حيث اخضع جميع الأحوال العقلية وتصرفات الإنسان للتحليل النفسي ويفسرها على أنها مظاهر للحوافز اللاشعورية الجنسية والتي هي سبب تاريخ الجنس البشري والتاريخ والأخلاقيات والفن والعلم والدين والدولة والقانون والحرب، من أهم مؤلفاته كتابه "تفسير الأحلام" ومجموعة من المقالات حول النظرية الجنسية، ينظر: **الموسوعة الفلسفية**، روزنتال، يودين، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت، د ط، د ت، **ص: 331.**

[2]– محمد ساري، مصدر سابق، **ص: 51.**

[3]– سيجموند فرويد : **حياتي والتحليل النفسي**، ترجمة: مصطفى زيور وعبد المنعم مليحي، دار المعارف، ط 2، د ت، القاهرة، **ص: 73.**

لإحداث التوازن عبر اتكائه على القيم والسلوكات الاجتماعية، ويستغل تعاطف الآخرين الذين يجدون في الأفكار والمبادئ والقيم المطروحة في النصوص الإبداعية والأعمال الفنية مجالا للتشارك بين المتلقين[1]، هذا ما يُحدث لديهم ترويحا على النفس المكبوتة وتحقيق للرغبات وتناسي لإخفاقات الحياة اليومية.

تتمحور رؤية "**سيجموند فرويد**" حول ذكريات الفرد وماضيه وما يكون قد عانه من مشاكل وعقبات أسهمت في تحديد رؤيته للحياة، مغيباً من تفسيره التوازن الذي يصبو هذا الفرد لتحقيقه في نظرته للمستقبل ومحاولة خلق عالم مغاير لحاضره في زمنه المستقبلي وهذا ما تنبه إليه الفكر الغولدماني من خلال صياغته مقولة رؤية العالم التي تجسد فاعلية رؤية الجماعة في العملية الإبداعية، لأن مستقبل الفرد حسب التصور الفرويدي ينتهي بعد موته، أما وعي الجماعة في البنيوية التكوينية له امتداد في الماضي واستمرار في المستقبل[2].

القول بفرضية التحليل النفسي حول "اللاوعي" يحيلنا إلى طرح يصعب إثباته تجريبياً ما أبقى هذه الفرضية بعيدة عن التحقق، حيث يشكك "**لوسيان غولدمان**" من قدرة الليبيدو والسلوك الجنسي على تفسير حقيقة الإبداع التاريخي والثقافي، بالاعتماد على الذات الفردية فقط المتمثلة دائما في "الأنا" وأن كل ما حولها من طبيعة وبشر وأشياء أدوات لتلبية رغباتها فمن"الخطأ الأكبر في أغلب دراسات علم النفس هي في معالجة الفرد في أغلب الأحيان كذات مطلقة، واعتبار الأشخاص الآخرين بالنسبة إليه فقط كموضوع لفكره وعمله"[3] فيجب عدم حكر الفاعل الإبداعي على الفرد بوصفه ذات مستقلة بل على أساس علاقة هذا الفرد بغيره وقدرته على التفاعل مع فضاءات مختلفة الأبعاد والمشارب، ومن ثَم التركيز على الذات الجماعية التي يتحقق بينها وبين موضوعها وحدة جدلية من ناحية وتنطوي على

[1]– محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص: 48** .

[2]– ينظر: محمد ساري، المصدر نفسه، **ص: 48.**

[3]– لوسيان غولدمان، **الإله الخفي، ص: 39.**

علاقة بذوات مماثلة من ناحية أخرى، فتتشكل لذلك ذات جماعية أعم على مستوى الفرد تظهر في مظهر الطبقة[1].

ويستند محمد ساري في رؤيته هذه على ما ذهب إليه "**لوسيان غولدمان**" بتأكيد مشاركة الجماعة في الفعل الإبداعي والثقافي، وينفي أن يكون مرده إلى الفرد و"من يتفحص العلوم التاريخية والفنون المختلفة، يدرك بأن الفاعل الإبداعي لكل حياة فكرية وثقافية ليس فرديا بل جماعيا، ولا يقصد بمفهوم الجماعة البشرية مجموعة الأفراد بل مجموعة اجتماعية خاصة، تتفاعل مع مختلف المجموعات البشرية المناقضة لها"[2]وهذا الموقف إنما جاء لساير المبادئ التي يقوم عليها المنهج الجدلي الاجتماعي.

7- البناء والبنية بين النص والواقع:

البنية الدالة والدلالة الاجتماعية"structure signification": تعد البنية الدالة الأداة الرئيسية لاستكناه مدلولات الوقائع الماضية والحاضرة لأن كل نشاط إنساني يحمل دلالات خاصة به، والعمل الأدبي بوصفه نشاط إنساني ذو شكل متميز ينجز بنى دلالية متماسكة مرتبطة بالطموحات الاجتماعية والإيديولوجية للجماعة يمكن رصدها من خلال التواتر الدلالي لتلك البنيات على نسيج النص.

لابد من التوضيح أن نشأة موضوع البنية الدالة كانت فلسفية في تأملات **هيجل** وعليه "كفكرة عامة مجردة وفلسفية، كان يوجد قبل هذا الوقت، في مركز الجدل الهيجلي، وقد أخذه **ماركس** بعد ذلك، بعد أن أبعد عنه كل ما كان عند هيجل من تأمل، وجعل منه وسيلة للبحث الاختباري الملموس، وأول من استخدم مفهوم البنية الدالة جورج لوكاتش في كتابه"

[1]- ينظر: جابر عصفور، **عن البنيوية التوليدية، قراءة في لوسيان غولدمان، ص: 32.**

[2]- محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص: 58 .**

التاريخ والوعي الطبقي"[1]، ويوضح "**لوسيان غولدمان**" في كتابه "أبحاث جدلية" فهمه للبنى الدلالية بأنها "تدل معا على الواقع والقاعدة لأنها تحدد في آن واحد المحرك الحقيقي(الواقع) والهدف التي تصبو إليه هذه الشمولية، التي هي المجتمع الإنساني، هذه الشمولية التي يترك فيها العمل الذي يجب دراسته والباحث الذي يقوم بهذه الدراسة"[2]، ويتوافق تعريف غولدمان للبنية مع الملامح العامة التي اخصها بها "**جان بياجيه**" في تعريفه لها، حيث يقول" توجد بنية عندما تجتمع بعض العناصر في وحدة شاملة، تتميز بخصائص محددة لمجموعها، بحيث تتوقف هذه العناصر –جزئيا أو كليا– على مميزات الوحدة الشاملة"[3]التي تحمل ميزة مشتركة للمجموعة المكونة لها.

يعطي "**لوسيان غولدمان**" البنية الدالة وظيفة مزدوجة فهي "من جهة الأداة الأساسية التي تمكننا من فهم الأعمال الإبداعية ودلالاتها، ومن جهة أخرى فهو المعيار الذي يسمح لنا بأن نحكم على قيمتها الفلسفية والأدبية أو الجمالية فالعمل الإبداعي يكون ذا صلاحية فلسفية أو أدبية أو جمالية بمقدار ما يعبر عن رؤية منسجمة عن العالم، إما على مستوى المفاهيم وإما على مستوى الصور الكلامية أو الحسية وإننا نتمكن من فهم تلك الأعمال وتفسيرها تفسيراً موضوعياً بمقدار ما نستطيع أن نبرز الرؤية التي تعبر عنها"[4]، ويدرس لوسيان غولدمان العمل الأدبي على أنه عمل كلي في بنية دالة كلية، بعد أن يقوم بتجزيئته إلى بنى صغرى وبنى كبرى، ما يفرض عليه تحليل النص بطريقة شمولية محددا في أثناء ذلك العوامل التي أثرت في تشكل هذه البنية، ولبلوغ هذا النتيجة من التحليل لابد من الإحاطة من جميع جوانب النص وفهمه الفهم الكلي الدقيق، مستعينا في تفسير النص

---

[1]– أول ما نشر كتاب "التاريخ والوعي الطبقي" عام 1923م باللغة الألمانية، وقام بترجمته إلى اللغة العربية الدكتور حنا الشاعر عن دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط 1، يوليوز، 1979م.

[2] – جمال شحيذ، **في البنيوية التكوينية، ص: 18.**

[3]– صلاح فضل، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، دار المعارف، ط 2، 1980م، القاهرة، **ص: 229.**

[4] –عمر محمد الطالب، **مناهج الدراسات الأدبية الحديثة**، دار اليسر، الدار البيضاء، ط 1، 1988م، **ص: 244,243.**

بخارجه أي العوامل التاريخية والاجتماعية والسياسية، إذ لابد من إدراج البنية ضمن بنى أكبر تطوراً لتوليد المعنى الأشمل والدال، لأن أي فعل إنساني يظهر في نفس الوقت كبنية دالة يمكن فهمها بتحليل العلائق التي تؤلف بين العناصر المكونة لها (هذه العناصر التي بدورها وفي مستواها الخاص بنى دالة من نفس النوع)، وكعنصر مؤلف لعدد ما من البنى الأخرى أكثر اتساعا، والتي تضمه وتدرجه داخلها"[1] فأثناء التحليل نكتشف بنية تدل على النص في كليته، وعليه فالعمل الأدبي ليس سوى جزء من مجموعة كبرى هي البنى الاجتماعية، وكل بنية هي وحدة متماسكة منطقيا من خلال علاقة الجزء بالكل، [2]ويؤكد "لوسيان غولدمان" على الدارس البنيوي التكويني وجوب الاحتراز في تحديد هذه الأبنية الدالة لاحتمال وقوعه في الخطأ أثناء تحديدها فيقوم بتقطيعها بطريقة تمزق وحداتها بما يفسد معناها ويضعف قدرتها على إنتاج الدلالة السليمة، فيكون على الدارس لتفادي هذا الخطأ أن يضمن تحليله المجموعات البنائية ذات الدلالة المتماسكة فقط، ويطرح البنى المفصولة في وحداتها حتى لا ينتهي بنتائج تقوم على الصدفة والتشابه الغير منطقي.

8- مستويات التحليل البنيوي التكويني :

إن فهم النص في النقد البنيوي التكويني يعتمد على إدراك دلالة لغته بوصفها تكوين فكري ورؤى تحيل على العالم، خضعت في أثناء تشكلها لمؤثرات اجتماعية وإيديولوجية وتاريخية، وعلى أساس هذا الطرح قدم محمد ساري فهمه لعملية التحليل البنيوي التكويني التي يتوجب فيها على محلل العمل الفني استخدام مستويين لهما أهميتهما:

1- الفهم / تحليل البنية النصية: يُعرف محمد ساري الفهم بأنه"عملية فكرية تتمثل في الوصف الدقيق للبناء الدلالي الصادر عن العمل الإبداعي المدروس فقط"[3]، حيث يتم في هذه الخطوة اكتشاف البنية الداخلية العميقة للنص المدروس عن طريق تفكيك العناصر

[1] – Lucien Goldmann, **Introduction aux premiers écrits de Lukacs** , ,**p157**.

[2]– أحمد سالم ولد اباه، **البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث، ص: 52.**

[3] – محمد ساري ، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص: 52.**

المكونة لها وإعادة صياغتها لإدراك شكل العلاقة التي تربطها ببعضها، بشرط أن يؤخذ النص كوحدة متكاملة بعدم إضافة أي عنصر خارج عنه قد يربك فهمنا لهذه البنية بما يطرأ من تغيير على دلالاتها، وبغية الوصول إلى عملية محايثة تنهض بصورة النص الجمالية لابد على الدارس أن يعي النقاط الآتية:

1- يجب على الدارس أن لا يكتفي بشكل واحد من الأشكال الدالة كنموذج للنص إلا بعد أن يتوصل إلى وضع علاقة شاملة لمجموع النص، ذلك أنه بإمكان إبداع واحد تشكيل عدد من العناصر الدالة ينفي الواحد منها عنصرا مغايراً له في النص .

2- بمجرد الانتهاء من الخطوة السابقة سيتكشف للدارس بعض الأشكال ينتقيها كنماذج معبرة لعدم قدرته على دراسة كل العناصر الموجودة في النص.

3- على الدارس أن يقف عند الدلالات التي يصرح بها النص بوضوح دون الانسياق نحو استعمال مفهوم الرمز بما قد يوحي للسامع أن للنص دلالات أخرى مختلفة عن تلك التي استنبطها الدارس ما يؤدي إلى إرباك الفهم.[1]

والجدير بالإشارة هنا أن أغلب النقاد الاجتماعيين يحرصون على ضرورة بقاء عملية الفهم محتفظة باستقلاليتها من أجل درأ أي تأثير خارجي ينتج عن توجهات الناقد الفكرية أو مشاعره الذاتية ولتحتفظ هذه الخطوة بكونها عملية عقلية بحتة يجب ألا تختلط بالامتزاج الوجداني السلبي "وإذا كان لا مفر من تدخل بعض العوامل العاطفية التي تدعونا لأن نأخذها في اعتبارنا فلابد من مقاومة هذه النزعة متى اتخذنا موقف التحليل العلمي"[2].

2- التفسير/ تحليل البنية الاجتماعية: يكون على الباحث في هذه المرحلة ربط البنية الدالة للنص بإحدى البنيات الفكرية المتصارعة في الواقع، عن طريق "إدراج العمل المدروس

---

[1]- ينظر: محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص: 53.**

[2]- أحمد سالم ولد اباه، **البنيوية التكويني والنقد العربي الحديث، ص: 81**، وينظر أيضا: **حميد لحمداني، من أجل تحليل سوسيو- بنائي للرواية، رواية المعلم علي نموذجا**، منشورات الجامعة، د ط ، 1984م، **ص: 10.**

كعنصر مكون ووظيفي في إطار بناء شامل، ولا يدرس الباحث في البناء الأخير إلا ما يساعده على كشف أصل العمل الذي يدرسه، يمكن الشرح من وضع علاقة وظيفية للشكل النموذجي، المكون للعمل الأدبي مع بناء أكثر شمولية، يدخل النص كعنصر وظيفي ودال"[1] والتفسير يكشف عن دلالة حضور فكر جماعي له وعي عميق ورؤية متميزة في الأثر الأدبي، ولأن النص من إبداع الفئات الاجتماعية وليس من إبداع فرد واحد، فلا بد من ربط العلاقة بين بنية النص والذات الجماعية التي ينتمي إليها الكاتب أو التي يصورها العمل.

ووفق هذا المنظور يتحول العمل الفني إلى بنية تعبيرية كلية لا يمكن إدراكها إلا بعد تحليل أجزائها وفهم جوهر العلائق المنطقية التي تؤلف بين عناصرها[2]، ومن ثم تفسيرها عن طريق دمجها في بنية سوسيو ثقافية أكبر، أي ربط البنية الخاصة بالبنية العامة للنص.

لا يمكن الفصل فصلاً محدداً بين عمليتي الفهم والتفسير في الدراسة التطبيقية فكلتاهما تتم في عمل موحد ومركب نظراً لأن تحديد الشيء الذي سيشرح إنما يتعلق بعمل فهم سابق، وأن التداخل بينهما أثناء البحث وانتقال الدارس بين المجموعة والعناصر يعطي الدعم المتبادل للتحليل الجاد، "فالفهم والتفسير ليسا سيرورتين ثقافتين مختلفتين، لكن سيرورة واحدة بإطارين مرجعيين اثنين للإحالة"[3]ولا يتحقق ذلك إلا بتناول النص فقرة فقرة، لكي يتسنى للدارس التعرف على النقاط الآتية:

1- إلى أي مدى، يمكن إدراج كل وحدة مدروسة في بنائها الشامل ونتائجها المستخرجة؟.

2- قائمة العناصر والعلاقات الجديدة التي لم ينتبه لها الباحث في البناء الأول.

---

[1]- محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص: 53و54.**

[2]- ينظر: صلاح فضل، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص: 182 و183.**

[3]- عبد الرحمان بوعلي، **مدخل إلى سوسيولوجيا الأدب والرواية**، دار الأيام للنشر والتوزيع، د ط ، 2015م، عمان، **ص: 215.**

3- تداول بعض العناصر والعلاقات الموجودة في البناء الأول داخل العمل الأدبي، وهذا يؤدي بالباحث إلى:

- ✓ تصحيح رسم الدراسة بحيث نحصل على وحدوية النص.
- ✓ إعطاء مسافة ثالثة، وهي تداول بعض العناصر والعلاقات داخل العمل الفني المدروس، والذي يكون الرسم الشامل النهائي[1].

ولكن يبقى علينا الفصل أثناء استخلاص النتائج، فما يصدر عن النص يرجع لمستوى الفهم وما يصدر عن خارج النص يعود إلى مستوى التفسير، وهذا من اجل تقسيم العمل وإعطاء كل مرحلة دورها، وهذا ما استخلصه "غولدمان" من أن وجود فرض أساسي يولد نتائج هامة في اجتماعية الأدب، وأن الأعمال الإنسانية تظهر في شكل أبنية دالة لا نقدر على إدراك مغزاها إلا من خلال الدراسة التكوينية.

[1]- محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص: 55و56.**

لما كان الهدف الأساس من هذا الفصل تأطير أهم المفاهيم والقضايا النقدية التي شغلت النقد الاجتماعي الجزائري لدى النقاد الثلاثة (مصايف، واسيني، ساري) بالدراسة والتحليل، فقد ارتأينا أنه لابد من الوقوف على تلك القضايا النقدية في كل مرحلة من مراحل تطور النقد الاجتماعي في الجزائر.

1- **المرحلة التأسيسية:** كانت الانطلاقة مع مرحلة التأسيس التي جسدها محمد مصايف عندما اهتم بعلاقة التأثير المتبادلة بين الأديب، ومجتمعه، واعتبر أن الأدب جزء من النظام الاجتماعي، وهو كسائر الفنون ظاهرة اجتماعية، ووظيفة اجتماعية في آن واحد، ليشتغل الأديب بالجماهير، ويجعلها هدفا مباشرا لخطابه.

2- **مرحلة النضج:** حيث تتطور رؤية النقد الاجتماعي الجزائري مع الكتابات النقدية لواسيني الاعرج وتنشغل بمدى قدرة المبدع الجزائري على تمثل النسق الإيديولوجي الجدلي بالبحث على سمات النموذج في الشخصية الروائية، والبطل الثوري الذي يعمل على تجاوز الواقع، ليصبح ذلك البطل النمط الذي يختزن اندغام الخاص بالعام في المتخيل الروائي.

3- **مرحلة التحول:** هنا ننتقل إلى بوادر المرحلة الأخيرة التي عرفت تحولا في مسار النقد الاجتماعي الجزائري من خلال جنوح محمد ساري لاعتبار النص الأدبي ظاهرة جمالية مزاوجة في تشكلها بين ما هو داخلي لغوي، وخارجي اجتماعي متحققة عن طريق بنية ذهنية مرتبطة ومتجانسة في مرجعيتها برؤية اجتماعية شاملة مستقاة من الواقع، حيث يكون الناقد الأدبي وهو في صدد استخراج هذه الرؤية الشاملة للعالم ملزماً بالوقوف على مرحلتين إجرائيتين هما: الفهم والتفسير يشكلان عماد النظرية البنيوية التكوينية.

الـفـصل الـثـانـي

ملامح الممارسة التطبيقية عند النقاد الثلاثة

- ✓ **المبحث الأول: تحليل المضمون في نقد محمد مصايف.**
- ✓ **المبحث الثاني: ايديولوجية الممارسة النقدية عند واسيني الاعرج.**
- ✓ **المبحث الثالث: محايثة البنية الاجتماعية في نقد محمد ساري.**

تــوطئـة:

من أهم الأسس والقواعد المنهجية الصحيحة، التي ينبغي أن يقوم عليها الباحث في مجال النقد الجمع بين الناحية النظرية والناحية التطبيقية، وهكذا فإننا بعد أن تطرقنا في الفصل الأول إلى النقد الاجتماعي ومفاهيمه النظرية، ولكي تتضح أكثر صورة هذا النقد، ارتأينا أن نركز في الفصل الثاني على المعالم التي ميزت التجارب النقدية الثلاثة من خلال رصد أهم الأدوات الإجرائية التي اعتمدتها واستطاعت أن تضمن لها الغوص في العمل الأدبي واستنطاقه لإدراك حقيقته والتدليل على صحة تلك الحقائق، وتزيد أهمية هذا الفصل إذا عرفنا أن النقد الجزائري الحديث يواجه مطلبا ملحا في البحث عن منهج قادر على استنطاق النص الأدبي وتفكيكه معتمداً على خطوات إجرائية تتوخى بيان الأنساق الاجتماعية والثقافية التي تحتكم إليها تلك النصوص، ونظراً لاستحالة الإحاطة بكل الممارسات التطبيقية الموزعة على مختلف الأعمال والمؤلفات النقدية للنقاد الثلاثة محل الدراسة وقراءتها قراءة متفحصة ومتأنية في مثل هذه البحوث العلمية المتسمة بالدقة والتركيز، لذا فقد ركزنا على مؤلف نقدي واحد لكل واحد من النقاد توخينا فيه نضج التجربة والاستجابة لإشكالية بحثنا.

المبحث الأول: تحليل المضمون في نقد محمد مصايف

من أجل الوقوف على ملامح الممارسة النقدية التطبيقية لمحمد مصايف وشكل تجسيد تأطيره المفهومي للمنهج الاجتماعي كما يطرحه في الفصل الأول، تشتغل دراستنا في هذا المبحث على تحليله رواية"ريح الجنوب" من مؤلفه "دراسات في النقد والأدب".

النموذج التطبيقي: تحليل رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة

دوافع الدراسة: قبل خوضه غمار التحليل والدراسة نجد محمد مصايف يطالعنا في مقدمة المقالة بأمرين متعلقين بالرواية وخارجين عن النص:

الأول: أسباب تأخره في الكتابة عن رواية "ريح الجنوب" والتي يرجعها الناقد إلى ظروفه الخاصة والعامة[1].

الثاني: الأسباب التي دفعت مصايف إلى تناول هذه الرواية بقلم النقد، والتي جاءت في مجملها تؤكد اهتمام مصايف بالمقولات الموضوعاتية باعتبارها النقطة الجوهرية للتوجه النقدي الاجتماعي الذي يتبناه في موجهاته لنص الرواية.

هذه الرواية التي يعدها الناقد كبيرة ليس بما اشتملت عليه من خصائص فنية تتصدر بها نظيراتها من حيث اكتمالها الفني، وبما توفرت عليه من مقومات الجنس الروائي الحديث، وإنما لأسباب ثلاثة، هي: " أولاً لأنها رواية كبيرة لا يقل حجمها عن 266 صفحة، ثم لأنها تعالج موضوعاً من أهم موضوعات الساعة، وهو موضوع الريف الجزائري بمشاكله وذكرياته وأحلامه، ثم ثالثاً وأخيراً لأنها العمل الأدبي الأول الذي نظر إلى قضية الريف نظرة واقعية"[2]،

[1]– ينظر: محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب** ، **ص: 177**.

[2]– محمد مصايف، المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وهي نفس الرؤية التي عبر عنها واسيني الاعرج حينما اعتبر أن عبد الحميد بن هدوقة[1]، قد تأثر في روايته "ريح الجنوب" بروافد الأدب الاجتماعي العربي والغربي حيث يقول: "هو صاحب أول فعل للتأصيل، وترسيخ العمل الروائي في الأدب الجزائري الحديث في فترة السبعينات، فهو يعتبر أن تجربته ليست بفعل التأثير مع الروايات الجزائرية التي سبقته(لعبد الحميد الشافعي ولا نور الدين بوجدرة، ولا محمد المنيع، ولا أحمد رضا حوحو) بل كانت ثمرة تداخل التأثر مع الروايات المشرقية العربية والغربية(روايات طه حسين ونجيب محفوظ) والثقافات العالمية ممثلة في روايات ليون تولستوي توجنيف، غوغول، فيدور ديستويفسكي..."[2]، ليحرص مصايف من خلال هذه المقدمة على عرض مقاصده من الدراسة، وعملية التصدير هذه متكررة في الكثير من دراسته النقدية، الغاية منها إحاطة القارئ المفترض بظروف نشأة النص وظروف كتابته وأهميته الاجتماعية.

1- المرحلة الأولى: مرحلة الدراسة (دراسة المتن الروائي)

بداية يوجهنا مصايف للفائدة المتوخاة من عرضه لمحتوى الرواية قائلا "وأبدأ في هذا المقال بعرض كاف لمحتواها، عرض يسمح لي بإبداء ملاحظاتي وأرائي حول الاتجاه العقائدي الذي سلكه الكاتب في العمل، وحول لغته وأسلوبه"[3]، والحقيقة أن مصايف يعتمد

---

[1]- **عبد الحميد بن هدوقة**(1925م-1996م):من مواليد قرية الحمراء التابعة للمنصورة ولاية برج بوعريريج، من أم بربرية وأب عربي حفظ القرآن الكريم وأصول الفقه، التحق بجامع الكتانية بقسنطينة 1940م، ثم سافر إلى فرنسا1945م من أجل العمل، ثم التحق بجامع الزيتونة بتونس1949م لينال شهادة العالمية في الأدب وشهادة التمثيل العربي من معهد فنون الدراما من تونس، ثم عاد الجزائر وزاول التدريس بجامع الكتانية1955م، ليعود في 1958م إلى تونس حيث عمل بالإذاعة التونسية، وفي 1962م رجع إلى الجزائر والتحق بالإذاعة والتلفزيون الجزائري وتقلد منصب المدير العام للمؤسسة الوطنية للكتاب ثم رئيس للمجلس الأعلى للثقافة وعُين نائب رئيس المجلس الاستشاري الوطني لرئيس محمد بوضياف، ومن أهم مؤلفاته: دراسة بعنوان(الجزائر بين الأمس واليوم1958م)، ومن القصة (في ظلال الجزائر1960) و(الأشعة السبعة1960م) وله ديوان شعر بعنوان(الأرواح الشاغرة1967م)،ومن الروايات (ريح الجنوب1971م)و(نهاية الأمس1975م)و(بان الصبح1980م)و(الجازية والدراويش1983م) و(غدا يوم جديد1997م) وترجم ابن هدوقة مجموعة قصص عن الأدب العالمي1983م وله مؤلف عن الأمثال الجزائرية 1993م.

[2]- واسيني الاعرج، **مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجية الرواية الجزائرية التأسيسية، ص: 2.**

[3]- محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب، ص: 177.**

على أسلوب التلخيص كأداة عملية تعينه على كشف المحاور الرئيسة للرواية، ، بما يحقق فرزا سريعا لشخصياتها وأحداثها البارزة، وإظهار الأساسي منها.

ومن هنا يستهل محمد مصايف تحليله للرواية بشرح وافي لمحتواها مركزا في أثنائه على السمات الفكرية والثقافية الدالة لشخصيات الرواية[1]، بما يمكنه من تحديد الاتجاه العقائدي الذي سلكه الكاتب في هذا العمل، وقد صنفها في محور الرواية الواقعية بقوله "اتضح لنا من العرض المجمل لمحتوى الرواية إنها رواية واقعية، وأنها تهدف في مجمل ما تهدف إليه، إلى رسم صورة كاملة بقدر الإمكان لحياة الريف الجزائري"[2] وهذا كله يدخل ضمن مهام الناقد في مرحلة الدراسة.

2- المرحلة الثانية: التفسير (تحليل المضمون الاجتماعي)

بعد أن ينتهي مصايف من عرض محتوى الرواية وإبدائه الملاحظات العامة حوله، ينتقل مباشرة لمرحلة التفسير والدخول في تحليل مضامينه وقضاياه العميقة لإدراك أكبر قدر ممكن من الدلالات التي يريد أن يعبر عنها الكاتب، وأول خطوة ممكنة في هذا الطريق لكشف محمولات النص تقتضي منه تحديد القضية الاجتماعية التي تعالجها الرواية.

2-1- تحديد القضية الاجتماعية :

بعد قراءة متأنية للرواية يتوصل مصايف إلى أن أحداثها كانت تدور حول قضية أساسية "وموضوعا اجتماعيا جزائريا صميما"[3] تمثل في طموح الشباب الريفي إلى الحرية بأوسع معانيها[4]، وقد جسدت هذه الرغبة، شخصية "نفيسة" القادمة من المدينة، ودائما ما "كانت المدينة هي المكان الذي تولدت فيه الحداثة بما تحويه من أدوات إنتاج وتعقد علاقات ورغبة

[1]- ينظر: محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب، ص: 178- 181.**

[2]- محمد مصايف، المصدر نفسه، **ص: 181.**

[3]- محمد مصايف، **الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام ، ص: 179.**

[4]- ينظر: محمد مصايف، مصدر سابق، **ص: 182.**

في الاكتشاف وخوف من الاكتشاف"[1]، والجدير بالذكر أن مصايف بهذا التحديد يخالف ما ذهب إليه عبد الله الركيبي من أن الرواية تعالج قضية الثورة الزراعية في الجزائر وأهم المعوقات التي واجهتها في المجتمع الريفي[2] بل ويرفضه أيضا "فليست الثورة المسلحة، ولا الآثار المباشرة لهذه الثورة، ولا الثورة الزراعية، بل ولا حتى الإصلاح الزراعي، محورا او محاورا أساسية لرواية "ريح الجنوب""[3]، ويعتقد مصايف أن «ريح الجنوب» حاولت في الحقيقة أن تصف لنا حقبة معينة من الزمن يشهد فيها المجتمع الريفي تحولا كبيرا من جيل قديم إلى جيل جديد وأثناء ذلك تصور الرواية معاناة هذا الجيل الأخير، من خلال تأكيده على أن الصراع بين نفيسة وأبيها لا يمكن اعتباره خلاف عائلي عادي قد يحدث في كل أسرة، بل هو صراع عام تقوده تلك الشابة نيابة عن المجتمع بأسره[4] مع تلك" النفسية المحافظة التي حملها ابن القاضي من أول صفحة في الرواية إلى أخر صفحة منها، وهي نفسية الطبقة الإقطاعية التي عاشت الثورة ولم تندمج اندماجاً كلياً، وكل صراع حدث في الرواية مهما كان نوعه وأثره في سير الأحداث إنما كان بين هذه النفسية وبين المجتمع الريفي المتمثل في المرأة، وفي السلطة، وفي الثقافة التي كان يمثلها الطاهر المعلم إلى حد ما"[5]، وهنا يحاول الناقد لفت انتباه القارئ لموضوع آخر هام، يتعلق الأمر بوضع المرأة الجزائرية المأساوي في الريف وما تعيشه وما يقع عليها من ظلم اجتماعي، واستغلال من العقليات الرجعية التي تتوجس خوفاً من الأفكار التحررية التي تخترق قراهم المحصنة كل يوم، بفضل الشباب الواعي لتلك المناطق، فالرواية تعالج قضايا اجتماعية متنوعة، لكن أهمها وأخطرها عند مصايف قضية المرأة ووضعيتها، فالأهمية تكمن في أن المرأة تعد مكوناً من مكونات النهضة الحياتية، هذا

---

[1]– رزان محمود إبراهيم، **خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة**، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2003 م، **ص: 193**.

[2]– ينظر: عبد الله الركيبي، **تطور النثر الجزائري الحديث**، **ص:201**.

[3]– محمد مصايف، **الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام**، **ص: 180**.

[4]– ينظر: محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب** ، **ص: 182**.

[5]– محمد مصايف، مصدر سابق، **ص: 180و181**.

ما جعل "ابن هدوقة" يوجه خطابه الروائي لها في فترة مبكرة، ومن الواضح أن الموقف المبدئي للراوي ينطلق من حالة عدم رضا وعداء لوضعية اجتماعية تعيشها المرأة في الريف، هذا الموقف يدخل ضمن الواقعية النقدية الذي يكتفي بوعي الواقع دون أن يتطور ليرسم وعيا يتنبأ بالمستقبل، لوضعيتها إذا ما تحررت من وصاية العقل الجمعي ونظرته الخاطئة وممارسته الإقصائية لدورها الاجتماعي، حيث عجزت نفيسة على أن تتخطى الحواجز الاجتماعية التي أحاطت بها، ومن هنا يأتي فشل "نفيسة" في التحرر في النهاية لحناً ختامياً حزينا للرواية، والحقيقة أن هذه النهاية جاءت منسجمة مع الواقع الجزائري والعربي الراهن، وبذلك تكون "رواية ريح الجنوب" مرآة تعكس بأمانة سلبيات الوضع في الريف الجزائري، وفي نفس الوقت تمجد النضال المستميت في سبيل تغييره، وهي بهذا النهج الذي يطرحه "بن هدوقة" تلبي الشعار الذي تطرحه الواقعية الاجتماعية[1].

صورة المرأة الجزائرية بين الثائرة والضحية :

لقد تراوحت صورة المرأة في الرواية العربية عموماً بين شخصيات نمطية بسيطة لا تنفصل عن عالم النساء الصغير الذي لا يستوعب القضايا الكبيرة، وأخرى مثلت شخصيات نسائية فاعلة ورافضة لما يكبل حريتها، تمتلك وعياً وثقافةً جعلاها تنتفض ضد ما يكبل عزيمتها من تقاليد بالية، ما جعلها تنبعث كساحة صراع عنيف بين ما هو متجذر في أعماق المجتمع، وبين القيم البديلة وفي أثناء هذا تتخذ خطوات متقدمة تأكيداً على استقلاليتها، لتتحول إلى كائن فعال وحر من الداخل والخارج، يحقق وجوده بأبعادها المختلفة الشخصية والوطنية والإنسانية[2].

هذا المنطلق الحريص على المزاوجة بين حرية المرأة وحرية الوطن بشرطه الأساسي وهو التحرر من مختلف معوقات التقدم نحو مجتمع يحقق العدالة والمساواة للجميع، كان هذا

[1]– ينظر: محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب، ص: 181.**

[2]– ينظر: رزان محمود إبراهيم، **خطاب النهضة والنقد في الرواية العربية المعاصرة، ص: 178.**

التطلع في رواية "ريح الجنوب" إلى ماهية جديدة للمرأة الجزائرية الريفية، وخاصة أن الثورة الثقافية عجلت في كسر قيود المرأة عن طريق التوعية والتعليم وأتاحت لها مشاركة فاعلة في الحياة الاجتماعية وحتى السياسية.

والجدير بالذكر أن الكثير من القصص والروايات الجزائرية تناولت هذا المضمون محاولة تجسيد وضع المرأة وحالتها الاجتماعية والنفسية وما كانت تعانيه من وطأة التقاليد البالية وعوامل القهر التي عملت على تحطيم مقامها الاجتماعي والعاطفي، وحرمانها من حقوقها الأساسية و سلبها إرادتها حتى أصبحت لا تملكها حتى حيال نفسها، فنجد قصة "سمية" لزهور ونيسي و"عزيزة" لعبد الحميد بن هدوقة، و"الهفوة الأولى" لزنير جميلة[1]، والملاحظ أن جل هذه القصص اتسمت برؤية سلبية ترتكز على النقد التقليدي الجامد الخالي من الجانب الفني.

2-2- تصنيف الشخصية ووعيها في الرواية :

يصنف محمد مصايف الشخصيات في رواية "ريح الجنوب" بناء على ما تمتلكه من وعي اجتماعي ينعكس على سلوكها ويتحكم في مجريات الأحداث في الرواية حيث يتجلى الفارق بوضوح في نمط تفكير وطبيعة "نفيسة" التي مثلت الشخصية الأساسية في الرواية في مواجهة أبيها (ابن القاضي) الشخصية المعارضة لها ولأفكارها التقدمية، أما بقية الشخصيات البسيطة التي لم تتوفر على وعي يعينها على فهم حقيقة الصراع الدائر في المجتمع الريفي، ولم تقدم أي دور فعال وإيجابي يؤثر في موازين القوى في الرواية، فإن الناقد يستثنيها من الشرح، ويبرر هذا بقوله "ولم أذكر المعلم سي الطاهر، ولا الحاج قويدر القهواجي، ولا العجوز رحمة، لأنهم شخصيات ثانوية بالقياس للشخصيات السابقة، ولا ذكرت شخصية خيرة أم نفيسة لأنها لم تقم بأي دور إيجابي في الرواية"[2]، فهذا الإقصاء من التحليل يرده مصايف لما

[1]- ينظر: أحمد طالب، **الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ص: 144.**

[2]- محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب، ص:181.**

اتصفت به هذه الشخصيات من حيادية، وعدم الانخراط في الحياة بإيجابية تعيد تثوير الواقع الريفي وترسم صورة مغايرة لمجريات الصراع في هذا المجتمع المعقد.

أ- **مواصفات الشخصية الداعمة للفكر التقدمي** : وتتجسد هذه المواصفات في شخصيتين حملها"ابن هدوقة" مبادئ هذا الفكر:

1- شخصية "نفيسة" المثقف التقدمي الواعي: يعتبر محمد مصايف أن البطلة "نفيسة" في انتفاضتها ضد التقاليد الرجعية تجسد لنا صورة المثقف الواعي بدوره التاريخي، والأمل الذي يساوره نحو المستقبل، رغم العقبات التي تشكلها معاقل الظلام والاستبداد الفكري التي تتعامل مع الإقطاع لاشتراكهما في المصالح، فالمواقف الصادرة عن"نفيسة"هي في نظر مصايف انعكاس لفكر النخبة المتعلمة في الجامعات التي وصل بها الوعي للإصرار على محاربة التخلف المتفشي في الريف، فهي إذن شخصية تقدمية تحمل تطلعات نهضوية ذات طموحات مستقبلية، ويُصر **حسين مروة** على أن الصفة التقدمية في الأدب هي الوحيدة القادرة على إنتاج شخصيات وصراعات اجتماعية محركة لحركة الواقع، لأن الأدب التقدمي "يكون أقرب وأصدق تصويراً للحركة التاريخية التي تدفع القوى الاجتماعية إلى التطور، وبمقدار ما يكشف عن الصراع القائم بين هذه القوى القديمة البالية التي يريد التطور الاجتماعي اقتلاعها من مكانها في المجتمع، بعد أن انتهت مهمتها التاريخية"[1]، وفي نظر مصايف أن ابن هدوقة استطاع توظيف شخصية "نفيسة" بطريقة فنية متكاملة تستطيع أن تستوعب عنصراً هاماً من شخصية الإنسان المثقف بصفة خاصة، وهو عنصر الوعي والإدراك[2] الذي يتفاعل بطريقة ايجابية مع العوامل الموضوعية التي ركز عليها الكاتب بشكل متعمد في الرواية.

[1]- حسين مروة، **قضايا أدبية**، دار الفكر، ط 1، 1956 م، بيروت، **ص: 12**.

[2]- ينظر: محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب**، **ص: 182**.

2- فئة الشباب: "نفيسة" البطلة التي تمثل فئة الشباب" الذي ينظر للمستقبل في قوة وصدق، ويرفض الارتباط بالماضي ارتباطا جامدا يعرقل مسيرته إلى الأمام"[1]، فكل معركة تخوضها دولة حديثة إنما تبنى على ما تملكه من طاقة بشرية، وهذه غالبا ما تتألف من الشباب الواعي، وعليه يثني مصايف على دقة اختيار الراوي لبطله من فئة الشباب الطموح " واختيار الكاتب لبطلة الرواية من الشباب المثقف الذي اتصل بالحياة العصرية، وتسلح بنور العلم له أكثر من مغزى، لكأني بالأستاذ ابن هدوقة يؤكد أن خلاص الريف الجزائري من التخلف لا يكون إلا بالاستفادة من تقدم المدينة، ومن الأفكار والنزاعات التقدمية التي تضطرب بها معاهدها وأنديتها ومنظماتها"[2] فهذه الشابة بمواقفها الاجتماعية والثقافية تجسيد حي للمثل الديمقراطية وللفتاة الجزائرية المكافحة لصالح المجموع اعتمادا على النفس.

2- شخصية "مالك": شخص مثقف له تاريخ نضالي مشرف ضد الاستعمار، فهو أول مجاهد التحق بالثورة من أبناء القرية، وكان إطارا فعالا في صفوف جيش التحرير، وبعد الاستقلال أصبح رئيس بلدية صاحب سلطة وقرار، و"مالك" شخصية قوية تملك زمام نفسها ولا تندفع وراء المناصب والرسميات التي تمليها إغراءات السلطة الإقطاعية التي أرادة احتواءه بإثارة حب التملك فيه، ولكن لم يتحقق لها مرادها وكانت النتيجة عكس ما تخطط.

"مالك" بحكم ثقافته أراد أن يثور على الأوضاع الاجتماعية السائدة في القرية، بأن يجعل العمال يعرفون حقوقهم ويعملون لأجل تحقيقها، يقول:"هم الشعب هؤلاء الفقراء...آه لو عرفوا فقط قوتهم الحقيقية واستعملوها كما ينبغي لأدركوا أن الأرض مهما كان أديمها فهي صالحة للخصب"[3]، فهو يعتقد أن الوعي هو الذي ينقص العمال وهو الذي يمد في سيطرة ابن القاضي وأمثاله، وهذا ما كان يبعث التشاؤم والخيبة في نفسه وهو ما انعكس في تصرفاته السلبية حيث جاءت تصرفاته مناقضة لطموحاته.

---

[1]- محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب، ص: 182.**

[2]- محمد مصايف، المصدر نفسه، **ص:173- 182.**

[3]- عبد الحميد ابن هدوقة، **رواية ريح الجنوب، ص: 166.**

ب- مواصفات الشخصية الرافضة للفكر التقدمي:

يصنف محمد مصايف شخصية (عابد ابن القاضي) ضمن خانة الإقطاع حيث يقول واصفا حالة تأزم الوضع وتعقده على البطلة نفيسة:"وهذه الحالة هي عزم أبيها الإقطاعي، الذي يفكر في أراضيه أكثر مما يفكر في أولاده، على تزويجها من "مالك" شيخ البلدية"[1] وهو نفس التصنيف الذي يعيده في كتابه الرواية العربية الجزائرية الحديثة"ابن القاضي هذا يمثل الإقطاعية العقارية خير تمثيل، يمثلها في ذكائها، ونشاطها، وانتهازيتها"[2]، وقد اعترض **مصطفى فاسي** على هذا التصنيف واعتبره غير دقيق لانتفاء الصفة التي تجعلنا نعتبر هذه الشخصية إقطاعية، فكل السلوكيات والمواقف الصادرة عنها في الرواية إنما تعبر عن ذلك الرجل الريفي التقليدي المتسلط في أسرته بما يمثله من حكم فردي لا يعارضه ولا يناقشه أحد، ولا يسمح بأي تنازل لأي كان مثله مثل كل رجل ريفي محافظ، ثم إن مجرد إصراره على تزويج ابنته من (مالك) بغية تحقيق مصلحة معينة تتمثل في الهروب من تطبيق الإصلاح الزراعي على أملاكه لا يسمح لنا أن ندخله في طبقة اجتماعية معينة لها خصوصيتها السلوكية والاقتصادية التي تنفرد بها، وما يؤكد أكثر عدم انتماء "ابن القاضي" لهذه الفئة تلك الصفات الحسنة التي أوردها الراوي عن قصد مثل الكرم بإقامة الولائم الجماعية والتواضع مع سكان القرية ولا يركب السيارة ولا الحصان في تنقلاته مثل ما يفعل رجال الإقطاع[3].

ويخلص **مصطفى فاسي** في الأخير إلى أن (ابن القاضي) شخصية مصلحية انتهازية وليست إقطاعية، "وهذا ما نجده في القصة والرواية العربيتين اللتين تتناولان أمور الحب والزواج، حيث يمثل الأب سلطة القمع الاجتماعي التي لا تُعارض، سلطة الأب في مواجهة جميع أفراد الأسرة من جهة، ثم سلطة الرجل في مواجهة المرأة وضعفها من جهة أخرى "[4]،

---

[1]- محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب، ص: 178.**

[2]- محمد مصايف، **الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص: 184.**

[3]- ينظر: مصطفى فاسي، **دراسات في الرواية الجزائرية**، دار القصبة للنشر، د ط، الجزائر، 2000م، **ص: 9 و10.**

[4]- مصطفى فاسي، المرجع نفسه، **ص: 10.**

ونحن نعتقد أن مصطفى فاسي قد جانب الصواب في تحليله لشخصية ابن(القاضي)، ذلك أن الانتهازية والمصلحية التي ذكرها هي صفات جوهرية في رجل الإقطاع الاستغلالي، وخاصة أن التصنيف الذي قال به محمد مصايف يشاركه فيه كل من عبد الله الركيبي وواسيني الاعرج في تحديدهما لشخصية (ابن القاضي).

من خلال تصنيفه للشخصيات الواردة في الرواية، يرى مصايف أن "ابن هدوقة" قد ضيق أفق بعض الشخصيات، ولم يحسن تطوير أدوارها، ما جعلها تتخذ مواقف سلبية في الكثير من القضايا المصيرية للبلاد، كالمجاهد "مالك" والمعلم "سي الطاهر" "فقد كان لهذا المعلم أفكار نيرة، وكان في إمكانه أن يلعب دورا أساسيا في معركة تطوير الحياة الريفية، غير أن الكاتب أراده أن يكون أديبا يعيش على الهامش"[1]، فقد كان يهتم بالنشأ الجزائري لقناعته أن هذه الأوضاع المأساوية لا يمكن أن تزول إلا بطريقة واحدة تتمثل في التعليم، وحتى الحرية التي لا يمكن الحصول عليها إلا بالسلاح ولكن أيضا "بإعداد المجتمع نفسيا وخُلُقيا وثقافيا ليكون في مستوى الحرية"[2] لصون هذا المكتسب وإدراك حقيقته وحدوده.

وفي الأخير يخلص محمد مصايف من خلال تحليله لشخصية "نفيسة" أن الراوي قد ضمن بحسه الفني الواقعي شخصيتها الأفاق المتفائلة بالعصر التقدمي الجديد، وذلك عندما كان حريصاً على تفسير الوعي الاجتماعي لنفيسة من خلال حوارها الداخلي، بارتباط وثيق بالعوامل الخارجية للبيئة الاجتماعية المحيطة بها، الأمر الذي ساعد الكاتب لأن يطرح بوضوح من خلال هذه الظروف الجائرة مسؤولية المجتمع الظالم عن ضياع الكثير من بنات الجزائر المثقفات من أمثال "نفيسة" في مجتمع متخلف يتربع على أنفاسه العديد من أمثال "ابن القاضي" بكل أبعادهم النفسية، والفكرية، المتخلفة والمشوهة.

---

[1]– محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب، ص: 184.**

[2]– عبد الحميد ابن هوقة، **رواية ريح الجنوب، ص: 72.**

- **ملاحظات فنية في سياق اجتماعي:**

من خلال محاولة الناقد الاجتماعي الدائمة البحث عن المواءمة بين الشكل والمضمون، فإن الناقد محمد مصايف يفعل ذلك، في شكل إشارات للتقنيات الفنية التي اعتمدها الراوي ليفسر بها مسألة التوافق بين الواقع المادي والواقع الفني حيث يقول:"وحديثنا عن السمات الفنية للقصة الجزائرية ينبغي أن يبدأ من البداية، أي من النظر في الأسلوب ومحتواه وعلاقته بالواقع"[1] من خلال التعرف على طبيعة اللغة الموظفة وتقنيات الوصف والسرد لفهم الصورة التي تتسربل بها الأحداث داخل المتن الحكائي.

1- اللغة البسيطة كداعمة للغاية الاجتماعية:

يبين محمد مصايف أن "ابن هدوقة" استخدم لغة بسيطة سلسة تبتعد عن الوحشي وتحافظ على القواعد اللغوية، ساهمت في تحريك الشخصيات الرئيسية والفرعية ضمن ديناميكية روائية متماسكة، "وأول ما أسجله بكل غبطة هو سلامة لغة الكاتب، واستقامة أسلوبه بشكل عام"[2]، مشيراً في ذات السياق إلى أن المرحلة الهامة التي تمر بها بلادنا تستوجب على الفنان الجزائري أن يوظف لغة تدعم الهوية العربية الوطنية فليس من المفيد استعمال بعض العبارات العامية في إنتاجنا الفني.

انطلاقا من أن الحوار أهم وسائل الراوي التي تساعده على رسم الشخصية، وتحديد صفاتها العقلية، والكشف عن عواطفها وخلفياتها، فالقارئ لا يمكنه معرفة نوايا الشخصية ومواقفها إلا عند سماعه للحوارات الصادرة عنها، وفي أثناء تحليله للحوار يلاحظ محمد مصايف أن استخدام الراوي لمستوى لغوي واحد بين جميع شخصيات الرواية قد أسقطه في عيب تسطيح الشخصيات، لدرجة يتساوى فيها أسلوب حوار نفيسة الطالبة المثقفة مع "رابح" الراعي الأُمي والعجوز"رحمة"، ما يجعلهم في مرتبة واحدة، يتكلمون لغة عربية عالية،

[1]- محمد مصايف، **النثر الجزائري الحديث، ص: 58.**

[2]- محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب، ص: 185.**

ويحسنون الجدال الفكري[1]، فليس من المنطقي أن يشحن الراوي شخصياته بمستوى واحد من التفكير، ما يبعد الحوار عن الواقعية ويفقده قوة الإقناع في القارئ، لعدم تلاءم الكلام مع مستوى الشخصية الصادر عنها، وقد أشار **عبد الله الركيبي** إلى هذا العيب الفني في لغة الحوار بين شخصيات الرواية "ولكنه يكون بعيداً عن الواقعية حين يطول أو لا يعبر إلا عن آراء الكاتب وأفكاره خاصة إذا كان عميقا يعبر عن تجربة ثقافية أو تجربة عميقة في الحياة قد لا تقتنع أنها نابعة من حياة الشخصية الروائية"[2]البسيطة في مستواها الثقافي والتعليمي.

وعموماً، فإن البناء الروائي في "ريح الجنوب" جاء واقعياً بسيطاً يقوم على محورين السرد والحوار، بلغة متقنة وسهلة استوعبت واقع مجتمع الريف الجزائري الذي تحركت في إطاره الشخصيات والأحداث، وأكثر ما تظهر بساطة الرواية في اعتمادها على بطل واحد مثلته الطالبة "نفيسة" والتي كانت بمثابة قطب الرحى الذي تدور حوله أحداث الرواية.

2- دور أسلوب الوصف في إثبات الواقع:

ينطلق مصايف في حديثه عن العلاقة بين الوصف والسرد في الرواية، وتضافرهما في بناء الجمالية التي طبعت أسلوب "ابن هدوقة" من عرضه للملامح الخارجية والنفسية للشخصيات، ووصف المنازل والأماكن والأشياء التي تشكل انطباع لدى المتلقي بالواقعية والوصف" أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين"[3]، ويهتم مصايف أكثر بتصوير الراوي للحالة السكونية والرتابة التي تلف الأماكن والحياة في الريف الجزائري، هذا النوع من الجو الذي ينعكس مباشرة على طبيعة الإنسان في هذه المناطق الذي يتصف بالهدوء والرسانة، وفي المقابل فإن السرعة والفوضى والصخب الذي يميز المدن والحواضر الكبرى يضفي بثقله على ساكنه فتجده عنيف ومتقلب المزاج، وبخصوص هذه

---

[1]- ينظر: محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب، ص: 185.**

[2]- عبدالله الركيبي، **تطور النثر الجزائري الحديث، ص: 211.**

[3]- سيزا أحمد قاسم، **بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1984م، **ص: 110و111.**

العلاقة يشير **مصطفى حجازي** إلى تلك العلاقة العدائية بين القرية المغلقة على ذاتها، والسلطة التي لا يصدر عنها سوى التهديد والاستغلال، فالقرية تلعب دور الإنسان المقهور إزاء المسلط[1]، ثم يربط مصايف الصلة بين العنف الذي طرأ على القرية وقدوم عنصر من المدينة تمثل في الطالبة "نفيسة" ليستنتج أن مظاهر العنف التي تخللت الفصول الأخيرة في الرواية، وزجت بها إلى تلك المواقف المأساوية كموت "رابح" الراعي ومحاولة هروب "نفيسة" من قريتها ثم إعادتها إليها مقهورة لتعيش مصيراً أسوأ كان في الحقيقة نتيجة لإتصال الريف بالمدينة، وأثرا من أثار تسرب بعض الأفكار الاجتماعية التقدمية إلى مجتمع الريف المهادن لتعيد تشكيل منظومته الاجتماعية، والثقافية بما يتناسب وتلك الأفكار الثورية الجديدة[2].

يركز مصايف على المكان الإنساني وخصوصا معادلة الريف والمدينة باعتبار المكان مؤشر دال على الفرد عبر موقعه وانتمائه الاجتماعي، وشكله ومكوناته، وقد كان"بلزاك" "يعير وصف المكان اهتماما خاصا، حيث أن المكان الذي يسكنه الشخص مرآة لطباعه، فالمكان يعكس حقيقة الشخصية ومن جانب آخر فإن الشخصية تفسرها طبيعة المكان التي يرتبط بها"[3]، كما يكون للأشياء الموصوفة طاقة ترميزية تحيلنا على البيئة الاجتماعية ومستوى المعيشة ونمط الحياة وأسلوبها ليوحي للقارئ بإحساس ومشاعر الناس في تلك الأماكن من خلال" الوصف التعبيري الذي يتناول وقع الشيء والإحساس الذي يثيره هذا الشيء في نفس الذي يتلقاه"[4]ليتوصل الناقد من خلال هذا المنظور إلى أن "ابن هدوقة"تمكن من تقديم موصوفه بكثير من الدقة والموضوعية في التسجيل" وقد وفق في هذا الوصف توفيقاً يخيل للقارئ معه أنه يعيش فعلاً مع أبطال الرواية ويشاطرهم اهتماماتهم وعناءهم من أجل مشاكل

---

[1]– ينظر: صالح سليمان عبد العظيم، **سوسيولوجيا الرواية السياسية، يوسف القعيد نموذجا**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، مصر، 1998م، **ص: 169**.

[2]– ينظر: محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب، ص181**.

[3]– سيزا قاسم، **بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، ص: 85**.

[4]– سيزا قاسم، مرجع سابق، **ص: 81**.

الريف"[1]، فالتناقض بين هذين العالمين (الريف، المدينة) هو الذي يُكَون المضمون الأساسي في هذا العمل الروائي، ويحدد أيضا قيمته الفنية والفكرية، وهذه ميزة الوصف الواقعي الذي يستقطب الواقع من خلال جوانبه الأكثر شمولية وإيحاء وارتباطا بالأحداث الدالة الكبرى ما يجعله يساهم في بناء الفضاء الروائي، ويتلاحم في عضوية واحدة، وبشكل تام مع الحدث، فالراوي لا يقدم لنا من صورة الواقع الجزائري إلا ما يتلاءم وحركة شخصياته وما يحدد إطار نشاطاهم، وخط سيرورة الرواية و"هو في كل هذا يحسن آلة الوصف، ويأتي بما ليس بعده مزيد"[2]، هذا ما جعل محمد مصايف يعترف لابن هدوقة بإتقانه لتشكيل حبكة الرواية من خلال قدرته على ربط الأحداث بعضها ببعض وتداخلها بأسلوب تشويقي يشد به متعة القارئ إلى أخر سطر من الرواية.

4- مسار الحدث في "ريح الجنوب": البناء الفني في الرواية يراوح في نظر مصايف بين خطين سرديين في تتابع الأحداث الروائية، فالأحداث السياسية تسير في خط مواز لمجريات الأحداث الاجتماعية المتعلقة بالقرية التي تسكنها"نفيسة"، ويؤدي هذا النوع من البناء الحدثي إلى خلق تفاعل متبادل بين الحدث السياسي في إطاره الخارجي والحدث على مستوى القرية في إطاره الداخلي[3]، وهذه العلاقة التفاعلية هي التي تشكل رؤية الرواية في بنائها الكلي، فالأحداث التي تجري في نطاق القرية نجد ما يوازيها ويفسرها على صعيد الحدث السياسي.

3- المرحلة الثالثة: مرحلة التقييم

على الرغم مما قلناه في الجانب النظري من أن محمد مصايف يؤكد على الاستقلال النسبي للأدب والاعتراف بطبيعته الفنية الخاصة، فإنه ظل في ممارسته النقدية مخلصاً لمنطلقاته الاجتماعية الاشتراكية الداعية إلى وجوب فحص الواقع الاجتماعي والسياسي للبلاد وتلمس انعكاس ذلك على الأثر الأدبي، معتمداً على رؤيته التي تربط الصلة بين متغيرات

[1]- محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب، ص: 181.**

[2]- محمد مصايف، المصدر نفسه، **ص: 185.**

[3]- ينظر: محمد مصايف، المصدر نفسه، **ص: 181.**

الواقع ورؤية الأديب وسلوكه على مستوى الأثر، هذا ما أدى به إلى التبسيطية والخضوع لمفهوم الانعكاس المباشر، الذي كان قد انتقده نظرياً، حيث يمكننا أن نلحظ هذه الأحكام التقييمية من خلال ما يلي:

- **الثناء:** الثناء على جودة الكتابة الإبداعية الواعية عند المؤلف في قوله:"ونجاح ابن هدوقة في هذا الإطار من الأهمية بحيث لا يخفى على أحد"[1].
- **الحكم:** الحكم بتقصير الكاتب في تشكيل أدوار بعض الشخصيات الروائية "قلت أن الكاتب لم يحسن تطوير الدور الذي أسنده إلى رابح الراعي"[2].
- **التصريح:** التصريح بالرضى على لغة الكتابة عند "ابن هدوقة" يقول مصايف :"وأول ما أسجله بكل غبطة هو سلامة لغة الكاتب"[3].
- **التوجيه:** توجيه محمد مصايف المؤلف من خلال دعوته للمضي والكتابة في هذا النوع من المواضيع الاجتماعية وبالأخص ما تعلق منها بالريف يقول مصايف: "وكم أتمنى أن يواصل الأستاذ ابن هدوقة اهتمامه بقضايا الريف بهذا الأسلوب الناصع الجذاب، وبهذا الوعي الذي كتب به رواية"ريح الجنوب"، فجاءت أثراً فنياً يعتز به الأدب الجزائري الحديث أيما اعتزاز"[4].

ومما سبق يمكننا تسجيل السمات الرئيسية للممارسة التطبيقية عند محمد مصايف كالآتي:

السمات الرئيسية للممارسة النقدية عند محمد مصايف:

- اعتمد محمد مصايف في تقييمه للعمل الأدبي على ما يستشفه من تحليله لمضمونه، وكانت المرامي الاجتماعية أهم ما يلفت اهتمامه، وقد طبق في دراسته لرواية "ريح الجنوب"

[1]– محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب، ص: 184.**

[2]– محمد مصايف، المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– محمد مصايف، المصدر نفسه، **ص: 185.**

[4]– محمد مصايف، المصدر نفسه، **ص:186.**

منهج اجتماعي تحليلي، يقوم على تحليل مضمون النص الأدبي في ارتباطاته بالمرحلة التاريخية والظروف الاجتماعية والسياسية التي صاحبته.

- غلب الطابع التأليفي على ممارسة محمد مصايف النقدية بالرغم من محاولته التعمق في الحديث على التقنية الروائية .
- إن الهاجس الاجتماعي رهن دراسة محمد مصايف لرواية "ريح الجنوب" فجعله يتعقب كل ما اتصل بالحياة اليومية في نص الرواية محاولا إقامة الصلة بين راهن المجتمع الجزائري ومواقف الكاتب عبر مسارين أساسيين يبرز الأول في أحداث الرواية والثاني في شخصياتها .
- عدم تعمقه في تحليل فنيات النص الروائي ووظائفها الداخلية ومن ذلك إغفاله التطرق لبعدي المكان والزمان من منظور جمالي، فجاءت دراسته للبناء الفني ناقصة لا تربو عن ملاحظات عامة حول كيفية استخدام الحوار أو تسيير الشخصيات أو الأحداث.
- تميزت الدراسة التحليلية الاجتماعية لمحمد مصايف بالوضوح، مع نذرت في توظيف المصطلح النقدي السردي.
- يفهم مصايف النص الإبداعي كجزء من النشاط الإنساني، غير أنه له خصائصه الذاتية وبنيته الفنية والتعبيرية.

المبحث الثاني: إيديولوجية الممارسة النقدية عند واسيني الأعرج

للوقوف على طبيعة وخصائص الممارسة النقدية لدى واسيني الاعرج لابد لنا أولا من تحديد أحد أعماله التي تجسد تجربته، وتكون بمثابة جانب تطبيقي للمبادئ النظرية التي طرحها وقمنا بتحسسها في الفصل الأول، وقد اخترنا لهذا مؤلفه" **الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية-الرواية نموذجا**-" الذي تعرض فيه بالدراسة والتحليل لمجموعة من روايات "الطاهر وطار"هي:

- اللاز: حضور الأشياء المنسية.
- العشق والموت في الزمن الحراشي: اقتحام الأزمنة الصعبة.
- الزلزال: جدل الإخصاب والعقم.
- عرس بغل، حوت ياكل حوت.
- الحوات والقصر: ازدواجية إيديولوجية البرجوازية الصغيرة.

وقد اخترنا من بين هذه الأعمال دراسته لرواية "اللاز" ورواية "العشق والموت في الزمن الحراشي".

<u>النموذج التطبيقي الأول</u>: تحليل رواية "اللاز"(حضور الأشياء المنسية)

في تحليله لمضمون رواية اللاز يتبع واسيني منهجية خاصة من خلال البدء بالوقوف على القضية الأساس التي يدور حولها العمل الروائي، مبينا دلالة هذا العمل بالنسبة للفترة التي نشرت فيه لينتقل فيما بعد إلى تقديمه لنا في صورة ملخص يركز فيه الناقد على أهم الأحداث والشخوص والحوارات التي تحكمت في تأطير وتوجيه مسار السرد في الرواية.

1- ملخص وصفي لرواية "اللاز":

تمثل الرواية بأحداثها المأزومة رحلة البحث عن الحقيقة أو الزمن المفقود من الثورة الجزائرية علامة مضيئة لها توهجها، وإشعاعها في حياة الروائي "**الطاهر وطار**"[1] على مستويات متعددة، شملت الوطن والمجتمع والأدب، ومن ثم فقد اندرج هذا البحث المضني في ذاته حتى طبع حياته بطابع التمرد والثورة الدائمة على القيم الرجعية الموروثة، ما أنتج صراع روائي تقوده شخصياته لتماثل في أدوارها ما يعيشه "الطاهر وطار" في الواقع.

لقد كان الروائي "الطاهر وطار" في رحلته الطويلة وإلى غاية رحيله عن الحياة يعيش هذا الهم الكبير، هم البحث عن الحقيقة الاجتماعية، واخلص له، وقد عانى من جراء اصطدامه بالواقع الشيء الكثير، خلال هذه المسيرة النضالية الطويلة، المتأججة بنيران التمرد والثورة ومسالكها الوعرة، عاش الروائي الثورة التحريرية بكل ما تحمله من مقاومة وانتفاضة، ومارست ثورة 1954م التحريرية أعمق الأثر في التكوين الوجداني للطاهر وطار في كل مناحي حياته، حيث أثمرت تأثيراتها على ثقافته العامة، ومن ثم انعكست على فكره ومواقفه السياسية والأدبية، كما عاش أيضا مرحلة الحرية بكل ما تعنيه لذاته ووطنه من أمل وطموح يرتجى في ظل نظام اجتماعي اختاره الشعب بما يوافق رؤيته الايديولوجية التقدمية ليعيد للفرد الجزائري كرامته وحقوقه.

---

[1]- **الطاهر وطار**(1936- 200): أديب جزائري ولد في مدينة من أسرة بربرية تعلم القرآن الكريم ثم التحق بجمعية العلماء المسلمين ودرس بمعهد الإمام عبد الحميد بن باديس1952م علوم الفقه ومنه إلى جامع الزيتونة بتونس1954م، نشر أعماله القصصية الأولى في جريدة الصباح وأسبوعية النداء والفك التونسية، وفي 1956م انضم إلى بجبهة التحرير الوطني إلى غاية 1984م، شغل منصب مدير عام للإذاعة الوطنية1991م، كتب الطاهر في القصة والرواية والمسرح، نذكر منها: قصة(دخان من قلبي) و(الطعنات) و(الشهداء يعودون هذا الأسبوع) ومسرحية(الهارب1961) و(على الضفة الغربية) ومن الروايات (اللاز1972) و(العشق والموت في الزمن الحراشي1978) (الزلزال1973) و(تجربة في العشق1988) و(القصر والحوات1973) و(رمانة 1969) (الشمعة والدهاليز1994) و(عرس بغل1975) (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي1999) و(الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء 2004) كما له أعمال في الترجمة كترجمة ديوان (الربيع الأزرق) لشاعر الفرنسي فرنسيس كومب، كما ساهم في إعداد سيناريوهات الكثير من الأفلام الجزائرية.

2- دلالة رواية "اللاز" بالنسبة للفترة التي نشرت فيها:

تتشكل الرواية التاريخية من بنية معقدة، تمزج بين الايديولوجيا والفن، لأن التاريخ حين يوظف كمادة للرواية يصير بعثا للماضي يوثق علاقتنا به ويربط الماضي بالحاضر في رؤية فنية شاملة، وعلى هذا فالتاريخ حين يتحول مادة للرواية يصير ضربا من ضروب المعرفة الإنسانية له طبيعته المتميزة ومكوناته الخاصة[1].

تمتزج مخيلة الروائي بذاكرة المؤرخ لتبدع لنا رواية "اللاز" للطاهر وطار التي ترتبط في الحقيقة بمرحلة دقيقة من تاريخ الثورة الجزائرية، مرحلة بدأ الوعي يتسرب فيها إلى طبقة اجتماعية محرومة كانت تجاهد ضد الوجود الاستعمار الفرنسي بالسلاح وتجاهد في نفس الوقت ضد ما خلفه من برجوزية صغيرة تدعم وجوده وأفكاره، بما اكتسبته من قيم الفكر التقدمي الثوري لتشكل لنفسها إيديولوجية خاصة بها، ويؤكد واسيني على أن هذه الرواية "أعادت النظر في التاريخ بشكل ملحمي، صحيح، ولم تعتمد على المستهلك، وعلى ما هو قائم وجاهز، لتعطي أحكامها في القضية المحورية للرواية، فوضح وطار، بذلك المهمة الإيديولوجية التي يولدها الفن الروائي، ألا وهي معرفة توضيح المحتوى المادي للحركة التاريخية وتوضيح اتجاهها"[2] العام الذي يساعد القارئ على فهم تشكلات وتناقضات الواقع.

إن أول ما يطالعنا به واسيني في دراسته لرواية "اللاز" أنها جاءت لتعالج موضوعا شائكاً لارتباطه بالثورة التحريرية وما صاحبتها من إشكالات وتعقيدات أثرت على الأحداث في زمنها وخصوصا مع الشروع في تشكيل الحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية والتجاذبات التي طفت على السطح بين قادة جبهة التحرير الوطني والتي ستلقي بثقلها على الوضع السياسي للبلاد زمن الاستقلال فيما بعد، ومن البداية يرجع واسيني أسباب هذه الإشكالات إلى الاختلاف والتناقض الطبقي بين المكونات البشرية التي ضمتها شمولية الثورة، هذه الشمولية التي

[1]- ينظر: طه وادي، **الرواية السياسية، ص: 157.**

[2]- واسيني الاعرج، **الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، ص: 27.**

اعتبرها مصايف أحد ميزات الثورة الجزائرية والتي تتفق مع معنى الشعبية[1]، وهكذا "يحدد الصراع دلالة الرواية، التي لا تكون كما يجب أن تكون إلا إذا تجاوزت ظاهر الواقع الخادع ونفذت إلى جوهره الذي لا ينكشف إلا بعد توسطات عديدة"[2] وجوهر الواقع الجزائري في زمن الثورة الصراع بين خطابين متناقضين يسعى كل واحد منهما إلى تملك التاريخ، وعليه فمن أجل بلوغ الفهم الحقيقي للعمل الروائي لابد عند واسيني من العودة إلى تلك الظروف والسياقات الفكرية والثقافية التي أنتج النص ضمنها، وإلى تقصي إيديولوجية المؤلف وفلسفته أيضا، فالطريقة التي يمسك بها "الطاهر وطار" زمام الواقع، والمنظور الذي يدرجه فيه، والأسلوب الذي يصوره، لا يمكن تفسيره عند واسيني إلا بواسطة الإحالة على ظروف ووضع الكاتب في عصره وديناميكيته التاريخية، وتكون الإحالة بشكل أوسع على السياق الاجتماعي والتاريخي الذي أطر النص، ليسهل على القارئ الدخول إلى النص واستكناه مغاليقه، لأن رواية"اللاز" التي واجهت في خطابها المشروع الاستعماري، كان لزاماً أن تستند في بنيتها على أفق متقدم يعي أعباء لحظات تاريخية تستلزم مواجهة يقظة وفاعلة، ولتحقيق هذا الفهم وجب علينا التعرف على مؤشرات الوضعية السوسيولوجية التي ولد فيها نص رواية "اللاز" كوضعية تتصارع وتتواجد فيها عدة خطابات إيديولوجية.

يؤكد واسيني الأعرج على أن رواية "اللاز" تمحورت في مضمونها على خلفية سياسية وتاريخية، تمس نواة الثورة الجزائرية وبالضبط إلى ذلك الصراع السياسي الذي تبنتهُ الحركة الوطنية قبيل إعلان الثورة وأثناءها، وبعدها والنقاش حول شرعية الحزب الشيوعي في المساهمة التاريخية الثورية التي تمثلت في تضحية الحزب بمناضليه (زيدان وزملائه) وإخلاصهم لمبادئ الثورة في واقع صعب، كثرة فيه الخيانات والبيعات، هذا الدفاع عن الفكر الشيوعي ومواقفه اتجاه الثورة التحريرية يرفضه الدكتور"**العربي دحو**"حيث يعتبر هذه"المحاولة

[1] – محمد مصايف، **في الثورة والتعريب**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 1981م، **ص: 21.**

[2] – فيصل دراج، **نظرية الرواية والرواية العربية**، ط2، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت،2002م، **ص: 28.**

التي قام بها هنا "الطاهر وطار" لإعطاء الشرعية الثورية للشيوعيين،... تبدو مغالطة تاريخية لا يجب السكوت عنها"[1]، وخاصة بعد أن أعلن الحزب الشيوعي الفرنسي رفضه للثورة التحريرية ومبادئها وعد عملياتها أعمال تخريبية لا تعبر عن إرادة الشعب الجزائري.

3- مؤشرات الوضعية السوسيولوجية للرواية:

1- سياسياً: على صعيد الخطابات الإيديولوجية السياسية امتازت السبعينيات في الجزائر زمن كتابة ونشر رواية "اللاز" بصعود خطاب اجتماعي يساري جعل من قوى الرجعية والامبريالية وخطابها كمعارضة ضمنية وإيديولوجية، وقد أشرنا إلى هذه الظروف في الفصل الأول، في هذا الجو ستمتص وتتمثل مؤلفات "الطاهر وطار" الروائية والقصصية القالب التشخيصي أو نموذج الفعل لهذا النص الإيديولوجي الكبير بما يشكله من محتوى خصب يتضمن كلية انتقائية لخطابات متنوعة، يتحسس تراث الثورة الجزائرية الإيديولوجي ومواثيقها وسيرورتها التاريخية، ليكرس المضمون الاجتماعي لمؤشر مسيطر على النص الأدبي، حيث "اهتمت الرواية الجزائرية بالمضمون، ولم تنظر إلى الشكل إلا بوصفه خادما لهذا المضمون، الذي كان خاضعا لأفكار الواقع في تجلياته الثورية"[2]،والمعارض في شموليته للمنظومة الامبريالية الاستعمارية.

2- ثقافياً: لقد تزامنت رواية "اللاز" مع تشكيلة من الخطابات الثقافية المسرحية والصحافية والسينمائية تمحورت حول المستعمر والثورة ودور الفرد الجزائري الواعي في تغليب المصلحة الوطنية على المصالح الشخصية، وإبراز أهمية طبقة الفلاحين والعمال في الكفاح المسلح، وتحرير القوى الكادحة من العلاقات الإنتاجية الإقطاعية وقيم الاضطهاد والفكر الخرافي .

3- فنيا وجماليا: استطاعت الخطابات الإيديولوجية والسياسية آنذاك، أن تشكل إيديولوجية فنية، روائية وشعرية مستندة على أطروحة الالتزام باعتباره كتابة تملك وظائف تعبوية وتعبيرية

[1]- العربي دحو، **دراسات وبحوث في الأدب الجزائري**، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر، د ت، **ص: 94.**

[2]- علال سنقوقة، **المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، ص: 35.**

وتحريضية للشعب، حرصت على تحقيق تواشج النص المكتوب بالعربية مع خطاب إيديولوجي ثوري تغييري مهيمن على قنوات المؤسسة الأدبية والثقافية.

تلك أهم العوامل التي نرى أنها ساهمت من قريب أو من بعيد في تهيئة الأرضية لظهور لرواية"اللاز" وأثرت في تحديد بنائها الشكلي والمضموني، وعلى هذا يحتفي واسيني الاعرج بأهمية رواية "اللاز" انطلاقا من قدرتها على استيعاب الواقع الجزائري في شموليته وتعقيداته بروح واقعية اشتراكية تتغلب فيها المصلحة الوطنية على المنزع الذاتي.

4- تحليل إيديولوجيا رواية "اللاز":

مباشرة يشرع واسيني في شرح وجيز لمضمون الرواية في صورة قراءة وصفية سريعة لشخصياتها وأحداثها، وفي خضم هذا الوصف يركز على بيان السياقات الإيديولوجية الموجودة والمتصارعة في رواية "اللاز" باعتبارها محددات توفر للناقد إمكانية تفسير المضمر والجلي للأحداث التي يرصدها نصها انطلاقا من حلقة يتم فيها تحليل الفعل وتؤويله، حيث تعتبر "اللاز" في نظر **علال سنقوقة** "من أكثر الروايات الجزائرية اقترابا من إشكالية الإيديولوجيات في الرواية، وأولى الروايات تاريخياً التي اهتمت بهذه المسألة"[1] اهتماما يستدعي حقيقة الفعل بمرجعياته يبعد عنه كل تزييف لحقه جراء الممارسة السياسية للنظام الاشتراكي.

تلك القيم الإيديولوجية لها أهمية كبيرة في بناء الرواية بما تشكله من سلطة مهيمنة في طبيعة الحركة والفعل ورد الفعل لشخصيات رواية اللاز،" فلا يمكن إقامة بناء للرواية دون مقابلة للإيديولوجيات ومناقضتها وعرضها، لأن الشرط الضروري لتطور المتن الحكائي ودفع حركة الأحداث فيه إلى نهاية معينة"[2] فتأتي الحركة منسجمة مع تلك القيم، وهما بشكل أساسي سياقين إيديولوجيين يحاول كل منهما الدفاع على مبادئه ونشرها في المجتمع بما يحقق أهداف وطموحاته:

---

[1]- علال سنقوقة، **المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، ص: 68.**

[2]- عمرو عيلان، **الإديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص: 147.**

أ – أيديولوجيا البرجوازية الصغيرة (المصلحة الفردية).

ب –أيديولوجيا الثورة والتغيير (المصلحة الوطنية).

4-1- إيديولوجيا البرجوازية الصغيرة (المصلحة الذاتية):

إن تدخل عامل خارجي تمثل في الاستعمار الفرنسي أدى بالضرورة إلى إحداث تغييرات هيكلية في المجتمع الجزائري، حيث حاول خلق فئة إقطاعية من أبناء البلاد تمثلت في القياد وأعوانهم يستند عليها لبسط نفوذه على الأرياف والمناطق الجبلية، وهي إستراتيجية أشار إليها "**فرانز فانون**" بسعي البرجوازية الاستعمارية إلى ربط صلات بالطبقة المثقفة في البلد المستعمر[1] عملت هذه الفئة على تكييف النظام القبلي بما يتيح لها المحافظة على مراكز السلطة وتطويع سكان تلك المناطق لخدمة مصالح المستعمر، مقابل منحهم امتيازات في تملك الأراضي المقتطعة من القبائل التي يثبت عداؤها للمستعمر وقد تناما هذا الكيان بمرور الوقت ليشكل طبقة من البرجوازية الصغيرة تربطها علاقات ومصالح مع الاحتلال الفرنسي.

لقد عملت البرجوازية الصغيرة على مواجهة الوعي التاريخي الذي تنشره إيديولوجيا الثورة والتغيير في اتجاهين: الأول في الالتفاف حول الثورة ومحاولة عرقلتها والتشكيك في نجاحها، أما الاتجاه الثاني يظهر في تلك المواجهات الفكرية والمجادلات الدينية مع دعاة التغيير، حيث يوضح لنا واسيني على أن هذا المحور يوظف المال والدين في تكريس الواقع لمصالحه الضيقة التي لا يقبل المساس بها أو الحد من توسعها، هذا الموقف الذي تؤسسه إيديولوجية المصلحة الفردية قد ينزل إلى أدنى مستوى في تقييم مبدأ الصالح الوطني، ما يؤدي بالبرجوازية الصغيرة للسقوط في براثين الخيانة والتأمر ضد الثورة التحريرية ذلك "أن هذه البرجوازية مستعدة حتى إبان– فترة التحرر الوطني ضد الاستعمار– أن تخون شعارات تقرير المصير التي رفعتها هي بنفسها في زمن ما، وان تتبع سياسة «الحل الوسط» مع الامبريالية

[1]– محمد رياض وتار، **شخصية المثقف في الرواية العربية السورية (دراسة)، ص: 72.**

فيما إذا أخذت الحركة الثورية داخل البلاد تهدد مصالحها الطبقية"[1]، إن هذا الوصف من الناقد للبرجوازية الصغيرة يتضمن تأكيداً على أن فلسفة هذه الفئة من الحياة تتغير بتغير المواقف والمصالح، فهي كثيراً ما تعكس موقفاً متصالحا مع الواقع لا يأخذ بعين الاعتبار نظرية التطور الحتمي للتاريخ، ما جعلها تنظر للمجتمع كواقع سكوني لا يقبل التغيير بل لابد من قبوله كما هو في تركيبته الداعمة للطابع الطبقي في البلاد، ويثبت **عبدالله العروي** هذا التصور حين "تمثل الإيديولوجية نظام نفعي خاضع لتلبية حاجيات نفعية خاصة بفئة ما، من خلال اضطهادها من جميع النواحي"[2] بغية إبقائها ضمن دائرة الطاعة والإذعان.

وفي حضور هذه الأنانية المطلقة والصراع المستميت للمحافظة على ايديولوجيتها، يقوم كبار ملاك الأرض الجزائريين والشيوخ باستغلال النص الديني بما يحقق سيطرتهم على الأفراد في ظل انتشار التخلف والبدع والمعتقدات الخاطئة في المجتمع، إضافة إلى ما يلقاه هذا المحور من دعم من الاستعمار الفرنسي من أجل نشر أفكاره ومعتقداته، هذه الظروف وغيرها سمحت بأن يتحول الدين إلى آلية تساعد على تكريس التفاوت الطبقي بين المنتمين لهذا المعسكر وعامة الشعب من الطبقة الكادحة والفقراء، يقول "واسيني" مؤكدا على هذه الوضعية التاريخية المعقدة " لقد كان الدين شكلا من أشكال رد الفعل على الاستعباد الجماهيري، ولهذا فإمكانية استغلاله طبقيا واردة "[3]وكانت مظاهر استغلال المعتقد واضحة في المجتمع، حيث حظي التفكير الخرافي برعاية الشرائح الاجتماعية العليا والإقطاع التي وجد فيها الاستعمار سنداً له، بما يقدمونه من تفسيرات وتبريرات ينتهي بها إلى مهادنة الاحتلال، واعتبار تواجده في الجزائر قدراً إلهياً محتوماً لا يمكن تغييره، "فنماذج مثل الشيخ، في مرحلة تاريخية ما، تصبح الطُعمْ السهل للبرجوازية والتجار، ومن هنا تأتي خطورة أعمالها، فقد فعل ما لم يستطع

[1]– واسيني الأعرج، **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص: 43.**

[2]– عبد الله العروي، **مفهوم الايدولوجيا، ص: 23.**

[3]– واسيني الأعرج، مصدر سابق، **ص: 43.**

المستعمر فعله"[1]، والنتيجة أن هذه الفئة عملت على إجهاض كل مشروع يرمي للثورة والتحرر، ومنعت الفرد الجزائري من الانفتاح والتبصر بحقيقة الوضع الاجتماعي والسياسي العالمي والمحلي والتنور بالمعرفة العلمية السليمة التي تكشف عنه تلك الغشاوة التي جعلت من الاستعمار حتمية يكفر كل من يرفضها .

4-2- إيديولوجيا الثورة والتغيير(المصلحة الوطنية):

يشكل البناء السردي لرواية "اللاز" نوع من المواجهة حول مجموعة قضايا إيديولوجية وفكرية تجسدها المواقف والحوارات المتعددة في النص الروائي، ومن بين الأنساق الفكرية المتجانسة في الطرح نجد خطاب "**إيديولوجيا الثورة والتغيير**" الذي يجسده ذلك الرجل المثقف" زيدان" بإيديولوجيته الثورية الوطنية التي تطرح نفسها بديلا عن إيديولوجية المصالح الذاتية السائدة وتسعى لتغييرها مستندة في ذلك على مشروعها الفكري الشيوعي والذي يدعوا إليه زيدان ويحاول نشره في المجتمع عن طريق الدعوة لأنماط وسلوكات اجتماعية جديدة بديلة عن تلك الاستغلالية والتفاضلية الموجودة في الواقع، بإلغاء الصراع على المصالح الفردية وجعل البلاد تنتظم في جبهة وطنية واحدة ضد الاستعمار.

ويمكن إدراج شخصية "اللاز" كعنصر أساسي لاستمرارية هذه الإيديولوجية التي أطلقها زيدان قبل وفاته، مع أن دوره يبقى طفيف الفعالية نظرا لضحالة رصيده العلمي وعدم ارتكاز وعيه البسيط على أسس تنظيرية وفكرية مقارنة بما امتلكه زيدان من ثقافة شيوعية مكنته من طرح مشروع جديد على الواقع الجزائري آنذاك، يلغي الذات ويحتفي بالذات الوطنية استطاع أن يرسم به تصوره لجزائر المستقبل.

[1]- واسيني الأعرج، **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص: 39.**

هذا التصادم والصراع الذي يصوره "الطاهر وطار" بين هذين المعسكرين، إنما يعكس خصب الحركة الاجتماعية في الجزائر ما قبل الاستقلال، إذ لم يكن التناقض الرئيسي بين المجتمع الجزائري والمستعمر هو الصراع الإيديولوجي الوحيد، وإن كان أساسياً، ولكن كانت هناك تصارعات اجتماعية مأدلجة داخل المجتمع الجزائري نفسه، تحكمت هي الأخرى في صيرورة الواقع، وحددت طبيعة المجابهة مع المستعمر،" فبقدر ما كانت النيران مشتعلة في نهر السين، كانت النيران نفسها تظطرم في الجزائر محاولة ضرب الرأسمالية في أسسها الاقتصادية"[1] فالطبقة الكادحة في الجزائر أصبحت تعي حقيقة اللعبة الإمبريالية التي يجسدها الكولون الفرنسي وأطماعه، ما دفعها للوقوف ضده بإعلان الثورة التحريرية التي جعلت من الشعب عنوانا لها.

إن المتتبع لطريقة عرض الأفكار وبؤر تفجرها في رواية "اللاز" سرعان ما يكتشف تلك الأسلوبية الروائية التي استفادت من فنيات الرواية الواقعية في الكتابة لتوظيفها كعامل محدد لتوجهات الإيديولوجية انطلاقا من تقابل إيديولوجيتين متعارضتين، الأولى تكرس الواقع لمصلحتها الضيقة، بينما تسعى الثانية للتغيير وتقديم طروحاتها كبديل عن الوضع القائم.

الملاحظ أن مقاربة واسيني للقيم الإيديولوجية في رواية "اللاز" تقف على حدود السياق الحضاري الذي تولد النص في إطاره، بالإشارة إلى تلك القيم وتعريفها، ما يؤدي إلى تحويل النص إلى آلة للتغييرات الاجتماعية والسياسية، ويركن دراسته ضمن الدراسات الإيديولوجية المجردة والتي بصمت النقد الماركسي الكلاسيكي في فترة معينة، وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا النوع من القراءة للنص الروائي، كان محل رفض ومقاومة من النقد الاجتماعي الحديث في صورة النقد البنيوي التكويني، إضافة إلى ذلك الرفض الذي تلقاه من النقد البنيوي والشكلاني، حيث يوجب "ميخائيل باختين" على النقد الكشف عن القيم الإيديولوجية انطلاقا من بنية العمل الروائي، وعدم الاتكاء على نسق خارجي جاهز ومحدد، وقد أشار "**رامان**

[1]– واسيني الاعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص: 26.**

سلدن" إلى هذا "فالإيديولوجية لا تنفصل عن وسيطها اللغة في مدرسة باختين، أو كما يوضح فولوشينوف الأمر بقوله إن الوعي نفسه، لا ينشأ ويغدو حقيقة لها كيانها المستقل إلا في التجسد المادي للعلامات"[1]، وهكذا فإن أي تحليل أو تناول للقيم الإيديولوجية لابد أن يكون مرتبطاً بآليات تحليل منبثقة عن النص الذي يستقل بوجود تركيبي خاص به، هذا بالرغم من اعترافنا بعلاقته المرجعية بالخارج، إن هذا الكون الدلالي المصغر كما يصفه الناقد المغربي **سعيد بنكراد** يشكل لنا زاوية نظر مغايرة تدرج من خلالها هذه القيم الإيديولوجية وفق مسار يصنع سياقاً جديداً له، يفتح لنا فهما أعمق للحياة.

من الواضح أن مرجع هذا الفهم يقوم على أساس عملية دياليكتية أقامها سعيد بنكراد بين القيم الإيديولوجية والآليات الفنية، ما يفرض على الناقد أن يستوحي مقاربته الإيديولوجية للرواية المدروسة في إطار تشكلها الأدبي الذي يعتمد معيار اللغة المتولدة في نسق اجتماعي معين" إن هذا التسنين الفني والجمالي بمميزاته وخصائصه، لا ينفصل عن التسنين الإيديولوجي، ذلك أن خلق واقع جمالي ما هو نتاج إعادة صياغة القيم وفق مقاييس جديدة، أو ضمن أشكال جديدة"[2] لترافق في كل مرحلة نوع الأنظمة السياسية والاجتماعية التي شهدت تشكلها.

5- تحليل أنماط الشخصية الكاشفة للايديولوجيا:

اقتناعاً من أن تناول الشخصيات والطباع من وجهة النظر الاجتماعية يمكن أن يكشف لنا الكثير من الدلالات الإيديولوجية والاجتماعية للمجتمع الجزائري زمن الثورة، "وإذا كانت الرواية التاريخية الوطنية كما أشرنا تعتمد على استثارة مجموعة من العلاقات الدالة، فإن نجاحها يتمثل في قدرتها على تمثيل الوعي بمنظومة القيم المعنوية المحركة للشخوص والأحداث"[3]، وعلى هذا يبدأ "واسيني"في تحليله الإيديولوجي للشخصية بتصنيف الشخصيات

---

[1]- رامان سلدن، **النظرية الأدبية المعاصرة، ص: 45.**

[2]- سعيد بنكراد، **النص السردي نحو سينمائيات الإيديولوجية**، دار الأمان، د ط، 1996م، **ص: 40.**

[3]- صلاح فضل، **عين النقد على الرواية الجديدة**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 1998م، القاهرة، **ص: 172.**

الفاعلة بحسب انتمائها الإيديولوجي الطبقي ومكانتها الاجتماعية ودرجة وعيها بالقضايا الوطنية ودورها التاريخي لاعتقاده أن "كل شخصية وكل هيئة تمثل في الرواية إلا ولها صوتها الخاص ولغتها الخاصة وأخيرا أيديولوجيتها الخاصة، وهكذا فالحاجة تدعوا إلى مقابلة الرواية بالواقع لأن الواقع حاضر على المستوى اللساني نفسه"[1] فلا يمكننا إثبات القيم الإيديولوجية في رواية"اللاز"من دون الوقوف على الشخصيات، التي تتحرك داخلها بما تمثله من تصنيف وتمثيل لا يقل قيمة عن جوانب الواقع الجزائري ومنطلقاته الأساسية وتوجهاته الاجتماعية والسياسية والثقافية" فالسلوك الفردي الخاص يخبر عن محتويات الثقافية الخاصة بمجتمع ما، ولكنه – في الآن نفسه– لا يدرك ولا يفهم إلا باعتبار موقعه داخل هذا النسق الثقافي، أو ذاك، وبناء عليه فالثقافة هي النمط الذي يجزأ وفقه نسق ما، ضمن شروط تاريخية وأنثروبولوجية خاصة"[2]فكل شخصية في الرواية تجسد نموذجا فكريا اجتماعيا بكل خصائصه وتطلعاته وتقاليده ومنهجه في الحياة، ما يجعله نموذج يصدق على أفراد كثيرين يمثلون طبقة بكل ما تمثله من قيم واتجاهات.

5-1-"زيدان" البطل الإيجابي والحس الطبقي: يحتفي واسيني بشخصية "**زيدان**" كنموذج **البطل الإيجابي** الشيوعي الذي ظل يتطور مع أحداث الرواية إلى أن يستشهد، مصراً على الوفاء لمبادئه، في شكل شخصية ذات نسق واحد من البداية إلى النهاية ظلت متمسكة بمنطلقاتها وبمشروعية وجودها حتى لو كان الواقع لا يستجيب لهذه المنطلقات، وانطلاقا من هذه الشخصية يثبت واسيني تفوق وطار ومقدرته على اختيار نموذج البطل الذي يحدد طبيعة القوى التي لعبت دور أساسي في النضال الوطني مما يجعل قيمتها الفنية تتعدى مجرد الدلالة التاريخية إلى تحديد ملامحه المعنوية والإيديولوجية والاجتماعية"فشخصية عضوية مثل "زيدان" بوصفها نموذجاً روائياً ناجحاً قادرة على أن تعيش نفسها في الخارج، بشكل كامل

[1]– حميد حميداني، **النقد الروائي والإيديولوجيا، ص: 33.**

[2]– سعيد بنكراد، **النص السردي نحو سينمائيات الإيديولوجية، ص: 43.**

بوصفها كائنا إنسانيا، على أن تعرض بحرية كل صفاتها الرائعة والتافهة، فمكانتها في الحدث هي على نحو لا تستطيع معه إلا أن تتصرف وتعبر عن نفسها في مواقع ذات أهمية تاريخية "[1]وتحضر في هذه الشخصية السمات الآتية:

5-1-1-الوعي التاريخي:

اتكاءً على إشكالية الإنسان الواعي، وعلى منظور الفرق بين التاريخ الساكن والتاريخ المقاوم، اعتبر واسيني الاعرج أن الوعي الذي يحرك شخصية "زيدان" هو الدافع الرئيسي في التحاقه بالثورة وليس مجرد تقليد لأبناء قريته من الثوار و"لكن الذي يقوده هو وعيه بوجوده وبموقعه التاريخي"[2]، فوعيه بأهمية المرحلة التاريخية التي يعيشها المجتمع الجزائري دفعه للمسارعة في الانخراط بجبهة التحرير الوطني.

5-1-2-النزعة الثورية الشيوعية:

لقد تعمد "الطاهر وطار" خلق بطل يحمل صفة المثقف الشيوعي ذو النزعة الثورية حيث ينتج عن هذه النزعة في نظر محمود أمين العالم "تنمية الرؤية الموضوعية للواقع الإنساني وشحذ الوعي الطبقي، وتوكيد قيم الحرية والمساواة، وإعلاء إنسانية الإنسان وتنمية طاقاته المبدعة المشاركة في تغيير الحياة" [3]ويؤكد واسيني على أن بطل وطار في حقيقة الأمر يظهر في صورة المثقف الذي يحس بنوع من المعاناة الداخلية والاغتراب الناتج عن فقدان الانسجام مع الواقع، وما يحيط به من الناس الغافلين عن حقيقة المؤامرة التي تحاك ضدهم من المستعمر وأذنابه، وهذا الاصطدام مع المجتمع الطبقي يولد فيه نوع من التمرد على القوانين المتحكمة في تسيير ذلك المجتمع، ولكن هذا البطل سرعان ما يتجاوز مرحلة التمرد على الواقع ورفضه إلى مرحلة الثورية التي تعمل على تبديل الواقع ولكن برؤية موضوعية

---

[1]– واسيني الأعرج، **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص: 52.**

[2]– واسيني الأعرج، المصدر نفسه، **ص: 37.**

[3]– محمود أمين العالم، **ملاحظات حول نظرية الأدب،** مجلة الثقافة والثورة، العدد: 10، 1983م، **ص: 25.**

منظمة، "مع العلم أن التحاقه بصفوف جبهة التحرير الوطني كان بمحض إرادته، مع أنه كان بإمكانه طبعا أن لا يلتحق أبداً، لكن تاريخه الطبقي ونزوعه الثوري كان دائما يدفعانه إلى الأمام ويمنعانه من خيانة وطنه وثورته التي اتهم هو ورفاقه الذين كانوا يكونون تجمعاً أممياً يتفانى من أجل مبادئه الاشتراكية"[1] فالبطل "زيدان" جاء ليحدد دور المثقف الذي يتعامل مع المجتمع بفاعلية متخطيا حاجياته الذاتية كشكل من أشكال التضحية الإنسانية من أجل مبادئه فيكرس حياته لخدمتها بكل إخلاص[2]، رافضاً حياة العبودية تحت وطأة المستعمر وثائرا عليه وعلى تلك التقاليد الاجتماعية السلبية التي آمنت بالضعف قدراً ما زاد في عمر الاحتلال الفرنسي للبلاد.

يخلص واسيني الاعرج إلى أن الواقعية تعثر في رواية "اللاز" على الجوانب الايجابية وتبني نموذجها على أساس طبقي يتجسد في البطل الأيجابي "زيدان" الذي لا يعد ثمرة للخيال الفني بل ينتزعه الطاهر وطار من يوميات الإنسان الجزائري، وأن تلك التحديدات والملامح التي ميزت الشخصيات في هذه الرواية قد أوصلتنا "إلى النتيجة الحتمية التالية، وهي أن الذي يحدد وجهة الثورة، ليست القوى المرتبطة بالماضي الإقطاعي، ولا القوى المرتبطة بالاستعمار، بل على العكس من ذلك، فالذين يبنون المستقبل هم الفقراء، الذين يناضلون من أجل تجسيد المستقبل الذي تحاول الرجعية تشويهه"[3]، فقد كان هدف البطل "زيدان" مزدوجا: الأول تعميق الثورة في نفوس الأهالي وأبناء منطقته لتحقق أكبر قدر من الاستجابة، والثاني الإخلاص للحزب الشيوعي الذي ينتمي إليه، والذي كان سببا في نحره.

نستخلص مما سبق أن "واسيني" عمد إلى دراسة شخصية "زيدان" في رواية "اللاز" كمعادل موضوعي في تفاعله مع مجتمعه، منطلقا من كون "زيدان" مثال للبطل الاشتراكي

---

[1]– واسيني الأعرج، **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص: 37.**

[2]– محمد بشير بويجرة، **الشخصية في الرواية الجزائرية(1970،1983)**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، د ت، **ص: 70.**

[3]– واسيني الأعرج، مصدر سابق، **ص: 46.**

الإيجابي الذي لا يتوانى في التضحية بنفسه دفاعا عن مبادئه وعقيدته "وإذن فالقيمة الفنية لمثل هذه الشخصيات الإبداعية لا تعود إلى دلالتها التاريخية فقط، بل تعود كذلك، وهذا جوهري جدا في العملية الإبداعية إلى قدرة الكاتب على تحديد ملامحها الإيديولوجية والاجتماعية"[1]وما تبديه من مواقف ثورية اتجاه واقعها.

5-2- "اللاز"الشخصية المساعدة (البطل الثانوي): إن شخصية "اللاز" التي يبدو أنها تعيش أزمة فكرية حادة نظراً لعجزها عن التلاؤم مع الأفكار والحوادث التي تلقاها في الواقع وما يبثه فيها "زيدان" من تصورات حتى تقف حائرة لا تدري كيف تختار أو ماذا تختار، فرد يشعر أنه مستلب وضائع ما كان سبباً فيما بعد في رحلته للبحث عن الحقيقة وزيادة وعيه التاريخي، وإدراكه لحقيقة المؤامرة التي يحوكها المستعمر لاستغلال الشعب والبقاء في الجزائر"فقد نما مع نمو جنين هذه الثورة، وتعرض لكل ما تعرضت له، ووجد نفسه منغمسا فيها حتى أخر شعرة في رأسه هذه هي العلاقة الدياليكتية، التي تجمعه بهذه الثورة التي يصنعها إن لم يتحكم في كافة قوانينها،لأنها خارجة عن وعيه التاريخي"[2] شخصية ليست متكونة أو جاهزة تحمل وعيها مكتملا بالعالم، و "اللاز" شخصية حية تحمل أكثر من جانب، لا تدرك صفاتها منذ البداية، بل تتطور مع سيرورة أحداث الرواية إلى أن تتكامل معالمها[3]، ويقوم النموذج في شخصية "زيدان" كمرجع تتوالد في شخصية "اللاز"، في شكل إعادة إنتاج للشخصية الأولى في سياق مختلف، ما يجعل فلسفة النموذج تتوزع على كلا الطرفين معاً، حيث تمثل شخصية "اللاز" صورة زيدان الشعبية الساذجة، ما يحدو به إلى تبني الرؤية ذاتها التي انطلق منها أبوه غير الشرعي "زيدان".

---

[1]- واسيني الأعرج، **الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، ص: 45.**

[2]- واسيني الأعرج، المصدر نفسه، **ص: 48.**

[3]- ينظر: علال سنقوقة، **المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، ص: 68.**

5- 3- الشخصية المضادة:

يعتبر واسيني الاعرج شخصية الشيخ المناضل والمحسوب على التيار الاسلامي الذي بدأ سيطرته على حركة التحرر الوطني قبيل الاستقلال كشخصية مضادة تجسد صراعا ايديولوجيا بين الشيوعيين والاسلاميين، وهي نموذج للإنسان الذي يتحرك في إطار هذا التعصب الديني يحمل في قلبه أوهاما وفردانية وعلى كتفيه كل أوزار وتناقضات الفهم الخاطيء لمعنى التسامح الديني والروحي، ويسعى الى فرض عقيدته وقيمه حتى على أولئك الشيوعيين من الفرنسيين والإسبان زملاء "زيدان" الذين قدموا الكثير من الخدمات والتضحيات لإنجاح الثورة الجزائرية، ثم يأمر هذا الشيخ بذبحهم بكل ببساطة وعلى مرآى من ابنه "اللاز" وجميع الثوار كحكم إلهي يطبق على كل من يخلص لمبادئه الشيوعية التي تجعل من الثورة حلم وأمل الطبقات الشعبية الفقيرة قبل أن تنتمي إلى دين أو مذهب معين.

5-3- 1- مميزات الشخصية المضادة:

أ/ الخلفية الدينية الرجعية: لقدر اختار وطار شخصية "بوالارواح" ليكون نموذج عن العقلية المحافظة الرافضة للتجديد والانعتاق، ويعلل واسيني سبب استغلال البرجوازية للدين" على وجه التخصيص، تدين الجماهير الشعبية الذي واحدا من أهم عناصر نفسيتها الاجتماعية"[1] والأكثر حضورا في الحياة ليصبح بمثابة موجه لسلوكات الناس ومحدد أساسي في علاقاتهم الاجتماعية.

ب/ انعدام الوعي: إن أهم عامل افتقدته شخصية "الشيخ المناضل" لفهم حقيقة الصراع الايديولوجي بين الشعب الجزائري والمستعمر هو عامل الوعي بسبب رجعية الرؤية التي هيمنة على فكره، فهو لم يمتلك رصيد معرفي (إيديولوجي) يجعله محصن ضد ألاعيب الاستعمار التي يسعى من ورائها لبث الفرقة والانقسام بين الثوار الجزائريين.

[1]- واسيني الاعرج، **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص: 43.**

الملاحظ على تحليل واسيني الاعرج لشخصية "الشيخ المناضل" تأثره بقدرة "الطاهر وطار" الفنية على رسم ملامح هذه الشخصية الرافضة للتطور التاريخي، وتشديد الكاتب على أن هذه الشخصية آخذت في التلاشي بما تحمله من قيم رجعية، وبما يوحي به هذا التلاشي من تأكيد ضرورة اندثار الأفكار التي حملتها، بعدما حان الأوان لإحلال المنهجيات الفكرية الاشتراكية التقدمية ممثلة في شخصية "زيدان"، هي بطبيعة الحال آلية ضرورية من آليات التحليل الماركسي للحتمية التاريخية، بما يمتلكه "الطاهر وطار" ومنهجه الواقعي من إمكانية على التنبؤ التي يختص به دون غيره من المناهج الإبداعية حيث أن"عنصر التنبؤ الذي كثيرا ما يدان باسم الواقعية، قد اكتسب قوة ومكانة جديدة في الفن الاشتراكي"[1] وهذا طبعا في نظر الناقد نتيجة لتبني الكاتب للنظرة التاريخية للطبقة العاملة.

5-4- الشخصيات الشعبية البسيطة:

إن الشخصيات التي يطرحها "واسيني الاعرج" في هذا الصنف عبارة عن نماذج لشخصيات من عامة الشعب كانت بعيدة عن مجريات الثورة في مراحل معينة بسبب واقعها الصعب والمعقد، بل قد يبلغ بها سوء الحال إلى العمل تحت إمرة المستعمر الفرنسي اعتباطا وليس اقتناعا، سواء لسد الحاجة الخاصة أو لأجل إيجاد شغل يقي من الفقر والجوع المتفشي في ذلك الوقت، ولكن من غير أن تتوفر في داخلها على خلفية إيديولوجية تتعارض مع الثورة ومبادئها مثل ما توفرت في شخصية "بوالأرواح، وهكذا فإن هذه النماذج الشعبية لا يمكنها في نظر واسيني إلا أن تظل وفية للأبد[2]، على عكس "بوالأرواح" الذي ادعى دعمه للثورة ثم قام بخيانة الثورة.

يطرح لنا "الطاهر وطار"من خلال شخصية "حمو" شقيق "زيدان" عامل الفرن البسيط، المعطيات التي تنطلق منها طبقة البروليتاريا في تبنيها للثورة الجزائرية، "نموذج الإنسان

[1]- ارنيست فيتشر، **ضرورة الفن**، ترجمة: ميشال سليمان، دار الحقيقة، د ط، د ت، بيروت، **ص: 136.**

[2]- واسيني الأعرج، **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية**، **ص: 38.**

الشعبي الذي تحركه حاسته الطبقية"[1]، فرغم فشله في مواجهة مشاكل الحياة إلا انه لم يقدم على خيانة .

كما يقدم لنا "الطاهر وطار" شخصية الإنسان الفقير في الرواية "بعطوش" نموذج لحالة من استفاقة الوعي الطبقي بعد ارتكابه للكثير من الحوادث يكون أخرها قتل "مريانة" أم اللاز، منعرجا حاسما في حياته، وسببا في التحاقه بالثورة وإعلان ولاؤه لجبهة التحرير الوطني.

من خلال تحليله لشخصيات الرواية يخلص واسيني إلى أن شخصيات "الطاهر وطار" كانت تنبثق من الحقيقة الاجتماعية من خلال تحركاتها وأفكارها وانفعالاتها معتمدة على حسها الطبقي التاريخي وفي كثير من الأحيان بدون وعب منها، لكن هذا الحس يتطور لديها على أرضية الواقع الذي تعيشه بكل تناقضاته، فالوعي التاريخي لم يكن مفروضا عليها برغبة ملحة من طرف الكاتب بل وعلى العكس من ذلك فهي شخصيات تمارس قناعاتها على الساحة الروائية بشكل ينسجم وتركيبتها الطبقية والثقافية[2].

ذلك هو الهيكل العام للرواية الأولى والتي وضع فيها الطاهر وطار المكونات الأولى لعالمه الروائي وشخصياته، وهذه الشخصيات المذكورة أنفاً ستعود إلى الوجود فيما بعد في الرواية التالية "العشق والموت في الزمن الحراشي "وقد تطورت وتغيرت بتغير الظروف المحيطة بها أولا، وبتدرجها في الحياة ونموها هي ثانيا.

يظهر تمكن الكاتب من تملك موضوعه، وتملك الواقع المعيش روائياً، وأيضا وصفه لشخصية "بعطوش" في تصرفاته وممارسته لحياته بهذا الشكل وما عاشه من انتفاضة الأنا والوعي لديه فجأة، والذي يعتبره واسيني ردة فعل لاستيقاظ الواقع الطبقي في ذات بعطوش[3]، هذا الواقع الذي يقوده بشكل عفوي للوفاء للثورة الوطنية، ويمنعه من خيانة إخوانه المجاهدين

[1]– واسيني الأعرج، **الطاهر وطار،تجربة الكتابة الواقعية، ص: 38.**

[2]– ينظر: واسيني الأعرج، المصدر نفسه، **ص: 50.**

[3]– ينظر: واسيني الأعرج، المصدر نفسه، **ص: 38.**

وأبناء قريته، وفي مقابل هذا الوعي نجد صورة شخصية "الشيخ" الذي يقدمه على أنه صاحب الإيديولوجية المخالفة (الايديولوجية الدينية) التي لا يعنيها من القضية الوطنية إلا مصالحها الضيقة، والتي لا يثنيها عنها حتى استغلالها للدين كشكل من أشكال الاستعباد الجماهيري والانغلاق الفكري، تقوم بربط القيم الدينية كالشريعة والانتماء والجهاد بقيم ثورية كالنضال والأخوة، إنه شخصية معادية للتغيير والتحرر تكره كل ما هو شيوعي، تعيش حياتها في داخل النص على نحو معارضة سلبية.

نستشف من الأحكام التي صاغها واسيني الاعرج على شخصيات رواية "اللاز" أنه يركز بالدرجة الأولى، على المضمون الإيديولوجي الذي يعكس تصورات نابعة من الوعي الاجتماعي وتجسد بالأساس طموحات الطبقة التي تنتمي إليها تلك الشخصية "فشخصيات الطاهر وطار في مختلف رواياته، تقترب دائما من الحقيقة الاجتماعية بحسها الطبقي لتاريخي...فالوعي التاريخي، لم يكن مفروضاً عليها برغبة ملحة من الكاتب بل وعلى العكس من ذلك فهي شخصيات تمارس قناعاتها على المساحة الروائية بشكل ينسجم مع تركيبتها الطبقية، والثقافية"[1]، وهذه النزعة، هي التي جعلت من تحليله للشخصيات يطغى عليه الحكم الإيديولوجي الواضح، نظراً لأن الرواية في النقد الماركسي عبارة عن قصة بحث متدهور عن قيم أصيلة في عالم غير أصيل[2]، فهي بالضرورة سيرة حياة وتاريخ إخباري للمجتمع في الوقت نفسه.

6- تسلل ايديولوجيا الراوي للنص:

عندما يفرغ واسيني من تحديده للايدولوجيا التي تجسدها وتحكيها شخصيات الرواية، ينتقل إلى كاتب الرواية "الطاهر وطار" حيث يعتقد واسيني أن صناعة البطل الواعي في نموذج الشخصية الثورية "زيدان" لا يتحقق إلا من خلال البحث عن الحلقة المفقودة داخل

[1] – واسيني الاعرج، **الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، ص: 50.**

[2] – ينظر: لوسيان غولدمان، **مدخل الى قضايا علم اجتماع الرواية، ص: 65.**

فكر الروائي ووعيه، يعني أن يمتلك مقومات الإنسان الثوري، يعني معرفة الواقع معرفة علمية تستند إلى فكر واضح يتعامل مع مسببات الظواهر قبل أن يتصدى لهذه الظواهر كنتاج لظروف اقتصادية واجتماعية وسياسية معينة"[1]، فالطاهر وطار لا يكتب عن أعمال متخيلة يأتي بها من قراءاته أو ثقافته العامة، فلا يستهدف الكتابة بحد ذاتها بقدر ما يهتم بكشف الحقائق التي صاحبت الثورة التحريرية وعمق التحولات الاجتماعية والطبقية التي عاشها المجتمع الجزائري آنذاك وعاشها معه "الطاهر وطار" وأدركها إدراكا حيا، فقد كان"اهتزاز التوازن داخل المجتمع أمرا شديد التأثير على التفكير الروائي، وهو بدوره لكي يكون قادر على حمل أدق سمات الاختلال الاجتماعي والروحي في رؤيته الفنية، يثابر في تنشيط اتصاله بأدق الأمور ذات الاقتران الذاتي– الاجتماعي، وهو ضمن نشاطه الفني الحتمي يبلور كافة أدواته، ويستخدمها عندما يوجد أثرا إبداعيا"[2] يبعث من خلاله حتمية الصراع ويعيد به تشكيل الواقع الجزائري كما تصوره ايديولوجيته.

وبما أن "الطاهر وطار" كاتب إيديولوجي واقعي، وبما أن الواقعية هي الوسيلة الرئيسية التي تساعد المجتمع على التخلص من الهيمنة الامبريالية وتطبيق الديمقراطية، نظرا لما تمنحه من فرص للفئات الشعبية المحرومة من التعبير عن همومها وطموحاتها[3]، فلابد أن تكون غايته إذن لإيقاظ ضمير الفرد الجزائري بواسطة نقده لأوضاع الحياة واطلاع الناس على الواقع الاجتماعي وأسباب تخلفه، وبالتالي نشر الوعي بين الجماهير، ووضع أسس الثورة لأن" الأديب المبدع لديه القدرة على كشف القوى الفاعلة في مجتمعه والتمييز بين القوى التي تشد إلى الخلف والقوى التي تدفع إلى الإمام"[4]، فإلى جانب الكشف عن الواقع الجزائري زمن الثورة سعى "الطاهر وطار" إلى إعطاء البديل الاجتماعي ورسم وعي بالمستقبل عبر

---

[1]– واسيني الأعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، **ص: 259**.

[2]– محسن جاسم الموسوي، **الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة**، منشورات وزارة الإعلام، د ط، الجمهورية العراقية، 1975م، **ص: 146**.

[3]– ينظر: واسيني الأعرج، مصدر سابق، **ص: 468**.

[4]– عبد المحسن طه بدر، **الأدب والايديولوجيا**، مجلة فصول، العدد: 4، مج5، **ص: 19**.

الشخصيات والأحداث التي صورتها الرواية وذلك اعتمادا على الفهم الذي قدمته الاشتراكية للتاريخ الإنساني.

إن النتيجة التي يستخلصها واسيني الاعرج من تحليله لرواية "اللاز" قدرتها على تقديم بعد حقيقي فيما يتعلق بالصيرورة التاريخية والصراع الطبقي الداخلي للمجتمع الجزائري، وعدم الاكتفاء بالصراع الرئيسي مع المستعمر الفرنسي، ما يزيد في أهمية النتاج الفكري والمشروع الثقافي الذي يبطنه"الطاهر وطار"في ثنايا الرواية والذي يمثل مركز ثقلها، وتتجلى قيمة هذا النتاج عنده فيما قد يسهم به من تحفيز للواقع على تغيير نظم اجتماعية كانت سائدة آنذاك، هذا ما جعل واسيني يعتبر آن أفق الرؤية التاريخية للراوي "الطاهر وطار" كان مفتوح على قضايا عديدة أثناء السرد ولم يبقى محصورا حول فكرة النضال المسلح.

7- الخلفيات الإيديولوجية لتحليل الشكل الفني للرواية:

إن عدم اهتمام "واسيني" بالقالب الفني لرواية "اللاز" يعكسه حجم ما خصه به من صفحات، (صفحتين في أخر الدراسة) وفي شكل ومضات سريعة تفتقد للوقفة الجادة بتقنيات السرد الموظفة في الرواية.

لقد أشار واسيني الاعرج في إلتفاتته الفنية إلى أربعة مسائل استخلصها من قالب الرواية ساهم كل منها في رسم ملامح ومميزات "اللاز" فنياً، ويمكن تلخيصها في الآتي:

1- **الزمن بتقنية الفلاش باك:** فقد جاءت الرواية مبنية في زمنها الحكائي كليا على تقنية الفلاش باك التي تقوم على إعادة تصوير الماضي والاطلاع عليه بغيت البحث عن لحظات تحقق المثالات القيمية النموذجية بهدف احتذائها،"حيث ينطلق زمن السرد من حاضر (الشيخ الربيعي) لينتقل إلى التاريخ بواسطة الذاكرة في لمحة سريعة وخاطفة، ويعتقد واسيني الاعرج أن توظيف هذه الأداة يُسهم في" كشف الخلفية التاريخية للمضامين الجيدة المثارة داخل الرواية"[1]، هذا ما جعل الناقد يعترف بتمكن "وطار"من الاستفادة من تقنيات وانجازات الرواية

[1]- واسيني الاعرج، **الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، ص: 53.**

الحديثة من خلال حسن استغلال أزمنة الرواية المتشابكة دون أن يختل البناء الروائي، ويشير **نبيل سليمان** إلى هذا التوظيف الحداثي لتقنية الزمن والوصف في روايات الطاهر وطار فقد بدأ منذ "اللاز"يجرب تقنيات الحداثة الروائية المختلفة،... ومن تلك التقنيات استثمار اللقطة الوامضة والمركزة ليغدو الوصف في الرواية التقليدية صورة روائية"[1] تعيد اقتباس لمحات من الماضي تزيد في تفسير ما يعيشه الفرد من تناقض في الحاضر.

2- **البعد الجمالي للنزعة التفاؤلية في الرواية:** يرى واسيني أن"الطاهر وطار"بقدراته الفنية العالية استطاع أن يشحن النص بأحاسيس مكثفة ومواقف إيجابية ترفض الإذعان للظروف القاسية التي خاضها بطل الرواية "زيدان" وابنه"اللاز"، لتجسد صورة الأمل المنبثق من اليأس في حتمية التجديد والتغيير، فقد كان"وطار" كثير التحدث عن اقتراب زمن الخلاص، ومشارفة عهود الظلام على الانتهاء، وثقته بالغد المشرق الذي يخبئه القدر للبلاد، ومن هنا يأتي صدق تصوراتها تاريخيا، وصدق جوهر تفاؤلها إذ أن" التفاؤل التاريخي خاصية واضحة لفن الواقعية الاشتراكية "[2] الذي يحي أمل الإنسانية في العيش الكريم والعادل.

ومن هنا نجد واسيني يختلف مع بعض النقاد الذين عدو "اللاز" رواية ذات نزعة تشاؤمية، حيث يرى أن الأمل في الرواية يظل موجود في مجمل أحداثها وأزمنتها، ولكن في بعض الأحيان يتراجع إلى موقع خلفي منتظرا لعوامل جديدة يفرزها الواقع تساعده على البروز من جديد، "فالبرغم من مأساة اللغة فقد ظل هذا الأدب نقيا يعبر عن هموم وطنية وقومية وإنسانية برؤية تقدمية في شكلها العام....كلما ظلت السمة التفاؤلية غالبة عليه"[3]، ونحن نتفق مع واسيني في رأيه إذ أن السمة الغالبة على مجمل كتابات الطاهر وطار النزعة التفاؤلية بمستقبل أفضل للجزائر، وهو دائما ما يبقي باب الأمل مفتوح، وأما عن التأزم الذي يجسده في أعماله الإبداعية فهو عبارة عن تجسيد للواقع بكل تناقضاته وصراعاته.

---

[1]- نبيل سليمان، **جماليات وشواغل روائية**، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، د ط، 2003م، دمشق، **ص: 56.**

[2]- واسيني الاعرج، **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص: 15.**

[3]- واسيني الاعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص: 75.**

3- اللغة وتوظيف التراث والمثل الشعبي:

ينوه "واسيني الاعرج" بالرصيد التراثي الشعبي الذي يمتلكه "الطاهر وطار" والذي سمح له أن "ينتج رواية شعبية، وملحمة ذات أبعاد جماهيرية واسعة من خلال شخوص مغرقين في الشعبية، يتصرفون بحسب ما تمليه عليهم قناعاتهم وواقعه"[1]، حيث يعد التراث مادة خصبة يغترف منها المبدع مستلهما منه ما يتلاءم وواقعه، وقيمة التراث هنا ليس في ذاته وإنما في مقدار ما يمكن أن يحققه من اندماج بحركة الحاضر، حيث جاء كعامل محفز للأحداث في الرواية وموجها لها، وقد اخذ مدلولات متنوعة تحكمت مرات عديدة في مجريات السرد" ففي البداية كان يمثل كلمة السر بين الثوار، وفي النهاية أصبح شكل إدانة يرفعها اللاز في وجه الواقع، ويهذي بها أمام مكاتب المنح"[2]، فنجد أن كلمات المثل الشعبي الموظف في الرواية منتقاة بعناية شديدة تدل بطريقة مباشرة على المغزى، ويستشهد الناقد بالمثل الشعبي الذي أورده وطار على لسان "حمو" العامل البسيط « والله يا بن عمي، ما يبقى في الوادي غير حجارة» والذي يشرح معناه لقدور بالعبارة التالية«الصح، الصح، لا يبقى في البلاد غير الصح» فهذا المثل يعطينا صورة عن فهم الإنسان الشعبي الذي تحركه حاسته الطبقية لحقيقة لحتمية التطور التاريخي التي بفهمها يتمكن الإنسان من استشراف المستقبل المشرق، والواقعية بهذا التعامل مع الواقع تؤكد على رفضها لمعطيات المصادفة وإغراءات الخيال، الذي يجنح بالفرد إلى عوالم بعيدة عن الواقع المعيش، بل تتجه للواقع لفهمه حق الفهم وتستخلص منه سنن التغيير، ويخرج واسيني بنتيجة هامة عن توظيف الراوي للمثل الشعبي مفادها أن المعاني العميقة في المثل الشعبي لا يستطيع كشفها إلا الفنان الأصيل من مثل "الطاهر وطار" الذي يطورها ويمنحها بعدا جديداً.

---

[1]- واسيني الاعرج، **الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية** ، **ص: 54**.

[2]- مريم لطرش، **المثل الشعبي في رواية "اللاز"**، مجلة التبيين، العدد25، مارس 2006م، **ص: 50 و51**.

النموذج التطبيقي الثاني: تحليل رواية العشق والموت في الزمن الحراشي(اقتحام الأزمنة الصعبة)

1- دلالة الرواية تاريخيا: إن الروائي حين يشرع في كتابة رواية سياسية لا يكون هدفه تسجيل بعض الأحداث، كما وقعت في التاريخ، وإنما تكمن مهمته في اقتناصه من التاريخ ما يعكس رؤيته السياسية على مستوى الشخصيات والأحداث الروائية، وفائدة هذا الاختيار لا تتوقف على بيان العناصر السردية المختلفة بين روائي وأخر وإنما تساعد على توضيح الرؤية ووجهت النظر التي امتاز بها هذا الراوي[1].

هذه الرواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" قدمها صاحبها على أنها الجزء الثاني من رواية "اللاز"، حيث تجري أحداثها في زمن الاستقلال بعدما ورثتها "اللاز" كل تناقضاتها وصراعاتها لتظهر تلك الإشكالات التاريخية بوضوح بين النخبة المثقفة من الطلبة الجامعيين المتطوعين لصالح الثورة الزراعية في إحدى البلديات من الريف الجزائري، فالرواية كما يرى "واسيني" جاءت تتلمس الصراعات الجوهرية السائدة في المجتمع الجزائري في المرحلة الوطنية الاشتراكية بكل ما ينتج عن هذه الصراعات من إيجابيات وسلبيات، من خلال الانجازات الديمقراطية والثورة الزراعية والصناعية، وفي الأساس الحملات الطلابية التطوعية كمرحلة أولى لإنجاح المشروع الاشتراكي في البلاد.

2- صورة الصراع الايديلوجي في الرواية:

يتواصل التصادم الإيديولوجي بين القوى (التقدمية والرجعية) لأحفاد جيل "اللاز" الأولى، غير أن الملاحظ في هذه الرواية غياب الحركية وطغيان الكلام النظري، ما يفضي بتحول التصادم الفعلي إلى جدل فكري بين الشخصيات الجديدة، إضافة إلى غياب الكتلة الثالثة في الصراع (الاستعمار الفرنسي) كون الزمن الذي ترصده وترتبط به أحداثها يتعلق بمرحلة الاستقلال، لينحصر الصراع في الرواية بين اتجاهين كلاهما ينتمي للوطن، الاتجاه اليساري

[1]- طه وادي، **الرواية السياسية، ص: 126**.

التقدمي الشيوعي، والاتجاه الرجعي السلفي وكل اتجاه متعالق في جذوره بأحد أقطاب الصراع في رواية "اللاز" الأولى بغية تأكيد الطاهر وطار لرؤيته من استمرارية الصراع الطبقي وبقاء توارثه جيل بعد جيل.

3- تصنيف الشخصيات المشكلة للصراع الايديولوجي في الرواية: يقدم واسيني الاعرج تصنيفاً يعكس حقل التناقض الفكري بين الشخصيات الواردة في الرواية من حيث الفعل والخطاب لتتحول كمسار دلالي أيديولوجي تتمفصل فيه التجمعات المختلفة ومصالحها.

3- 1- القوى الداعمة لمسار الثورة الزراعية: وتمثلها ثلاثة شخصيات فاعلة في الرواية هي:

3- 1-1- شخصية اللاز(الذاكرة الشعبية): بعد أن كان "زيدان" هو الشخصية المحورية في الرواية الأولى انسحبت هذه الوظيفة إلى ابنه الشرعي ووريثه التاريخي "اللاز" الذي يجعل منه الطاهر وطار في نظر واسيني" شخصية تفوق الأبعاد الذاتية المحدودة التي تؤطرها، لتصب في ذاكرة الثورة، هذه الذاكرة، التي بقدر ما مر من الزمن فرضت نفسها كضرورة حتمية للوقاية من الانحرافات السياسية"[1]، حيث يمثل "اللاز" الرعاية الثورية التي ترافق الوطن في تاريخه لتحفظه من الانزلاق في مكائد اللعبة الرجعية والاستعمارية، ويظهر دوره الأساسي في الحاضر في توجيه وعي الجماهير والأجيال القادمة للعمل على بناء مجتمع الاشتراكية والعدالة، الذي لا يعترف بالتمايزات الطبقية بين إفراده، هذه الوظيفة جعلت من شخصية "اللاز" دالة اجتماعية تملأ العالم، ليس في الجزائر فقط، ولكن في العالم الثالث قاطبة، حيث" تتمتع الشخصية بشكل فكري إذا أحست بأكثر مشاكل عصرها تجريدية كمسائل شخصية لها وإذا ارتبطت بالشمولية"[2]، وتعني كلمة "اللاز" اللاعب المتفوق في لعبة الورق وهي " كلمة

---

[1]- واسيني الاعرج، **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص: 62.**

[2]- جادييف تاديه، **النقد الأدبي في القرن العشرين**، ترجمة: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة – المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق، 1993م، **ص: 237.**

أجنبية من معانيها البطل أي القادر على أكل جميع أوراق اللعب وقد كان حقا بطلا متحديا"[1] فقد استطاع "اللاز" بشخصيته وملحمته الثورية أن يشكك الاستعمار الفرنسي في حقيقة الصورة النمطية التي رسمها للفرد الجزائري.

على أساس هذا الدور الإيجابي الذي منحه "الطاهر وطار" لشخصية "اللاز"في كتابه الثاني يعقد الناقد **أحمد محمد عطية** مقارنه بينه وبين شخصية والده "زيدان" حيث يقول عن "اللاز"هي شخصية ثورية، غير مسطحة، شخصية حية وحرة على العكس من الشخصية الثورية الأخرى للمفكر الثوري المناضل "زيدان" بدت أحادية الجانب، كشخصيات الكتب التي تسير وفق فكرة واحدة لا تحيد عنها وعلى درب مرسوم سلفا لا تتلون ولا تتطور بل تخضع لتخطيط المؤلف الصارم ورؤيته الفكرية والسياسية"[2] هذا ما يؤكد تفوق شخصية "اللاز" على أبيه الذي بقي حبيس عالمه الفكري المثالي دون أن يتمكن من إعادة ترتيب علاقته مع المجتمع.

إن "الطاهر وطار" في سرده الملحمي الواقعي الذي تجسده وقائع نضال شخصيته "اللاز" في ذروة صراعها مع دعاة التخلف والرجعية الفكرية يقدم استشهاده ملتزما بوقائع التاريخ الجزائري، ليظهر "اللاز" كخلاصة لميراث ثوري وتعاليم بلشفية تصوره إنسانا بسيطا يدرك مسؤولياته التاريخية ويواجه مصيره بوعي، فنجده يُذَكِر "جميلة" و"ثريا" وبقية المتطوعين أن هذه اللحظة التاريخية هي التي ستصوغ مستقبل الجزائر وتحدد مرجعياته وانتماءاته .

يقف واسيني مع هذه الشخصية طويلا ليربط العلاقة الدياليكتية بين "اللاز" الإنسان الذي تمتد شخصيته لتمثل عمق الحدث التاريخي وخلفياته وبين الرواية كذاكرة شعبية تخزن مشاهد الحرب والنصر، "واللاز بهذا المعنى، كرواية، غير معزولة عن هذا التصور أبدا، فهي في

---

[1] – جودت الركابي، **قصة اللاز –للطاهر وطار – دراسة تحليلية**، الثقافة المصرية للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، مصر، 1976م، **ص: 89**.

[2] – أحمد محمد عطية، **الرواية السياسية (دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية)**، مكتبة مدبولي، القاهرة، د ط، د ت، **ص: 20**.

النهاية تجسيد لألام ومحن الشعب الجزائري إبان حقبة تاريخية محددة"[1]، وبهذا تتحول شخصية "اللاز" إلى رمز للرواية بما تحويه من قيمة مضمونية تتركز حولها كل أساسيات الموضوع وتلتحم حولها الأحداث، فوجودها في المتن ينعكس على الرواية حضورا وغيابا، فاللاز شخصية متعددة الأدوار"باعتباره همزة وصل بين الماضي والحاضر...إذ نجده مرة يؤدي وظيفة شخصية مرجعية، بوصفه يمثل فكرة ورؤية، ومرة يؤدي وظيفة واصلة...ومرة يؤدي وظيفة تكرارية إذ نجده يعيش بين الناس كحلم أو كأسطورة"[2] حيث تشكل شخصيته جذع المعادلة في الرواية الذي تدور حولها الأحداث كلها بل ينتجها بحيث تشكل المصدر الأول للتوجه الأيديولوجي للنص الذي اجتهد الطاهر وطار في نسج بنائه خيطا خيطا، ولكونه كذلك القناة الحقيقية التي يعبر من خلالها الخطاب الأيديولوجي المؤطر لأحداث الرواية، فمركزيتها لا تنبع من قدرتها الفنية بل من تموقعها في الخطاب الأيديولوجي للنص.

والحقيقة أن شخصية "اللاز" تظهر بجلاء قدرة الأديب الواقعي على خلق النموذج الإنساني الذي" تجتمع وتلتقي فيه كافة العناصر الفاصلة والأساسية اجتماعيا وإنسانيا لفترة تاريخية معينة"[3]، وتجسد الترابط العضوي بين العناصر العامة والخاصة في تلك الفترة بتوضيح أهم ملامحها النفسية والجسدية والوراثية المتميزة في إطار صيرورة الأحداث المواكبة لمواجهتها للواقع.

3-1-2- شخصية جميلة (التواصل الثوري): هي فتاة مثقفة ومتشبعة بالأفكار الثورية تبدل جهدها لمساعدة الفلاحين والتفاني لإنجاح الثورة الزراعية والاشتراكية في الجزائر عن طريق حركة التطوع الطلابي، يعتقد الناقد أن الطاهر وطار يستغل شخصية جميلة في الرواية ليعرض رؤيته من المرأة التي " تظهر ببعدين تاريخيين، "فهي تحمل في ذاتها نزعة التضحية التي قام بها زيدان، من جهة، ومن جهة ثانية، فهي امتداد طبيعي لجميلة بحيرد والجميلات

---

[1]- واسيني الاعرج، **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص: 64.**

[2]- إدريس بودية، **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**، منشورات جامعة منتوري، ط 1، قسنطينة، 2000م، **ص: 53.**

[3]- جادييف تادييه، **النقد الأدبي في القرن العشرين، ص: 230.**

الأخريات، وكل النساء الجزائريات اللواتي ضحين بكل نفيس من أجل استقلال الجزائر، فهي جميلة ما بعد الاستقلال، جميلة التواصل الثوري"[1]، الذي يمنع هذا الوطن من أن يحيد عن المبادئ التي استشهد عليها زيدان ورفاقه.

3-1-3- شخصية ثريا (البرجوازية الصغيرة): يرى واسيني أن شخصية "ثريا" في الرواية تجسد صورة البرجوازية الصغيرة ضعيفة الوعي، قليلة التجربة بالواقع الذي تتحرك فيه، تحاول فرض القيم الاشتراكية بشتى الأساليب ما يجعلها تسقط في التطرف والعنف والنزعات الفردية التي تسيء إلى الثورة، تقول: "أصفي الحسابات مع القوى اليمينية، أضع حدا لكل من لا يؤمن بالثورة الزراعية، تشي غيفارا لم يكن يؤمن بالثورات السلمية، عندما يتعلق الأمر بقضاء طبقة على طبقة، فلابد من العنف، لابد من الدم، من التطهر بالدم"[2]، فمن خلال موقفها هذا تتأكد لنا تلك النزعة الفردية والمثالية في معالجة موضوع الصراع مع القوى الرأسمالية، لأن الثورة الحقيقية لا يمكن أن تحصر نفسها في هذا الجانب العنيف والدموي تبحث عن العدالة المطلقة.

يرجع واسيني الاعرج علة قصور وضعف وعي "ثريا" (نموذج البرجوازية الصغيرة) في إدراك حقيقة الصراع افتقارها للنظرة العلمية في مواجهة تحديات الموقف في الحياة وهي "على نيتها الحسنة، ترتكب كثيرا من الحماقات التي تضر بالتطوع أساسا، إذ لا تلبث في لحظات اليأس، أن تسقط في نوع من التطرف الذي يسيء أكثر مما يفيد"[3]، هذا الموقف هو في حقيقته انعكاس لفهم الطبقة المتوسطة التي أنتجت منها "ثريا" أفكارها(المثقف البرجوازي) وما تتميز به من حماسة وعاطفة لا تصمد في أغلب الأحيان أمام حقيقة الواقع لتبقى أفكارها حبيسة الجانب النظري، ولكن واسيني يعتقد "أن البرجوازية ذات المنبت الطبقي متى دخلت الواقع الديناميكي وأمكنها فهم تناقضاته، منعها ذلك من السقوط في السوداوية أو الهروب إلى

---

[1]- واسيني الاعرج، **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية**، ، **ص:67.**

[2]- الطاهر وطار، **العشق والموت في الزمن الحراشي**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر،1982م، **ص: 77.**

[3]- واسيني الاعرج، مصدر سابق، **ص: 61.**

الأمام"[1]، لتتجنب المتاهة النفسية والفكرية التي تعيشها تلك الطبقة، ويستعيد موقفها ارتباطه بمشاكل الواقع ونقده، وتتبنى خطاباً مغايراً واعياً وثورياً.

3-2-القوى الرجعية المعارضة للثورة الزراعية: تظهر القوى الرجعية في الرواية من خلال مجموعة من طلبة الجامعة و"هؤلاء الطلبة وعددهم لا يتجاوز السبعة لا يمثلون إلا أنفسهم، وإنما يعكسون تياراً قوياً، خيوطه تتفرع على كامل بلدنا"[2]، من خلال مؤسسات يديرها الفكر الرجعي تمارس دوراً إقصائياً تحاول إخراج الإنسان من دائرة البحث والتدبر والعلم وتهدده بخطيئة الكفر والإلحاد.

3-2-1- شخصيتي مصطفى ورضوان(الفكر الإرهابي الرجعي): مصطفى هو طالب جامعي في تخصص العلوم، ينتمي فكره إلى الإخوان المسلمين، ومنخرط في المكتب الثقافي "الحركة التي تنظم تطوعا موازيا ضد تطوع لجنة التطوع الجامعية- وجدت هذه الحركة في الواقع الطلابي والريفي في السنوات مابين1974 و1978"[3] ويرى واسيني في هذه الشخصية نموذج الإنسان الرجعي الذي تدفعه أمراضه النفسية الجنسية واحباطاته العاطفية لمعاداته الفكر الاشتراكي، "فالوجود الثقافي، والاجتماعي، الرجعي المتجسد من خلال ممارسات مصطفى وجماعته، ليس غريبا أبدا، فهو يدخل في التركيبة الكلية للفكر الرجعي"[4]، وإلى جانب شخصية "مصطفى" نجد "رضوان" شخصية العقل المدبر لتحركات الجماعة "ورأي رضوان المرشد والمنظر الفاشستي، ووراء هذا الأخير تقف أوساط استعمارية ما يزال حلمها الجوهري هو ضرب كل بذرة تستهدف بناء الاشتراكية في الجزائر أو في غيرها"[5]، لتعيد بناء ماضيها الاستغلالي التجهيلي للشعب في مشهد جديد يعيق نهضة البلاد ويركنها لمنظومة العالم المتخلف.

---

[1]- واسيني الاعرج، **الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية ، ص: 29.**

[2]- الطاهر وطار، **العشق والموت في الزمن الحراشي، ص: 39.**

[3]- محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص: 80.**

[4]- واسيني الاعرج، مصدر سابق، **ص: 72.**

[5]- واسيني الاعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص:527.**

3-2-2- التشدد الديني في شخصية "مصطفى":

يرى واسيني الاعرج أن "الطاهر وطار" يستثمر شخصية "مصطفى" الشاب المتدين المتشدد ليطرح قضية الدين ضمن النسق التاريخي، وكيفية فهمه واستغلاله بطريقة سلبية تجعله سببا في تأخر النهضة الوطنية وإرجاع حركة التاريخ إلى الوراء من خلال التعلق بقناعات ورغبات العقلية المأزومة مع الإصرار في أغلب الوقت على امتلاك زمام المجتمع ولو بالتورط في أساليب العنف.

لكن واسيني الاعرج يفترض أن "الطاهر وطار" عندما يُدِين هذه التيارات الرجعية ويكشف ما تتستر عليه من نفاق وخداع، لا ينتقد الإسلام كمعتقد بل يرى أن الاشتراكية جاءت لتعكس صورة بحث الإنسان في هذا العصر عن القوانين العلمية التي تتحكم في حركة الحياة التي نظمها الدين في تعاليمه وشريعته.

نلاحظ مما سبق أن تركيز النقد الجدلي الماركسي على جانب واحد من زاوية الرؤية تستجلي المضمون الاجتماعي للشخصية اليسارية التي تساهم بإيجابية في تخليص الطبقات الشعبية من مشاكلها الاجتماعية، وتدعم المكتسبات الثورية الاشتراكية، جعلت الناقد يصب جل اهتمامه في تحليل شخصية "اللاز" في بنائه الفني ومواقفه وقوة عزيمته النضالية في مواجهة ايديولوجيا مقابلة ينعتها بالفكر الرجعي ذي الدلالية الدينية، ليستنتج لنا أن هذه الشخصية في حضورها التاريخي وأهدافها كانت ترمز للشعب الجزائري بجميع شرائحه كما أراد أن يوهمنا به الراوي، بيد أن هذا المنحى النقدي في حقيقته قد مارس نوعا من الإقصاء للشخصيات ذات الرؤية المناقضة في فهم الواقع الجزائري لتلك الفترة رغم اختلافها إيديولوجيا بين(الإخوان المسلمين والتيار الليبرالي) وجعل الشخصيات التي تجسدها فنيا محط كل السلبيات الخلقية والأخلاقية، ما أفضى إلى مساواتها في اللغة السياسية التي تستعملها من أجل إزاحة الأخر من طريقها.

4- تنازع الفني مع الإيديولوجي في بناء الشخصية:

إن انغماس الناقد في مضمون شخصيات الرواية وتحليل وظيفتها الجدلية جعلته يسقط أهم شرط في نجاح الرواية الواقعية الإيديولوجية ألا وهو التركيز على الشخصية ودرجة تفاعلها النفسي مع الواقع وخصوصا الاجتماعي والسياسي عن طريق تضمين الحمولة الفكرية في جمالية النص، بأسلوب أدبي فني يتقي النشوز التصريحي المباشر في خلق الشخصية ذلك أن "نجاح الشخصية وإخفاقها في الرواية الإيديولوجية يتم بمقدار ابتعادها على المباشرة في عرض الأفكار التي شكلت أساسا من اجلها، وقدرة الروائي على تضمين أرائه في البناء الفني للشخصية"[1]، غير أننا نجد "الطاهر وطار" قد حمل معظم شخصياته حمولة إيديولوجية تصرح بها بشكل معلن وفاضح تؤثر في قارئها وتجعله يشعر بتلك الغاية التي وظفها وطار لأجلها والذي يصر على أن لا تحيد عنها، حيث تكثر شخصيات مثل "جميلة" و"مصطفى" "ثريا" من ترديد الشعارات السياسية والفكرية على طول المتن الروائي سواء الداعمة للسلطة والثورة الاشتراكية كشعارات التي ترددها جميلة"إيه شعبية ثورة زراعية، إيه شعبية، تسقط الرجعية، إيه شعبية، ثورة اشتراكية"[2] و"يحيا الإسلام تسقط الرجعية"[3] أو الرافضة لذالك التوجه السياسي للنظام كمصطفى الذي لا يتوانى وطار في كشف غطاءه وانتمائه الديني الرجعي بطريقة مباشرة في الرواية من خلال الشعارات التي يرددها، يقول السارد:"ويحيا الإسلام قبل كل شيء، هتف مصطفى طالب كلية العلوم بنبرة غاضبة، وهو يلوح بقبضة يده"[4]، فالناقد وتحت اغواءات المنهج الاجتماعي الذي يرتضيه لا ينظر للرواية إلا من خلال شخصية "اللاز" الثورية وإعجابه بأسلوب وطار في تشكيلها وتوظيفها إيديولوجيا لخدمة الثورة الزراعية والفكر الماركسي بشكل عام، ويغض الطرف عن تلك الأخطاء التي وقعت فيها السلطة أثناء

---

[1]- إبراهيم عباس، **تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية**، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، ط1، 2002م، الجزائر، **ص: 185.**

[2]- الطاهر وطار، **العشق والموت في الزمن الحراشي، ص:33و34.**

[3]- الطاهر وطار، المرجع نفسه، **ص: 39و40.**

[4]- الطاهر وطار، المرجع نفسه، **ص: 39.**

تطبيق البرامج الاشتراكية وأدت في نهاية الأمر إلى ثورة مضادة نهاية الثمانينات وبالتالي التنازل عن المشروع الاشتراكي الذي نادت به إيديولوجيا الرواية باعتباره البديل الأوحد للقضاء على الفُرُقَات الاجتماعية، وإتاحة الفرصة لجميع أبناء الوطن دون محاباة، فالناقد لم يركز على تلك الأفكار المندسة والتي يثيرها رجالات من السلطة الحزبية نفسها" أنا شخصيا اشتغلت أربع سنوات كاملة مؤولا عن وحدة اقتصادية وسنوات رئيس دائرة، لكن في الأخير فضلت الخروج إلى الأعمال الحرة، ... إنني أعرف من الأسرار ما لو تعرفه المعارضة لأطاحة بالحكم بسهولة، إن شعبنا حر، خلق حرا يحب الحرية والديمقراطية، ويكره القيود والأوامر، أقول هذا وأؤكده، وحكاية الاشتراكية كلام فارغ، لا أحد يحب السماع إليه "[1]وهذه العيوب الهدامة التي أحاطت بالمشروع الوطني وبقيت مندسة في أرشيف النظام هي التي عجلت بسقوطه سياسياً، ما يجعل شخصيات رواية "اللاز" تصدر في شكل نماذج بعثها الروائي، وحملها مضامين وأفكار تحارب بها سلبيات الواقع[2]، قصد الانتقال بهذا الواقع من حالة الانغلاق إلى حالة أخرى أكثر تفتحا وإنسانية، ومن ظروف السيطرة والكبت إلى الحرية والمساواة.

5- فكرة التنبؤ الواقعي ومنظور المستقبل في نقد واسيني:

يصر واسيني في كل مرة يحلل فيها رواية من روايات "الطاهر وطار" في كتابه "الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية" على إثبات تلك التصورات المتبصرة للمستقبل وذلك المستوى العالي من الرصد الواقعي في مواقفه، والحقيقة التي يؤكدها الناقد أن "**الطاهر وطار** في عمله هذا لم يكن يتنبّأ بقدر ما كان يرصد وقائع، حتى أن الرواية نفسها لم تكن سوى صدى للخطاب السياسي السائد[3]"، فالروائي تمكن من استيعاب العناصر المشكلة

---

[1]- الطاهر وطار، **العشق والموت في الزمن الحراشي، ص: 112و113.**

[2]- ينظر: محمد بشير بويجرة، **الشخصية في الرواية الجزائرية، 1970-1983**، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر، د ت، **ص: 70.**

[3]- مخلوف عامر، **الرواية والتحولات في الجزائر، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، ص: 101.**

للمرحلة التاريخية التي عايشها هو نفسه، وتوصل إلى عمق الصورة الاجتماعية والسياسية وما قد يترتب عنها في القادم، "إن مدى ارتباط وطار بمنطق التاريخ للصراع الطبقي هو الذي يحدد صحة تنبؤاته أو عدمها، والطاهر وطار تنبأ كثيرا، في هذه الرواية، وفي غيرها من رواياته الأخرى، مرتكزا على المنظورات التاريخية لصراع مختلف القوى التي تكون جسد المجتمع، ويبقى على هذا التاريخ وحده أن يحدد إلى أي حد كانت تنبؤاته صائبة أو غير صائبة"[1] من خلال تحقق تنبؤته في الواقع.

لقد كان النقد الواقعي الاشتراكي في أوربا يلح على أن يقدم الفنان صورة لإمكانيات التحول الاجتماعي في الواقع الأوربي ومنظوره للمستقبل، ويستدل هذا الاتجاه بما قدمه الروسي "ماكسيم جوركي" من استبصار ونظرة استشرافية لخطوات تحول مجتمعه والتي جاءت في اغلبها صائبة، ولكن الأدب الواقعي لم يحصر فهمه لمنظور المستقبل على وجوب تحقق النبوءة الصائبة للروائي عند تصويره لما هو جوهري في كل مرحلة تاريخية، بل اعتبر مقدرة الراوي على خلق نماذج إنسانية لا تخطيء في تمثيلها الواقع ومكنوناته المصيرية يضاهي في صدقيته منظور المستقبل، حيث نلفى تلك العلاقة الحيوية بين المنظور والنموذج والتي على أساسها يتمكن الكاتب الواقعي من إدراك وتصوير الاتجاهات التاريخية والاجتماعية المنبثقة من الواقع بدون أن يعني ذلك بالضرورة تطابقا كاملا مع التطور السياسي وخاصة إذا عرفنا أن هذا الأدب لم يجد أمثلة أخرى يؤكد بها فرضيته التنبؤية ليبرهن على صلاحيتها بالنسبة للمجتمعات الإنسانية الأخرى عدا "ماكسيم جوركي"[2]، وقد تكفل التاريخ فيما بعد بدحض التكهنات التي روجت إليها الفلسفة الاشتراكية حيث بقيت المجتمعات الأوربية محتفظة بنظامها الخاص الرأسمالي ولم تسمح لتلك التحولات أن تزعزعها أو تزيلها كما كان تعتقد الفلسفة الاشتراكية.

[1]– ينظر: واسيني الاعرج، **الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، ص: 76.**

[2]– ينظر: صلاح فضل، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص: 165 و166.**

لعل أبرز مظهر يكشف بوضوح محاولات "الطاهر وطار" التنبؤ بالزمن الجديد نجدها في تكرار شخصية بطله "اللاز" المثل الشعبي الجزائري المعروف "ما يبقى في الواد غير أحجاره" وهي في الحقيقة مقولة ذكرها "حمو" في رواية اللاز الأولى "الصح هو الحق...وهذه البلاد ليس فيها حق، لكن سيأتي يوم ولا يبقى في الوادي إلا الحجارة، إلا الصح، إلا الحق. يخرج الفرنسيون، يفقر الأغنياء، وينعدمون، ينام جميع الناس على الشبع، نقرأ كلنا، نتعلم العربية والرومية بما فيها الانجليزية والألمانية والروسية. يصبح الحاكم من عندنا، الشامبيط والخوجة، والقائد والشرطي من..."[1] حيث صحة تنبؤته بالاستقلال وانتصار الثورة التحريرية، وتحقق الديمقراطية والمساواة في التعليم والعمل وحتى الانتخاب، ربما كان المراد في ترددها "اللاز" زمن الاستقلال وفي هذه الظروف بالذات، التنبؤ بانتصار الثورة الزراعية والمشروع الاشتراكي على رافضيه وخاصة أننا نجد هذا المثل مقولة ثابتة على امتداد الرواية.

لقد أثار **حميد لحمداني** هذه القضية مبينا أن تنبؤات الأدباء قد تبلغ درجة التنبؤ العلمي القابل لتحقق في وضعيات محددة" فهذه التنبؤات مرهونة- في نظرنا على الأقل بظروف معينة ملائمة، وغالبا ما يمتلك الأدباء والمنظرون للفكر هذه الإمكانيات التنبؤية عندما تكون المرحلة التاريخية قريبة من تحول حاسم"[2]، ويقدم **حميد لحمداني** مثالا على صدق تنبؤات روايات"ماكسيم غوركي" التي صادفت دخول عصره في تحولات اجتماعية كبيرة مهدت لها الطريق نحو التحقق، حيث يرى أن الواقع أعطى لهذا الروائي أسباب تصور الوضع المستقبلي بمشهد تخيلي معين، غير أن لحمداني يضيق أفق هذه التنبؤات فيما يتعلق بالواقع العربي نظرا لما يمتاز به هذا الواقع من علاقات اجتماعية عميقة وشائكة ترتبط في حلقة معقدة مع العالم، هذا التشكل المضطرب للواقع العربي"لا يقدم للروائي أو حتى للمنظر الاجتماعي حلولا سهلة للمشاكل الموجودة، أو تصورات ناجزة لما ستؤول إليه الصيرورة

[1]- الطاهر وطار، **رواية اللاز**، موفم للنشر، د ط، 2007م، الجزائر، **ص: 9 و10.**

[2]- حميد لحمداني، **الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص: 530.**

الاجتماعية، فالأمر يتطلب أكثر من الوعي بالعناصر الاجتماعية الداخلية"[1] التي لن تقدم إلا انفراجا مؤقتا للمشكل الاجتماعي دون أن تتلمس صميم ما تعانيه الفئات المحرومة.

الثابت في تلك التنبؤات الوطارية وفي أدنى دلالاتها الاجتماعية أنها قد عبرت عن وعي ضمني للروائي الجزائري في تلك الفترة الحاسمة بضرورة تغيير القيم السائدة في المجتمع، وهذا ما جعلها تشكل موقفاً إيجابياً عند واسيني الاعرج وعند معظم النقاد الذين تناولوا روايات "الطاهر وطار" إذا ما قيست ببقية الروايات التي عجزت عن إدراك الواقع وفهم عناصره المعقدة، ما أفضى بها إلى تصورات خاطئة للمستقبل.

6-استثمار الخطاب الصوفي وأسطرة الرواية:

يتداخل ويختلط الديني المقدس بالإيديولوجي في متن رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" نظرا لتلك الرغبة الإنسانية في خلق النموذج الأسطوري والرمز التاريخي الخالد الذي يمثل الجماعة في تقاليدها ونضالها، ومن المعروف"إن موضوع العلاقة بين الديني والسياسي، بين المقدس والمدنس قد شل الفكر كثيرا في قديم الزمان وحديثه، وأخذ الكثير من اهتمامات الباحثين ورجال السياسة والدين على حد السواء وهو على أهميته أثار ولا يزال يثير جدلا كبيرا على المستويين العام والخاص"[2]، وقد استغل وطار هذه الحالة العاطفية للفرد العربي اتجاه "الولي الصالح" ليستحضر شخصية تاريخية صوفية عرفت بالورع والروحانية تمثلت في شخصية "عبد القادرالجيلالي" ليبشر أم"اللاز" بخروج أحد الأولياء، ولهذا يرى واسيني أن النص يركز على حضور اللاز"ولكن الكاتب مضى في هذا الحضور يجرب استثمار الأسطوري في الروائي، فإذا باللقيط يصبح ولياً"[3] حيث استطاع الطاهر وطار أن يحوله بين

---

[1]- حميد لحمداني، **الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص: 530.**

[2]- صالح خرفي، **الديني والإيديولوجي في الرواية الجزائرية المعاصرة، روايات الطاهر وطار أنموذجا**، مجلة قراءات، العدد 5، 2013م، جامعة بسكرة، **ص: 144.**

[3]- نبيل سليمان، **جماليات وشواغل روائية، ص: 56.**

ثنايا صفحات الرواية من ابن مريانة اللقيط إلى ولي صالح، يتسامى في فضاء الرواية من عالم الدنس الذي أنتجه في رواية "اللاز" الأولى إلى نظيره عالم القداسة والوقار في رواية العشق والموت، يتنبأ بقدومه رجال الله الصالحين ويبشرون بزمانه الذي يعرف بالوعي والصدق وينصحون الناس بإتباع سبيله، "اللاز"تحدث عنه سيدي علي بن الحفصي وقال:«لا يموت ولا يفنى ولا يكذب»"[1]، ويقيم "الطاهر وطار" تشبيه بين مولده ومولد المسيح عيسى ابن مريم عليه السلام الذي ولد من دون أب، فهو الولي ابن الولي يولد بعد رؤية أمه لسيدي عبد القادر في منامها وبثهُ في رحمها"خرج سيدي عبد القادر إلى أمه في الليل، أيقضها ثم أمرها بالنوم، فعل ذلك ثلاث مرات، ثم هتف فيها:أنت أمي وأم جميع الأولياء الصالحين، لم يطل الوقت حتى ولدته"[2] والطاهر وطار بهذا الوجه من التعامل باللغة قريب إلى صورة الصوفي الذي يسعى لملامسة المتناقض والعميق في تجليات الأشياء ورمزيتها مستعينا "بلغة هي كشف، وبحث وتجاوز للمثال إنها للغة تتمظهر في بعدها الإيمائي أو كما يعبر عن ذلك المسدي من أن غاية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإشارة"[3]يتحول معه الإيحاء أعمق تأثير ودلالة من الإفصاح.

يشير واسيني الاعرج إلى أن هدف "وطار"من خلال هذه الممارسة التناصية الزمنية خلق النموذج الشعبي الذي يتجاوز عالم الواقع إلى عالم الميتافيزيقا ما يساعد على تعميق الفعالية الإبداعية، ما جعل من زمن الرواية مجسداً في مسار تعاقبي بكل تمفصلاته في تراتبية خطية ذات بعد تاريخي حكائي ممزوج ببعض العجائبية وهكذا"سارت الرواية الحديثة في تعاملها مع الزمان تعاملاً فلسفياً وصوفياً وبذالك يتحول الزمان فيها من البساطة إلى جزء من فلسفة الذات الحياتية، وبهذا التوجه الجديد يمكن القول دون مبالغة: أن هذا الزمن الوجداني الداخلي

---

[1]– الطاهر وطار، **العشق والموت في الزمن الحراشي، ص:42.**

[2]– الطاهر وطار، المرجع نفسه، **ص: 42.**

[3]– عبد القادر بن سالم، **مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق ، 2001م، **ص: 56.**

الخاص بالإنسان، قد أصبح موضوعا أساسيا من موضوعات الأدب في الرواية الحديثة بصفة خاصة"[1]ويثبت مقدرته على الخلق الفني ضمن منظور الواقعية الاشتراكية، ولأن الشخصية الشعبية تبحث دائما عن البديل الثوري الذي يعوضها هزائمها إلى انتصارات، وآلامها إلى لذات،" فاللاز هو نموذجها المطلوب الذي ترى فيه الثورة الزراعية، الطب المجاني، التسيير الاشتراكي للمؤسسات"[2]، بهذا المفهوم جعل "الطاهر وطار" من بطله شخصية مركبة تحمل في داخلها تناقض النزعة العلمية التي جاء بها الفكر الاشتراكي الذي يناصره ويدافع عنه مع صورة لاهوتية تحمل في ذاتها فكر خرافي تواكلي لا يقدم أجوبة حقيقية للواقع الاجتماعي، بل يدفع في معظم الوقت إلى استلاب الحقيقة المادية للتاريخ، لأن التراث في نظر واسيني يتواشج مع الواقع الراهن باعتباره جزء من الحاضر الثقافي، والتاريخي للإنسان الجزائري، وهكذا يتعامل معه "الطاهر وطار" كإطار يساعده على تثوير أدواته الفنية بما يقيم الهيكل العام للرواية.

7- معارضة لبؤس الرؤية النقدية: يرد "واسيني الاعرج" في إطار تحليله للرواية على النقد الذي وجهه "فيصل دراج" للكاتب وللرواية معا بقوله: "لا يكتب الطاهر وطار في العشق والموت في الزمن الحراشي عن السقوط، بل يمارسهُ ناسياً، أي يسقط مرتين، وفي ثنائية السقطة تدافع الهزيمة عن الانتصار، ويحارب الجديد في متراس القديم، وتتناثر الكلمات فارغة مبشرة بالزيف ومدافعة عن ضياع الرؤية"[3]، حيث يعتبر واسيني نقده هذا ناتج عن فهم مغلوط لحقيقة مضمون الرواية، إضافة إلى ما يظهر عليه من تسرع وعدم التعمق وتكليف النفس العناء في معرفة الإشكالات والتفاصيل الصغيرة للواقع التي تضمنها النص، لتغيب فيه أبسط بديهيات النقد الموضوعي السليم، والناقد لا يبتغي من هذا الرد إلا إعادة تصويب الموقف من الفكر التقدمي، طبعا "وهذا ليس دفاعاً عن الطاهر وطار بقدر ما هو دفاع عن الواقعية

[1]- أسيا البوعلي، **أهمية الزمان في الفلسفة والأدب، مدخل نظري**، مجلة نزوى، العدد: 26، الأردن، 2001م، **ص: 99.**

[2]- واسيني الاعرج، **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية**، **ص: 65.**

[3]- واسيني الاعرج، المصدر نفسه، **ص: 71.**

الاشتراكية التي كثيراً ما اتهمت بالتبشير السياسي فقط لأنها تتناول موضوعات جماهيرية بالشكل الذي يجب أن تتناول به"[1] لأن الرواية الواقعية الاشتراكية الوحيدة التي استطاعت أن تمنح للمبدع الحق في تجنيد قلمه وتسخيره للمشاركة الفعالة في قضايا المجتمع.

يعتقد واسيني أن هذه النظرة السلبية اتجاه الكتابات النهضوية ليست بالأمر الجديد، فقد عانت الواقعية الاشتراكية من عدت احباطات في تاريخها مذ بدأت تمارس حضورها على الساحة كمنهج فني مستقل[2]، عندما قام الكثير من النقاد المتسرعين بإعطاء أحكام مسبقة على النظرية الواقعية الاشتراكية وتضخيم نقاط ضعفها، واعتبارها قانون يفرض من السلطة السياسية على الفن خصوصا في فترة "جدانوف" و"ستالين"[3]وهو نفس الأساس الذي يقوم عليه "فيصل دراج" في نقده للطاهر وطار في اعتبار كتابته في رواية العشق تقوم على نظرة واقعية قديمة تركز على الواقع وتنسى الشكل والقالب الفني للعمل الإبداعي ما يسقطها في الغاية التبشيرية السياسية الإيديولوجية، والحقيقة أن الأدب لا يعكس الواقع فقط، بل يعكس في بنيته شكل المعايير الجمالية المحددة إيديولوجيا والقائمة في هذا الواقع المحدد تاريخيا، فعلينا فهم الواقعية على "أنها مداخلة في الحقل الأدبي القائم، تقرأ معاييره الجمالية– الإيديولوجية، وتبنيها بشكل جديد، بحيث تنزاح هذه المعايير عن وضعها القديم وتأخذ دلالة جديدة، وسعي الواقعية إلى تدمير دلالة المعايير الجمالية القديمة، هو الذي يعطي الأشكال إمكانيات لا متناهية، وهو الذي يخلق الأشكال الجديدة، ويقيم علاقة جديدة بين العمل الأدبي والقارئ"[4]، وفيصل دراج ليس الوحيد الذي يذهب إلى نقد "الطاهر وطار" من هذه الناحية، حيث نجد **علال سنقوقة** أثناء تحديده لمهمة الكاتب الواقعي الاشتراكي التي تفرض عليه أن يلتزم سياسياً وإيديولوجياً بحدود النظرة المادية التاريخية، وأن لا ينغمس الفنان في الدعاية السياسية

---

[1]– واسيني الاعرج، **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية** ، **ص: 71.**

[2]– واسيني الاعرج، المصدر نفسه، **ص: 72.**

[3]– واسيني الاعرج، المصدر نفسه، **ص:15.**

[4]– فيصل دراج، **الواقع وتصحيح الواقعية**، مجلة أدب ونقد، العدد: 17 ،1نوفمبر1985م، مصر، **ص: 32.**

يقول:" ولكن النص الروائي لدى الطاهر وطار يؤكد الخطاب السياسي الإيديولوجي أكثر من الخطاب الجمالي"[1] والطاهر وطار بهذا المعنى يجعل من تمثل النظرية الواقعية مقتصر على أثارها السياسية المباشرة، ويسقط موضوعيتها وفنيتها كخصائص جوهرية نلمسها في معظم الأعمال المنتسبة إليها.

لا يرى واسيني في الكتابة الروائية عند "وطار" وإصراره في الدفاع عن إيديولوجيته الاشتراكية خروجاً عن جماليات النص الأدبي لأنهُ لا ينسج خيوط فنه الإبداعي الاشتراكي من نظرة فردانية إيديولوجية مقوقعة على الذات، بقدر ما هو تمثل للواقع والمجتمع الطبقي الذي يصر على تأكيده باستماتة، وهو أذاته التعبيرية التي توصله بالجماهير،"ولعل الموضوعات المتشابكة والمتعددة، لواقع متشابك هي التي أدت إلى فهم مغلوط لهذه الرواية من طرف الكثير من الأدباء، ونسوا حتى مرتكزاتها الواقعية الاشتراكية والتي تجعل منها متينة"[2]، وهذه المرتكزات التي يدعوا واسيني إلى عدم نسيانها تقوم على مبدأ أساسي يربط الصلة بين البناء الثقافي وأفاق الثورات الاشتراكية خصوصا في الحالة التي تعيشها البلاد"فإن مرجع الواقعية الوحيد هو التحولات الاجتماعية، التي تهدم شيئا، وتبني أشياء، وتلغي، بالتالي، كل مرجع ثابت، وفي شروط التحرر الوطني، وهو الشرط الذي نعيش، يصبح الصراع السياسي، من حيث هو سيرورة، هو مرجع الواقعية الوحيد"[3]الذي تتكؤ عليه لإعادة ترتيب صورة الواقع لينفتح على قضاياه الحاضرة ويتناسب مع أهداف تلك التحولات.

نخلص مما سبق أن الصدق الفني قاد إلى صدق معرفي في"العشق والموت في الزمن الحراشي" وهو الذي قاد إلى ذلك التقدير الإيجابي من الناقد لهذا العمل، فالطاهر وطار رأى فقدم لنا الصورة كاملة، عن المجتمع الجزائري، عبر قرية "اللاز" وفريق المتطوعين من الطلبة، قدم المجتمع في حضوره وحركته، حيث استنبط اتجاه حركته من خلال إخضاعه

[1]– علال سنقوقة، **المتخيل والسلطة، ص: 86.**

[2]– واسيني الاعرج، **الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية**، ، **ص: 71.**

[3]– فيصل دراج، **الواقع وتصحيح الواقعية، ص:41.**

للمراقبة والدراسة، ومن هنا يستنتج واسيني أن"وطار"في صدقه الواقعي في تقديمه للواقع كما هو، واستحضار جميع عناصره وتشابكاته المختلفة، مكنه من الوصول إلى المنطق الداخلي لهذا الواقع والذي هو منطق الحركة التاريخية الاجتماعية وتلك هي السمة المرجحة في العالم الروائي، إدراك المنطق الداخلي لمظاهر الواقع المتشابكة وتحقيق هذا المنطق روائياً.

8- الجمالية الفنية للصراع الاجتماعي في"العشق والموت في الزمن الحراشي":

إن التناسق الذي ميز هذا العمل الروائي على مستوى المضمون في نظر واسيني كان لزاما أن يتبعه "الطاهر وطار" بتناسق من الناحية الجمالية وقد ظهر ذلك في شكل بناء الرواية الذي جاء يحترم كثيرا من قواعد الواقعية" فقد قدمت ضمن بناء روائي متكامل، ومتماسك بشكل متين، بني مثلما يبنى الواقع اليومي حجرة، حجرة داخل صراع مر يحمل كل التناقضات التاريخية"[1]واستطاعت شخوصها أن تؤدي المهمة المطلوبة منها وخصوصا بناء الصراع الطبقي وشكل تصعيده دراميا "فالتطوع ذاته، كحركة طلابية ثورية بشكل عام، يحتوي على تناقضاته الداخلية، والاعتماد على هذه الطرق الجمالية التناقضية تجسد وعي الكاتب للتاريخ وللعالم الجمالي الذي يجب أن تفرضه طبيعة المضمون"[2] وعليه فإن جمالية الكتابة عند "الطاهر وطار" تظهر في مقدرته على هضم المضامين الاجتماعية بكل صراعاتها وسلبياتها وفق منظور الواقعية الاشتراكية والحقيقة"أن القاص الموهوب بحسه المرهف ويقظته الحادة في الشعور بأدق الخلجات التي تسري في المجتمع قادر على أن يقتنص الخفي العميق الكامن في واعية الجمهور، فلا يلبث أن يعبر عنه، أي يحيله مادة مكتوبة"[3]تجعل من العالم المتخيل ارتدادا يغطي ساحة الحقيقة والواقع.

بعد طرحه السابق يخلص واسيني أن "الطاهر وطار" بقي متشبثا برؤية تفاؤلية أقامها على مبادئ الفكر الاشتراكي الذي يحقق العدالة للطبقات الثورية ويبشر بهزيمة القوى الرجعية

---

[1]- واسيني الاعرج، **الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، ص: 73.**

[2]- واسيني الاعرج، المصدر نفسه، **ص: 74.**

[3]- بدوي طبانة، **التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ص: 141.**

الظلامية، وتتجسد هذه الرؤية التفاؤلية في رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" حينما "يضعنا أمام خاتمة مفتوحة على التفاؤل التاريخي غير المفتعل، التي تفرضها مجريات الأحداث والوقائع، ويفرضها المنطق التاريخي الذي يتحكم في جوهر حركة هذه الأحداث"[1]التي لن تنتهي في طرحه إلا بانتصار الفكر التنويري الاشتراكي.

- **سمات الممارسة التطبيقية عند واسيني الاعرج:**

لقد عمد واسيني إلى إتباع منهجية خاصة تبدأ بتتبع الشخصيات الروائية الرئيسية في شكل بيان ملامحها وسماتها ودورها في تحريك الأحداث زمنيا ومكانيا، ومن ثم يحدد الفكرة الرئيسية التي يتمحور حولها العمل وفي كثير من الحالات قد يصدر أحكاماً ثم يقدم تفسيرا وأدلة على وصفه، ويحتل تركيزه على إيديولوجية الشخصيات وانتماءاتها قسماً مهما في نقده لرواية "اللاز" ويبرز هذا واضحا في وصفه للشخصية الرئيسية "زيدان" وتحديد انتمائها الطبقي والدور المنوط بها ليوظفه فيما بعد كمفتاح تتكشف به رؤية المؤلف وفلسفته التي تسهل على القارئ فهم النص وتضعه في المسار الصحيح لاستكناه خباياه ومغاليقه، فهذه الشخوص "تقدم القوى التي تعمل في التاريخ عملا شاملا بأقصى حد من الخصوصية والتجسيد" [2]، إن الصرامة في الاهتمام بالمضمون طبعت جل الكتابات النقدية الواقعية من خلال اعتباره المعيار الرئيسي في فهم وتفسير العمل الفني ومن ثم الحكم عليه بناء على جرأته في تجسيد الحياة والوجود الاجتماعي الطبقي، وفي هذا نجد الناقد لا ينحرف عن مقاييس النقد الماركسي الذي يشيد ويمدح الأعمال التي يساهم أصحابها مساهمة ايجابية من أجل تخليص الطبقات الشعبية من مشاكلها، ونتيجة لتأثير هذا الجانب على ممارسة واسيني يتحول النص لديه إلى وثيقة سياسية يقيس بها مواقف المؤلف ويجعله في كثير من الأحيان يتغاضى عن البحث عن المكونات الفنية في عمله الروائي.

---

[1]– واسيني الاعرج، **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص:75.**

[2] – واسيني الأعرج، المصدر نفسه، **ص: 41.**

وبعد تحديد أهم النقاط التي دأب واسيني الاعرج الوقوف عليها في ممارسته التطبيقية تتكشف لنا بعض المميزات التي شكلت هذه التجربة وطبعت تحليله لروايات الطاهر وطار نجملها في النقاط التالية:

1- درس واسيني الاعرج روايات "الطاهر وطار" انطلاقا من اعتبارها محصلة للعوامل الطبقية والجدلية الاجتماعية التي حددت بجلاء المصائر الفردية وعلاقاتها المعقدة مع العوامل الشخصية التي حددت توجهات تلك المصائر.

2- إن روايات تلك المرحلة تعادل في صدقها كتابات المؤرخيين السياسين الذين ناقشوا أبعاد الثورات المختلفة التي تعاقبت الجزائر، لأنها جاءت تمتلك حس وضمير جيل مناضل عاش أحلام شعبه ومأساته.

3- إن صورة المعالجة السريعة والمقتضبة عند واسيني للجوانب الفنية تعكس عدم اهتمامه بها إلا كعامل ثانوي يأتي في أخر أولوياته الايديولوجية.

4- إن سيطرت فكرة الانتصار للرجل الثوري الوطني على ناقدنا جعلته في كثير من الأحيان يركز على الشخصيات ذات الخلفية الإيديولوجية في روايات "الطاهر وطار"، ضمن مجموعة من الشخصيات تمثل كل منها نموذجا فكريا اجتماعيا بكل خصائصه وتطلعاته وتقاليده ومنهجه في الحياة، وهو في الحقيقة نموذج يصدق على أفراد كثيرين يمثلون طبقة بكل ما تمثله من قيم واتجاهات.

6- يسجل على واسيني الاعرج أنه يأخذ بعض الأقوال عن "الطاهر وطار" من دون أن يهتم بتحليلها ومناقشتها كقول الطاهر وطار" ومن هنا، فأعتبر نفسي مجموعة مدارس، إن جاز التعبير، ومع ذلك، أعتقد أن لي شخصيتي المستقلة"[1]، والحقيقة المعروفة عن "الطاهر وطار" اشتغاله في الكتابة الإبداعية على مدرسة الواقعية الاشتراكية وهذا بإقرار الناقد نفسه عندما

[1]- واسيني الاعرج، **الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، ص: 135.**

يقول:" لقد استطاع الطاهر وطار، بتجربة ثورية جديدة، وهو بلا شك« يكتب بنفس تقدمي لا يحتاج إلى تزكية أو شهادات إثبات»، أن يفتح مرحلة جديدة لتطور الواقعية الاشتراكية في الرواية الجزائرية ذات التعبير العربي"[1]، رغم ما قد تتوفر عليه أعماله من جمالية رومانسية، لا يمكننا القبول باعتباره متعدد المدارس لأن في هذا تناقض مع أساسيات وطبيعة المناهج، التي تتمايز عن بعضها البعض.

[1]– واسيني الاعرج، **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص: 30.**

المبحث الثالث: محايثة البنية الاجتماعية في نقد محمد ساري

يسعى محمد ساري من وراء ممارسته النقدية تجريب أدواته الإجرائية والمفاهيم التي عرضناها في الفصل الأول، ومن أجل الوقوف على هذه التجربة اخترنا كتابه"**البحث عن النقد الأدبي الجديد**" الذي حاول فيه ساري تطبيق المقاربة البنيوية التكوينية من خلال تحليله لبعض النماذج القصصية والروائية لعدد من المبدعين الجزائريين من أمثال: الطاهر وطار، بكير بوراس، رشيد بوجدرة، مالك حداد.

إن التحليل التكويني في نظر محمد ساري مجبر على المضي في مستويين اثنين يختلفان من حيث المرجع، ويتفقان من حيث الوظيفة هما: الفهم والشرح.

1- مستوى الفهم: فهي"عملية فكرية تتمثل في الوصف الدقيق للبناء الدلالي الصادر عن العمل الإبداعي المدروس فقط"[1] حيث يكون على الناقد في هذا المستوى أن يستخلص نمطا بنائيا دالاً، يتألف من عدد محدد من العناصر والعلاقات القائمة بين هذه العناصر التي تسمح لنا بتشكل ملمح إجمالي للنص.

2- مستوى الشرح: تقوم هذه العملية على الربط الوظيفي بين العمل الإبداعي المدروس سابقا، والمجتمع ككلية شاملة، و"بهذه الكيفية، عندما نتكلم عن النصوص الإبداعية في جرائرنا الشابة ندرجها في إطار بناء شامل، المتمثل في الواقع الجزائري الحديث من ثورة التحرير والثورة الديمقراطية الاجتماعية الراهنة ذات الاتجاه الاشتراكي"[2]، ومن خلال هذه الرؤية البنيوية التكوينية يطرح محمد ساري تحليله لمجموعة من الروايات الجزائرية التي كتبت بعد الاستقلال والتي سنخص منها ثلاثة نماذج هي: رواية"التفكك"، ورواية"الزلزال" ورواية "الليل ينتحر".

---

[1] – محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص: 52.**

[2] – محمد ساري، المصدر نفسه، **ص: 60.**

النموذج التطبيقي الأول: تحليل رواية "التفكك" (تثوير الواقع)

في إطار الرواية الواقعية يختار محمد ساري رواية "**التفكك**" لرشيدة بوجدرة[1]، لتحليلها تحت عنوان: (التفكك) وتثوير الرواية، وهي رواية يتحقق عبر فضائها الروائي وحدات حديثة يرتبط بعضها بماضي الثورة التحريرية ويتعلق الاخر بالزمن الراهن، حيث تتوالى الدلالات السوسيولوجية، والتاريخية في الرواية انطلاقا من هذين البعدين، ولهذا سيكون على ساري التعامل مع رواية التفكك بصفتها رواية اجتماعية تبعث أحداث الماضي في صورة كواليس الحاضر، ومباشرة يحدد لنا ساري أهم الشخصيات التي تحكمت في سير الأحداث في الرواية، وهما شخصيتين رئيسيتين:المناضل الثوري"الطاهر الغمري" والفتاة المتحررة "سالمة".

1- تحديد موضوع الرواية: بعد انتهائه من وصف شخصيات الرواية، يقوم ساري بتحديد الموضوع الذي تعالجه حيث" تتركز هذه الرواية حول (الثالوث المحرم)....وهذه المحاور هي (السياسة والجنس والدين)، المحرمة في الوطن العربي"[2] تتموقع هذه الثلاثة كأقطاب لا تنفصل عن بعضها البعض، كل قطب يكمل الأخر، وهذا ما ساهم في تماسك بناء الرواية حيث يلاحظ محمد ساري أن قدرة "بوجدرة" فنياً تكمن في هذا التوفيق بين تلك المفاهيم والقيم، غير الظاهرة، والغالبة في هذه الرواية.

---

[1]- **رشيد بوجدرة:** ولد عام 1941 م في مدينة عين البيضاء، تلقى تعليمه الابتدائي في مدينة قسنطينة وتخرج من "المدرسة الصادقية" في تونس، ومن جامعة السوربون – قسم الفلسفة. وبعد استقلال الجزائر سنة 1962 انضم إلى الحزب الشيوعي الجزائري ثم أقام في فرنسا من 1969 إلى غاية 1972 وانتقل إلى المغرب الأقصى حيث مكث هناك من 1972 إلى غاية 1974 حيث عاد إلى الجزائر، وعمل في التعليم وتقلد مناصب كثيرة، منها أمين عام لرابطة حقوق الإنسان وفي سنة 1987 م انتخب أميناً عاماً لاتحاد الكتاب الجزائريين لمدة 3 سنوات، عرف بميولها الشيوعية الماركسية، وعلى مدى 50 عاما كتب 30 عملا في فنون مختلفة القصة والشعر والرواية والمسرح وبعض الدراسات نقدية منها 17 بالعربية : (التطليق)،1969 م و(ألف عام من الحنين) و(الحلزون العنيد) 1977م و(الإنكار)،1972م و(تيميمون) 1990م، و(الجنازة)،2003 م و(فندق سان جورج) 2007، ومانيفستو (فيس الكراهية)1991م عن الجماعات الإرهابية و(فوضى الأشياء)،1991م و(شجرة الصبار) 2010م.

[2]- محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص: 127.**

تثير رواية "التفكك" إشكالية خاصة تواجدت في الكثير من نصوص الرواية العربية والجزائرية وتتلخص هذه الإشكالية في ذلك الخلل التراجيدي الذي يسحق الإنسان ويسلبه أدميته وتهدر وجوده، فقط لمجرد أنه أراد أن يعبر عن رأيه ومشاركة الآخر في توجيه الواقع التوجيه الأمثل، إلا أن ذلك يجابه بقوة لوأد الرأي المعبر عن مكنون الذات والواقع، فالواقع المأساوي كما تطرحه رواية "التفكك" يرتبط في حقيقته بالفكر والفكر المعاكس، كما تعكس احتجاج "بوجدرة" ومحاولته التعبير عن رفضه للواقع" إن أخطر ما في الخطاب الروائي الجديد هو تحليل وتعرية واقعنا القبيح السياسي والأخلاقي والتصدي الحاسم الصلب للقهر ولقمع الذي تمارسه سلطة الدولة، والدين والجنس والمفاهيم السلفية وكهنوت اللغة المقدسة"[1].

2- الجنس ومعادلة الموقف الاجتماعي: يلاحظ محمد ساري أن "رشيد بوجدرة" تناول الجنس كظاهرة اجتماعية ممنوعة ومضطهدة من الجماعات البشرية المنتمية للقطبين الآخرين، الدين والدولة، ولكن هذا التحريم يخص بشكل أساسي المرأة وحدود حريتها في المجتمع العربي المسلم، فموضوع الإجهاض" أو موضوع البغي ودور البغاء السرية والشبه الرسمية...والعنف الممارس على النساء عامة، داخل العائلة، في الشارع، لدى الجماعات الأصولية والإرهابية، كلها موضوعات تكاد تكون محرمة التناول، ويتكلم **ادوارد الخراط** عن عن تلك الطابوهات الاجتماعية والسياسية التي يتصدى لها الأديب عندما يحاول تعاطي أحد الموضوعات المحظورة في العالم العربي"المشهور إلى حد الابتذال أن المطلقات المحظورة المساس بها أو تناولها، عندنا إلا بيد الحذر والتحوط والتوجس، الطابوهات الثلاثة، هي الدين والجنس والسياسة، وهي مطلقات مترابطة في نسق قمعي يأخذ شكل المؤسسة الاجتماعية"[2]ويعمل المجتمع والدولة معا على تجاهلها بل وإخفائها كعار شنيع أو عدوى قاتلة."[3]، فهذا التعاطي مع موضوع الجنس غايته حث القارئ للتساؤل حول حقيقة المخاوف التي تشيعها بعض

[1]- عبد الرحمن أبوعوف، **فصول في النقد والأدب**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، القاهرة، 1996م، **ص: 75.**

[2]- علاء الدين سعد جاويش، **الاتجاه السياسي في الرواية**، مؤسسة حورس الدولية، د ط، القاهرة، **2010م، ص : 35.**

[3]- محمد ساري، **وقفات في الفكر والأدب والنقد**، **ص: 171 و172.**

الأوساط في المجتمع من علاقة الرجل والمرأة وقضية خروج المرأة للشارع للعمل أو الدراسة، هذه القضايا شكلت في مرحلة من أهم مراحل تاريخ الجزائر الحديث، بؤرة خلاف وتوتر اجتماعي تصنيفي في كثير من الحالات، ما يجعل مجرد التطرق إلى واقع المرأة في الجزائر أمراً محفوفاً بالمخاطر.

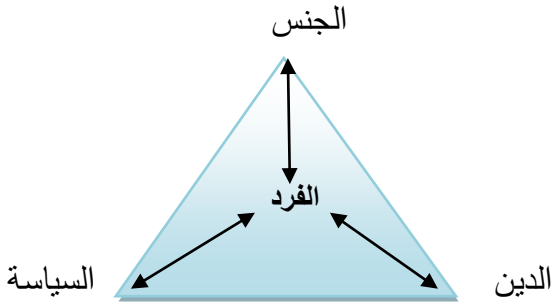
إن جرأة النص الواقعي وصدى عنفوانه في رواية "التفكك" تكمن في تفاعله مع العديد من الطابوهات الاجتماعية بغية إحداث صدمة تفسح طريقا ممهداً للمتلقي لتأويل وقائعها، وتفاعلها مع المضمون المستثار في صيغة افتزازية، وهذه الميزة تعطي "للواقعية الاشتراكية القدرة على اقتحام "علاقة الطابو" التي كانت قائمة بين الفن وبعض الظواهر الاجتماعية، لا توجد مواضيع ممنوعة، ومواضيع غير ممنوعة، فالكل قابل للطرح والنقاش"[1]، وقد كان توظيف بوجدرة "طابو" الجنس لتبرير الشراك المحاطة بالشخصية الفاعلة "سالمة" في النص، وتجسيد الجنس بهذا العنفوان وبهذه الطريقة الشبه تسجيلية عن الواقع إنما غايته فهم التناقض والصدام الذي يعيشه الفرد الجزائري اتجاه ظواهر اجتماعية يحاول السكوت عنها والتستر على فاعلها حال وقوعها.

وانطلاقا من تحليله لأسلوب توظيف بوجدرة للجنس في الرواية، يطرح الناقد معادلة يستنبط بها مواقف مختلفة يفرضها الواقع تتفق وتختلف على ظاهرة الجنس حسب الظروف:

الدين	+	السياسة	=	الاتفاق على محاربة الجنس ظاهريا(رفض خروج المرأة، السفور، الإجهاض).
الدين	+	السياسة	=	الاتفاق على فعل الجنس باطنيا(جلسات الماخور).

[1]– واسيني الاعرج، **الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، ص: 17.**

هذه المعادلة التي نجدها ثابتة في شطرها الأول (الدين + السياسة) تعطي في شطرها الثاني في كل مرة نتيجة متغيرة، تعكس نموذج التحالف الواقع بين هذين العنصرين وهي علاقة جوهرية سعى محمد ساري لكشفها في تحليله لرواية التفكك، ويمكن تبسيط فهم هذه العلاقة الثلاثية والمتناقضة من خلال المثلث التالي:



لقد أراد "الطاهر وطار" من وراء هذا التناول كسر تلك الطابوهات المفتعلة سياسياً ودينياً اتجاه الكلام عن الجنس"إذ ينذر حضور الفعل الجنسي خارج الاغتصاب أو الشذوذ أو البغاء في الروايات الجزائرية، والمهم هنا ما يؤهب به ذلك إلى تفجير المنظومات المقدسة: منظومة الأعراف والأخلاق، كذلك المنظومة الروائية التقليدية، وهذا ما يبدوا صارخا في روايات رشيد بوجدرة، موفراً لها مستوى لغويا خاصا، يمكن نعته بمستوى الحرام الجنسي، والذي ليس غير واحد من مستويات الحرام الأخرى التي يمعن الكاتب في تفجيرها اللغوي والتيمي"[1]، غير أن محمد ساري يذهب إلى أن هذا النوع من الكلام عن الجنس شائع في الوسط الجزائري في الشوارع بين الشباب وفي المقاهي، ما يجعله يطرح تساؤل حول صورة تعاطي الفرد الجزائري مع موضوع الجنس عموما؟.

وبناء على ما سبق يخلص محمد ساري إلى أن "بوجدرة" لم يتناول الجنس كغاية في حد ذاته، بغية إثارة غرائز القارئ وأحاسيسه، مثل ما يفعل إحسان عبد القدوس، وغيره من الأدباء العرب الذين تناولوا موضوع الشهوة الجنسية بعد أن" أصبحت الكتابة عن الجسد حرفة رائجة تستقطب الكتاب والقراء معاً في علاقة تبادلية مما حدى بعض الروائيين إلى الإنكباب على

[1]– نبيل سليمان، **جماليات وشواغل روائية** ، **ص: 59**.

الجسد وتصويره في أدق تفاصيله، باعتباره محل جذب للمتلقي وشهرة وربح للمرسل[1]"، حيث" إن طرح بوجدرة يختلف اختلافا كليا، إذ يمزج الجنس بالموقف الاجتماعي ككل وحتى الموقف الطبقي"[2] فمن خلال هذا الطرح يبحث الراوي على نص مختلف لتلك الثورية السائدة في نصوص مرحلة الستينات، بما يوافق السلوك الاجتماعي المسيطر آنذاك، واقعا اجتماعيا واضحا، يحيي به رشيد بوجدرة شخصية المرأة الجزائرية ومصيرها الذي يحاصره الصمت في مجتمع يرى في الأنثى لذة لا أكثر.

هذا التصور الاجتماعي التقدمي للمرأة مرتبط أساسا بالواقع الاجتماعي والثقافي الجزائري، حيث يذهب الناقد إلى اعتبار" التركيبة الاجتماعية الحالية للجزائر هي التي أنتجت هذه المواقف الشاذة وهذه السلوكات الخارجة عن القانون التقاليد الموروثة..."[3]، وهذه التركيبة هي نفسها التي تتحكم في أسلوب ارتكاب الجنس بحسب الانتماء الطبقي للأفراد، حيث يربط "محمد ساري" هنا بين فعل الجنس بإمكانيات الطبقة التي ينتمي إليها الفرد، قوة وضعفا "تلاحظ أن الجنس مرتبط بالانتماء الطبقي، فالفقير يكتفي بالتحديق والنظر يوميا إلى الفتيات أو الذهاب إلى الماخور الذي أغلق نهائيا أمام هذه الوجوه الشاحبة، بينما الغني له وسائل لتحدى هذه الوضعية، بامتلاك سيارة أو شقة فارغة"[4]، هذا ما يقود ساري للجزم بأن الطبقية تسيطر حتى على ممارسة الإنسان لأعمال الرذيلة والفحش، فالغني صاحب المال يسمح له وضعه الاجتماعي والمادي أن يمتلك من الأجساد ما يشتهيه وبقدر ما يريد، بينما يظل الفقير حبيس خيالته وأحلامه الجنسية، لعدم امتلاكه للمال الذي يساعده لممارسة الجنس وما يشبع به رغباته وشهواته، ما يؤدي به للوقوع في الأمراض والشذوذ، ونظرة "ساري" فيها كثير من الصواب في هذا المنحى الطبقي للجنس، فالناظر للواقع يشُدهُ أن السقوط في الرذيلة وتفشي

---

[1]– عبد العاطي كيوان، **أدب الجسد بين الفن والإسفاف**، مركز الحضارة العربية، د ط، مصر، 2003م، **ص: 64**.

[2]– محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص: 132 و133**.

[3]– محمد ساري، المصدر نفسه، **ص: 135**.

[4]– محمد ساري، المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ظاهرة البغاء في الطبقات المعدومة مرده إلى عامل الفقر والاحتياج المادي الذي تعانيه هذه الفئات، إضافة إلى ما يمارسه أصحاب المال والسلطة من ضغط وإغراء لإرغام هؤلاء الناس على السقوط في الفاحشة.

تقف الأستاذة **عايدة حوشي** عند صور الجنس في رواية "التفكك" بكل ما تتضمنه من شذوذ وانحلال وتمرد على العرف والقوانين الرمزية نصيا، لتخلص أن حضور الجنس في الخطاب الروائي الجزائري يعد موضوعا معرفيا وثقافيا صعب لطالما ينفر منه النقاد نظرا لما يلفه من ضوابط، إما سلطوية، أو قانونية[1]، هذا النفور يفرض جنسا مسكوت عنه تارة، أو مبالغا في التصريح به تارة أخرى، دون أن يحضى موضوع الجنس بمناقشة جادة بوصفه ظاهرة نصية لها خصائصها ودلائلها في الرواية الجزائرية.

في دراسة تقوم على آليات التحليل البنيوي التكويني نجد أن محمد ساري وهو يلخص مضمون رواية "التفكك" يصدم القارئ بجملة من الأحكام النقدية كان له أن يتوصل لها معه، بعد دراسة البنية (مرحلة الفهم)، هذا إذا افترضنا أنه تبنى الدراسة البنيوية التكوينية، فالناقد لم يعطي احتمالات عديدة لما تريده اللغة الجنسية في الرواية، وخاصة عند "سالمة" التي تمثل شخصية برجوازية مثقفة تدافع عن قيم ذاتية أكثر من دفعاها عن مصالح طبقة اجتماعية تتكشف عن وعي ممكن يستشرف مستقبل المرأة الجزائرية.

3- دراسة شخصيات رواية "التفكك":

يعتبر محمد ساري أن أحداث رواية "التفكك" جاءت تتمحور حول شخصيتين رئيسيتين هما: "الطاهر"الغمري" و"سالمة"، الذين يقدمهما لنا الراوي على انفراد، ثم يجمع بينهما في خضم الأحداث، حيث تتغير حياتهما حينما يتعرفا على بعضهما، ولكن الناقد يضيف إليهما شخصية ثالثة، هي الصورة الشمسية التي يحتفظ بها "الغمري" عن رفاق الكفاح.

[1]- محمد عبد الرحمان يوسف بالإضافة لمجموعة من الباحثين، **موسوعة الجنسانية العربية والإسلامية قديما وحديثا**، ج1، ط1، شركة بريطانية E-Kutubltd، لندن، 2018م، **ص: 15**.

3-1- شخصية "الطاهر الغمري": يحلل الناقد شخصية "الغمري" المناضل الشيوعي انطلاقا من ماضيه الذي يرفض البوح به إلا لسالمة، يستحضر فيه حاله حينما "كان فلاحا فقيرا، يُعلم القرآن في إحدى القرى، انضم بعد ذلك، إلى جمعية العلماء المسلمين"[1]، ويركز محمد ساري على الخلاف الذي وقع بين "الغمري" وعلماء الجمعية حول قضية المساوات في ملكية الأرض، وقناعته بأن تكون الأرض لمن يفلحها كحل سياسي للقضاء على الفقر العالمي، غير أن العلماء الأجلاء يواجهونه بأن هذا الكلام كفر يخالف سنة الخلق، التي تقتضي وجود الفقير المحتاج إلى جانب الغني الظالم، بل ويتهمونه بالزندقة[2]، فيهرب إلى النضال والثورة وما فعله المستعمر بقريته التي أبيدت على بكرة أبيها وزوجته التي بقرو بطنها وهي حبلة، وما فعله رفاق السلاح بالأمس ضد بعضهم من اغتيالات وتصفيات جسدية من أجل الحفاظ على الوحدة"تحول العلاقة بين الشخص الذي فقد وجهه، والبنية الاقتصادية- السياسية) الاجتماعية- الإيديولوجية، الشخصية الروائية إلى قناع صامت للبنى التي تصوغها، كما لو كان التاريخ قد اختزل كله إلى شخص لا شخصية له"[3] لينتقل بنا محمد ساري إلى حاضره وما أصبح يعيشه من عزلة وتقوقع في غرفته القصديرية مع طموحاته وآلامه واحباطاته السياسية والاجتماعية، ليموت فيها وحيدا منبوذا، ذلك أن"أعمق وأذل شيء للذاتية هو عجزها عن تقديم براهينها الخاصة، هذا العجز يتجلى في فقدانها القوة أمام مجرى المدة الساكن والمستمر أكثر مما يتجلى في الصراع الذي لا طائل منه ضد البنى الاجتماعية المفتقرة للأفكار وللبشر الذين يمثلونها"[4] لتفصل الإنسان عن واقعه الحاضر وتبقيه مدين للماضي الذي يحقق مجده وطموحه.

---

[1]- محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص: 128.**

[2]- محمد ساري، المصدر نفسه، **ص: 129.**

[3]- فيصل دراج، **نظرية الرواية والرواية العربية، ص: 294.**

[4]- جادييف تاديبه، **النقد الأدبي في القرن العشرين، ص: 228.**

3-2- شخصية سالمة: هي فتاة متحررة تشتغل في المكتبة الوطنية، تعيش بعقلية البرجوازي الصغيرة، تعرف القراءة بين الأسطر، وهذا ما يؤهلها للبحث عن الحقيقة المنسية من ثورة التحرير، تقص على "الطاهر الغمري" ماضيها العام والخاص ليرتاح لوجودها وتتداعى لها ذاكرته "وتدخل الحزب وتطرح الأسئلة وتناقش الأمور وتخوض بحر السياسة"[1] فالكتب السياسية التي كانت تقرأها في المكتبة منحت لهذه المرأة قوة المواجهة حيث أعلنت الثورة على الرجل والمجتمع ومن هنا تصبح للمعرفة التاريخية مكانة في ذات المرأة.

استطاعت "سالمة" من خلال خوضها نقاشات حادة مع "الطاهر الغمري" أن تقنعه بنظرتها للتاريخ والحياة "إن الكلام تجاوز مفهومه للتاريخ فكان من واجبه ليس فقط إعادة النظر في التاريخ، بل وإعادة النظر في أجزاء حياته ومعيشته وكيفية عزلته، وهو يعلم أن عليه الآن إعادة ترميم الأحداث من جديد، وأن يشكلها بطريقة أخرى وأن يصورها بصورة أخرى وأن ينفض عنه غبار الموت والانتحار والزولان والخوف وأن يتخلص من كوابيس الدم والأمعاء والمجاري"[2] ليراجع "الغمري" من خلال هذه الهزات والنقاشات الايديولوجية موقفه من الحاضر، ويعيد تشكيله بما يستجيب للمشروع الوطني الجديد.

3-3- الشخصية المفترضة (الصورة الشمسية): هي تلك الصورة القديمة التي يخفيها "الغمري" في جيب معطفه، ويتفقدها باستمرار خشية تضييعها، هذه الصورة "الشمسية البالية والبنية اللون، وقد شوهتها أنواع من الخداشات، بصمتها على أظافر عاهرة"[3]، تحتوي على خمسة من الرجال يلبسون قشابيات وشاشيات يتوسطهم الطاهر الغمري، هذا الأخير الذي يرفض الكلام عنها إلا بعد إلحاح من "سالمة" وبشكل متقطع عبر فصول الرواية، يصنف محمد ساري هذه الصورة كشخصية ثالثة في الرواية[4]، نظرا لدورها المهم في تعميق العلاقة

---

[1]- رشيد بوجدرة، **رواية التفكك**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط،1982م، **ص: 185**.

[2]- رشيد بوجدرة، المرجع نفسه، **ص: 217**.

[3]- رشيد بوجدرة، المرجع نفسه، **ص: 6** .

[4]- ينظر: محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد**، **ص:127**.

بين شخصيتي "الغمري" و"سالمة" التي تسعى جاهدة لمعرفة الحقائق التاريخية المخبأة وراء الصورة، واكتشاف ما تحويه من أسرار حول مرحلة الثورة.

الملاحظ في تحليل محمد ساري للشخصيات عدم تقديمه تصنيف نقدي واضح لشخصيات الرواية (رئيسية وثانوية) معتمدا على درجة وعيها بالواقع، ومن ثم تقسيمه إلى وعي فعلي ووعي ممكن، بالإضافة إلى غياب صفة "الثورية" التي جعلها محمد ساري عنوانا لدراسته "التفكك وتثوير الواقع" والحقيقة أن المواجهة لا نجدها في الحقيقة مجسدة إلا في شخصية "سالمة" بقوة وشراسة وخاصة مواجهتها للمجتمع وأعرافه البالية حول خروج المرأة ومنافستها للرجل في العمل وفي الشارع، بل وفي الرد على المضايقات والاتهامات التي تعترضها في طريقها إلى المكتبة الوطنية.

والحقيقة أن"بوجدرة" أثناء معالجته لشخصية "الطاهر الغمري" أراد أن يجسد تلك المشاعر القلقة والمتوترة في تناقضها مع الواقع بعد الاستقلال، ثم أراد أن يجرده منها في آن واحد بعد عثوره على "سالمة" واكتسابه رؤية متفاعلة مع الواقع الجزائري الجديد، مع المحافظة على الصراع العنيف بين "الغمري" وضميره الثوري في شكل حوار مونولوجي داخلي، وبوجدرة أجاد عندما أعطى لهذا الصراع الداخلي مساحات واهتمام أقل في السرد لتظل رواية "التفكك" ملتحمة بالواقع على الرغم من أنها تتناول بعض القضايا الفكرية.

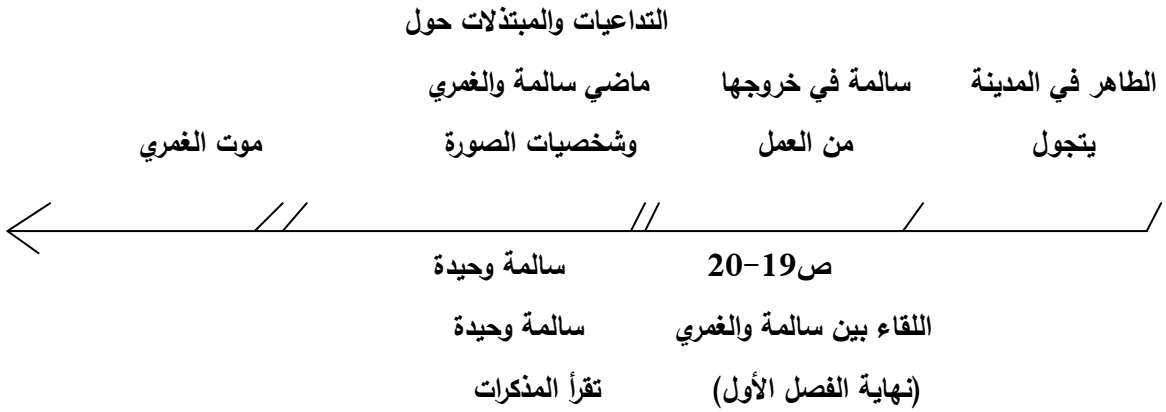
لا مناص في أن شخصية "الطاهر الغمري" تقيم شكلاً تتدرج فيه مأساة إنسان ثوري، لا مجرد نكبة فرد، بمأساة جيل من الثوريين الجزائريين المخلصين جسدها الطاهر وطار في رواياته من خلال شخصياته، فليست شخصية "الغمري" الروائية ببعيدة في أبعادها النفسية العامة عن شخصية "اللاز" أو "زيدان" مع الاختلاف في الزمن الحكائي وطريقة المعالجة وأسلوب شحن الصراع الاجتماعي.

4- تعقد الصراع بين الواقع والدين والسياسة :

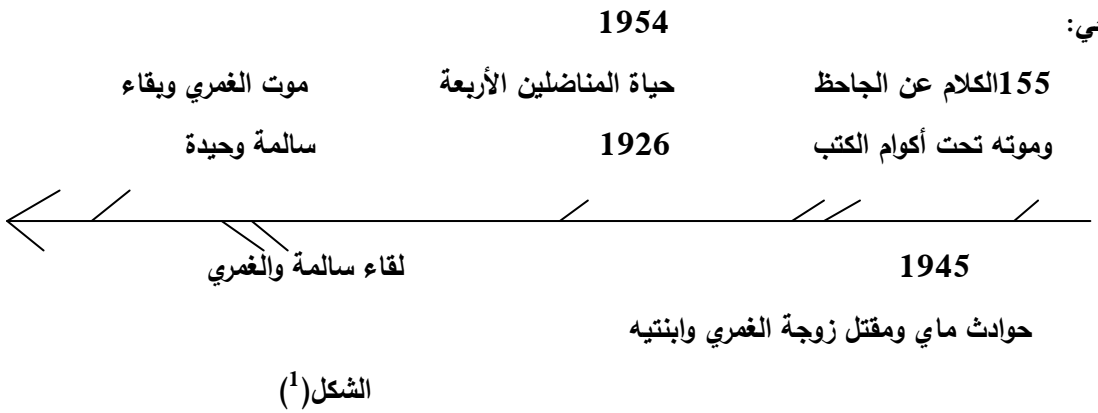
تتأسس رواية "التفكك" على مواجهة حادة بين الدين والسياسة، ما يبعث في مضمونها صراع إيديولوجي فكري يفرض شكلا من المواجهة العنيفة، تنجزه أحداثها في صورة دبح رجال الثورة لزملاء "الغمري" في الحزب الشيوعي بسبب معتقداتهم وأفكارهم" فرغم مشاركتهم الكلية والتضحية في سبيل الوطن، طرحت مسألة الإلحاد وبدأ الصراع وتفجرت العصبيات، وسالت الدماء البريئة"[1]، لتعيد الرواية من جديد حقيقة الصراع الأزلي بين الثوري والمزيف، بين قيم النهضة والتقدم والقيم الرجعية المتزمة.

5- بناء الأحداث:

يرى محمد ساري أن الأحداث في رواية "التفكك" ليست متتالية من بدايتها إلى نهايتها، فلا تخضع لترتيب زمني منظم، فهي لا ترتبط في توالدها وسيرورتها بترتيب زمني، بل ترد انطلاقا من مثير آني(الحوارات والأسئلة التي تطرحها سالمة على الغمري)، ما يجعلها تظهر بشكل قطع مبتورة، وعلى القارئ أن يجمع هذه الصور ليتمكن في الأخير من تكوين صورة شبه كاملة عن الرواية، ولإثبات هذا الطرح يقدم لنا الناقد رسم توضيحي لبناء الحدث في الرواية وشكل تسلسله تاريخياً:



[1]- محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص: 130.**



الشكل([1])

تتوزع رواية "التفكك" في بنائها على أحد عشر(11) فصلاً بلا ترقيم وبلا عنونة، ويمكن إعادة ترتيبها على غير النحو الذي جاءت به... يجرب الكاتب استثمار الفن التشكيلي (الصورة التي تضج بالألوان وتعنى بالهندسة) ويمعن في تجريب استثمار لعبة الضمائر وتقنية التداعي وتوليد القصص، ويكثر من الأقواس والتكرار.

نخلص من هذا الرسم أن "رشيد بوجدرة" يقدم الحدث من خلال الخلفية المعتمدة في وجوده التاريخي والمونولوج الداخلي للرواية، حيث تطل علينا بشكل متقطع جزئيات فاعلة ومهمة في تشكيل الرواية، فنص "التفكك" لا يقدم الشخصيات الرئيسية نتيجة لطبيعة البناء المنفتح على الماضي في صورة سرد تراتبي تصاعدي، وإنما يقدمها من خلال حوار داخلي وخارجي مع الأنا والأخر فالبطل "الغمري" يسرد وقائع حياته، ويهرب منها بسبب الوقائع التي يسردها، التي تصيبه بالخوف والألم، لتمثل هذه الحوارات في النهاية ومضات أساسية في بناء المشهد الكلي للرواية، وتجيب عن تساؤلات تساهم في وضوح رؤية القارئ العامة.

لقد كان الحدث في هذه الرواية ينطلق من أعماق ذات "الغمري" وواقعه ثم يعود إليهما، ليلم شتات الذكريات المتصلة اتصالاً وثيقاً بالمعاناة الذاتية، كما أن ربط الزمن الحاضر بالماضي وحمله على المدد الزمنية الغابرة المحملة بالذكريات والأحداث الكامنة في ذاكرة شخصيات الرواية دليل على قصد الكاتب بناء حدث يتسم بالمأساوية بتركيزه على تحركات شخصية "الغمري" النفسية والعاطفية.

[1]– محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص: 132.**

6- لغة المقموع الاجتماعي في رواية "التفكك":

يؤكد محمد ساري أن اللغة في رواية "التفكك" جاءت حرة مباشرة لتمنح الشخصيات حرية التعبير والإفصاح عما بداخلها بأسلوبها الواقعي المعيش، و"عادة ما تصادفنا العبارات (الفاحشة) في صورة تراكيب تلفظ في حالة انفجار، استهزاء بهذا العالم الخارجي وتحديا له في آن واحد"[1]، حيث عمد إلى تخير الألفاظ التي تشخص المجتمع وتخرج مشاهده المقموعة والمبتورة في كثير من الروايات، ما يجعلنا نعتقد "أن اللغة التي يستخدمها "بوجدرة" رغم كونها لغة فجة استثارت القبيح على اللفظ الرقيق إلا أنها تستمد شعريتها من واقع نفسي يندرج تحت الذات الإنسانية الداخلية"[2]، وقد يعكس هذا الشكل في البناء وأسلوب السرد ولغته في رواية "التفكك" توجه الرواية الجديدة في فرنسا، حيث يعتقد **بوروبة الشريف** أن رشيد بوجدرة قد تأثر بهذه المدرسة والذي يظهر في قضيتين:

6- 1- القضية الأولى: المنظور الإيديولوجي وتغير زاوية الرؤية وطريقة عرض الأفكار وبنية النص السردي.

6-2- القضية الثانية: تقنية توظيف الضمائر كأساس لصياغة المنظور النفسي والتعبيري في النص السردي.[3]

يرى **حميد لحمداني** أن هذا النوع من الروايات العربية يقترب كثيرا من الشكل الروائي المعاصر في أوربا، "حيث تتحول الرواية إلى بحث أو إلى ما يشبه المقال، لأنها تتخلى عن الأبطال، ولا تقوم بتصوير أحداث متماسكة"[4]، إلا أن الرواية العربية تختلف عن الأوربية

---

[1]- محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص: 134.**

[2]- ليلى بوعكاز، **شعرية القبح في رواية "التفكك"**، مجلة الأثر، العدد21، ديسمبر2014م، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، **ص: 48.**

[3]- بوروبة الشريف، **مظاهر الرواية الجديدة في رواية (التفكك) لرشيد بوجدرة**، من الموقع الالكتروني: uni – .dz https//revus .Ouargla

[4]- حميد لحمداني، **الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص: 409.**

المعاصرة في بقائها دائما محتفظة ببعدها الإيديولوجي ومضمونها الاجتماعي بطريقتها الخاصة، مما يمنعها من الانحدار إلى مستوى درجة الصفر في الكتابة ولا تتحول إلى مجرد خلجات ذاتية مفرغة من حقيقة التفاؤل الواقعي.[1]

والجدير بالذكر أن "بوجدرة" يوظف في روايته لغة واقعية تضمنت في طياتها عدة أساليب سردية لنقل الأحداث والتعبير عن مواقف الشخصيات، وقد أكثر من السرد ليقترب من الواقع أكثر لمحاكاته وتسجيله وتشخيصه بطريقة تراجيدية وخصوصا أن" النص المعاصر يهتم بالأحداث البسيطة حتى اليومي الإجرائي مهما يكن تافهاً، لأنه جزء من حياة الإنسان"[2]، وفي نفس الوقت، يلتجئ إلى الحوار قصد معرفة تصورات الشخصيات (الغمري وسالمة) وتناقض مواقفها الإيديولوجية، كما التجأ أيضا إلى المونولوج الداخلي للتعبير عن صراع الشخصيات وتمزقاتها الداخلية ذهنيا ونفسيا، وتمتاز لغة "بوجدرة" عموما بكونها لغة شعرية تصويرية تستند إلى تسجيل المرجع وتمويهه بلغة تتداخل فيها الفصحى والعامية الجزائرية الفجة ليقترب أكثر من خصوبة الواقع الجزائري ولكي لا تبقى روايته مجرد"صنعة وعناصر تقنية تكتسب، إنها قبل كل شيء إدراك لأهمية اللغة/ اللغات داخل المجتمع، وفي التراث المكتوب والشفوي، وصياغة للحوار بين الذات الساعية للمعرفة وبين العالم الخارجي"[3]، لذالك استعمل الكاتب تعابير من العامية الجزائرية بأساليبها وألفاظها وصيغها المسكوكة في الشوارع والمقاهي، فرؤيته العميقة والقريبة من العالم أكسبته طريقة فريدة في الحديث عن الواقع وهذه الطريقة تصرح بها حتى شخصيات الرواية مثل "سالمة" التي تقول:" اللغة بحرنا والكلمات سفينتنا فنبحر ونفتح في الكون هاوية نعمرها صوفا وقطنا ووسواسا وسبيخا وصدى ووشوشة وتواطؤ"[4]

---

[1]– ينظر: حميد لحمداني، **الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص: 409.**

[2]– سليمان حسين، **مضمرات النص والخطاب في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 1999م، **ص: 348.**

[3]– ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987م، **ص: 22.**

[4]– رشيد بوجدرة، **رواية "التفكك"، ص: 198.**

هذا الأمر يجعل من لغة "بوجدرة" لحظة إفاقة تحشد أمام القارئ بشكل مكثف جملة ملامح هذا الواقع تتراكب فيها شكلين من الوعي يختلفان في المرحلة الأولى من الرواية ثم سرعان ما ينسجمان في الثورة على هذا الراهن.

النموذج التطبيقي الثاني: تحليل رواية "الزلزال" واستقصاء البعد الاجتماعي

تتموضع رواية "الزلزال" في منزلة تجعلها تخالف معظم الروايات الواقعية وخصوصا الجزائرية التي سعت جاهدة لإبراز الجانب الإيجابي، والمثال الإنساني المتفوق الواعي في الشخصية الروائية ذات التوجه الاشتراكي لتمكينها من كشف عيوب الرأسمالية والنظام الإقطاعي، غير أن "الطاهر وطار" في هذه الرواية يقلب الموازين عندما يدفع بعدو الاشتراكية في دور البطل الرئيسي ليبرز على لسانه محاسنها وينبه إلى الأخطاء التي وقعت فيها بغية تصحيحها، وتفاديها مستقبلا، ويرى **عمار بلحسن** أن الرواية مثلت اختبار انكشفت فيه ألاعيب الرجل الإقطاعي حيث "كان الزلزال متاهة أو نصبة أو حبولة، فخ ينصبه السارد لكشف عبد الحميد بوالارواح، الذي يعري نفسه، وعيه وطبقته، وينزلق نحو اعترافات تحمل مواقضة للمجتمع والشعب"[1] تفضح أفكار هذه الفئة ونواياها المبيتة لحاضر ومستقبل البلاد.

اختار محمد ساري هذه الرواية ذات التوجه الإيديولوجي بالدراسة، لما تتضمنه من أحداث ترجع إلى فترة ما بعد الاستقلال، والتغيرات التي طرأت على الواقع الجزائري ممثلا في مدينة قسنطينة بكل ثرائها القيمي وصداماتها الفكرية، والاجتماعية، "حيث فرضت نفسها كرواية جزائرية، من النوع التقدمي الذي له صلة وثيقة بقضية الجماهير الكادحة والثورات التي تزلزل عالم اليوم لتحوله إلى عالم أفضل "[2] كل ذالك يترأ للقارئ على صعيد حركية روائية تشكل في مضمونها جدلية بين الماضي والحاضر، حيث يذهب مجموعة من النقاد منهم واسيني الأعرج ومحمد مصايف ومصطفى فاسي وإدريس بودية إلى اعتبار"الزلزال" العمل الفني الذي أظهر فيه "الطاهر وطار" دعمه للاتجاه الاشتراكي من خلال مناصرته لمشروع

[1]– عمار بلحسن، **صراع الخطابات القص والايدولوجيا في رواية الزلزال للطاهر وطار**، مجلة التبيين، العدد: 17، اغسطس1993م، **ص: 110**.

[2]– محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد** ، **ص:180**.

الإصلاح الزراعي، وتأميم الأراضي الذي طرحته الحكومة فترة السبعينيات، وطبعا هذه الانجازات والمشاريع النهضوية صاحبتها تناقضات وصراعات فكرية واجتماعية شأنها شأن جميع الثورات التغييرية في العالم التي تسعى لزلزلت البناء الإقطاعي وتحطيم علاقاته الاستغلالية، "فالثورة الزراعية التي جعلت من أهم أهدافها، تخريب العلاقات البالية، كونت لها أعداء وأنصار جدد وحقيقيين"[1]، وتتوزع الرواية على سبعة فصول، كل فصل يحمل اسم جسر من جسور مدينة قسنطينة، فتبدأ بجسر "القنطرة" وتنتهي بجسر "الهواء".

تدور أحداث رواية "الزلزال" حول شخصية إقطاعية "عبد المجيد بوالارواح" مدير ثانوية بالعاصمة، يملك أراضي كثيرة وثروة ورثها عن جده الذي اكتسبها بالخداع والخيانة، ولما سمع بخبر تأميم الأراضي الفلاحية ومشروع الثورة الزراعية، انطلق إلى مدينة قسنطينة من أجل انقاذ أراضيه بتوزيعها على أفراد عائلته وقطع الطريق على الحكومة، ويصرح بهذا قائلا:"جئت اقطع الطريق بين الحكومة وبين أراضي بتسجيلها على أقاربي، شرط ألا يحوزوها أو ينالوا ثمارها إلا بعد أن أموت"[2]في حيلة منه للهروب من تأميم أراضيه.

1- تحليل شخصيات رواية "الزلزال":

1-1- البطل الضد: "إن عبد المجيد بوالارواح يمثل شخصية (البطل الضد) فهو بطل مفرغ من البطولة لأنه رمز لطبقة منهزمة...أو ينبغي أن تنهزم...وهو أيضا رمز لفكر رجعي انتهى أوانه"[3]، وقد حدد واسيني الاعرج ملامح شخصيته من خلال مجموعة من الصفات.

1-2- تحديد ملامح شخصية (بوالارواح): يرى محمد ساري أن "الطاهر وطار" قد اعتمد أسلوب حديث في تحديد ملامح شخصية بطله عن طريق تركه يقدم نفسه بنفسه من خلال تصرفاته أو من خلال المونولوجات الداخلية التي يجريها أثناء تجواله في شوارع مدينة قسنطينة، وتظهر في ملمحين أساسيين: **برجوازية- دينية** .

---

[1]- واسيني الاعرج، **الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، ص: 24.**

[2]- الطاهر وطار، **رواية "الزلزال"**، دار العلم للملايين، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، 1974م، **ص: 132.**

[3]- طه وادي، **الرواية السياسية، ص: 227.**

1-2-1-الشخصية البرجوازية: يجسد بو الارواح شخصية البرجوازي الإقطاعي الذي يتميز بالأنانية والتكبر "فلا نرى إلا الجانب الإيجابي الذي يدعم الشخصية البرجوازية الإقطاعية من نظرة نفعية وبخل واحتقار للفئات الفقيرة التي يضيق منها أيما تضيق"[1]، وتظهر شخصية بوالاواح البرجوازية في بعض النقاط يذكرها محمد ساري أثناء تحليله لفصول الرواية:

- **الأسلوب البرجوازي في امتلاك الثروة:** يمثل "بوالارواح" في معاملاته المالية نموذج الإقطاعي الأوربي الانتهازي المنهمك في جمع الأموال عن طريق السرقة والخداع والسطو على الآخرين، هذا الأسلوب الذي لم يسلم منه حتى أقرب الناس إليه كابن عمه الذي سرق منه أرضه بسبب القرض الرهن الذي لم يتمكن من تسديده في موعده، وابن خالته "عيسى" حين استغل وفاة أمه، وصغر سن الصبي، ليسطو على أرضه ويكتبها باسمه، ويرجع "ساري" هذا السلوك في شخصية البطل إلى أصولها البرجوازية فيقول:" إن هذا الجانب من شخصية "بو الارواح"، أي كيفية جمع ثروته وأمواله بالسرقة والحيلة والمكر والخداع هو من سمات الشخصية البرجوازية والإقطاعية ككل، في أي بقعة من العالم، كل واحد منهم لا يجمع ماله إلا بالوسائل اللاشرعية واللاانسانية"[2]ليصبح من شأن إفراز هذه المنظومة من الطبائع في البشر في كل مكان أمر متوارث في التاريخ يعيد تشكيله كل مرة بملامح جديدة.

- **طريقة تعامل الاقطاعي مع الطبقة الفقيرة:** في نظر محمد سارى أن شخصية "بوالارواح" تطغى عليها صورة الإقطاعي المتكبر والمتعالي الذي لا يهتم بوضع الفقراء ولا لحالهم المزري بل يسعى لاستغلالهم إلى أخر نفس، وأن هذه النظرة الطبقية التي يؤمن بها بو الارواح، ويعمل على تثبيتها بين قرابته ومعارفه ليست شيئا مصطنعا دعت إليه ظروف اجتماعية خاصة، بل هي نتيجة مباشرة لما عاشه من قيم في طبقته البرجوازية حتى أننا نجد "بوالارواح" نفسه يتسأل أحيانا حول حقيقة ما يسميه بالعالم الدوني، عالم الطبقة الكادحة لأنه لم يعرفه

[1]- محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص: 184.**

[2]- محمد ساري، المصدر نفسه، **ص: 185و186.**

ولم يخالط منظومته البشرية، بل ظل ينظر إليه نظرةً فوقية يبدو له في "حجم صغير" وتظهر له شؤونه ساذجة[1].

– **الهروب من المسؤولية الثورية:** تبدأ سلسلة هروب "بوالارواح" من المسؤولية الثورية بفراره إلى تونس مع بداية الثورة التحريرية والكفاح المسلح، خوفا من المشاركة فيها إلى جانب أبناء الفقراء "الذين يخوضون هذه الحرب كل على حسب مقدراته، إنهم يمثلون الطبقة الفقيرة التي شاركت حرب التحرير ضد المستعمر، ليس لديها مصلحة تخاف فقدها إلا فقرها المدقع، وحياتها المأساوية الغير مرغوب فيها"[2]، ثم يأتي هروبه الثاني بعد الاستقلال من الثورة الاشتراكية والإصلاح الزراعي بتوزيع ثروته على أقاربه حيث راح يجوب مدينة قسنطينة شوارعها وأزقتها بحثا عنهم فهذا التصرف الالتوائي والغير مسؤول من هذه الشخصية يعبر عن عدم مسؤوليتها وهروبها من واجبها الوطني الثوري في وقت تمر به البلاد بمرحلة مهمة وحساسة في تاريخها الحديث.

يعتقد محمد ساري أن "الطاهر وطار" يكشف من خلال هذه الصفات والملامح جانباً هاماً في الشخصية الإقطاعية التي شيدت عالمها بالاحتيال، ويروقها أن تبقى الأوضاع ساكنة بلا حراك أو تغيير لأن كل حركة تفضح زيف هذه الفئة وتفقدها امتيازاتها، غير أن ظروف البلاد بعد الاستقلال تغيرت وتبدلت معها الأفكار، فغدت الجماهير تتوق إلى ديمقراطية اشتراكية تحقق العدل والمساواة الاجتماعية لكل المواطنين، وفي خضم الطرح الثوري لعملية الإصلاح الزراعي، جرف التيار تلك الرؤوس الكبيرة التي احتكرت الأرض وأهانت العباد، وباستمرار الراوي في سرد الأحداث تتكشف لنا شخصية "بوالارواح" كنموذج معبر عن الإقطاع سواء في ممارساته وتعامله مع المحيط الخارجي، أو من حيث الأسس المكونة لإقطاعيته، فنجده يظهر دوما مظهر الإنسان الناقم على الوضع، متبرم بالجماهير، ينظر إليهم باحتقار.

---

[1]– محمد مصايف، **الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص: 69.**

[2]– محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص: 177.**

1-2-2-الشخصية الدينية: تقدم شخصية "بوالاوراح" نفسها في رواية "الزلزال" من منظور ديني إسلامي، تسعى للمحافظة على قيمه، وتحارب كل من يعطل تعاليمه وفي مقدمتها حق الملكية الفردية للأشخاص، حيث تصرح هذه الشخصية معرفةً بمرجعياتها "قرأنا، العلم الشريف، وجالسنا العلماء، وكافحنا مع الشيخ ابن باديس تغمده الله برحمته الواسعة، وتفقهنا في المذاهب الأربعة، ولم نعثر على هذا المنكر، لا، الشيء لمن يملكه، والتمليك وارد في القرآن الكريم..."[1]، يلوح "بوالارواح" بالديني في مواجهة السياسي، ليثبت بطلان المشروع الثوري الإصلاحي ومنافاته لثوابت الشخصية الجزائرية، عن طريق تركيزه على مرجعياته الباديسية السنية، هذا الشكل من الحجاج يثبت مكر هذه العقلية الإقطاعية، التي تستغل معتقدات الجماهير لضرب ما يخالف مصالحها الذاتية، فشخصية "بوالارواح" هنا ترتمي في أحضان الماضي لتؤكد انحراف الحاضر وبطلانه، ما يجعلها "تمثل نموذجا لشخصية متأزمة تعاني من الداخل كما في الخارج، وتحاضر بثقافتها الماضية في ظل واقع متغير باستمرار، وتعامل الشخصية مع ذلك الواقع يجسد ملحمة الديني باللاديني، أو بالأحرى الماضوي بالحداثي"[2]، ويستخدم "بوالارواح" لغة دينية تحوي مفردات ومصطلحات تراثية توظف غالباً في سياقات الخطابة الدينية والوعظ الذي يدمج في بنيته الخطابية الآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة، وسيلة اقناعية وحجاجية في مواجهة مخالفه.

في نظر محمد ساري أن غاية "الطاهر وطار" في توظيف شخصية "بوالارواح"ممزوجة بأوصافها الدنيئة كشف خلفية هذا الرجل الإقطاعي وغيره من أبناء القياد الذين يحاولون التستر على حقيقتهم في ثوب المتدين الورع الذي يخاف على حمى الدين من تلك الأفكار والمشاريع الثورية التي يجلبها من يصفونهم بالملحدين – الشيوعيين الجزائريين– من الروس ليطبقوها على بلاد الإسلام "هؤلاء الناس، رغم ادعائهم بالإيمان بالدين الإسلامي والمكتوب

---

[1]– الطاهر وطار، **رواية الزلزال، ص: 13.**

[2]– علي زغينة، **شخصية الشيخ العالم وأبعادها في رواية "الزلزال" للطاهر وطار**، مجلة البحوث والدراسات، العدد4، يناير2007م. جامعة بسكرة، الجزائر، **ص:259.**

والمحتوم، لا يعرفون إلا المنفعة المادية، التي يأخذونها من الأراضي التي يملكونها، ولا تتجلى فيهم الملكة الروحية الموجودة لدى كل دين"[1]، التي تدفع البشر لسمو بجانبهم الروحي في مواجهة الجانب المادي السفلي.

مما سبق يجد ساري أن "الطاهر وطار" قد استطاع من خلال توظيف شخصية واحدة سلبية رجعية أن يشكل شخصية درامية تراجيدية مقنعة ترفض كثيراً من القيم السلفية الإصلاحية القديمة والمبادئ الاشتراكية الجديدة "بيد أنها رغم ذلك تطلق مثل الرصاص بعض الآراء السديدة، التي تتصل بالتراث القديم والمشكلات المحلية، وبعض قضايا الوطن العربي المعاصرة "[2] الاجتماعية والثقافية مثل مشكلة النمو الديموغرافي وهجرة سكان الأرياف نحو المدينة ونشؤ الطبقة الوسطى في المجتمع، كنتيجة لهذه الهجرة، ونقص اليد العاملة في قطاع مل الفلاحة، إضافة الى ما يترتب عن هذا الوضع من بطالة وآفات اجتماعية نتيجة عدم توفر مناصب العمل لهذه الأعداد الكبيرة من الناس في المدن.

2- البعد الاجتماعي واستشراف نهاية النظام الإقطاعي في الرواية: يذهب محمد ساري إلى اعتبار خطاب رواية "الزلزال" جاء ليستشرف الزمن ويبشر بقرب نهاية النظام الإقطاعي العقيم والعاجز عن الاستمرارية مع الأجيال الصاعدة المسلحة بالوعي، يقول الناقد" أظن بالمؤلف طرح الإقطاع كمشكلة عالمية، وتكلم عن كيفية فنائه أمام الأفكار الثورية الزاحفة"[3]، "فالقصة ذات الاتجاه الاشتراكي تؤدي رسالتها على الوجه الأكمل حين تحطم، بتصويرها الصادق للعلاقات الحقيقية، الأوهام العرضية المستمدة من طبيعة تلك العلاقات، وتزعزع تفاؤل العالم المستغل(بكسر الغين)، وتحمله على الشك في دوام نظامه القائم"[4] بمستجدات الإنسان الثوري الجديد الذي ينتفض ضد ما يبثه الفكر البرجوازي من منظومات وقيم.

---

[1]- محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص: 176 و177.**

[2]- طه وادي، **الرواية السياسية، ص: 239.**

[3]- محمد ساري، مصدر سابق، **ص: 179.**

[4]- جون فريقيل، **الأدب والفن في ضوء الواقعية، ص: 125.**

ويرى محمد ساري أن "الطاهر وطار" يكشف لنا من خلال روايته "الزلزال"، هذا الجانب المهم من جوانب النظام الإقطاعي والرأسمالي، الذي انتهت مرحلته نظرياً على الأقل لأن الشعوب المستغَلة، استيقظت وزال الستار الذي وضعته هذه الطبقة لتخفي نواياها خلفه[1]، "فقد توصل "وطار" إلى الفكرة الجوهرية التي ترى أن هذه العلاقات من مخلفات الإقطاع لا يمكنها أن تخدم تطور الإنسان، وإذن، فعمرها محدود، لأنها ضد منطق التاريخ البشري فحتمية التاريخ تقتضي زوالها وانقراضها فالأنانية التي تحرك العناية، لم تفقد أبدا معناها الطبقي"[2]ما يجعلها في يقضة دائمة وتوجس من السقوط مجدداً في شباك النظام الإقطاعي.

3- نتيجة تحليل ساري لرواية"الزلزال": إن ما يتراءى للقارئ من تحليل محمد ساري لرواية "الزلزال" أنه محظ شرح وتعليق على الأحداث والشخصيات لا غير، يركن من خلالها إلى تحليل المضامين، وبذلك فهو ينأى عن التحليل البنيوي التكويني ويتجه إلى النقد الإيديولوجي، حيث تختفي تقنية التأويل في مرحلة الفهم التي تقوم على تحليل البنية السردية في النص.

<u>النموذج التطبيقي الثالث:</u> تحليل رواية "الليل ينتحر" لبكير بوراس

1- تحديد موضوع الرواية: يعتبر محمد ساري أن الرواية تناولت موضوعا هاما يتعلق بالمشاكل الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي يعاني منها الريف جراء التحولات الجذرية التي عاشتها البلاد في فترة السبعينات، والحقيقة أن معظم الكتاب الجزائريين قد اختاروا القرية كفضاء مكاني لرواياتهم والتي كثيراً ما تتوفر على مقر البلدية ليتحكم في عناصر الصراع، وهذا ما فعله "بكير بوراس" في روايته حيث جعل من القرية مجتمعاً متكاملاً مع تركيزه على أهمية التطوع الشباني في نشر الوعي الاجتماعي.

أول ما يلفت انتباه القارئ في هذه الدراسة خروج ساري عن القاعدة التي درج على إتباعها في تحليلاته السابقة، بتأخيره الدراسة المضمونية للرواية مبتدءاً بدراسة القالب الفني، ومرد هذا

[1]- ينظر: محمد ساري، **<u>البحث عن النقد الأدبي الجديد</u>، ص: 176.**

[2]- واسيني الاعرج، **<u>الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية</u>، ص: 27.**

التغير إلى الأسلوب الذي كتب به "بكير بوراس" هذا العمل والمميزات الفنية التي صاحبته والذين يبعثان الشك في حقيقة جنسه الأدبي، ما أدى بالناقد للتساؤل عن هوية النص الذي سيدرسه، هل هو رواية أم تحقيق صحفي؟[1].

يلاحظ محمد ساري أن المشاكل التي حوتها المادة الروائية في "الليل ينتحر" تنوعت وتعددت ما أدى إلى اهتزاز وحدتها وأربك بناءها المضموني، حيث يتطرق الكاتب إليها ويصنفها بالترتيب الموضوع تلوا الموضوع، (الفقر والعهر، السمسرة والاستغلال، انعدام الوعي السياسي، تكوين أول خلية للشبيبة الجزائرية، المشاكل الفلاحية التعليم البيروقراطية)[2]، ما جعل هذا العمل يكاد يفقد أبسط الوشائج التي تقربه من الفن الروائي ويجنح أكثر إلى خصائص المقال الصحفي.

إلا أن الناقد لا يقف عند إبراز الضعف الذي عانى منه مضمون الرواية، بل ينتقل لشكلها الفني وأسلوب "بكير بوراس" في تأطير تلك القضايا، وقد أشار محمد ساري إلى تلك العيوب في شكل نقاط نلخصها كالآتي:

1- افتقاد رواية "الليل ينتحر" للتصوير الفني.

2- تسطح حوار شخصيات الرواية وعدم احترام درجات الوعي لديها فلا يمكن مقارنة الخطاب الصادر عن الطالب الجامعي المثقف بالخطاب الصادر عن الفلاح الأمي" لذلك جاءت معظم الشخصيات شاحبة اللون جامدة لا حياه فيها ومعظم الحوار كما أسلفنا لا يتطابق مع قائله"[3]، فرغم تأكيد النقاد على وجوب بناء الشخصية الروائية بناء فنياً مقنعاً فإنهم يلحون على أهمية تجاوز التبشيرية السياسية والخطاب الدعائي الذي يُفقد المتخيل الروائي جماليته ويجعله هدف مباشر للوظيفة الإيديولوجية للنص.

---

[1]- محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص: 110.**

[2]- محمد ساري، المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- محمد ساري، المصدر نفسه، **ص: 115.**

3- سرد الأحداث في شكل إقناعي مباشر يرتكز على وضوح الفكرة جعله يقترب من التحقيقات الصحفية الذي تغيب فيها الصورة الفنية للواقع التي تميز العمل الأدبي.

4- تشبع النص الروائي بالشعارات السياسية والخطب الإيديولوجية أفقده حسه الجمالي وحوله إلى وثيقة سياسية، حيث التدخلات المباشرة للراوي، يعرض أرائه السياسية، وتعليقاته بطريقة مباشرة، مما يزيد في تفكك سيرورة الأحداث الروائية، ففي كل لحظة من لحظات الزمن الروائي نجد الكاتب يقف وقفات شبيهة بما يلي: "فالثورة الزراعية ترمي من بين ما ترمي إليه، المساواة بين عامل المدينة وفلاح الريف والقضاء على التخلف"و"أحس النائب الأول أن أبناء ولدوا حقا، لا يسكتون عن البال، أبناء ثوريون حقا لا يؤمنون باستغلال الإنسان لأخيه الإنسان"[1] والحقيقة أن الكلام عن فكرة الثورة فنياً لا يكون بطرحها كمفهوم عام أو في إطار شرح أو تفسير لموقف سياسي معين، بل بتجسيد هذه الفكرة في سلوكات الأفراد، فنتكلم مثلا عن شخصية ثورية أثرت الثورة على سلوكها اليومي وعلاقة هذه الشخصية مع نفسها ومحيطها وتصوير هذه المواقف تصويراً فنياً.

2- تحليل مضمون الرواية:

بعد انتهاء محمد ساري من دراسة الشكل الفني للرواية ينتقل إلى مضمونها الذي جاء في نظره مطابقاً في ضعفه للقالب الفني الذي احتواها، حيث كان علاج "بكير" للموضوع سطحياً يحتوي على مغالطات سياسية كثيرة، اكتفى فيه بتحليل المظاهر الخارجية فمن بين المغالطات السياسية التي وقعت فيها شخصيات بكير الكلام الذي جاء على لسان البطل "عمر الوحش" بأن منظمة الشبيبة حركة إصلاحية والحقيقة "هو أن منظمة الشبيبة حركة سياسية ثورية، وأن الإصلاح مرتبط بالحركات الدينية"[2] وكان الأجدر بالكاتب أن يولي مهمة الإصلاح لشخصيات تستند إلى مرجعيات فكرية تقدمية.

---

[1]- محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص: 113.**

[2]- محمد ساري، المصدر نفسه، **ص: 116.**

2-1- الشخصية المهيمنة في الرواية:

البطل الثائر (المصلح): تظهر في شخصية "عمر الوحش" صفات الإنسان الغير طبيعي والخارق فهو ينتصر على جميع الصعوبات بمفرده، يشبهه ساري بآلهة اليونان في قوته وبالمهدي المنتظر في صلاحه وإنقاذه لمجتمع الريف من المشاكل المتعددة التي يتخبط فيها، غير الناقد يؤاخذ هذا "المصلح" لاهتمامه بالمشاكل الاخلاقية كنتيجة للفعل (تعاطي الخمر، انتشار العهر) دون مراعاة للظروف الاجتماعية التي سببته يقول"وأولى المشاكل التي يتصدى لها، هي مشاكل أخلاقية كالعهر والكحول ضارباً عرض الحائط بمئات المشاكل الاجتماعية المتراكمة التي كانت سبباً في العهر والإدمان على الخمور، هل نقضي على الأصل أم الفرع"[1]، فالأولى في نظر محمد ساري أن ينصرف جهد البطل في محاربة المشاكل الاجتماعية كالفقر والاحتياج والتباين الطبقي والجهل هذه الآفات التي تنخر أساسات المجتمع الجزائري، وتدفع الأفراد إلى ارتكاب الممارسات اللاأخلاقية.

2-2- الحكم والتقييم: أثناء تلخيص محمد ساري لمضمون رواية "الليل ينتحر" يصدم القارئ بجملة من الأحكام النقدية كان له أن يتوصل لها معه، بعد دراسة البنية (مرحلة الفهم)، فقد تضمن تحليله الكثير من الأحكام التقييمية والنصائح والتوجيهات وهو ما ينافي خصائص الدراسة البنيوية التكوينية، حيث نجده في نهاية الدراسة يصفها بقوله: " إنها لمبادرة تستحق التشجيع لمن يتصدى لمثل هذه المواضيع، لكن الكتابة الروائية لها قوانينها ولا نملأ الصفحات بالحبر ونقول هذه رواية"[2]، فهذا الحكم يجعل دراسة محمد ساري تتناقض وأساسيات نظرية البنيوية التكوينية في تحليل النصوص الإبداعية التي تفترض أن النص مغلق لا يمكن الولوج إليه إلا بعد تفكيك بنياته الصغرى وتفسيرها وربطها ببنيات أكبر مستوحاة من المحيط

[1]- محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص: 116و117.**

[2]- محمد ساري، المصدر نفسه، **ص: 119.**

الاجتماعي للمؤلف، ما يحتم على كل من يتصدر للدراسة التكوينية أن ينأ بنفسه عن إطلاق الأحكام الجزافية حول النص، وكاتبه، وأن ينشغل بالفهم والتفسير.

3- مميزات دراسة محمد ساري التطبيقية:

تتميز الدراسة التطبيقية التي قام بها محمد ساري للروايات السابقة بطابع الانتقائية، وعدم خضوعها لإجراء نقدي ثابت يمكن تصنيفه ضمن آليات المنهج البنيوي التكويني، ما جعل محددات الدراسة النقدية في أغلبها محكومة بانطباعية الناقد بالدرجة الأولى.

لقد كان هدف محمد ساري أن يفي إجراءه النقدي للأطروحات الغولدمانية وخاصة فيما يتعلق بالكشف عن القيمة الاجتماعية الموجودة في الواقع، فقد درس النص من منطلقات التأثيرات الاجتماعية والثقافية في الوطن العربي على النص الروائي وخصوصاً الجزائر، واتجه محمد ساري صوب النصوص الروائية العربية التي صدرت زمن السبعينيات والثمانينيات التي رأى أنها مناسبة لمقاربته المنهجية، وقد أحسن الناقد في هذا الاختيار ذلك أن تطبيق المنهج البنيوي التكويني على الشعر أمر في غاية الصعوبة "ولهذا أعلن جولدمان صعوبة تطبيق نظريته على الشعر ويعني بذلك ضآلة النتائج المتوصل إليها عن طريق تحليل العمل الشعري مقارنة بالرواية"[1]، وبعد تتبعنا لأهم المراحل التي اعتمدها محمد ساري في نقده من خلال بعض النماذج الروائية التي حللها نخلص إلى نتيجتين:

5-1-النتيجة الأولى: وتأتى في تركيز محمد ساري على الخطاب السردي من شخصيات وعلاقات زمنية ومكانية، ومواقف إيديولوجية مستخدما آلية الوصف، ما يجعل الجهاز المفاهيمي للبنيوية التكوينية مغيب وإن كانت دلالته حاضرة في محاولة الناقد استغلال مفهومين فقط من مفاهيم البنيوية التكوينية هما (الفهم والتفسير)، فجعل مستويي الشرح والتفسير في المنهج التكويني أساسه لبلوغ مقاصد النص.

[1]- أحمد سالم ولد اباه، **البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث، ص: 181.**

الملاحظ هنا أن محمد ساري قد أولى مرحلة الفهم اهتمامه الأكبر ما جعلها تطغى على المعالجة بشكل واضح على حساب التفسير، وهذا الاهتمام سيبقى بدون جدوى ما لم يدعمه بتفسير من خلال رؤية العالم، وعبر التناظر والبنية الدالة.

5-2-النتيجة الثانية: يتسم منهج محمد ساري في التحليل بقدر من المفارقة لما نظَّر له من مفاهيم وآليات البنيوية التكوينية، حيث نلاحظ أن طريقته في الدراسة تنزع إلى تجاوز هذه الأخيرة لتستقر عند حدود النقد الجدلي الماركسي، حيث جاء تحليله للنصوص"يُؤثِر المضمون على طبيعة التقنيات السردية التي يأخذها كل نص روائي، كما يُؤثِر أيضا على طبيعة الرؤية إلى العالم والحياة "[1]وهذا ما جعله يركز في تحليله على الأحداث بدل الاهتمام بتحليل بنيات النص.

5-3-النتيجة الثالثة: إن غياب آليات المنهج التكويني وتقنيته الإجرائية مع ندرة واضحة في توظيف المصطلح النقدي جعل اللغة التي يستعملها محمد ساري في تحليله تجنح في كثير من الأحيان إلى التعبير الأدبي الشيء الذي يفقدها وزنها المنهجي، ما يفضي في النهاية إلى تحول نقده باتجاه النقد التأثري الانطباعي.

إلى جانب هذا التعامل مع المنهج فإن الدراسة التطبيقية عند محمد ساري تعتمد بشكل واضح على الانتقائية في النصوص، فهو لا يتعامل مع الروايات بقدر ما يتعامل مع نماذج ومقتطفات(نجده في تحليله رواية التفكك) تتلاءم والخط الإيديولوجي الذي يوجه دراسته دون أن يعطي أهمية لدلالة الاستشهاد داخل الروايات المدروسة.

ويمكن الإشارة هنا إلى تعرض ساري لانتقادات من بعض النقاد بسبب الغموض والنقص الذي وسم دراسته التطبيقية، فيرى الناقد **يوسف وغليسي** أن" محمد ساري أول ناقد قام ببسط شامل لمعالم (البنيوية التكوينية) بمستوياتها- الفهمية والشريحة – عند رائدها لوسيان

[1]- علال سنقوقة، **المتخيل والسلطة، ص: 205.**

غولدمان، أما القول بأنه التزم بها تطبيقياً فبعيد جداً"[1]، وخصوصا في كتابه" البحث عن النقد الأدبي الجديد" الذي تتبلور فيه بعض المنطلقات الأساسية للمنهج التكويني بوضوح تام في الجانب النظري، غير أن هذه المنطلقات والإجراءات تغيب بمجرد انتقاله للجانب التطبيقي، حيث يظهر تركيزه على المظاهر الخارجية للواقع، كما تتجلى في النص المدروس، فيقابل بشكل مباشر بين الواقع والعمل الفني، دون أن نلمس فيه تسلح بنظرية واضحة في نقده للأعمال الروائية، ما يجعل أحكامه ترجح في الغالب إلى القيمية.

إن احتفاظ محمد ساري في دراسته التطبيقية بالتصور الميكانيكي للعلاقة بين الأدب والشرائح الاجتماعية، يؤكد عدم تخلصه من رواسب النقد الإيديولوجي الميكانيكي التقليدي الذي ظل مهيمنا على ممارسته النقدية، ومنها على الخصوص تلك الواردة في كتابه المذكور أنفا، ويشير الناقد السوري **محمد عزام** إلى هذا الخروج عن المنهج حيث يقول:" ختم الباحث كتابه بفصل عن(النماذج القصصية) عرض فيه لـ: الليل ينتحر، والجراد المراد، والتلميذ والدرس، والشمس تشرق على الجميع، وفي كلها كانت معالجته تقليدية لا بنيوية تكوينية، يكتفي فيها بتلخيص مضمون القصة فقط، ولعلها مقاربات كتبت من قبل الباحث قبل أن يهتم بالمنهج البنيوي الذي نظر له جيدا"[2]، وقد اعترف هو نفسه في محاورة خاصة أنه واجه مشكلة في تحليل النص الإبداعي الجزائري بمنهج تكويني يعد إلى ذلك الوقت منهجاً جديداً، لم تتحدد معالمه بصفة نهائية إلا ما تسنى له عن طريق الترجمة التي يمارسها بنفسه، ما جعله يتيه في طياتها " تهت في دهاليز هذا الفكر لأن ذلك يقتضي عمرا كاملا، فوجدت نفسي ضائعا تائها لا استطيع استيعاب المنهج النقدي وخلفياته المتعددة ولم أهضم إلا

[1]– يوسف وغليسي، **النقد الجزائري المعاصر، ص: 54.**

[2] – محمد عزام، **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة**، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد كتاب العرب، د ط، دمشق، 2003م، **ص: 253.**

القشور"[1]، ونحن نرجع هذا القصور إلى حداثة هذه النظرية في الساحة العربية آنذاك ونقص الشروحات والكتابة عنها إلا من خلال الترجمة من اللغة الفرنسية.

في الأخير نخلص أن دراسة ساري للرواية الجزائرية في مؤلفه"بحث في النقد الأدبي الجديد" تميل لأن تكون بحثا عن الايدولوجيا، ما يجعل إعلانه بتبني البنيوية التكوينية يَفقِدُ دلالته الحاسمة، فهذا المنهج ينبني على مجموعة من الخطوات، تتمظهر عبر سلسلة من المفاهيم يلتزم من أعلن تبنيه لها أن يطبق الجزء الأكبر منها وهذا ما لم يُوفق إليه الناقد في تطبيقاته المختلفة، ما أبعده عن تحقيق النتائج المرجوة في المقاربة البنيوية التكوينية.

[1]– يوسف وغليسي، **النقد الجزائري المعاصر، ص: 54.**

لقد سلطنا الضوء في هذا الفصل على خصائص الممارسة التطبيقية للنقاد الثلاثة بغية معرفة شكل تجلي واستحضار أبجديات المنهج الاجتماعي أثناء مواجهة النص الإبداعي.

لاحظنا في المبحث الأول أن محمد مصايف ينطلق من رؤية اجتماعية في تحليله رواية"ريح الجنوب" لابن هدوقة من خلال ربطها المباشر مع الحركة التطورية التي عرفها الريف الجزائري بعد الاستقلال حيث صب جل اهتمامه بشخصية البطلة التقدمية"نفيسة" الشابة الجامعية التي تحاول تجاوز معوقات الواقع والرقي بوعي المجتمع الريفي، لتشكل بشخصيتها المثال المنشود في الثورة على الفكر الرافض لمشاريع الاصلاح الاشتراكي، وقد وزع مصايف ممارسته منهجيا على ثلاثة مراحل:

✓ **مرحلة الدراسة:** قام فيها الناقد بتحديد القضية الرئيسية التي تعالجها رواية"ريح الجنوب" بعد أن قدم لنا ملخص موجز لمحتواها، ومن ثم الوقوف على الاتجاه العام الذي تندرج فيه.

✓ **مرحلة التفسير:** يركز محمد مصايف في هذه المرحلة على تصنيف شخصيات الرواية معتمدا على درجة وعيها وإدراكها لحقيقة التحولات التي تعيشها البلاد، ومن ثم ينتقل إلى تحليل خلفيات الأحداث الصادرة عنها كنتيجة حتمية لهذا الوعي.

✓ **مرحلة الحكم:** يصدر محمد مصايف مجموعة من الأحكام التقييمية تخص الجانب المضموني والقالب الشكلي الذي صبت فيه الرواية، واقفا على أهم الخصائص الفنية التي ميزت أسلوب "ابن هدوقة" في الكتابة.

بينما في المبحث الثاني نجد واسيني الاعرج يركز على عملية تفسير المحتوى الإيديولوجي في قراءته النص الإبداعي عند "الطاهر وطار" ومدى مشاركة هذا الإبداع في حركة الواقع

الجزائري وتجسيده عبر التحولات التي تعرض لها المجتمع أثناء الثورة التحريرية في رواية "اللاز"وبعد الاستقلال من خلال رواية"العشق والموت في الزمن الحراشي" ليتعامل مع الروايتين باعتبارهما أشكالا تعبيرية ذات حمولة دلالية تحاول تفسير المواقف الفكرية التي أوجدتها، حيث نقرأ في شخصية "اللاز" صورة البطل الذي تخلقه جمالية الأدب الواقعي الاشتراكي في بحثها عن العرض المطابق للشخصية الواعية القادرة على تثوير الواقع في بوثقة شمولية تختزل الصراع التاريخي للفرد الجزائري ضد الفكر البرجوازي والرجعي، ليتحول الإبداع عند واسيني إلى رؤية سياسية واجتماعية وثقافية تحمل إيديولوجية كاتبه، وموقفه من الأشياء، ويصبح المضمون البؤرة الرئيسية في الحكم على النص وعلى الروائي"الطاهر وطار"كفنان ملتزم يعي دوره الحقيقي اتجاه وطنه، وشعبه في إنجاح الثورات الاشتراكية الزراعية والصناعية تمهيداً لتكوين المجتمع الجزائري الحديث.

أما في المبحث الثالث يحاول محمد ساري تفكيك بنيات النص الإبداعي في كل من رواية"التفكك" لنور الدين بوجدرة ورواية"الزلزال" للطاهر وطار ورواية "الليل ينتحر"لبكير بوراس قصد ربط الصلة بين البنية الدالة الكامنة بالنص وبين إحدى البنيات الفكرية في المجتمع الجزائري (البنيات الذهنية للطبقة الاجتماعية) مركزا على عملية تفسير المضمون الاجتماعي ودرجة انعكاس الواقع على العمل الإبداعي، حيث لاحظنا أن دراسته توقفت عند تحليل أحداث الروايات ومدى تأثير الواقع في مجرياتها، دون أن يتمكن من تطبيق أدوات البنيوية التكوينية في تفكيك بنيات النص الصغرى والكبرى لترشح له رؤية المبدع للعالم كما تصوغها تنظيرات لوسيان غولدمان.

وإذ نعرض للممارسة التطبيقية للنقاد الثلاثة نجد من الجدير الإشارة هنا إلى انغماس النقاد الثلاثة بما فيهم محمد ساري الذي حاول تطبيق آليات النقد البنيوي التكويني في ممارسته النقدية في البحث عن مضمون المتن الروائي وتحليل دلالته الموضوعية سواء كانت اجتماعية كما عند محمد مصايف أو إيديولوجية كما في صورة واسيني دون إعطاء أدنى

اهتمام إلى ما يجعل هذا المضمون قابل للتوصيل، أي الدال، وبالدرجة الأولى اللغة وما تحمله من طاقات تعبيرية، نتج عنه إغفالهم للكثير من الخصوصيات الذاتية والجمالية للعمل

الروائي، وهذا النوع من التحليل حول الكون التخييلي إلى مجرد استنساخ لمجريات الواقع، حيث ركزت ممارستهم على البحث عن النموذج في الشخصية والبطل الثوري ودرجة وعيه الاجتماعي.

الـفـصل الـثـالـث

تـوظيف الـمصطلح فـي الـنقـد الاجتـمـاعي الـجزائـري

- ✓ **المبحث الأول: مصطلح الالتزام عند محمد مصايف.**
- ✓ **المبحث الثاني: مصطلح الصراع الطبقي عند واسيني الأعرج.**
- ✓ **المبحث الثالث: محمد ساري ومصطلحي رؤية العالم والبطل.**

توطئـة:

يشكل المصطلح العمود الفقري الذي تقوم عليه المناهج النقدية الحديثة حيث يتعامل كل منهج نقدي مع مجموعة من المصطلحات والمفاهيم التي تربطه بمضمونه المعرفي وبالأصول الفلسفية والمنطلقات الفكرية التي أنتجته، ليقدم لنا حوصلة لتلك الآراء والتوجهات في شكل حمولة مجردة ومكثفة تتعاطى مع إشكالية ثقافية، أو ظاهرة علمية، تضفي على هذه النظريات درجة معينة من الانسجام والموضوعية أثناء المعالجة، إضافة إلى أن الوقوف عند هذه المصطلحات يساعدنا بشكل أساسي على تحديد درجة استيعاب النقاد محل الدراسة للمنهج النقدي ومفاهيمه ما يسهل توظيف المصطلح بدقة وانسجام، وعليه نعتبر أن كل دراسة تتجاوز المصطلح مآلها الفشل رغم ما قد يتوافر لها من عوامل النجاح الأخرى، فالمصطلح عند **عبد السلام المسدي** بمثابة "الكشف المفهومي الذي يقيم للمنهج النقدي سوره الجامع وحصنه المانع، فهو له كالسياج العقلي الذي يرسي حرماته رادعا إياه أن يلابس غيره، وحاضرا غيره أن يلتبس به"[1] حيث يعمل المصطلح النقدي على احتواء الحمولة الدلالية التي يريد الناقد الوصول إليها بدقة تزيد في إدراك المقصود.

وانطلاقا من الفكرة القائلة بأن: "مفاتيح المناهج النقدية هي مصطلحاتها إذ هي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به يتميز كل واحد منها عن سواه"[2]، وسعيا منا لاستنطاق المفاهيم المختلفة وتسليط الضوء على الرصيد الدلالي والمعطيات الابستمولوجية لكل مصطلح يوظفه النقاد الثلاثة كان لزاما علينا العودة بكل مصطلح نتناوله إلى المنطلقات الفلسفية التي أوجدته وإلى العلوم المختلفة التي ساهمت في تشكله.

---

[1]– عبد السلام المسدي، **الأدب وخطاب النقد**، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1، بيروت، لبنان، 2004م، **ص: 167**.

[2]– عبد السلام المسدي، المرجع نفسه، **ص: 66**.

المبحث الأول: مصطلح الالتزام عند مصايف

لقد أثار مصطلح "**الالتزام**" الكثير من الجدل والبحث في الأدب والنقد الغربي والعربي على حد سواء، بسبب تعدد دلالات هذا المصطلح من عصر لأخر ومن ثقافة لأخرى، ومن تلك الدلالات ما استمر ليؤثر بشكل مباشر في تشكل مفهومه المعاصر، بالإضافة إلى هذا فإن مقاربة موضوع الأدب الملتزم مقاربة موضوعية تسعى إلى الكشف والسؤال عن ماهية هذا الأدب وعلاقته بالمجتمع، لا تستقيم دون تناول مسألة الإنتاج الفكري الإنساني، الهادف إلى التغيير وتحويل العالم وفق رؤية فلسفية منسجمة لها منطلقات واقعية ونظرية تحتمي في صراعها ضد رؤى أخرى مخالفة لها، بعلمية التناول وحتمية التاريخ والمشروعية الاجتماعية، وأما المؤسس الأول لمصطلح الالتزام فهو الفيلسوف الفرنسي جون بول سارتر[1] الذي ربطه بمفهوم الحرية حيث جعل الإنتاج الأدبي نتاج الظروف الاجتماعية، ومن ثم استطاع أن يبلوره في شكل نظرية أدبية قائمة بذاتها تركز على مدى اعتناق الفنان لقضايا مجتمعه[2].

1- مصطلح الالتزام في الأدب والفكر: قبل أن التطرق لمعنى مصطلح الالتزام في الأدب والفكر ينبغي علينا أولا العودة إلى الأصل اللغوي لهذه الكلمة لمعرفة معناها.

1-1- تعريف الالتزام في اللغة:

إن مصطلح "**الالتزام**" قديم في الاستخدام اللغوي عند العرب وبالرجوع لمعجم لسان العرب نجد مادة (ل ز م) :" مشتق من الفعل لَزِمَ الشيءَ، يلزمهُ لزماً ولزوماً، ولازمهُ ملازمةً ولزاماً/ والتزمهُ، وألزمهُ إياهُ فالتزمه، ورجل لَزِمَه يلزم الشيءَ فلا يُفَارقهُ، واللزام

---

[1]- **جون بول شارل ايمارد سارتر**:21 يونيو 1905 باريس15 أبريل 1980 هو فيلسوف وروائي وكاتبمسرحي وناقد أدبي وناشط سياسي فرنسي. بدأ حياته العملية أستاذاً. درس الفلسفة في ألمانيا، واشتهر سارتر بكونه كاتب غزير الإنتاج ولأعماله الأدبية وفلسفته المسماة بالوجودية ويأتي والتحق باليسار المتطرف، منح جائزة نوبل للآداب عام1964، من أعمال سارتر الأدبية: نذكر منها الوجود والعدم (1943) ،الوجودية مذهب إنساني (1945) ، نقد العقل الجدلي (1960) ومن رواياته الغثيان 1938) والثلاثية طرق الحرية (1945) وكتب سارتر مجموعة من المسرحيات منها الذباب (1943) والغرفة المغلقة (1944) والشيطان والله الصالح (1951) .

[2]- ينظر:عز الدين إسماعيل،**الشعر العربي المعاصر**، دار الفكر العربي، ط 3، بيروت، 1966م، **ص: 38.**

الملازمة للشيء والدوام عليه، والالتزام: الاعتناق"[1]، وجاء معنى الالتزام في المعجم المحيط أن لفظ الالتزام، "من مادة (ل ز م) بمعنى لَزِمَ الشيءَ: ثَبَتَ ودَامَ، يُقال لَزَمَ بَيْتَهُ: لَمْ يُفَارِقْهُ، لَزَمَ الشَيءَ: تَعلقَ به ولَمْ يُفَارقهُ، التزمه: اعْتَنَقَهُ، التَزَمَ الشيءَ: لَزمهُ من غَيْر أن يفَارقهُ، التَزَمَ العَمَلَ والمَالَ: أَوْجَبَهُ على نفسه"[2]، ما يعني أن الالتزام الذي هو مصدر مزيد فعل التزم (على وزن افتعل) يقصد به التعلق بالشيء ولزومه وعدم مفارقته.

1-2- اصطلاحا: إن الالتزام بمعناه الاصطلاحي الحالي لم يظهر في الفكر النقدي القديم، حيث لم يتبلور في شكل نظرية قائمة بذاتها مكتملة الأركان واضحة المعالم إلا حديثا، نتيجة التطور الفكري في القرنين الثامن والتاسع عشر، لاسيما في حقل الفلسفة والأدب والفن[3]، عندما تقيد معنى هذا المصطلح في الاستعمال الأدبي والفني ليصبح يعني المشاركة في قضايا الجماهير، والعمل على حل مشاكل المجتمع، ويؤكد احمد أبو حاقة هذا الطرح بقوله أن فكرة "الالتزام قديمة في الاستعمال اللغوي، لكن التطور الفكري الحديث قد أضاف عليها معنى اصطلاحيا جديدا، وهي أكثر ما تطلق اليوم في معرض الكلام على الفكر والأدب والفن، حيث نجد في مضامينها مشاركات واعية في القضايا الإنسانية الكبرى،السياسية والاجتماعية والفكرية، وليس مقتصراً على المشاركة في هذه القضايا، وإنما يقوم الالتزام في الدرجة الأولى على الموقف الذي يتخذه المفكر أو الأديب أو الفنان فيها...من هنا كان الالتزام مرتبطا بالعقيدة، منبثقا من شدة الإدمان بها، صادرا في جميع أشكاله وأحواله عن إيديولوجية معينة يدين بها المفكر الملتزم"[4] للثقافة والفكر المسيطرين في مجتمعه.

---

[1] – ابن منظور، **لسان العرب**، ، مادة (ل ز م)، ج 5، دار الفكر للطباعة والنشر، ط 1، بيروت، 1998م، **ص: 4611**.

[2]– الفيروز آبادي، **القاموس المحيط**، مادة (ل ز م)، تح: محمد العرقوسي، ط 6، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1998م، **ص: 1158**.

[3] - ينظر: أحمد طالب، **الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصر** ، **ص: 09**.

[4]– أحمد أبو حاقة، **الالتزام في الشعر العربي**، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1979م، **ص: 14و15**.

وعلى ضوء الطرح السابق فإن الإنسان الملتزم عموماً هو كل إنسان يتخذ موقفاً معيناً من النزاعات السياسية والاجتماعية الدائرة حوله متبنيا إيديولوجية وعقيدة حزب أو فئة ما، فنقول: مفكر ملتزم، كاتب ملتزم، أديب ملتزم. والملاحظ في الغالب أن هذه الكلمة تطلق على المثقفين من الكتاب والمفكرين، وهذا لأن المواقف التي يتخذونها تكون لها أهمية أكثر من باقي فئات المجتمع الأخرى، ويكون على الفنان الملتزم مهما كان ميدانه أن يتقيد في أعماله بمبادئ خاصة، وأفكار معينة، يلتزم بالدعوة إليها والتعبير عنها، لتقريبها لعقول الجماهير، حيث" ارتبط مفهوم الالتزام بمفهوم الأدب القائم على الصلة الوثيقة بالحياة، وعلى دور الأديب في توجيهها"[1]، ما يفرض على الأديب الاحتكاك بقضايا عصره ومشكلاته ليتمكن من توعية الجماهير بحقيقة واقعها ومصيرها.

1-3- مصطلح الالتزام في الفكر النقدي الحديث بين الماركسية والوجودية:

تعد فلسفة الالتزام من نتاج عصرنا الحديث، جاءت بعد التغير الذي حصل في النظرة نحو مفهوم الأدب والفن وعلاقتهما بالحياة، وبعد إدراك الأديب لأهمية الكلمة ومدى ومسؤوليتها ودورها الفعال في تحريك الشعوب لتصنع مصيرها بيدها وتحقق وجودها على الوجه الأمثل، والالتزام بمعناه الحقيقي أدبا ونقدا، فلسفة واصطلاحا لم يظهر إلا في العالم الاشتراكي، وفي الدول التي اشتمل الفكر فيها على مطارحات ماركسية، أو فكر قومي[2]، عندما أصبح من الواجب على الأدب أن يكون صورة حية للمجتمع، الذي ينتسب إليه وعلى الأديب أن يتصل بما حوله وأن يكون قريبا من الناس، وأن يصهر كل عواطفه وكل جوارحه في بوتقة مشاعرهم وحاجتهم.

[1]- أحمد أبو حاقة ، **الالتزام في الشعر العربي، ص: 16.**

[2]- أحمد أبو حاقة، المرجع نفسه، **ص: 29 -31.**

ونلفت الانتباه إلى أن هذا الإطار الموضوعي للأدب الملتزم، يبدو أن كلا من الوجودية والشيوعية تشتركان فيه، فهما الاثنتان تدعوان إليه إلا أنهما تختلفان في التسمية، فهو عند الشيوعيين أدب اشتراكي وعند الوجوديين أدب ملتزم، ولكن السؤال الذي قد يطرح هنا هل الاختلاف يقتصر فقط على الشكل، أي التسمية؟

إن الاختلاف يتجاوز ما هو شكلي إلى ما هو مضموني أي الموضوع، فسارتر يتفق مع الماركسيين في المقدمات إلا إنه يختلف معهم في النتائج ولهذا سنعرف معنى وفهم الالتزام في النظرتين الواقعية والوجودية ونحدد نقاط الاختلاف بينهما.

قبل الإجابة على هذا السؤال، بالإضافة إلى أسئلة أخرى قد نجد لها إجابة في تناولنا لهذا الموضوع، علينا أولاً أن ندرج مجموعة من المقاربات لفهم عملية الالتزام في الفكر النقدي الحديث وبيان تصوراتها بين النظريات والفلسفات المختلفة، من أجل أن تساعدنا في التقرب أكثر من هذا المصطلح.

1-3-1- الالتزام في النقد الماركسي: رغم اتفاق النقد الماركسي في مجمله على أصل فهم مصطلح الالتزام إلا أننا قد نجد بعض الاختلاف بين مختلف النظريات والرؤى المنبثقة عنه، ما يفرض علينا التطرق لكل رؤية ونظرتها لمصطلح الالتزام على حدى وسنركز على نظريتين عرفا حضوراً لافتاً في النقد الماركسي.

أولا: الالتزام في الواقعية الاشتراكية:

تنهض الواقعية الاشتراكية في فهمها للالتزام على تصورات "ماركس" و"انجلز" الذين تنتسب إليهما، حيث ترى أن التزام الأديب بقضايا الحياة والمجتمع لا يتعارض مع حريته الفردية، وهذا تماما ما ركز عليه "انجلز" في نقده للرواية التي كتبتها "نينا كاوتسكي" والتي اعتبرها رواية فاترة، يشوبها الضعف بسبب الانحياز السياسي المباشر لكاتبتها مؤكدا على

أهمية أن تتبع تلك الميول من مواقف الشخصيات الثورية في دراما الرواية، وبهذا الأسلوب يمكن للرواية الواقعية أن تجابها البرجوازية، ويعتبر **إنجلز**"أن الرواية ذات الأساس الاشتراكي تحقق غايتها كاملة...لو استطاعت أن تحطم تفاؤل العالم البرجوازي، وتغرس الشك في طبعه الأزلي، حتى لو لم يقدم مؤلفها أي حل محدد، أو ينحاز صراحة إلى جانب دون آخر، وذلك بالوصف اليقظ للعلاقات الحقيقية المتبادلة، وتعرية الأوهام التقليدية "[1]التي ترسمها الرواية الكلاسكية ذات الانتماء البرجوازي.

هكذا يكون على الرواية الواقعية الاشتراكية أن تقوم على العمق الفكري والإقناع الفني لتتمكن من هز الوعي (البرجوازي) لدى قارئها بما تثيره فيه من انتباه وانفعال يؤدي في النهاية إلى تحقيق التغيير المنتظر منها، والمبدع الحقيقي في نظر ماركس من يتمكن من استيعاب قضايا مجتمعه ليعطيها تشخصاً وأنموذجاً عن طريق التعبير عنها وتمثلها فنياً في إبداعه، فلا يرى أصحابها تعارضا بين فردية الفنان وقدراته المبدعة، فالواقعية ترى "أن الحياة الواقعية هي التي تجبر الفنان على اختيار مجال رؤيته للعالم، أي تجبره على اختيار صوته الخاص، ولونه الخاص، هكذا تتشكل الطبيعة النفسية للفنان ومفهومه الخاص للعالم وفقا لمعرفة الحياة حسب قول ماركس"[2]وتجعل للبنى الفوقية أهمية بالغة في تشكل هذه الرؤية الالتزامية.

إن العمل الفني الحقيقي يحتفظ بدلالته بمقدار ما يظل الصدق الموضوعي الذي يتضمنه قادرا على مواصلة الحياة، لأنه يربط بين الوعي وبين الواقع بخيط متين، وحتى يكون الفن في خدمة المجتمع أي حتى يكون ملتزماً في نظر **لينين:** يجب عليه أن يمتد لأعماق الجماهير الكادحة الفقيرة، وأن يكون مفهوما لهذه الجماهير ومحبوبا، يجب أن يوحد

[1] – جابر عصفور، **تيارات نقدية محدثة، ص: 67.**

[2] – جابر عصفور، المرجع نفسه، **ص: 68**

ويرقي مشاعر هذه الجماهير وفكرها وعزيمتها، ويجب أن يوقظ في الفئات المبدعة الشعور الطبقي ليكون إنتاجها في خدمة الشعب[1].

ثانيا:الالتزام في الواقعية الانحيازية: تبدأ هذه المرحلة من تاريخ الواقعية من سنة 1924م عندما اصدر المكتب السياسي للحزب الشيوعي في روسيا قراراً جاءت فيه هذه العبارة "المجتمع الطبقي لا يوجد فيه فن حيادي ولا يمكن أن يوجد"[2] وعليه طالب **لينين** الكتاب أن يتخذوا موقفا منحازاً مع الطبقة الكادحة وأن يجاهروا بتحيزهم للسلطة ذات التوجه الاشتراكي والتي تهدف لخدمة مصالح الأمة " ولهذا فإنهم يقفون في جانب الشعب ويتضمن مبدأ الالتزام الشيوعي أن الفنان يخدم – عن تجربة ووعي– أكثر أهداف الإنسانية سمواً "[3] وأن الأديب لا يحقق سعادته وهدفه إلا بالتضامن التام مع الحزب الشيوعي، وقد لا يجد هذا الأخير حرجا بالتدخل في عمل الفنان فيعمل على تصحيحه، أو تعديله بما يوافق توجهات الحزب وظروفه السياسية.

من هنا يصبح الأدب ذو المضمون الإيديولوجي وسيلة فعالة في توجيه الرأي العام ليدرك الأفراد غاياتهم السياسية والاجتماعية والحضارية، فالموضوعية في هذا النوع من الواقعية لا يمكن أن تتحقق إلا بصورة تقريبية، وأن الالتزام سواء كان مقصود، أو غير مقصود يعني التحيز إلى إيديولوجية معينة، فلا مفر للفنان الملتزم من التحيز إلى حزب من الأحزاب السياسية أو طبقة من طبقات المجتمع لخدمة المثل العليا والقيم الإنسانية التي يؤمن بها[4]، والأدب بالنسبة للواقعية الانحيازية صورة حية من صور الوعي الاجتماعي وسلاح يستعان به في الحرب الطبقية من أجل القضاء على مجتمع الضرورة، وبناء مجتمع الحرية البديل له.

---

[1] – رجاء عيد، **فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص137.**

[2]– رجاء عيد، **فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، ص: 136.**[2]

[3]– وزنتال، ا يودين، **الموسوعة الفلسفية، ص: 48.**

[4]– ينظر: ارنست فيشر، **الاشتراكية والفن**، ترجمة: أسعد حليم، دار القلم، د ط، بيروت، 1973م، **ص: 179.** [4]

الجدير بالذكر هنا أن الاتجاهان يتفقان على وجوب خدمة الأديب لمجتمعه ورصد مشاكله التي هي جزء من مشاكل الأديب نفسه، مع التركيز في الاتجاه الماركسي على وجوب خدمة الأدب للطبقة الكادحة، ذلك أن الأدب العمالي لا ينتج ثقافة بروليتارية فحسب، بل يخلق ثقافة اجتماعية تتأسس على مبدأ مجتمع خالي من الطبقية[1].

1-3-2-الالتزام في الفلسفة الوجودية: تأسست هذه الفلسفة على ما طرحه الكاتب"**جان بول ساتر**" من أسس وأهم هذه الأسس أن الإنسان هو مصدر الوجود وهو الجوهر الحقيقي المطلق في الحياة، وهو الذي يصنع وجوده حراً مختاراً، وهو مسؤول عن هذا الاختيار[2]، وموقف سارتر من الالتزام يتماشى مع الأسس التي تقوم عليها فلسفته الوجودية والتي من أبرزها :

1- أن الإنسان هو مصدر الوجود، فهو الذي يكشف عن الأشياء غير الإنسانية ويعطيها معانيها، أو هو الوسيلة التي تبتدئ بها الأشياء.

2- إن الحرية الحقيقية لا تبين عن نفسها إلا بالعمل، فهي تؤلف مع هذا العمل وحدة وتتمثل في القدرة على التزامه في الزمن الحاضر لبناء المستقبل.

3- إن الإنسان هو الذي يصنع وجوده حرا مختارا، وهو مسؤول عن هذا الاختيار، وعلى الرغم من أنه حر، فإنه ليس حراً ألا يختار، هو حر من أجل أن يختار مصيره، فالتزامه كلي وحريته كلية.

4- للإنسان موقف يتحدد عن طريق وعي القيم، ومدار هذا الوعي حرية الفرد، لكن الإنسان ليس منسلخا عن العالم الذي يعيش فيه، بل هو يشكل مع مجتمعه وحدة لا تتجزأ، فوعيه الفردي مشتركا مع وعي الآخرين هو الذي يكسب الموقف الإنساني كل ماله من قيمة[3].

---

[1]- ينظر: شايف عكاشة، **مفهوم الأدب في النقد العربي المعاصر**، دكتوراه كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 1990م، **ص: 153.**

[2]- ينظر: أحمد أبو حاقة، **الالتزام في الشعر العربي، ص: 38.**

[3]- ينظر: أحمد أبو حاقة، المرجع نفسه، **ص: 38و39.**

ينطلق سارتر من فكرة أن الأديب لا يكون ملتزما إلا بعد أن يتنفس الحرية بملئ رئتيه، وهكذا تحتل الحرية فكرة ومفهوماً ، مكانة واسعة في تحليلات سارتر، بل هي الحجر الأساس في فلسفته الوجودية حيث" إن الحرية هي القدرة على الالتزام بالعمل وبناء المستقبل، وهي تخلق مستقبل يتيح لنا فهم الحاضر وتغييره"[1]، وبالنسبة للأدب تغدو الحرية شرطاً جوهرياً عند المنتج وعند المتلقي تتحكم في التعاقد بينهما وتفتح أفقًا بينهما، بل وغاية في حد ذاتها، فلابد من حرية الكاتب فيما يكتب، ولابد من حرية القارئ فيما يقرأ، ليتحقق ذلك الهدف المثالي لمبدأ الالتزام، وحرية الكاتب تتوفر له بعد التخلص من الخضوع لأي تيار حزبي معين، يملي عليه ما يتفق ووجهة نظره من آراء وأفكار، وحرية القارئ تتمثل في عدم إرغامه على قبول لون من الإنتاج الأدبي الذي يتجه إلى غاية محددة وهدف مرسوم.

إذن فحرية الكاتب فيما يكتب وحرية القارئ فيما يقرأ شرطان أساسيان في نظرية الأدب الملتزم عند سارتر فهو يقول مادام القراء والكتاب مقيدين بنظم سياسة خاصة تفرض عليهم أن يقرؤا هذا ويتركوا ذلك فهم عبيد والأدب الحر الملتزم لا يمكن أن يخاطب العبيد، فالوجودية ترى في الحرية أصل العمل الأدبي، وان الكتابة صورة من صور إرادة الحرية والفرد يختار مهنة الكتابة بحريته التامة، ومن هذه الحرية تقوم مسؤوليته اتجاه عمله ووعيه بأهمية الوظيفة التي هو مقبل عليها، والأديب عند سارتر لا يمكنه إلا أن يكون ملتزما، ليس لمجرد انه أديب، بل لأنه إنسان كذلك، والإنسان ملتزم كلياً، فأينما يكون هناك ظلم يقع على الكتاب مسؤولية إظهاره وتبيين حقيقته وأن يسمو الأشياء بمسمياتها، وقبل أن يَهُم كل واحد منهم بمسك قلمه للكتابة عليه أن يكون مقتنع اشد الاقتناع بهدفه من الكتابة ومسؤوليته كل المسؤولية على ما سيكتبه والكاتب في هذا الحالة صاحب موقف(Situation) يتخذه من الحياة[2] وعليه سمي الأدب الوجودي بأدب المواقف، وهذا الموقف أخلاقي واجتماعي سواءً

[1]– محمد رأفت سعيد، **الالتزام في التصور الإسلامي للأدب**، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 1987م **ص:5**.

2– ينظر: جان بول سارتر، **الأدب الملتزم، ص: 38**. [2]

كان فردياً، أو اجتماعياً بمعنى أن القيمة الأخلاقية، أو الاجتماعية في الأدب أَولى من القيمة الفنية، أو الجمالية، وتأتي في الدرجة الأُولى، إذاً يشترط على الكاتب عند اتخاذه هذا الموقف الواعي بالأحداث وأوضاع المجتمع، أن يحتفظ بحريته الفردية في نفس الوقت، وأن يصدر هذا الحكم عن تقدير شخصي وذاتي، غير أن أنصار الفكر الماركسي يعارضون هذه الحرية الفردية المطلقة لما قد تسببه من ضرر على مفهوم الالتزام حيث يرى **محمود أمين العالم** أن الوجودية بما تنادي به من الحرية المطلقة تؤدي إلى كبت الحرية والقضاء على كل فعل وأن المفاهيم التي يروج لها بعض مفكري هذا المذهب مثل الالتزام، والمسؤولية تبقى مفاهيم جوفاء فارغة من الدلالة لا ترعى لحدود الضرورة وتبعاتها أي أهمية، وفي الحقيقة إن المسؤولية الإنسانية لا تنشأ إلا عن وعي وتبصر بالقوانين المتحكمة في حركة الحياة، "فالفعل الإنساني والحرية الإنسانية وظيفتان اجتماعيتان متفاعلتان مع واقع مادي حي، ولهما قوانينهما التي لا تحد من فاعليتهما، وعلى هذا، فالقول بالحرية المطلقة والفعل المطلق إنما يهدف في الحقيقة إلى القضاء على الحرية والفعل نفسه، لأن الإطلاق إغفال عن قوانين وحدود الحرية، ودعوة إلى التسلط وسلب الآخرين حرياتهم وقدرتهم على الفعل السوي المتكامل"[1] الذي يبقي الفرد محصنا من الإفلات اعتمادا على ما تقدمه المسؤولية من حماية.

يبدو لنا استحالة ما ذهب إليه **سارتر** في الجمع بين الالتزام والحرية فالالتزام كما يظنه الناس شيء يخالف ولا يتفق مع الحرية لكنه عند سارتر أمر مغاير[2]، فالكتابة عنده طريق للبحث عن الحرية والإنعتاق، فمجرد الشروع في ممارستها سواء بإرادة أو بدونها يتحقق الالتزام لصحابها.

---

[1]– محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، **في الثقافة المصرية، ص: 73و 74.**

[2]– ينظر : جان بول سارتر، **ما الأدب**، ترجمة: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د ط، القاهرة،د ت، **ص: 19.**

1-3-3-الالتزام في الشعر بين الوجودية والماركسية: يذهب الوجوديون لتفريق في الالتزام بين الأدب وسائر الفنون الأخرى ويقولون إنهم لا يريدون من فن النحت أو الرسم أو الموسيقى أن تكون ملتزمة، فعمل أساسهُ الأصوات والألوان ليس كعمل يقوم على الكلمات فليست الأنغام والألوان بعلامات ذات مدلول، إذ لا يحال بها على شيء آخر عنها. **ويفرقون** بين الشعر والنثر من ناحية الالتزام ويعتمدون في هذا التفريق على مفهوم الشعر الغنائي صياغة وشكلاً، وقد فرق سارتر بين عمل الشاعر وعمل الناثر فالشاعر وإن كان يستخدم الكلمات كالناثر، غير أنه لا بستخدمها بنفس الطريقة، بل هو"لا يستخدم الكلمات وإنما يخدمها"[1]، ويعتبر الوجوديون أن الكتابة النثرية هي مجال الالتزام لما تحمله هذه الكتابة من معاني ومدلولات واضحة، بينما يستثنون الشعر من الالتزام ويعدونه من قبيل النحت والرسم والموسيقى لأن لغته مكثفة مفتوحة الإيحاء، وهكذا فإن الكاتب الناثر إذا أراد أن يصف لك كوخا لابد" أن يطلعك منه على رمز الظلم الاجتماعي وأن يثير بذلك حميتك، أما الرسام فأبكم، فهو يقدم لك كوخا فحسب ولك حرية تأويله بما تشاء، ولن يكون هذا الكوخ رمزا للبؤس لأنه – لكي يكون رمزا – يجب أن يكون علامة لها مدلولها، في حين هو في الواقع شيء من الأشياء"[2]، ويؤيدون من يقول باستحالة جعل الشعر ملتزماً، فلو افترضنا أن الشعر يستخدم الكلمات كما النثر، فإن الشعر لا يستخدمها بنفس الطريقة، لأن الشعراء يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية، ويخصُون الالتزام بالكتابة النثرية لأن عمل الكاتب يهدف للكشف عن المواقف ولا فائدة من هذا الكشف إذا لم يقصد منه التغيير.

الأصل في المذهب الماركسي عدم التفريق بين فن وأخر في تعاطيه مع الالتزام،[3]حيث يرى **مایاكوفیسكي** أن من شروط التزام الشاعر" ظهور مسألة من مسائل المجتمع لا يتصور

---

[1]– جان بول سارتر، **ما الأدب، ص: 20.**

[2]– جان بول سارتر،، المرجع نفسه، **ص: 12.**

[3]– ينظر: محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار الثقافة، ط 3 ، بيروت، 1973م **ص: 483**، وايضا محمد رأفت سعيد، **الالتزام في التصور الإسلامي للأدب، ص: 10- 13.**

حلها إلا بإسهام الشعر في حلها"[1]، فالشاعر يلتزم قضايا الجماهير شأنه شأن النثر وبهذا يخالف ما ذهب إليه الفكر الوجودي.

نستفيد مما سبق ذكره أنه رغم التباين النسبي بين كل من الماركسية و الوجودية في رؤيتهما للأدب الملتزم، فإن الذي يوحد بينهما هو اتفاقهما حول حقيقة فنية وجمالية وتأكيدهما المشترك عليها، وهي أن الأدب يجب أن يتنفس الحرية، ويرتبط بالواقع والمجتمع، وان للأدب رسالة تقوم على الكشف والتغيير وتحقيق التحولات الاجتماعية، ويتفقان أيضا في اعتبار أن الإنسان موقف، وأن الأدب عمل غايته إثارة وتفجير طاقات الحياة لتمكين الإنسان من التحرر، أما التباين بينهما فتظهر في نقطة انطلاق كل منهما فسارتر يجد أن الالتزام فردي يوجد ذاتياً وينتهي ذاتياً وأن لهذه الذات الإنسانية دور كبير في تحقيق الحرية عن طريق الفعل وتحذر الوجودية الفرد من مغبة التفريط في ذاتيته بالانصياع والدخول في التيارات والإيديولوجيات التي تعدم حرية الاختيار لديه وتكون سببا في فقدانه تميزه وذاتيته، أما الواقعية فتذهب إلى أن الفرد تحت سيطرة الواقع ومنه يستقي مشاعره أفكاره ومعتقداته وهو يتغير تبعاً لما يطرأ على هذا الواقع من تغير، وقد يساهم الفرد في قدر كبير من هذا التغير، فالواقعية الاشتراكية ترى في الحرية قضية اجتماعية تحققها المجموعة عندما تتمكن من القضاء على الأنظمة البرجوازية والرأسمالية.

2- علاقة الالتزام بالايدولوجيا في النقد العربي الحديث :

لقد نوقش مصطلح الالتزام في النقد العربي الحديث تحت تأثير تقلبات كثيرة ارتبطت أساسا بالنظم السياسية والفكرية والإيديولوجية التي سادت البلدان العربية مع أوائل القرن العشرين،[2] فمن النقاد والأدباء من كان فهمه للمصطلح متأثراً بالفلسفة الوجودية كتوفيق الحكيم الذي يذهب إلى أن" الأديب يجب أن يكون حراً، لأن الحرية هي نبع الفن، وبغير

[1]- محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث، ص: 484.**

[2]- السيد ياسين، **التحليل الاجتماعي للأدب، ص: 93.**

الحرية لا يكون أدب ولا فن"[1] وأن حرية الأديب لا تتنافى عنده مع مبدأ الالتزام كما ذهب إلى ذلك سارتر، فهو يريد أن يكون التزام الأديب أو الفنان شيئاً حراً ينبع من أعماق نفسه ثم يصرح توفيق الحكيم بأن أدبه في أكثر كتبه هو من صميم الأدب الملتزم[2]، أما طه حسين فيعتبر أحد الملتزمين في الكثير من نتاجه فهو يقول: "وإذن فالذين يقولون يجب أن يكون الأدب للحياة، ويظنون أنهم يقولون شيئاً جديداً لا يقولون في حقيقة الأمر شيئاً، فكل أديب في أي أمة إنما يصور نوعاً من أنواع حياتها، فأما أن ييسخر ليكون وسيلة من وسائل الإصلاح أو سبيلاً من سبل التغيير في حياة الشعوب، فهذا تفكير لا ينبغي أن نساق إليه، ولا نتورط فيه، وليس معنى هذا أن الأدب بطبعه عقيم، وأن الأديب أتِرٌ بطبعه، ولكن معناه أن الإصلاح والتغيير، وتحسين حال الشعوب وترقية شؤون الإنسان أشياء تصدر عن الأدب، كما يصدر الضوء عن الشمس، وكما يصدر العبير عن الزهرة"[3]، ويجعل **شوقي ضيف** من الالتزام عقيدة وإيمان ينمان عن وعي واقتناع من الشاعر بعظم المسؤولية الملقاة على كاهله ودوره في الحياة فيقول:" ليس في الالتزام ما يناقض فكرة الإبداع والتفرد أو يناقض قيم الجمال والعناصر الشعرية الخالصة، وإنما هو وعي واقتناع وإيمان برسالة الشعر ومسؤوليته في تطوير الحياة أو تغيرها"[4] بما ينفع الإنسانية ويزيد في تقدمها الحضاري.

وهناك من النقاد والأدباء العرب من كان التزامه منطلقا من المذاهب الغربية من اشتراكية ووجودية ومنهم من كان التزامه التزاما إسلاميا، يقول الأستاذ **غالي شكري** مؤكداً التزام الشاعر المعاصر بالمذاهب الغربية" والحق أنه إذا أثير السؤال هل للشاعر الحديث إيديولوجية أم لا؟ ..أجبنا على الفور بأن الشعر لم يكن في يوم من الأيام إيديولوجياً بالمعنى العميق المسؤول، كما هو الآن"[5]، ويتحدث **الدكتور إحسان عباس** عن تداخل السريالية

---

[1]– أحمد أبو حاقة، **الالتزام في الشعر العربي، ص: 367.**

[2] – ينظر: توفيق الحكيم، **فن الأدب**، مكتبة الآداب، القاهرة، د ط، د ت، **ص: 74 و76**

[3]– عبد القدوس أبو صالح، **نماذج أدبية**، مكتبة الجماعية العربية، د ط، حلب، **ص: 170.**

[4]– شوقي ضيف، **البحث الأدبي**، دار المعارف، د ط، القاهرة، د ت، **ص: 101.**

[5] – غالي شكري، **شعرنا الحديث ..إلى أين**، دار الآفاق الجديدة، د ط، بيروت، **ص: 174.**

والماركسية والوجودية في الشعر العربي المعاصر فيقول: "هذان– أي السريالية والماركسية –تياران ثوريان يفعلان بعمق في الشعر العربي المعاصر، ويتبنيان قضية الالتزام، فإذا أضفت إليهما تياراً ثورياً ثالثاً يأخذ من هذا وذاك، وهو التيار الوجودي، الذي يبني مضمونه للأدب والشعر على أساس من الالتزام أيضاً وَضُحَ لك أن تطبيق مفهوم الالتزام لن يتحدّد في شكل واحد، ولكنه يجيء على أشكال متفاوتة تتبني جميعاً على أصل مشترك هو الدفاع عن إنسانية الإنسان"[1] ليكون هذا الأصل بمثابة القاسم المشترك الذي تجتمع حوله جميع الرؤى.

ويعتبر **أحمد أبو حاقة** أن الجوانب الإيديولوجية في الشعر العربي الحديث تظهر معبرة على ما يدور في الساحة العربية من إيديولوجيات سنوات الستينات والسبعينات متضمنة في أربع عقائد التزاميه كبرى أثرت في الأديب العربي ومواقفه وهي: قومية واشتراكية وليبرالية ووجودية، مع الإشارة إلى هذه العقائد لم تكن متنافرة ومتضادة كما يحدث في النظم الغربية منشأها الأول"وإنما كانت تتفاعل فيما بينها وتتبادل أفكارا ونظما ووسائل وأساليب ضمن اتجاهاتها الأساسية"[2]، إلا أن التيارات القومية في نظره كانت الأكثر انتشارا وحضورا في الواقع العربي السياسي والاجتماعي وفي الإنتاج الأدبي والفكري، وأعمقها جذورا في الأرض العربية وخصوصا بعد ظهور حزب البعث والنزعة الناصرية[3].

وقد عرف الالتزام الاشتراكي رواجاً في جزء كبير من الوطن العربي، لاسيما في سوريا والعراق، حيث استجاب بمبادئه وأفكاره لما كان يعانيه الإنسان العربي من رواسب عهد الانحطاط والانتداب بالتصدي لمشكلات الطبقية بين الفلاحين ورجال الإقطاع وتوريث الثروات بالدعوة لتوزيعها توزيعا عادلا، ونجد معالم هذا الفكر واضحة في مساحات واسعة من هذا الأدب[4].

---

[1]– إحسان عباس، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، عالم المعرفة، الكويت، د ط، د ت، **ص: 204** .

[2]– أحمد أبو حاقة، **الالتزام في الشعر العربي، ص: 398.**

[3]– ينظر:أحمد أبو حاقة ، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– ينظر: أحمد أبو حاقة، المرجع نفسه، **ص: 399.**

أما الإيديولوجية الوجودية فقد لقيت بعض الحضور في الأدب العربي فترة الستينات والسبعينات عندما اصطدم مجموعة من الشعراء الوجوديين بمشاكل الفرد العربي في الحياة فدفعهم ذلك إلى نقل تلك التجربة القلقة والعاجزة إلى شعرهم محاولين النفاذ إلى جوهر الوجود الإنساني وقيمته الفعلية في الحياة، و قد تجلى في الشعر العربي المتأثر بالفكر الوجودي جانبان:

أ- **جانب سلبي:** يتجلى في مظاهر الحزن والتشتت وفقدن الأمل في الحياة التي ميزت الكتابات الوجودية العربية.

ب- **جانب إيجابي:** يظهر هذا عندما يتخذ الشاعر الوجودي مواقف متمردة ورفضه لواقعه الأليم، "والتزامه تحمل المسؤولية كاملة، وثقته بنفسه وبقدرته على صنع مصيره وتوجيهه"[1]إلى أفاق أكثر ايجابية تعيد له الأمل من جديد.

3- عناصر عملية الالتزام عند مصايف:

تقوم عملية الالتزام الأدبي عند محمد مصايف على عنصرين أساسيين يكمل كل واحد منهما الأخر، العنصر الذاتي والعنصر الموضوعي:

1- العنصر الذاتي: يستلزم مصايف حضور هذا العنصر في كل الفنون، ويتجلى عنده في مدى تجاوب الأديب مع موضوعه وفهمه العميق له واقتناعه الشخصي بأهمية وجدوى تطرقه له دون ضغط خارجي، ليعبر عن موقف الذات الكاتبة الإيجابي من الحياة، فيكتب بحرية ما يمليه عليه ذوقه ووعيه كل ما ينفع المجتمع والإنسان، ويكون بالاهتمام بالبنية الفنية واختيار الألفاظ التي تحمل المعنى الدال.

2- العنصر الموضوعي: معالجة الأديب للقضايا الاجتماعية والإنسانية الهادفة، وهنا نجد رأي محمد بوشحيط في أن" الالتزام الفعلي في الأدب وجميع أنواع الفنون الأخرى، هو تعبير الأديب عن هموم الإنسان وآلامه، وذلك بالدفاع وبلا هوادة ضد الظلم، أياً كان مصدره"[2]،

[1]- أحمد أبو حاقة، **الالتزام في الشعر العربي، ص: 401.**

[2] - محمد بوشحيط، **الكتابة لحظة وعي**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1984، **ص: 125.** [2]

وعليه فإن الأديب الملتزم عند مصايف ينبغي أن لا ينسيه التزامه أنه أديب قبل كل شيء، وينبغي عليه أن يمتلك زمام أدوات فنه، حيث أن هذه الأدوات هي وحدها لتي تمكنه من نقل أفكاره إلى الناس في هيئة خاصة تتناغم فيها المواقف الفكرية بالقيم الذاتية الجمالية تناغما عضويا، ويمتزج ما هو فكري بما هو فني، ويصبح كل منهما امتداد للأخر ومكملا له[1].

4- طبيعة الالتزام عند محمد مصايف : يمثل مصطلح "**الالتزام**" العمود الفقري الذي يقوم عليه المنجز النقدي عند مصايف في رأي **يوسف وغليسي** حيث" نجد مصطلح (الالتزام) أكثر المصطلحات التي تحرك الأدوات المنهجية عند مصايف"[2]، والأدب الملتزم عنده هو الأدب الذي يسعى إلى توجيه الجماهير إلى واقع اجتماعي وأدبي أفضل لمسايرة الاشتراكية التي تعد الخلاص الوحيد للأمة من الجهل والمرض والتخلف، ويكون الالتزام الحق[3]وليد اقتناع الشخص بالفكرة أو القضية، أو بأي شيء يلزم الأديب نفسه على تبنيها والدفاع عنها دون فرض عليه من الخارج، فيظهر التزام الأديب من خلال الموقف الذي يتخذه في قصيدته، أو قصته أو مسرحيته ولا يعتبر هذا الموقف أدبيا إلا إذا كان نابعا من نفس الأديب ذاته، فالالتزام وإن كان في جوهره دعوة للارتباط بالقضايا الوطنية، فإن هذا يجب أن لا يقيد الأديب داخل حدود حزبية وعقائدية تحد من إرادته وتقلص مساحة الاختيار لديه، وبهذه الصورة فقط يتمكن الالتزام من أن يخدم الجانبين القضية والفن معا.

ونظرا لهذا فقد وجد مصايف أن" قضية الالتزام قضية شائكة، وأنها سبيل وعر، وهي بعد مذهب يتألف من عنصرين اثنين لا يغني أحدهما عن الأخر، لعنصر الذاتي الضروري لكل فن رفيع، والعنصر الاجتماعي أو الفلسفي الذي يمكن تسميته بالعنصر الموضوعي"[4]، ومن هنا يرى **علي جاسم السيد** بوجوب عدم تغليب جانب المضمون على حساب البنية الفنية

---

[1]- ينظر: عمار بن زايد، **النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص: 116.**

[2]- يوسف وغليسي، **النقد الجزائري المعاصر من اللاسونية إلى الألسنية، ص: 48 و49.**

[3]- ينظر: محمد مصايف، **النثر الجزائري الحديث، ص: 95.**

[4]- محمد مصايف، **فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص: 104.**

للعمل الأدبي، لكي لا نظلم الأدب ونتجنى على أسسه الجمالية، ولا يتحقق التوازن بين الجانبين إلا من خلال العودة إلى رحاب الالتزام حيث الأدب والشعر وما ينجر عليهما من قيم وطنية وقومية واجتماعية تفرض موقف يحترم خصوصية الأدب كفن له قواعده الفنية، والالتزام لا يتجلى إلا من خلال المعاني ومتى فقدت المعاني فقد الالتزام[1].

4-1- الالتزام والعقيدة الاشتراكية عند مصايف:

إذا كان الالتزام يمثل عند مصايف ضرورة من ضرورات ارتباط الأديب العربي بمجتمعه وموقوف به، ووسيلة يعبر بها عن إخلاصه لانتمائه وعقيدته، بما يدمجه من مقاصده الذاتية في ثنايا مقاصد عقيدته، ما يجعل الالتزام أداة تحدد مسؤولية الأديب ودوره في الحياة، هذا الطرح يبدو فيه تأثر مصايف بالمفهوم الواقعي الاشتراكي الذي يرتبط بالنظرية الماركسية، للالتزام جلياً من دعوة الأديب للمشاركة بوعي في عملية الإصلاح الاجتماعي وتحقيق العدالة والاهتمام بالقضايا الوطنية والقومية، واعتزازه بعقيدته الاشتراكية ذلك أن الأديب الاشتراكي كما يقول **محمد مفيد الشوبشي** على عكس غيره من الأدباء يحظى قلمه"بشرف خدمة القوى الخيرة التي تناضل في سبيل الحق والخير"[2]، ومن الضروري على هذا الأديب أن يلفت أنظار الناس إلى وجوب إنصاف العمال والطبقات الكادحة والثورة على الاستغلال والاحتكار الامبريالي، فالالتزام يقتضي من الأديب أن يفكر ويعبر وفق ما تمليه عليه عقيدته الاشتراكية ومثله الإنسانية.

4-2- مصايف بين جدلية الحرية والموقف الالتزامي في الأدب:

إذا كان المراد من الالتزام في النقد هو تقييد الناقد في حكمه على الكاتب بما ينضوي عليه أدبه من مشاركة بالفكر والعاطفة في شتى القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية، هل يشعر الأديب بما يكابده الفرد في مجتمعه من إحباطات ومعوقات، وما يشاركه في تطلعاته

[1]- ينظر، عزيز السيد جاسم، **دراسات في الأدب الحديث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب،د ط، القاهرة، 1995، **ص: 95.**

[2]- محمد مفيد الشوباشي، **الأدب الثوري عبر التاريخ**، دار الهلال،القاهرة، د ط، 1967م، **ص: 25.**

وأحلامه؟ وهذا ما ذهب إليه الناقد السوري **جميل صليبا** الذي يرى أن المقصود بالالتزام في النقد هو تقييد الناقد في حكمه على الكاتب بما يتصف به إنشاؤه من المشاركة بالفكر والعاطفة في القضايا الأخلاقية، والاجتماعية، والوطنية، والسياسية،[1]وأن يشعر الأديب بما تشعر به الجماهير من آلام، ويتصور ما يتصورونه، من أهداف، أم يستغرق في تأمل الجمال ويهيم في عالم الوهم، وينسى وطنه وأمته؟ في سريالة خيالية لا معنى لها.

وبما أن كلمة "الحرية" هي من الكلمات التي تحمل دلالات عظيمة ومعاني سامية في فكر الإنسان بسبب تأثيرها المباشر على حياة الأفراد والجماعات، والى ما ترمز إليه من الإنعتاق و"الطلاقة من كل قيد، والقدرة على التصرف وإنفاذ الإرادة المختارة"[2]، وبوجودها يتمكن الفرد من الإحساس بوجوده، ويعتز بكرامته، ولا كرامة للإنسان بفقدان الحرية، و"قد يكون مفهوم الحرية من أغنى المفهومات الفلسفية عن التعريف، فإننا نعني بالحرية في العادة تلك الملكة الخاصة التي تميز الكائن الناطق من حيث هو موجود عاقل يصدر في أفعاله عن إرادته هو، لا عن إرادة أخرى غريبة عنه"[3] تسلبه في كثير من الأحيان صميم رأيه وتجعله يتصنع بالتعبير عن مضامين تتنافى والقيم التي يؤمن بها.

يتفق فهم مصايف لمصطلح الالتزام مع رؤيته حول حرية الكاتب في اختيار مواضيعه وأسلوب معالجتها، وبما أن رسالة الأديب رسالة فنية اجتماعية هذا ما يقتضي منا مراعاة الجانبين،[4]فالالتزام لديه يقوم على اقتناع وتفاعل الأديب مع الموضوع الذي اختار الكتابة فيه والقيم التي يهدف لتحقيقها منه فيقول: "يشترط في الأديب الجزائري المعاصر أن يكون أكثر اقتناعا بالقضية التي يعمل من أجلها، وهنا نعود مرة أخرى إلى قضية الالتزام فنؤكد أن الالتزام لا يفيد الفن الذي يبدع في إطاره، ولا القضية التي يعمل من أجلها، إلا إذا نبع من

---

[1]– ينظر: بدوي طبانة، **قضايا النقد الأدبي، ص: 21**.

[2]– بدوي طبانة، المرجع نفسه، **ص: 22**.

[3]– زكرياء ابراهيم، **مشكلة الحرية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، القاهرة، 2010م، **ص: 22**.

[4]– ينظر: محمد مصايف، **فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص: 196**.

نفس صاحبه دون إكراه ولا مطمع، فالاقتناع هو الشرط الأول في أن يكون للأدب فعالية في هذه المرحلة الحاسمة من تاريخنا"[1]، فيحذر الأديب من الانصياع للمواضيع التي تفرض عليه دون رغبته، فأصالة الكاتب وحريته أمر جوهري وضروري في التزامه، و"الأديب الملتزم يختار موضوعه وطريقة تعبيره بحرية كاملة، لأنهما يوافقان مذهبه في الحياة، ويلبيان نزعة عميقة في نفسه"[2] ومن هذا نفهم أن الالتزام بهذا الشكل يتحدد بعنصرين أحدهما **ذاتي** وهو ذلك الدافع النفسي الداخلي الذي يسمح للأديب التجاوب مع موضوعه بصدق واختياره واعتناقه من بين العديد من المواضيع وهذا العنصر يجسده "**ت، س، إليوت**" في تعريفه للالتزام بقوله "الالتزام هو الإدراك الأعمق وجعل إيقاعات الحياة من خلال إيقاعات الشعر تتغلغل بعيدا من خلال مستويات الفكر"[3] والثاني **موضوعي** يظهر في ارتباط ذلك الموضوع بالقضايا الوطنية والاجتماعية، وعليه فإن الالتزام لديه هو عمل إرادي ينم عن وعي صاحبه وإحساسه بانتمائه إلى المجتمع الذي يعيش فيه، لذا "يجب أن يلتزم الأديب وهو لا يشعر بأنه ملتزم، فإذا شعر لحظة بأنه يؤدي بفنه ضريبة عليه أن يؤديها وجوباً، فإن الذي سينتجه لن يكون فناً، فإذا لم يشعر بأن الالتزام واجب وإنما هو شيء طبيعي، شيء لو أرغمته على أن لا يؤديه لعصاك وأداه، لأنه جزء من طبيعته وتفكيره وعقيدته فإن الذي سينتجه مع الالتزام سيكون هو الفن"[4]الحقيقي الذي يصدر عنه من دون مؤثر خارجي.

من خلال ما سبق يمكن أن نلخص فهم مصايف لعناصر الالتزام في الخطاطة التالية:

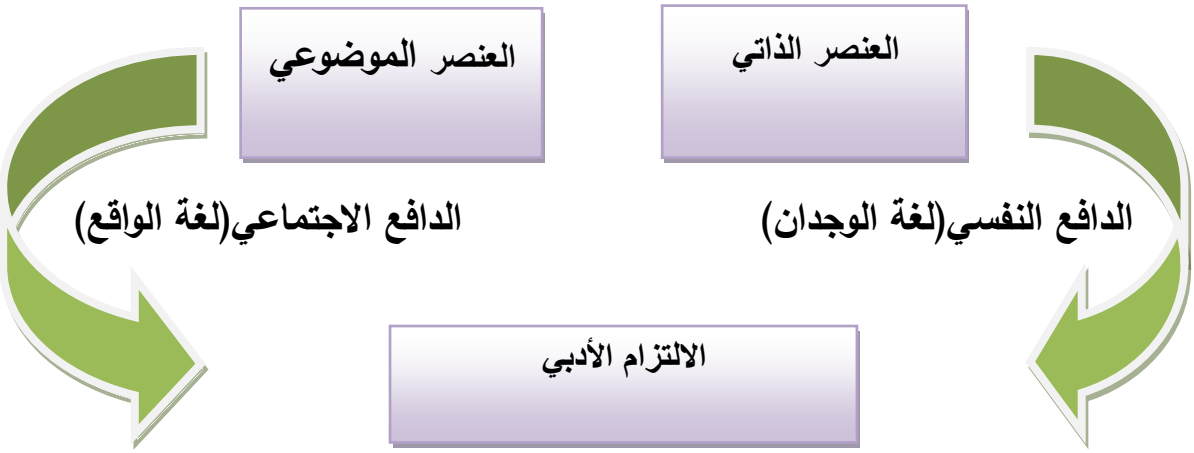
---

[1] – محمد مصايف، **النثر الجزائري الحديث، ص: 105.**

[2]– محمد مصايف، المصدر ننفسه، **ص: 194.**

[3]– عز الدين إسماعيل، **قضايا الشعر العربي المعاصر**، المنظمة الوطنية للثقافة والعلوم،د ط، تونس، 1988م،**ص: 138.**

[4] – محمد مندور، **الالتزام ومسؤولية الأديب**، مجلة الكاتب، ديسمبر1962م، **ص: 13.**



ينظر محمد مصايف للأدب الملتزم على أنه أدب صادر عن اقتناع صحيح وفهم سليم للقضايا المصيرية للأمة وهو الموقف الحقيقي للفنان، والأديب الأصيل هو من لا يسمح لأهوائه السياسية المعلنة أن تتحكم فيه وفي موقفه، وعلى هذا الفهم نجد أن الالتزام هو الذي يمنح الأديب مجاله وحريته وأصالته وإنسانيته، حيث يتمكن من استيعاب متطلبات المرحلة التاريخية التي يشهدها ليعبر عنها وعن تطلعاته للمرحلة التاريخية القادمة دون ان تكون هذه الاستجابة منعكس شرطي لطرف خارج عن إرادته.

ويولي مصايف أهمية بالغة للعنصر الذاتي (الحرية) باعتباره شرط لا يمكن الاستغناء عنه ويبدو ذلك جلياً في رده على أبي القاسم خمار حيث يعلن مخالفته صراحة لما ذهب إليه هذا الأخير في نظرته للالتزام والتي يرى فيها أن على الأديب الامتثال للموضوعات ذات البعد الوطني والقومي وإن من غير اقتناع منه[1]، ونجد مصايف لا يفوت الفرصة للرد على الذين يقدمون مفهوم مضطرب للالتزام، حيث يرد على الأستاذ خمار موضحا له معنى الالتزام الحقيقي ومبيناً قيمة العنصر الذاتي في الأدب باعتباره سببا لبلوغ الشاعر نفوس قارئيه ومن ثم التأثير فيهم وتوجيههم إلى الطريق التزمه في اختيار وصدق" فلابد للشاعر الملتزم إذن من التجاوب الصادق مع موضوعه إذا أراد أن يبلغ نقوس قرائه، وبالتالي أن

[1]– محمد مصايف، **فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث**، ص: **194 و195**.

يؤدي رسالته كفنان يكرس حياته لخدمة المجتمع الذي يعيش فيه، وبهذا يكون قد وضح أن اجترار قضايا الوطنية والاشتراكية دون اقتناع لا يعد من الالتزام في شيء... ولذلك فليعذرني الأستاذ خمار إذا ما أعلنت له أني أخالفه في موقفه تمام المخالفة، لأن موقفه هذا كما يستنتج بوضوح من نقاشه في مختلف الندوات التي سلفت الإشارة إليها يدل على أن الأستاذ لا يعنيه من الالتزام إلا العنصر الموضوعي"[1]، فبلقاسم خمار لا يهتم إذا كان الأديب قد تطرق لهذه القضية الاجتماعية، أو الوطنية مدفوعاً من وازع خارجي عنه سواء جاء هذا الوازع في صورة إيديولوجيا حزبية، أو سلطة حاكمة مادامت غايته خدمة المجتمع، فيكفيه توفر العنصر الاجتماعي للموضوع ليطلق على صاحبه صفة الأديب الملتزم، هذا المنحى الذي قد يؤدي بالأديب في نظر مصايف لأن ينتج عملاً تلفه المصانعة والرياء، لأنه لا يعبر حقيقة على نفسية مبدعه، مما يضعفه ويفقده قوة التأثير يقول مصايف"وأدب هذه حالته لن يكون في مستطاعه ان يؤثر في قارئه، وكيف يمكنه ذلك وهو لا يعبر عن نفس صاحبه، ولا عن تجاربه التي يستطيع نقلها إلى قرائيه ومواطنيه في قوة وصفاء"[2] فكل اجترار للقضايا الاجتماعية دون اقتناع لا يعد من الالتزام في شيء، ويكون في هذه الحالة أقرب إلى معنى الإلزام، أو **الالتزام المزيف**[3]، الذي يُسخر فيه الأديب لخدمة السلطة مهما كانت وجهة نظرها وغاياتها، ويجعل منه مجرد آلة حاكية تردد أراء وعواطف وانفعالات يفرضها عليها النظام السياسي، ويسخر الأدب في خدمة أهداف يلزم الأديب بالترويج إليها والدفاع عنها ويرغم على هذا إرغاما.

يحذر مصايف من خطر المغالات في فرض الالتزام إلى حد نلغي فيه إرادة الاختيار للأديب، فالأساس في الالتزام هو الحرية في اختيار الموقف وطريقة التعبير عليه" فهذه الحرية هي التي تجعل الالتزام التزاما حقا، وتمنعه من أن ينقلب إلزاما يصير معه الأديب

[1] – محمد مصايف، **فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص: 195** [1]

[2]– محمد مصايف، المصدر نفسه، **ص: 194**.

[3] – ينظر: محمد مصايف، **النثر الجزائري الحديث، ص: 95**.

آلة مسخرة في يد أية سلطة سياسية قائمة"[1]، ويرى أن الكتابات النقدية التي تغالي في التزام الشعارات السياسية والإيديولوجية في الأدب دونما اقتناع لا تفيد النقد الجزائري ولا يمكنها أن تبلور اتجاها نقديا ناضجا، لأنها تفتقر إلى الموضوعية والأسس العلمية، وإنما تؤدي فقط إلى تطويع الأدب لخدمة السياسة، وهو مالا يقبله الأدب ولا النقد، وخصوصا إذا تغلب عليه الاندفاع والجموح والانتصار للحزبية[2].

يمكن عد موقف الأستاذ خمار هنا أقرب ما يكون إلى الواقعية الانحيازية (الستالينية) فلا يوجد لديه حرج من أن ينحاز الأديب الوطني إلى جانب السلطة الاشتراكية التي تفرض الالتزام عليه مادامت تسعى لتحقيق سعادة الجماهير وهو نفس ما يهدف إليه الأديب، على عكس مصايف الذي يتضح من أرائه موافقته لما دعت إليه الواقعية الاشتراكية من وجوب عدم فرض الالتزام على الأديب من الغير، وإنما ينبغي أن ينبع عن إرادته الحرة وفي طواعية منه واقتناع، ويؤيده في هذا الناقد اللبناني حسين مروة عندما يبين فهمه للالتزام قائلاً "الالتزام عندي اقتناع فكري، والاقتناع الفكري عند الكاتب يتحول إلى اقتناع وجداني، أي أن الاقتناع يصبح جزءاً من الحركة الداخلية للفكر عند الشخص بخصوصيته الذاتية"[3] فالالتزام عند مصايف إذن، عبارة عن موقف صادر عن إرادة الأديب وقناعته بمبادئ الفكر الاشتراكي، التي يواجه بها مشاكل عصره ومحن الناس من حوله، ثم عليه أن يتحمل مسؤولية هذا الموقف أمام الجميع. فانعكاس الفكر الاشتراكي في العمل الفني في نظر مصايف لا يتم بالإجبار من الخارج، يقول لأننا" لو أجبرنا الفن على إتباع مسالك نحدده له مسبقا وطبقا لتصورات نظرية مجردة، لما حصلنا إلا على تقارير ستالينية..."[4]وإنما ينبغي أن يكون عن طوعية نابعة عن إرادته الذاتية، وهذا ما يرسخه في الكيان الداخلي للشخص

---

[1]– محمد مصايف، **النثر الجزائري الحديث، ص: 96.**

[2]– ينظر: محمد مصايف، **فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص: 195 و196.**

[3] – جهاد فضل، **قضايا الشعر الحديث**، دار الشروق، د ط، بيروت، د ت، **ص: 418.**

[4]– شايف عكاشة، **اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ص: 45.**

الملتزم كفكر ينتمي إلى خصوصيته الذاتية" فليس ملتزما من كان التزامه نابعا عن قسر أو نفاق اجتماعي"[1]، يحاول به مدارات إيديولوجيات ترسخ حضورها في المجتمع من غير وعي ولا قناعة داخلية منه.

4-3- الفرق بين الإلزام والالتزام:

يختلف مفهوم "**الالتزام**" عن "**الإلزام**" الذي هو مصدر لفعل ألزم وهو فعل متعد يفيد أن شيءً آخر غير الأديب يقيد إلزامه ويفرضه عليه، كمثل ما قامت به الشيوعية في روسيا عندما طبقت الإلزام القسري على من يشتغل الفن والأدب بإيعاز من سلطة الحزب وفرضت عليهم وجوب موافقة أعمالهم ما تعتنقه الدولة من إيديولوجيا فلا يجوز لأي منهم أن ينتج لون من ألوان الأدب يعارض مذهبها السياسي والفكري[2].

يفرق **عبد الله الركيبي** بين المعنيين"**الإلزام والالتزام**" حيث يرى" أن الأدب الملزم هو أدب إيديولوجي، أما الأدب الملتزم، فهو أدب وثيق الصلة بالقيم الإنسانية[3] "،لأنّ الإلزام قوة خارجية تفرض على الأديب اتخاذ مواقف معينة بالضغط والإجبار، أما الالتزام فهو قناعة داخلية. لذلك يرى مصايف" أن الإلزام معناه إكراه الأديب على طرق موضوع بطريقة معينة"[4]هذا ما دفعه لرفض الأدب الذي يقوم على الدعاية والآراء السياسية الفارغة التي لا تدعمها موهبة فنية أصيلة نابعة من ذاتية الأديب نفسه، فلأجل أن يحقق الالتزام فائدته الاجتماعية لابد أن يقتنع الأديب بالقضية التي يكتب من أجلها" فالاقتناع هو الشرط الأول في أن يكون للأدب فعالية في هذه المرحلة الحاسمة من تاريخنا"[5]، وهو مذهب يوافقه فيه

---

[1]- شايف عكاشة، **اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ص: 45.**

[2]- ينظر: محمد زكي العشماوي، **الأدب وقيم الحياة المعاصرة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، الإسكندرية، 1974م، **ص: 191.**

[3]- أحمد طالب، **الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، **ص: 21.**

[4] - محمد مصايف، **فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص: 194.**

[5] - محمد مصايف ،**النثر الجزائري الحديث، ص: 105.**

إرنست فيشر الذي عبر عن معنى الالتزام بقوله:" ليس معنى الالتزام أنه ينبغي على الفنان أن يتقبل ما يمليه عليه الذوق السائد، وأن يكتب أو يرسم، أو يؤلف وفقاً لمرسوم رقم كذا، أو كذا، وإنما تسليمه بأنه لا يعمل في فراغ، وأنه في أخر الأمر ملتزم بالمجتمع، وكثيراً ما يحدث كما أوضح مايكوفسكي منذ أمد طويل، ألا يكون هذا الالتزام الاجتماعي العام متفقاً مع التزام واضح بمؤسسة اجتماعية معينة، وليس من الضروري أن يفهم كل الناس العمل الفني ويقرؤه منذ البداية، فليست وظيفة الفن أن يدخل من الأبواب المفتوحة، بل أن يفتح الأبواب المغلقة"[1]، فالالتزام وليد الاختيار والحرية وثمرة من ثمرات الوعي والمسؤولية والمشاركة بينما الإلزام سليل الإكراه وثمرة التبعية العمياء والتقييد، ولهذا يؤكد غالي شكري أن موقفه من التزام الشاعر العربي يجب أن لا يُفهم على أنه دعوة للانغلاق داخل الدوائر المغلقة التي تفضي بتحول القصيدة إلى معتقد متزمت على نفسه غايته الأسمى توصيل إيديولوجيا بذاتها إلى المتلقي، فالواجب علينا إذن عدم مطالبة الشاعر المعاصر بتقديم موقف محدد اتجاه الواقع بما يبعث على التقولب والتمذهب، لأن الشعر في نظر شكري أغنى الملكات الفنية بقيم الحرية فهو بعيد على ما يحويه الالزام والالتزام من قيود.[2]

لكن محمد مصايف يعود ليصوب موقفه من الحرية بأن ينكر على الأديب أيضا الحرية المطلقة التي تدفعه إلى الهروب من المجتمع والانطواء بين زوايا ذاتيته، وخلو عمله الأدبي من كل مضمون اجتماعي هادف، "فليست القصيدة التي تكتفي بالتعبير عن نفس صاحبها وعن مطامحه وعواطفه الخاص بشعر ملتزم،لأن الالتزام من شأنه أن يكون في قضايا عامة وإنسانية هادفة"[3] تفيد المجتمع وتراعي هموم الناس وانشغالاتهم اليومية.

---

[1]– ارنست فيشر، **ضرورة الفن**، ترجمة: اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر،القاهرة،1971م، **ص: 267**.

[2]– ينظر: غالي شكري، **شعرنا الحديث إلى أين**، **ص: 163**.

[3] – محمد مصايف، **فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث**، **ص: 194 و195**.

نخلص مما سبق أن مقاربة مصايف لمصطلح الالتزام قائمة على الالتزام الحر والواعي للأديب، ما يجعلها تتجاوز الفهم الماركسي للمصطلح المقيد بإيديولوجية سياسية ضيقة ومتزمة، مثلما تتجاوز الفهم الوجودي الذي يمنح الأديب الملتزم حرية مطلقة من الإضرار بالغاية المرجوة من التزامه.

5-غاية الأديب الجزائري الملتزم:

وكما أوضحنا في الفصل الأول من نظرة محمد مصايف الإصلاحية للنقد الأدبي، كذلك الحال بالنسبة للالتزام، فقد بحث مصايف قضية رسالة الأديب الجزائري الملتزم انطلاقا من رؤية وطنية اجتماعية بحتة، عالج من خلالها اطر هذه الرسالة وأهدافها، حيث يرى أنه ينبغي على هذه الرسالة أن تواكب ظروف ومتغيرات المجتمع الذي ينتسب إليه الأديب، وعلى هذا نجد أن رسالة أديب في مرحلة ما قبل ثورة نوفمبر 1954 م قد توقفت عند التعبير عن ألام الشعب الجزائري وما يعانيه من تخلف وبؤس في الحياة، وأمله في العيش الكريم، في حين أن التزام مرحلة الثورة بلغ درجة النضالية والمقاومة شعرا ونثرا مستجيبا لواقع الوطن وللإرادة الثورية التي احتضنها البلاد، ليصل مصايف إلى فحوى رسالة التزام الأديب الجزائري في المرحلة الراهنة أهداف نبيلة يمكن جمعها في النقاط الثلاثة الآتية :

1- **الوقوف إلى جانب الطبقة الكادحة:** إن من أهداف أدب الالتزام الأساسية عند مصايف الدفاع عن قضايا وهموم الطبقة الكادحة وارتباطه بها ارتباطا صميماً بوصفه"أدب توجيهي، أي أدب يهدف إلى توجيه قرائه نحو التجاوب مع الطبقة المحرومة التي ينتمي إليها الأديب نفسه"[1]، فلا قيمة للأدب إن لم يقف بجانب حق المحرومين من الحياة الكريمة، بعيدًا عن ظلم الرأسمالية، التي تشيّئ الإنسان، بهذا المعنى فإن الأديب الجزائري حينما ينحاز إلى الطبقة الكادحة، كقوة فاعلة في تقدم المجتمعات، إنما يساهم في دفع عجلة تقدم البلاد؛ وفي نفس الوقت يكون قد حقّق وقوفه مع القيم العادلة الحق والجمال. فما من قيمة من هذه القيم

[1]- محمد مصايف، **النثر الجزائري الحديث، ص: 106**.

التي يتطلع الأدب إلى تحقيقها، إلا يتجسّد جانب من جوانبها بمناصرة هذه الفئة، "لأن الالتزام كما نفهمه اليوم التزام بقضايا الطبقة العاملة في المجتمع، وهذه الطبقة لها ألامها وأمالها، ولها مشاغلها وأتعابها، ولا يمكن فهمها إلا عن طريق القراءة الكثيرة، والاتصال بها بأفراد هذه الطبقة"[1]، فلا بد للأديب الجزائري أن يدرك غايته من الكتابة والتي تحتم عليه الوقوف في صف المظلومين من فئات الشعب يدود عن حقوقهم ويطلب لهم العدالة والحرية في الحياة، وهذا ليس فقط بصفته كاتبا بل لكونه إنسانا وفردا في المجتمع.

2-**الإصلاح وتهذيب الأخلاق:** لقد حاولت بعض الأقلام النقدية العربية الواقعية في نظرتها الأخلاقية للفن والأدب أن تقرب وظيفة الأديب الملتزم من وظيفة الكاهن أو الإمام ومن بينهم **سلامة موسى** الذي يعتبر أن الأديب الحق من يربي الضمائر ويوجه الأخلاق، ويخدم الشرف والإنسانية، وان تكون له رسالة كما لو كان نبيا يرشد ويعين الأهداف ولا يكذب فينافق ويخدم، والأدب عنده معيب إن لم تتوفر فيه ميزة الإرشاد والوعظ[2].

وانطلاقا من إيمان مصايف بأن الأدب الهادف هو من يخدم الصحة الاجتماعية من خلال تقديمه صورة للواقع ينحلّ فيها التناقض بين المظهر والواقع، الجزئي والعام، المباشر والتصوّري.

3-**الالتزام يجعل من الأدب نشاط جاد وفعّال:** إذا كان الأدب واقعة ايجابية تربطه علاقة عضوية بالشريحة الاجتماعية، فإنه ذو تأثير فعال في مسار الحياة وفي حركيتها إذا ما اقترن بالتزام، ولاسيما في البلاد العربية التي تعاني من مشاكل الفقر والتخلف، فيكون على الأدب العربي أن يُجد في إعادة تموضع البلاد العربية في المواقع المتقدمة على الساحة الدولية، ونشر الوعي بحقيقة الوضع المزري الذي يعيشه الفرد في مواجهة معوقات الواقع المختلفة.

---

[1]- محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب، ص: 61 و62.**

[2]- شايف عكاشة، **اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ص: 29و 33.**

5- شروط العملية الالتزامية: يشترط مصايف في الأديب شرطين يقوم عليهما إلتزامه.

- وضوح الرؤية ويظهر هذا العنصر في مدى قوة تعبير الأديب وينصرف إلى المواقف والأفكار التي يريد التعبير عنها
- لغة الأديب الملتزم ومالها من خصوصية عند مصايف في بعث شروط الواقع وتحفيز الهمم.

لقد كانت غاية محمد مصايف من خلال تحديده للأهداف المتوخاة من الالتزام، التعريف بمضمون الالتزام المفيد للأديب، وتنبيهه خشية السقوط في وهميات الالتزام الشكلي السطحي الذي يتلبسه بعض الأدباء في العصر الحديث، "ومن هنا نرى كذلك أنه ليس من مصلحة الفن أن يتساهل الأدباء في قضية الالتزام فيقدموها وكأنها شيء يطيقه كل من تعاطي الكتابة والنظم"[1] من غير ادارك سليم لحقيقة الالتزام الأدبي والمسؤولية الناتجة عنه.

6- أسباب عدم التزام الأديب العربي:

يذكر محمد مصايف مجموعة من الأسباب تحول بين الأديب والالتزام الحقيقي أوردها الكاتب المغربي مصطفى النهيري في مؤلفه" أزمة الفكر العربي" وخص بها الإنسان المثقف بشكل عام، وهي أربعة أسباب يمكن تلخيصها فيما يلي :

1- الضعف الثقافي والفني للأديب العربي.

2 - قلة الوعي الإيديولوجي، ما يؤدي بالأديب إلى عدم تبني عقيدة اشتراكية في الحياة، يدافع من خلالها عن مصالح الطبقة الكادحة.

3- السلوك الديوفيزائي، بفقدان الفنان القدرة على إدراك حقيقة الحركة الديناميكية لتطور مجتمعه وما يحيط به.

4- النظرة الرومانسية النخبوية التي يحملها بعض الأدباء العرب عن ذواتهم، تدفعهم إلى تقديس الحس الفردي والمناجاة الداخلية عن سماع صوت الواقع من حولهم، فلا يربأ بالأدب أن يكون وسيلة لشيء، ولا ينتظر منه غير المتعة الفنية التي يوفرها[2].

---

[1]- محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب، ص: 62.**

[2]- ينظر: محمد مصايف، المصدر نفسه، **ص:61.**

المبحث الثاني: مصطلح الصراع الطبقي عند واسيني الأعرج

تمهيد: إن النظرة الماركسية للأدب بوصفه إنتاج إيديولوجي طبقي، يتواجد في علاقة مع اللغة ومدلولاتها، جعلت موضوع الصراع الطبقي يحتل مكانة خاصة لدى مفكري علم الاجتماع الأدبي في العصر الحديث، وقد طرحت هذه النظرية مصطلح الطبقة باعتباره مفهوم يعكس جدلية يستند عليها الصراع الاجتماعي كحالة دائمة ومستقرة في المجتمع من أجل التغيير الذي يسير في اتجاه تصاعدي حيث تكون بدايته من تغيير الذهنيات والتصورات ثم يتطور ليبلغ مرحلة الإرادة الجماعية العارمة لتحقيق تغيير جذري يقوم على أساس واضح ومنظم، وذلك عن طريق الثورة الهادفة إلى الإحلال القسري لنظام اجتماعي وسياسي واقتصادي وثقافي محدد بدل الآخر[1] .

1- ماهية مصطلح الصراع الطبقي:

يعتبر مصطلح الصراع من الألفاظ الأكثر تداولا في الحركة الثقافية المعاصرة، والأكثر إشكالا في معرفة مفهومه، فهو يأخذ أبعادا دلالية متنوعة تبعا لتنوع الحقول المعرفية المنتمية إليه، ولطبيعة تلك المعارف التي يستخدم فيها ويقترن بها، ولذا فسنحاول معرفة معناه في اللغة والاصطلاح لتتبين لنا الأصول التي نشأ عنها هذا المصطلح.

1- 1- في اللغة: وردت بمعنى الصَرعُ، الطرح بالأرض، وخصه في التهذيب بالإنسان، صَارعهُ فصرعه، يصَرعهُ صَرعاً وصِرْعاً وتجمع على صَرْعى[2] ومنه قوله تعالى:{ **سَخرَهَا عَلَيهِمْ سَبْعَ لَيال وثَمَانيَةَ أَيام حُسُوماً فَتَرَى القَوْمَ فيهَا صَرْعى كَأَنهُمْ أَعجَازُ نخْل خَاوية**}[3].

---

[1]- ينظر: فراس عباس البياتي، **علم الاجتماع** ، دراسة تحليلية للنشأة والتطور، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط 1 ، عمان، الأردن، 2012 م، **ص: 61.**

[2]- ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة "صرع "، تحقيق عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، المجلد8 ، ط 1، بيروت لبنان،2003م، **ص: 234.**

[3]- سورة الحاقة، الآية 7.

1-2- ماهية الطبقة:

في اللغة: تأتي بمعنى الشيء الواحد المستوي في حاله وصنفه، يقال يد فلان طبقةٌ واحدةٌ إذا لم تكن منبسطة ذات مفاصل، ويقال: طابق فلانٌ فلاناً إذا وافقه وعاونه، وطابقت المرأَةُ زوجَها إذا واتتهُ، يقول ابن الأعرابي: الطَبقُ الحالُ على اختلافها، والطَبقُ والطَبقةُ الحال وفي التنزيل: { لتركبن طبقاً عن طبق } أي حالاً عن حال، وقد يراد بها المرتبة والمنزلة، وطبقات الناس في مراتبهم، وفي حديث ابن مسعود في أشراطُ الساعة: توصل الأطباقُ وتُقطَعُ الأرحامُ، يعني بالأطباق البُعَداءَ والأَجانبَ، لأن طبقات الناس أصنافٌ مختلفةٌ[1].

وكلمة طبقة في اللغة الفرنسية (classe) مشتقة من الكلمة اللاتينية (classis) والتي كانت تعني في الأصل مختلف فئات المواطنين مع تمييزهم على أساس الثروة أو الممتلكات.

1-3- في الاصطلاح:

لقد اختلفت النظريات الحديثة (الوظيفية والبنيوية والتفاعلية) فيما بينها في فهم كلمة طبقة وشكل التقسيم الطبقي الاجتماعي الذي تقوم عليه، غير أنها تشترك فيما بينها على الميزات المرتبطة بالوضع المهني يحددها "**ريمون آرون**" في كتابه" الدروس" في ثلاثة عناصر أساسية هي:

1- تشابه أنماط العمل والعيش والتفكير.

2- المتانة والصلابة الناتجة عن التاريخ المشترك تسمح لها بالانفتاح أو الانغلاق بفعل الواقع وليس بفعل القانون.

3- الشعور بالانتماء والتضامن فيما بين أفرادها.[2]

وبناء هذا على الفهم يعرف"**لينين**" الطبقات بأنها "مجموعة كبيرة من الناس تختلف عن بعضها بالمكانة التي تشغلها في نظام محدد تاريخيا للإنتاج الاجتماعي، وبعلاقاتها(التي

---

[1]- ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة "طبق "، تحقيق: عامر أحمد حيدر، المجلد 10، **ص: 251-258**.

[2]- ينظر: جيل فيريول، **معجم مصطلحات علم الاجتماع**، **ص: 49**.

تكون في معظم الحالات محددة ومصاغة في القانون) بوسائل الإنتاج وبدورها في التنظيم الاجتماعي للعمل"[1]وتعرف أيضا بأنها" الطائفة التي تكون لها مصالح معارضة لطبقة أخرى"[2] ونتيجة هذا التعارض ينتج الصراع من اجل حماية كل طبقة لمصالحها وثرواتها.

1-4- طبقة البروليتاريا: مصطلح سياسي يُطلق على طبقة العمال الأجراء الذين يشتغلون في الإنتاج الصناعي ومصدر دخلهم هو بيع ما يملكون من قوة العمل، وبهذا فهم يبيعون أنفسهم كأي سلعة تجارية، وهذه الطبقة تعاني من الفقر نتيجة الاستغلال الرأسمالي لها، ولأنها هي التي تتأثر من غيرها بحالات الكساد والأزمات الدورية، وتتحمل هذه الطبقة جميع أعباء المجتمع دون التمتع بمميزات متكافئة لجهودها، وحسب المفهوم الماركسي فإن هذه الطبقة تجد نفسها مضطرة لتوحيد مواقفها ليصبح لها دور أكبر في المجتمع وتحقق"غرضها في استئصال جميع الطبقات وخلق مجتمع شيوعي لا طبقي"[3] وعليه تأسس الفهم لمصطلح الصراع.

2- الارتباطات المعرفية لمصطلح الصراع:

يرتبط مصطلح الصراع بحقول علمية ومعرفية كثيرة، كعلم النفس وعلم الاجتماع والعلوم السياسية والقانونية، وبتعدد منظوراته تعددت مداخل تحليله وتفسيره بين مختلف التخصصات حتى ليصعب حصرها ولكننا ركزنا على علمين كان لهما دور فعال في ظهور مفهوم الصراع كنظرية قائمة بذاتها هما علم النفس وعلم الاجتماع.

2-1- علاقة مصطلح الصراع بعلم الاجتماع:

تتشابك جذور مفهوم الصراع بعناصر متعددة منها البيئة وطبيعة الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية والتغيرات الكبيرة التي تحصل في المجتمعات

---

[1]- روزنتال، يودين، **الموسوعة الفلسفية، ص: 284.**

[2]- عباس محمود العقاد، **الشيوعية والإنسانية في شريعة الإسلام**، المكتبة العصرية، د ط، بيروت، د ت، **ص: 125.**

[3]- روزنتال، يودين، مرجع سابق، **ص: 284.**

الإنسانية ما ينتج تصادم في الأفكار والقيم بين الجماعات والأفراد، وبما أن علم الاجتماع هو" ذلك العلم الذي يهتم بدراسة الجماعات الاجتماعية في كل الأحجام كبيرة كانت أم صغيرة، أنواع أولية أم ثانوية، تلك الجماعات التي تحدث بينهم علاقات وعمليات اجتماعية كالتعاون والتنافس والصراع، وذلك مما يشكل في النهاية موضوعا أساسيا في علم الاجتماع"[1] فقد أولى هذا الأخير عناية بالغة بمفهوم الصراع وخصه بالكثير من الدراسة تنظيرا وتطبيقا بغية الوقوف على أحد أهم عوامل التحول والتغير الاجتماعي.

يعرف **قاموس علم الاجتماع العربي** الصراع على أنه: " نزاع مباشر ومقصود بين أفراد وجماعات من أجل هدف واحد، وتعتبر هزيمة الخصم شرطا ضروريا للتوصل إلى الهدف، ويظهر في عملية الصراع الأشخاص بشكل واضح من ظهور الهدف من ظهور الهدف المباشر، ونظراً لتطور المشاعر العدوانية القوية، فإن تحقيق الهدف في بعض الأوقات، قد يعتبر شيئا ثانويا بجانب هزيمة الطرف الأخر"[2]، بينما ينظر"**لويس كوزر**" للصراع في كتابه "وظائف الصراع الاجتماعي" باعتباره" نضال حول القيم والمطالبة بالمكانة النادرة والقوة والموارد، كما أنه يتمثل في تلك الحالة التي يكون فيها هدف الجماعات المتصارعة التخفيف من حدة الضرر أو الإصابة أو التخلص من منافسيهم"[3]، من أجل إعادة صياغة أنظمة اجتماعية جديدة تحفظ لهم مصالحهم، وتديم سيطرتهم على الموارد.

2-2-علاقة مصطلح الصراع بعلم النفس:

يهدف علم النفس باعتباره فرع من فروع المعرفة الإنسانية إلى رصد وفهم وتحليل مجمل الحالات النفسية (الشعورية واللاشعورية) التي تعتري الإنسان وتعقب التحولات التي تطرأ

---

[1]- إسماعيل علي سعد، **الاتجاهات الحديثة في علم الاجتماع**، دار المعرفة الجامعية، د ط، الإسكندرية، د ت، **ص: 36.**

[2]- محمد عاطف غيث، **قاموس علم الاجتماع**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 2006م، **ص: 73.**

[3]- محمد عبد الكريم الحوراني، **النظرية المعاصرة في علم الاجتماع**، دار المجدلاوي للنشر ، د ط، الأردن، 2008م، **ص: 102.**

على سلوكاته المختلفة أثناء ذلك، ومن بين هذه الحالات الصراع النفسي الذي في حقيقته "يعكس دائما علاقة اصطدامية نتيجة وجود تناقض بين أطراف هذه العلاقة حيث تحصر مجاله في اللاشعور"[1] فهي إذن حالة انفعالية نفسية تنتج من النزاع بين الرغبات المتضادة وعدم إشباع الحاجات أو عدم السماح لرغبة مكبوتة بالتعبير عن ذاتها شعوريا، وهى مجموعة من الدوافع والنزاعات تتصف بالنرجسية وحب الذات ويستمر هذا الصراع طيلة حياة الفرد ويتخذ صور مختلفة في تمظهره الخارجي، ويعرفه **عباس محمود عوض** بأنه ذلك "الصراع الدائم المستمر لا الصراع المؤقت هو ذلك الصراع الدائم المستمر لا الصراع المؤقت العابر، والذي ينشأ نتيجة تعارض دافعين لا يمكن في وقت واحد إرضاءهما لتساويهما في القوة، أو هو الحالة النفسية المؤلمة لتي تنشأ عن هذا التعارض، إذا الصراع يمكن أن يكون تنافس دافعين كل منهما يريد الإشباع"[2]، وعليه يفهم الصراع في التحليل النفسي على انه نزاع يتولد نتيجة تعارض رغبات الفرد وغرائزه الأساسية من ناحية، وبين مقاييسه وقيمه الاجتماعية والأخلاقية من ناحية أخرى سواء أكان هذا الصراع على مستوى الوعي أو اللاوعي، وعلى هذا الأساس يرتبط الإحباط والصراع وغيرهما من الأعراض التي تواجه النفس كالقلق والغضب والتوتر والشد العصبي والنفسي حينما يتعامل الفرد مع الواقع الصعب ولا يجد له حلاً،[3] ومن هنا يستجيب إلى أساليب تحاول أن تخفف الموقف الضاغط بسبب هذا الصراع، أو تقلل من الضيق الناجم عنه وتحاول معالجة الموقف الذي سببه الصراع ومن ثم حسمه قدر المستطاع بعد إعادة التقييم.

---

[1]– نادية عيشور، **الصراع الاجتماعي بين النظرية والممارسة**، دار بهاء الدين، ط 1، قسنطينة الجزائر، 2008م، **ص: 39**.

[2]– عباس محمود عوض وآخرون، **علم النفس الاجتماعي نظرياته وتطبيقاته**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 1994م، **ص:377**، وينظر : ثائر غاري وآخرون، **علم النفس العام**، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2008م، **ص: 364**.

[3]– ينظر: عطاء الله فؤاد الخالدي وآخرون، **الصحة النفسية وعلاقتها بالتكيف والتوافق**، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط 1، الأردن، 2009م، **ص:51**.

3- منطلقات الرؤية الماركسية اللينينية لمفهوم الصراع:

لقد أنجزت الصياغة النظرية لقانون الصراع الطبقي في أواسط القرن 19 وتحديدا مع صعود الرأسمالية في أوربا، حيث أصبح بالإمكان النظر لتلك النقلة والتطور الذين حدثا في البناء الاجتماعي الأوربي، على أنه تاريخ الصراع الطبقي، ومع بلورة قانون هذا الصراع تم على أيدي المفكرين البرجوازيين، إلا أنه حظي باهتمام أكبر في أحضان الفكر الماركسي، وعد أحد أهم مرتكزاته المفهومية وأدواته التحليلية النظرية، حيث استطاعت الحركة الماركسية أن تحقق نجاحات معرفية هامة بالاستناد على هذا المفهوم في تفسير دور الصراعات الاجتماعية الطبقية في تقدم أوربا.[1]

لقد عد "**كارل ماركس**" الصراع الاجتماعي ظاهرة إنسانية جوهرية تتيح لنا فهم كيفية تشكل المجتمعات البشرية عبر الأزمنة، "لأن ظاهرة الصراع في المجتمعات المستضعفة، تشكل ظاهرة بارزة حيث تتخذ كل طبقة اجتماعية وكل فئة من الفئات نظاما ومنهجا إيديولوجيا يؤطر فكرها ويحدد مسارها" [2] فهو وسيلة تساعد على إنتاج معرفة حقيقية وعميقة بطبيعة الصراع بين الطبقات، وعليه يكون من المفيد العمل على تحديد نطاقه وآليات اشتغاله، وإدراك القوانين التي تتحكم في وقوعه.

ينطلق **ماركس** في صياغته لقانون الصراع الاجتماعي بالكشف عن تلك الأنماط الرأسمالية للإنتاج الاقتصادي عبر كل التاريخ البشري، التي صنفت المجتمع إلى طبقات مختلفة تقوم العلاقة بينها على أساس قوة التملك لوسائل الإنتاج المختلفة، هذا الشكل من التنظيم الاقتصادي، وأفرز صراعاً اجتماعياً بين طبقة مستغِلة وطبقة مستغَلة، أدى بدوره إلى عملية التغير الاجتماعي بسبب محاولة الطبقات العمالية الثورة والانقلاب على هذا

---

[1]- ينظر: أحمد زايد، **علم الاجتماع بين الاتجاهات النقدية والكلاسيكية**، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1981م، **ص: 278.**

[2]- إبراهيم عباس، **الرواية المغاربية الجدلية التاريخية والواقع المعيش**، (دراسة في بنية المضمون)، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، د ط ، الجزائر، 2002م، **ص: 61.**

النظام الاستغلالي، يقول ماركس واصفا هذه الوضعية" إن تاريخ كل المجتمعات التي وجدت حتى الآن هو تاريخ الصراع الطبقي، الأحرار والعبيد، النبلاء والعامة، البرجوازية والبروليتاريا، كانوا في تعارض دائم، كان بينهم صراعا مستمرا، أحيانا بشكل ظاهر وأحيانا أخرى بشكل مستتر، صراع ينتهي دوما إلى إعادة بناء المجتمع بأكمله على أساس ثوري أو انهيار الطبقتين معا"[1]، فالصراع أساس الوجود وعلى خلفياته قامة الحضارة الإنسانية.

4- أشكال الصراع الاجتماعي: لقد ظهر الصراع الاجتماعي تاريخيا في ثلاثة أشكال رئيسية، سياسي واقتصادي وإيديولوجي:

1- الصراع السياسي: لقد برز هذا النوع من الصراع مع ظهور الدولة الحديثة والنظام الديمقراطي الذي يسمح بتشكيل الأحزاب والتنظيمات السياسية المختلفة والمتعارضة في أهدافها ومصالحها، ما يؤدي إلى قيام صراعات بين الأطراف المتعارضة للاستيلاء على السلطة في البلاد، يتحول هذا الصراع في كثير من الأحيان إلى عنف سياسي تستخدم فيه السلطة الحاكمة أسلوب القوة والقمع من منطلق الشرعية التي تستمدها من القانون لضمان بقائها وتحقيق الأمن.

تظهر العلاقة بين الديمقراطية والصراع السياسي في طبيعة الممارسة السياسية وإدارة دواليب الصراع في المجتمع المعاصر، إذ أصبحت تعني المنافسة النزيهة من أجل القيادة، التي تتنافس فيها البرامج والمشاريع لكل طرف بغية التأثير في الجماهير الشعبية وبالتالي الإحاطة بأكبر عدد من المؤيدين لتوفر أريحية للحزب أثناء الانتخابات[2]، غير أن هذا لا يعني خلو الساحة من الممارسات الغير الشرعية في جمع الأصوات التي تستخدم المال والنفوذ للتحكم في السلطة.

---

[1]- فضيلة فاطمة دروش، **سوسيولوجيا الأدب والرواية، ص: 167.**

[2]-ينظر: فضيلة فاطمة دروش، المرجع نفسه، **ص: 182.**

2- الصراع الاقتصادي: لقد تأخر ظهور الشكل الاقتصادي للصراع الاجتماعي الطبقي إلى غاية انحلال النظام الإقطاعي من أوربا، وتمكن طبقة البروليتاريا من التعبير عن مصالحها في مواجهة النظام الرأسمالي، وخصوصا أن العلاقة الأساسية للإنتاج في المجتمع الأوربي كانت تقوم على وجود جماعة تملك وسائل الإنتاج وتحقق الربح، وهى جماعة الرأسماليين وجماعة أخرى لا تملك سوى قوة العمل الذي تقدمه في العملية الإنتاجية وهى طبقة العمال[1]، هذه الحالة من عدم المساواة حتمت قيام الصراع بين هذين الطبقتين بهدف تملك طبقة العمال لوسائل الإنتاج.

ويظهر الصراع الاقتصادي في العلاقات التي تنشأ بين القوى المتحكمة في عملية الإنتاج خاصة "تلك العلاقات التي تتحدد حسب أشكال الملكية والقوى المنتجة تصطدم في تكاثرها بأشكال الملكية التي تصبح عقبة تعوق تطور تلك القوى، ويستثير التناقض الاقتصادي والاجتماعي الصراع بين الناس، ذلك الصراع الذي يشحن التاريخ بالأحداث والأفكار[2].

3- الصراع الإيديولوجي: ينطلق فهمنا لهذا النوع من الصراع من تعارض الأهداف التي ترمي الايدولوجيا إلى ترسيخها في الذهنيات الاجتماعية، في شكل أفكار وعقائد، تتحرك دواليب الصراع على أساسها فيما بعد، ومن المفكرين من يعتبر الصراع منطلق كل الصراعات الأخرى نظرا لقوة وشساعة مساحة تأثير الايديولوجيا في الواقع الإنساني.

الجدير بالإشارة هنا أنه وضمن هذا الصنف من الصراع يدخل صراع أخر حاسم في الحياة ولكن كثيراً ما أغفلته الدراسات الاجتماعية هو الصراع الديني باعتبار الدين نوع من الاعتقاد الإيديولوجي ما يعني أن للعامل الديني تأثير بالغ الأهمية خاصة إذا ما تعرضت تلك العقيدة للتهديد أو الاحتقار من طرف جماعة دينية أخرى، هذا الأمر من شأنه أن ينتج

---

[1]- ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي، ص: 225.**

[2]- ينظر: جون فريقيل، **الأدب والفن في ضوء الواقعية**، ترجمة: محمد مفيد الشوباشي، دار الفكر العربي، 1970م، **ص: 51و52.**

صراعات طويلة ومعقدة ومستعصية على الحل، لأن المساس بالدين هو مساس بما تؤمن به الجماعة.

3-1- الصراع الديني: لقد أثبت تاريخ الإنسانية في ماضيها وحاضرها أن الدين عامل أساسي يتصل ويتحكم بالحاجات والمشاعر والقيم والتطلعات البشرية الأكثر عمقا، وأن تأثيره حاضر وملموس باستمرار في أغلبية مجالات الحياة الفردية والجماعية، وبه تتحدد هوية وقيم أي مجتمع.

ومن هنا ينتقد **محمد قطب** المدارس الغربية التي وقعت في خطأ عندما درست الحياة الاجتماعية والنفس الإنسانية بمعزل عن الله ومرد هذا الخطأ في نظره إلى قصة طويلة في حياة الغرب تبلغ قرونا من الزمان، فالحياة الهيلينية[1] التي يقدسونها ويستمدون منها مفاهيمهم منذ عصر النهضة كانت حياة وثنية يونانية تفترض أن العلاقة بين البشر والآلهة هي علاقة خصام دائم وصراع لا يفتر[2] وعندما يصبح الصراع عقيدة، فإنه يستحوذ على روح الدين، ويصبح غاية بذاته، تحتمي به إيديولوجيا الإقصاء لتعطي للصراع معنى مطلقًا ومقدسًا، يتجاوز عالم الأسباب وسياقاته الموضوعية.

وعلى هذا يتأسس مفهوم الجهاد والحرب في العمليات المرتبطة بالصراع الديني في الحضارة الإسلامية، حيث ينفتح مفهوم الجهاد ليعبر عن كل مقاومة تحفظ حوزة الدين والبلاد من "كل شر وعدوان بدءاً من شرور النفس وانتهاء بدافع العدوان وطلب تحقيق العدل

---

[1]- **الحضارة الهلينية:** وهي مستمدة من كلمة "هلِين" وهي الاسم العرقي الذي يطلقه اليونانيون على أنفسهم نسبة لجدهم الأسطوري "هيلين" وببلادهم التي عرفت باسم بلاد هيلاس، وتمتد منذ أوائل القرن الرابع قبل الميلاد وحتى القرن الخامس الميلادى مع موت الإسكندر المقدوني في 323 ق م، وهي تعبر عن الثقافة والحضارة اليونانية القديمة البحتة التي تتعدد فيها الآلهة وتتصارع فيما بينها، ينظر: ارنولد توينبي **تاريخ الحضارة الهلينية**، ترجمة: رمزي جرجس، مكتبة الأسرة،مهرجان القراءة للجميع، مصر،2003م، **ص: 57-112** .

[2]- ينظر: محمد قطب، **دراسات في النفس الإنسانية**، دار الشروق، ط 6، بيروت لبنان ، 1983م، **ص: 23.**

والإحسان"[1]، هذا ما يخرج مفهوم الجهاد في الإسلام من كل معاني الاستلاب والسيطرة، باعتباره نوع من الصراع الذي يدافع به المسلمين على معتقدهم ودينهم.

ويحذر واسيني من استغلال الدين في شكل أداة تطويع من طرف الفكر البرجوازي بما يخدم مصالحه الطبقية ويحافظ على مكانته وسيطرته، فالدين"ليس له معنى داخلي، ولكنه يُفسرٌ طبقيا مثلما تفسر كل الثقافات الأخرى"[2]، ما يجعل الفهم الصحيح للمقصد الديني في معناه العام، يأخذ منحى يصب في حقيقة النظرة الصراعية للحياة، بين الخير والشر، وبين الحق والظلم لتؤيد هذه التركيبة المعقدة من القناعات، الجوهر الإنساني الذي يتوق للحرية والثورة، ويرفض أي نوع من الجبرية على واقعه الموضوعي، ويضرب واسيني مثال على ذلك الاستغلال الفج للنص الديني، "الفتوى التي أشيعت في الوسط الجزائري إثر بداية تأميم الأراضي المؤممة"[3]، فهذه الفتاوى وإن كان ظاهرها ديني فهي في جوهرها تخفي استغلال طبقي يحاول أن يحد من تطبيق المشروع الإصلاحي الزراعي في البلاد.

5- حقيقة الصراع الطبقي والاستلاب الإنساني:

إن الصراع الطبقي وإن بدا للناظر انه صراع سياسي فهو في جوهره صراع اجتماعي إيديولوجي يعكس إرادة طبقة وفئة اجتماعية فرضت فكرها وسيطرتها على بقية الطبقات وتتخذ من السياسة أداة لتحقيق أهدافها، ما يجعل هذا الفكر في جانب من جوانبه يتخذ شكل الرفض والمقاومة، فالصراع عند واسيني الأعرج مكون وداعم أساسي للثقافة في المجتمع "وحتى جوهر الثقافة الوطنية، لا يتحدد إلا بهذا الصراع، فهي غير منفصلة عن هذه الدائرة، وتعد سلاحا من الأسلحة التي يمكنها أن تسهم في هذا الصراع"[4]، هذا الوضع يؤدي لحدوث

---

[1]- ينظر: فضيلة فاطمة دروش، **سوسيولوجيا الأدب والرواية، ص:177** .

[2]- واسيني الاعرج، **الطاهر وطار ، تجربة الكتابة الواقعية، ص: 93.**

[3]- واسيني الاعرج، المصدر نفسه، **ص: 86.**

[4]- واسيني الاعرج، المصدر نفسه، **ص:71.**

اضطراب وارتباك في العلاقات بين تلك الأقطاب، ما يدفع بها إلى الصدام والصراع، سواء ظهر هذا الصدام في صورة مواجهة عنيفة أو في صورة سلمية في شكل كفاح الأحزاب اليسارية من أجل تحقيق العدالة في المجتمع، ولقد اهتمت النظرية الماركسية بالطبقة الاجتماعية ودرجة وعيها لحقيقة ذلك الصراع كمحرك للتطور الاجتماعي والتاريخي عندما وظفته كعامل أساسي في شرحها لدينامية التغير وإنتاج الثورة الثقافية في المجتمعات[1]، لأن ظاهرة الصراع الطبقي في المجتمعات تمثل ظاهرة بارزة، حيث تتخذ كل طبقة اجتماعية نظاما ومنهجا إيديولوجيا يؤطر فكرها ويحدد مسارها الثقافي.

وقد تطرق **ماركس** إلى هذه القضية في كتابه"الايدولوجيا الألمانية"وسماها" **بالاستلاب** الذي يعد من خصائص المجتمع الرأسمالي، ويكون عندما تتحول القدرة الاجتماعية إلى قوة متحكمة في الإرادة البشرية وتفرض عليها التبعية والخضوع، فيقع الإنسان في موقع الأسر المطلق لأفكار الجماعة المسيطرة ما يجعله ينساق ويستسلم لسلطتها عليه، ومن أهم العوامل التي عززت استلاب الطبقة العمالية من طرف الطبقات المالكة والبرجوازية هو ما كانت تعيشه تلك الطبقة من تهميش وتسطح فكري يفقدها حصانتها ويجعلها عاجزة عن إدراك النهج الجدلي للتاريخ، ويوضح ماركس هذه الحالة التي تخرق كيان الطبقة الشغيلة وتدفع بها إلى التصادم بين مكوناتها ومن ثم إلى التفتت بقوله أن الاستلاب" ليس أبدا انقسام وانفصال للإنسان عن ذاته، بل هو انقسام للمجتمع وصدام للطبقات"[2]، يتبين لنا من هذا التعريف أن الاحتكار الحاصل للمجتمع الاشتراكي وبالتحديد طبقة العمال والذي انجر من التمييز بين طبقات المجتمع الواحد وباعتبار المجتمع كلية تتضمن جزئية الفرد وهذا الأخير ينمو ويتطور داخلها ينتج عنه أنه بتهدم الكلية حتما تتهدم الجزئية، وهذا ما يعدم قدرات الطبقة العاملة على الثورة والتغيير، هذه التبعية جعلتها تعمل من غير وعي منها على

[1]– ينظر : إبراهيم عباس، **الرواية المغاربية، الجدلية والواقع المعيش، ص:61**.

[2] – روجيه غارودي، **الماركسية**، ترجمة : محمد الأمين بحري، دار الحكمة للنشر، د ط، الجزائر، 2009م، **ص:143**.

ضمان استمرارية هذه النظم الاستلابية وديمومتها، بدل مواجهة هذا الاضطهاد الفكري والثقافي بتعميق وعيها وترابطها الاجتماعي.

وترى النظرية الماركسية أن الاستلاب الواقع على النشاط الإنساني العملي يأخذ مظهرين أساسيين هما:

أ- علاقة الإنسان العامل بإنتاجه كشيء غريب عليه له سيطرة عليه، لأن إرادته ووعيه مفقودة اتجاه ما يسعى إلى تحقيقه وراء عمله، وينتج عن هذه العلاقة أن تتحول نظرته للعالم المحسوس والأشياء إلى عالم مواجهة وغربة وعدوانية.

ب- علاقة الإنسان العامل بعملية الإنتاج نفسها، وهي علاقة تجعل من العمل نشاط سلبي غريب عن الإنسان يفتقد إلى الحافز، ما يؤدي بمرور الوقت إلى عقم وضعف العملية الإنتاجية، لأن الاستلاب أفقد الفرد حيويته البدنية والنفسية اتجاه نشاط لا ينتمي إليه،[1] ومادام الإبداع نشاط حر وواعي يسيطر به الإنسان على الواقع المحيط به، وينتج عن طريقه عالما موضوعيا، فإن استلاب الإنسان في نشاطه الإنتاجي سينعكس على هذا الإبداع الحر ويجعله مجرد وسيلة لملأ الوقت في الحياة بسبب غياب الحس بالانتماء والفاعلية.

6- الصراع الطبقي وتملك الأدب:

يعد الصراع من بين مكونات المجتمع وطبقاته ودافع أساسي لسعي الأفراد والجماعات لامتلاك القدرة على استعمال الأدب بأسلوب يعبر عن مصالحهم الخاصة، "فقد ارتبط نشؤ علم البلاغة مثلاً في الحضارة اليونانية القديمة بالصراعات التي قد تكون طبقية أو سياسية أو فكرية... وهي في كل الأحوال تعبر عن نفسها في أطروحات وصيغ ومقولات إيديولوجية ثابتة، وتهيئ نفسها للدفاع عن تلك الأطروحات والصيغ إزاء أي أطروحات أخرى عبر

[1]- صلاح فضل، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص: 75.**

الاستثمار الأقصى لطاقة اللغة التعبيرية"[1]، ما يحول الأدب إلى وسيلة تجسد الصراع الاجتماعي في مستواه الفكري واللساني، وخاصة إذا سلمنا بالفرضية الماركسية التي تجزم بأن الطبقة التي تسيطر على وسائل الإنتاج المادي، تسيطر تلقائيا على وسائل الإنتاج الفكري، ونتيجة لذلك فحتى الذين لا يقبلون بأفكار واتجاه هذا الإنتاج الفكري يخضعون رغما عنهم لتلك الطبقة المسيطرة[2]، ومن هنا فإن "الطبقات التي يربط بينها أساس اقتصادي تتمتع إلى يومنا هذا بأهمية أساسية في الحياة الإيديولوجية للناس، فقط لأنهم مضطرون لتكريس اكبر جزء من اهتماماتهم ونشاطاتهم لضمان وجودهم، أو عندما يتصل الأمر بطبقات مسيطرة للحفاظ على امتيازهم"[3]، ويصبح هنا الأدب وسيلة للتصنيف الاجتماعي إلى طوائف أو طبقات تختص كل فئة بلغة تعرف بها وتدل على هويتها، ويتحول أسلوب الكلام دلالة على المستوى الاجتماعي الذي ينتمي إليه المتكلم ويستطيع المتلقي بناء على ذلك أن يبني توقعات لما يترتب على إيديولوجية و ثقافة شخصية المتكلم.

إن هذه الهالة والقدسية التي يحضى بها الصراع الاجتماعي في الفكر الاشتراكي فرضت على الأديب الواقعي أن يصب جل اهتمامه بالجانب الاجتماعي في أدبه والمتمثل في الصراع الطبقي والأزمات الاجتماعية المختلفة، حيث أن "أهم جانب يلتفت إليه الأديب الواقعي هو الجانب الاجتماعي لذا فهو يولي عناية خاصة بالصراع الطبقي، كما يولي عناية كبيرة بتحديد الأزمات الاجتماعية وبيان أسبابها وآثارها فيكون بذلك شاهدا على الواقع الذي يعيش فيه"[4]، هذا ما يجعل الأديب الذي تربطه بطبقته علاقة بنائية، قبل أن ينتقي شخصياته يضع مجموعة من الشروط تعين نمط هذه الشخصية ومحدداتها الاجتماعية

---

[1]– باقر جاسم محمد، **الفكر النقدي وأسئلة الواقع**، مركز الكتاب الأكاديمي، ط1، 2013 م، عمان، **ص: 93.**

[2]– ينظر: جون فريقيل، **الأدب والفن في ضوء الواقعية**، **ص: 120.**

[3]– لوسيان غولدمان، **الإله الخفي**، ترجمة: زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، د ط، دمشق، 2010م، **ص: 40.**

[4]– محمد مصايف، **النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي**، **ص:291** .

والنفسية بحيث تتمكن هده الشخصية من التعبير عن صور الوعي الطبقي المقصود. بما يسمح لها إعادة واقعها الطبقي على مستوى العمل الأدبي، وهذه الشخصيات تعبر عن الواقع الطبقي وتستشرف إمكانية تغييره في المستقبل بما تملكه من قدرة على تجسيد التناقضات الطبقية في مجتمعها في فترة زمنية محددة.

نخلص مما سبق أن تاريخ الأدب يبقى غير مفهوم بمعزل عن الصراع الاجتماعي المادي، لأن الأدب لا يتوقف عند تصوير هذا الصراع فحسب، ولكنه في الحقيقة يشكل عاملا من عوامل قيامه، ذالك أن الأفكار والعواطف التي يتلقفها المتلقي سرعان ما تنسجم في الواقع والأحداث اليومية وتتحول إلى موجهات تتحكم في تحركها.

7- الصراع الطبقي في الرواية الواقعية الغربية:

يحتل الصراع أهمية بالغة في بناء الرواية، فهو الذي يمنحها الحياة ويبعث فيها الحركة ويدفع بالأحداث للنمو والتطور، حيث "إن الصراع الاجتماعي حول المصالح المادية إذا ينعكس على المستوى الفكري، والرواية لا تبتعد أبدا، في نظر التصور الجدلي عن أن تكون مساهمة، ومعبرة في الوقت نفسه عن هذا الصراع بطرقها الفنية"[1]، ويعد واسيني الرواية أحد الأشكال المتضمنة لحقيقة الصراع"فالرواية وغيرها من الأنماط الثقافية، جزء من هذا الصراع ولا تتحدد إلا به"[2]، تعيد ترسيم حدوده وتوجهاته والشخصيات الفاعلة في أطره المختلفة، محاولة في ذلك المزج بين الحقيقة والخيال.

وقد اهتمت الرواية الواقعية الحديثة في الغرب بتصوير هذا الصراع بين الفئات والطبقات الاجتماعية ومعاناتها بشكل مباشر وفاضح، فنجد الكاتب الفرنسي "بلزاك" مثلا يصور في "الملهاة الإنسانية" موقف البرجوازية مما ساد المجتمع الفرنسي من تقاليد ونظم ساعيا إلى

[1]- حميد لحمداني، **النقد الروائي والايديولوجيا، ص: 56.**

[2]- واسيني الاعرج، **الطاهر وطار ، تجربة الكتابة الواقعية، ص: 71.**

إيقاظ الوعي الفردي عن طريق الكشف عن جوانب الشر والسوء في النفس البشرية[1]، وانكب يصور الحياة الإنسانية من جانبها الجدي القاسي ليكشف عن طبائع الطبقات التي عايشها في عصره من خلال المشاعر الفردية لشخوصه النموذجية التي زخرت بها قصصه، فيعرض لنا الصراعات التي استحوذت على المجتمع الفرنسي في القرن الثامن عشر" مجتمع خلقته البرجوازية الأوربية على غرارها، وطبقت عليه أنواع الاستغلال الهمجي...مجتمع استمات أفراده في انقضاضهم على المناصب...وازداد فيه الإنسان، وهو يصارع الإنسان والمجتمع شقاءً وألماً"[2]، وفي سنة 1844م، ألف "بلزاك" أحد أهم رواياته الواقعية "الفلاحون" التي صور من خلالها مأساة الطبقة الارستقراطية وصغار الملاك من الفلاحين الفرنسيين وبداية نهاية الحكم الإقطاعي، ويتشكل الصراع الاجتماعي في الرواية حسب "لوكاتش" انطلاقا من مجموعة شخصيات تمثل القوى الثلاثة في المجتمع الفرنسي في منتصف القرن التاسع عشر، فتجسد شخصية "مونت كورنييه" الرجل الارستقراطي النبيل ذو العلاقات المتعددة والنفوذ الديني والسياسي الواسع، أما الشخصية الانتهازية "ريجو" الذي يدخل في صدام قوامه الخديعة والمكائد ليستغل ظروف الفلاحين الصغار وينهب محاصيلهم ويسخرهم لخدمته فيمثل الطبقة البرجوازية الصاعدة وكبار الملاك، حيث ساعدت الظروف الاقتصادية في تلك الفترة طبقته من السيطرة على دواليب الصراع ومن استغلال الموقف لصالحها، أما الطبقة الثالثة الفلاحون" فهم الطبقة التي اضطرتها وضعيتها الاجتماعية وطبيعة الصراع إلى مناهضة الطبقتين الأخريين، الطبقة الإقطاعية الآفلة، والطبقة البرجوازية الرأسمالية الناهضة من جهة...وقد أدى تطور الصراع بالفلاحين، إلى السقوط في نهاية المطاف تحت وطأة الاستغلال الرأسمالي البرجوازي"[3]، لتتكرر المأساة مرة أخرى، وتعيد الطبقة البرجوازية ترتيب منظومتها الاجتماعية بصورة جديدة.

---

[1]– جورج لوكاتش، **دراسات في الواقعية الأوربية**، ترجمة: أمير اسكندر، الهيأة المصرية العامة للكتاب، 1972م، **ص: 87**.

[2]– جون فريقيل، **الأدب والفن في ضوء الواقعية، ص: 112**.

[3]– مجموعة من المؤلفين، **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص: 151**.

ومن الروايات الواقعية التي جعلت من تعرية الصراع الطبقي غاية لها رواية" الدون الهادئ" للروائي الروسي " شيليغونوف "[1] حيث جسدت حياة الناس وصراعاتهم بدقة شديدة من خلال نفسياتهم وسلوكاتهم، فكانت الرواية "عبارة عن وصف حي ومسهب لفصول الموت الذي تعرض له مجموعة أسرى من الجيش الأحمر، وفي هذه الفصول صور لوحشية الإنسان مع أخيه الإنسان، ولقد كانت فصول الموت المؤشر الواضح الموجه الأسود للإنسان، العدو الأكبر لذاته، فالإعدام الجماعي لأسرى الحرب ليس إلا ضربا من الجنون والهستيريا يستبدان بأصحابهما استبدادا تنعدم فيه الصلة الحقيقية بين الإنسان والواقع الخارجي، ويصبح الأمر مجرد صراع أجوف في فراغ لا محدود"[2]، فأعاد شيليغونوف من خلال الرواية تلك الصور التراجيديا لسنين الحرب القاتمة التي عاشها الفرد الأوربي، فقد إثرها كل أحاسيسه بالروح الإنسانية والأخوة، وتحول إلى مجرد آلة قتل تستغلها القيادات والأنظمة المعادية للسلام في ألمانيا وايطاليا.

8- الصراع الطبقي في الرواية الواقعية العربية: سنركز على ثلاثة روائيين عرب اتخذو من الظلم، والفقر، والجهل، والاحتلال، منطلقًا خصبًا للبحث عن عقيدة صراعية، تحقق القدر الأكبر من التناقض مع الخصوم في أعمالهم الإبداعية.

8-1- نجيب محفوظ والصراع الاجتماعي في أحياء مدينة القاهرة:

لقد حاول "نجيب محفوظ" في روايته الواقعية "اللص والكلاب" أن يجعل بطله طرفا في صراع طرفه الثاني المجتمع المصري، ورغم أن نتيجة هذا الصدام معروفة سلفا لعدم تساوي

---

[1]- **نيكولاي فاسيليفيتش، شيليغونوف، (1824-1891)** : ديمقراطي ثوري روسي، كاتب ومفكر كما كان ناقدا فنيا ومبسطا للمعرفة بالعلم الطبيعي، تكلم عن دور الجماهير في التاريخ وعن أهمية تطور الإنتاج بالنسبة للتقدم الاجتماعي، تعرض لاعتقال والسجن في الكثير من المرات، من مؤلفاته: شروط التقدم1863، الأرض والحياة العضوية1863 ، رسائل في التربية1873-1874، الموسوعة الفلسفية، مرجع سابق، **ص: 268.**

[2]- ياسين الأيوبي، **الإنسان والطبيعة في رواية "الدون الهادئ"**، المؤسسة الجامعية، ط 1 بيروت، 1983م، **ص: 67.**

أطراف المعادلة إلا أن غاية "نجيب محفوظ" إدخال هذا الفرد في خلايا الاجتماعية والطبقية التي يعايشها لينسلخ من تلك الفردانية التي كبلت إحساسه الشاعري وأبقته محصورا بين زوايا بيته حيث أن"الفنان إذ يكتشف صفاءه يكتشف عكر العالم وتصطدم صلابة صفائه بصلابة العالم...وهذا الاصطدام يولد شرارة مضيئة للعالم...إن الفن ينبع دائما من هذا الصدام، من الرغبة في أن يفقد لا يفقد الإنسان صفاءه...ويصبح هذا الهم الذاتي جذرا لهموم الناس جميعا"[1]، وقد شيد نجيب محفوظ عالمه الروائي في حي الجمالية بالقاهرة حيث بقايا المساجد والكنائس والحانات لتعطي شحنة اكبر لصراع السياسي والاجتماعي الحاصل في مصر منذ الأربعينات وبعد الحرب العالمية الأولى وقد رصد في روايته تحولات العالم وصراعات القوى الكبرى ومدى تأثيرها على سياق حياة الفرد المصري والصدام بين البرجوازية وبقية أفراد الشعب، وصور شخصياته بما يكشف عن صراعها النفسي ونظرتها الى القيم السائدة في المدينة وتفاعلها مع أحداث المجتمع[2].

الحقيقة أن معظم أعمال نجيب محفوظ الروائية عكست حقيقة الصراع في العملية الاجتماعية والصراع الطبقي في مصر ولعل من أبرزها "زقاق المدق" و"ثرثرة فوق النيل" و"ميرمار"[3]، فكلها حاولت أن تعيد تصوير الواقع المصري انطلاقا من فهم المثقف له من خلال اندماج ذاتي في دواليب الصراع الذي سينعكس بثقله على المتخيل السردي.

8-2- صراع الفلاح المصري في مواجهة الإقطاع في رويات الشرقاوي:

وبحس واقعي تقدمي صاغ أيضا **عبد الرحمان الشرقاوي** روايته "الأرض" التي ركزت على دواليب الصراع في القرية المصرية زمن الثلاثينيات وما عانه الفلاح المصري من

[1]- إحسان عباس، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، عالم المعرفة، د ط، الكويت، 1978م، **ص: 159.**

[2]- ينظر: محمد غميمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، القاهرة، 1997م، **ص: 517.**

[3] - ينظر: عبد الرحمان أبوعوف، **فصول في النقد والأدب**، **ص: 70.**

تسلط الإقطاع والباشاوات على طموحاته وأحلامه من خلال الأحداث التي رافقت بطلته"وصفية" حيث يغرق القارئ في قضايا ملكية الأرض والصراع مع حكومة صدقي الديكتاتورية آنذاك، فنجد والد "وصفية" وهو شيخ الخفراء يتحدى المأمور ويرفض أن يسوق الفلاحين بالقوة للانتخابات المزورة ما يؤدي إلى فصله من وظيفته إلا انه يبقى وفي لمبادئه وللفلاحين الضعاف ليدعم الشاب "عبد الهادي" في مسعاه لمنع فتح طريق جديدة لكبار الملاك على أرضه[1]، إن النظرية الماركسية في الصراع الطبقي تعمل في أشكال المجتمعات الثلاث: العبودية والإقطاعية والرأسمالية، وأساس هذا الصراع هو العامل المادي، ففي جميع التشكيلات الاجتماعية الثلاث هناك طبقة مسيطرة تمتلك وسائل الإنتاج وطبقة لا تمتلك إلا جهدها وهو مصدر عيشها وبقائها على قيد الحياة.

إن ملكية وسائل الإنتاج لطبقة معينه تمنح تلك الطبقة النفوذ والسلطة والمعنوية العالية والاحترام الاجتماعي، وفي الطرف الأخر، حرمان الطبقة المضطهدة من الملكية يجعلها مكسورة نفسيا وغير محترمة اجتماعيا، إن هذا التناقض يخلق حالة من الوعي الطبقي للطبقة المحكومة، وأن هذا الوعي الطبقي يدفع بأفراد تلك الطبقة إلى التنظيم والثورة على مستغليها، هذه الثورة تؤدي إلى تحطيم المجتمع القديم وظهور مجتمع جديد أكثر تقدميه، وأكثر تنمويه من المجتمع السابق، وهو تحول جدلي فلا مكان للمصادفة في عالم الواقع، كل نتيجة إلا ولها مسببات كانت الدافع والمحفز لتحققها، وكذالك المجتمع في صيرورته يتناغم وهذا النظام ليحقق المستقبل الأفضل للطبقات الثورية.

8-3- مظاهر الصراع الطبقي في رواية "يوميات نائب في الأرياف":

لقد تمكن توفيق الحكيم في رواية "يوميات نائب في الأرياف" من تقصي الصراع الطبقي بين أغنياء الريف وفقرائه، وبين الريف والحضر؛ في مشهد تعبيري اجتماعي يصور الحكيم مشهد زفاف في شارع القرية، وحين يسأل رفقته يخبرونه بأنّ الفلاحين يزفون الهاتف لحظة

[1] – ينظر: عبد الرحمان أبوعوف، **فصول في النقد والأدب، ص: 183.**

دخوله دار العمدة، فيندهش الكاتب لما رأى، حيث يدخل الهاتف دار العمدة في قرية تخلو من الكهرباء والمستشفيات، وأساسيات الرعاية الصحية للمواطنين، ثم يعقد مقارنة بين ما رآه في القرية، وحياته في الريف الفرنسي، حيث مكث هناك ثلاثة أعوام، استطرد فيها شارحاً أوجه التباين التي لا يخلو منها أي مجتمع، لكنّ تعبيره عن فجاجة الطبقية التي يعيشها المصريين، بدا واضحاً في تلك الرواية، أكثر من غيرها؛ حيث المجتمع المصري وبسطاؤه تحت وصاية الاحتلال الإنجليزي، وشرذمة الإقطاعيين الموالين للانتداب البريطاني على مصر، وهو ما استنكره الكاتب ملوّحاً بيديه للسلطة الحاكمة، وموجهاً أصابع الاتهام الصريح إلى الملكية الفردية التي جعلت المصريين عبيداً جدداً للأغنياء والمستعمر.

9- توظيف نظرية الصراع الاجتماعي في العمل النقدي عند واسيني:

يولي واسيني الاعرج أهمية كبيرة لعلاقة الصراع بصدق العملية الأدبية عامة وفي الخطاب الروائي خاصة، والذي يهدف باعتباره" تعبير عن المتناقض الحي"[1] إلى نقد ما هو سلبي ورجعي في الواقع واستبداله بقيم أكثر ايجابية وتقدمية من خلال تحليل جزئيات ذلك الواقع ثم إعادة تركيبها بما يتوافق وقناعاته الإيديولوجية، وهذا ما يؤكده وغليسي بقوله:" فإن الأعرج واسيني في- اتصاله الحميم بالرؤية المادية الجدلية – يعول كثيرا على مفهوم الطبقة متخذا منه مفتاحا بديلا لمواجهة النص، فهو يركز كثيرا على التناقضات الاجتماعية الموجودة في النص وما تفرزه من صراعات طبقية"[2]، فكلما استطاع الروائي أن يدخل في صراع مع واقعه ومجتمعه كلما تحقق له الصدق الفني الذي يصبوا لتجسيده.

ويقوم الأدب في نظر واسيني على الصراع من خلال ما يعيشه المبدع من حركية وصدام بين الواقع الكائن من جهة والواقع الممكن من جهة أخرى، هذا الصراع هو في حقيقته نتيجة حتمية لعدم رضاه وقناعته بالحالة التي يوجد عليها مجتمعه سواء على

[1]- محمود أمين العالم، **الثقافة والثورة، ص: 92.**

[2]- يوسف وغليسي، **النقد الجزائري المعاصر من اللاسونية إلى الألسنية، ص: 51.**

المستوى السياسي، أو الاجتماعي، أو الثقافي، فتراه دوما في حالة من التوتر الفكري باحثا عن تناغم بين الحقيقة والواقع بطرح أسئلة التاريخ والمستقبل، لأن المبدع باعتباره إنسان وأحد الأطراف المتحكمة في السيرورة التاريخية يؤثر تأثيراً حاسما في البيئة والتاريخ، يدفعهما إلى صراع مرير مع أوضاع الحياة والظروف التي تقف في وجهه.[1]

1- الصراع الطبقي محور التاريخ الجزائري: يعتقد واسيني أن التاريخ الجزائري صنعته الفئات الواعية من الشعب، التي تشكل المصدر الفعلي للصراع الطبقي والقوة الرئيسية في تطور المجتمع، ليمثل الصراع عنده محور التاريخ، وتحدث المواجهة نتيجة فقدان التوازن في النظام الاجتماعي.

1-1- صراع مرحلة الثورة: إن الوعي الطبقي عجل في تنظيم الثورة التي أدت إلى تحطيم المجتمع القديم وظهور مجتمع جديد أكثر إدراكاً لحقيقة المقاومة الجماعية والنضال المنتج، هذا ما يجعل الثورة في نظر واسيني كنتيجة للصراع ليست مجرد وقائع وأحداث تفضي إلى الاستقلال "ولكن كتاريخ صراع ضد الاستعمار، وصراع طبقي يؤدي إلى قهر الاستعمار، ورموزه البرجوازية الجزائرية التي خلقها لخدمة مصالح"[2]، لتطرح قضية الثورة الوطنية بشكل علمي وكل الظروف التي أحاطت بها والتي كانت سببا في إنهاء الإيديولوجية الامبريالية الاستعمارية في الجزائر وكل البلدان المستعمرة.

1-2- صراع مرحلة الاستقلال: مرحلة الاستقلال في نظر واسيني امتداد لمرحلة الثورة التحريرية "فورثت كل تناقضاتها وتجسد فيها الصراع بشكل أكثر وضوحا"[3]، وخاصة بعد انتفاء الرابط الرئيسي الذي شكل في مرحلة معينة هدف تجتمع حوله الرؤى بين القوى الثورية والبرجوازية الجزائرية والمتمثل في القضاء على المستعمر الفرنسي ليطفو التناقض والصدام

[1]- ينظر: واسيني الاعرج، **الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، ص: 45.**

[2]- واسيني الاعرج، المصدر نفسه، **ص: 51.**

[3]- واسيني الاعرج، المصدر نفسه، **ص: 59.**

في توجيه مصير ومستقبل البلاد من جديد في هذه المرحلة " ويخلف صراعاً مراً بين القوتين الرئيستين اللتين تشكلان بنية أي مجتمع طبقي"[1]، وهو في حقيقته تحول دياليكتيكي يقيم صراع بين الفكرة والفكرة المضادة في مرحلة عرفت الكثير من المكاسب الديمقراطية والاجتماعية التي كانت تتويجاً طبيعياً لنضال مرير خاضته القوى الحية فترة الستينات.

من خلال هذه الرؤية للتاريخ الجزائري يصر واسيني الاعرج على وجوب الرجوع إلى بعض الحقائق التي غيبها الحاضر وكانت سببا في فقدان الإنسان الجزائري لمؤهلاته الحضارية والطاقات الثورية الجماهيرية المكبوتة في الطبقة المستغلة"وهي إعادة النظر في تاريخ بلدنا لكتابته مجدداً، وفق نظرية علمية، موضوعية، بدون إسقاط أكثر اللحظات إشراقا في تاريخنا"[2]، فيكون على المؤرخين النزيهين عبأ التحقيق في تراثنا الثقافي والفكري لبعثه في نموذج جديد يختلف عن" ما تعلمناه من خطب جاهزة، وكلمات وجمل التقطناها التقاطا من القواميس العربية القديمة"[3]، لنعيد للتاريخ الوطني مساره الإيجابي كشكل من أشكال تجاوز الصعوبات الراهنة والتفكير في مصير الإنسانية المشرق.

يتكؤ واسيني في نقده للنص الروائي على الصراع الاجتماعي كمدخل سوسيولوجي يمنحه فهم أعمق للبناء الاجتماعي ومختلف العمليات الاجتماعية التي تشكل في مجملها رؤية فنية للحياة، وقد أثنى واسيني على قدرة الروائي الطاهر وطار في إظهاره لشكل الصراع "ويتسم هذا الشكل بالرجاجة والتركيز على الموقف الدرامي الأكثر تعبيرا على لحظة الشقاء الإنساني، وهو يميل إلى تقديم الهموم الكبرى، ولحظات التحول، ذات النهايات المأساوية في مجرى المصائر الإنسانية عن طريق التصوير المفصل لكل بواعثها الداخلية المتعددة"[4]، وهو نفس ما ذهب إليه لينين عندما نفى خاصية الأدب عن الأعمال الإبداعية

---

[1]– واسيني الاعرج، **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص: 59.**

[2]– واسيني الاعرج، المصدر نفسه، **ص:110.**

[3]– واسيني الاعرج، المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– واسيني الاعرج، المصدر نفسه، **ص: 115.**

الواقعية في الواقعية الاشتراكية ما لم تعكس الصراع الطبقي وأن لا يتوقف المبدع عند هذا الانعكاس، بل لابد عليه من الحكم على إحدى الطبقات المتصارعة[1]، وعليه نجد واسيني يركز على أعمال الطاهر وطار ويخصها بالدراسة والتحليل في مؤلفه "الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية"، لتمكن هذا الأخير من تحديد النتيجة الحتمية للصراع الطبقي في المجتمع الجزائري، وإبراز القوى الثورية التي وجهت حركة التاريخ في البلاد، وهي طبعا في نظر واسيني" ليست القوى المرتبطة بالماضي الإقطاعي، وليست القوى المرتبطة بالاستعمار"[2]، وإنما الفئات المخلصة التي تناضل من لأجل مستقبل الإنسانية، "إذن الظاهرة الاجتماعية المطروحة للنقاش الإبداعي ليست في الأساس إلا وجهاً آخر للتناقضات الاجتماعية بكل انعكاساتها التاريخية "[3]، وعلى المبدع الواقعي أن يستغلها ليحدد موقفه من قضايا المجتمع من خلال منظوره التاريخي الثوري الذي يتعامل مع الحياة بحس علمي تطوري.

مفاصل مصطلح الصراع في العمل الفني: لقد كانت رؤية واسيني لتوظيف الصراع في العمل الأدبي تنساق لتحققه في ثلاثة أوجه نلخصها في الآتي:

1- صراع تعكسه القيم في مواجهة اللاقيم: هنا يكون الصراع في شكل مواجهة قيم معينة ضد قيم فكرية أخرى مناقضة لها يحاول أصحابها تطويعها في المجتمع سواء أكانت هذه القيم إنسانية، أو أخلاقية، أو إيديولوجية، حيث **يرى جون فرنقيل** ومن ورائه الفكر الماركسي أنه: من خلال المجتمع المنقسم إلى طبقات يعكس الأدب حالة طبقة معينة وآراءها السياسية، ألا وهي الطبقة التي تتمكن من السيطرة على وسائل الإنتاج المادي وذلك من خلال سعيها للسيطرة على وسائل الإنتاج الفكري أيضا[4].

---

[1]- ينظر: أحمد سالم ولد اباه، **البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث، ص: 87.**

[2]- واسيني الاعرج، **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص: 46.**

[3]- واسيني الاعرج، المصدر نفسه، **ص: 100.**

[4]- ينظر: جون فريقيل، **الأدب والفن في ضوء الواقعية، ص: 139.**

2- صراع يعكسه المثقف في مواجهة المجتمع: يعبر هذا النوع من الصراع عند واسيني على حالة من التناقض وعدم الرضا التي يعيشها المبدع المثقف كإنسان واعي لحقيقة الصراع في مواجهة مجتمع الرواية الذي يسعى إلى اكتساح عالمه الواقعي، ما يجعل المثقف يدخل في عملية صراع وبحث عن علاقات اجتماعية تؤمن له الانسجام والتكيف من خلال الفن.

3-1 صراع يعكسه الفكر التقدمي في مواجهة الرجعي: يرى واسيني أن الرواية **الجزائرية** الواقعية ببعدها الاجتماعي التقدمي استطاعت أن تجسد الصراع الفكري الدائر في المجتمع، حيث يتجلى الصراع في هذه الحالة في صورة الإيديولوجية الاشتراكية التي يسعى المبدع لغرسها في نفوس الجماهير وخلق وعي ثقافي في مواجهة العقلية الرجعية.

2- الصراع خاصية مؤشرة للنقد الأدبي:

إن النقد باعتباره جزء من الظاهرة الأدبية والاجتماعية العامة في نظر واسيني يفترض فيه مواكبة ما يطرأ من تطور وتحول في البنيات الاجتماعية عبر التاريخ، ومن التعبير عن التغيرات والصراعات التي عرفتها حركة الواقع المتجددة في مستوياتها السياسية والاجتماعية، والوقوف على ما خلفته هذه الحركة من إنتاج أدبي متباين في فهمه لها.

ومن هنا يفترض واسيني أن النقد الجزائري قد مر بمراحل زمنية لم يستطيع فيها الانسجام مع الواقع، وأحدث معه ما يمكن اعتباره نوع من القطيعة فلم يتخطى حدود النقد القديم النحوي والبلاغي المهتم بالأساليب الجزلة والألفاظ الرصينة، والتمييز بين الأشعار من حيث الجودة والرداءة، ويرجع واسيني سبب هذا التأخر إلى طبيعة الأعمال الأدبية من جهة، والى ارتكاز هذا النقد على الجانب الفني من جهة أخرى.

إن الصراع الاجتماعي وفق هذه القراءة النقدية الواسينية ليس موضوعا فحسب، بل دافعا للتصنيف النقدي للعمل الإبداعي، فالأعمال التي بقيت بعيدة عن استيعاب طبيعة الصراع لا

يمكنها الخروج عن ذلك التأطير الجامد للزمان والمكان لتبقى حبيسة الصورة المسطحة للواقع في استحضاره لعالم انقضت تجلياته بلغته الشعرية الخاصة وطريقته في رؤية الوجود الموروثة عن الأزمنة الغابرة، وعلى العكس منها الأعمال التي استجابة في صدقها لمجريات العصر وطرحت المشكل الاجتماعي بتفاصيله الدقيقة من خلال أبعاده الجمالية المعبرة "وبكل إمكاناته المادية،والتاريخية، القانون الأول للكشف عن حركة المجتمع ضمن سياقه التاريخي"[1]، وعلى هذا يصنف واسيني أعمال "الطاهر وطار" في طليعة الأعمال الإبداعية التي استطاعت أن تتوصل إلى عمق الصراع وتعقيداته الطبقية في البلاد بتناول فني خاص فرضته طبية الموضوع الحساسة سياسيا وتاريخيا والتركيبة الروائية المتضمنة له، حيث أن وطار لم يبعد جماليته عن جوهر الصراع طيلة تجربته الإبداعية، فهي تتشكل أساسا به[2]، في حشده للدلالات وتوجيهه لمسارات الأحداث العامة والخاصة، ولتخضع شخصياته الروائية لجدلية محكمة تتقاطع فيها مصائرها في دوامة اللعبة الطبقية[3]، وبهذا فقط يتمكن الطاهر وطار من فك الدوائر المغلقة الجامدة في الرواية العربية عموما، والجزائرية خصوصا، ليجد الفن الروائي نفسه وسط ميدان بكر قادر على العطاء الفني الواعي الذي يسهم في تشكيل ضمير الإنسان العربي ويعيد ارتباطه بالفن الهادف.

نخلص مما سبق أن واسيني الاعرج في اشتغاله على مصطلح الصراع كعامل لتصنيف العمل الإبداعي كان يهدف للارتقاء بالأدب الواقعي الجزائري في سعيه الحثيث للبحث عن آليات التناقض الاجتماعي والكشف عنها، فلا يحصر هدفه في الجانب الفني كما كان سابقا، ليتجاوز المنظور التقليدي في تصوير الواقع، بطرحه قضايا ومشاكل المجتمع بأصلها الجدلي كما فعل الطاهر وطار الذي استطاع "أن ينجح، والى حد بعيد في جرأته في مجابهة

[1]– واسيني الأعرج، **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص: 116.**

[2]– واسيني الاعرج، المصدر نفسه، **ص: 74.**

[3]– ينظر: واسيني الاعرج، المصدر نفسه، **ص: 121.**

الواقع، ومجابهة تفاصيل الحياة الدقيقة التي تمر عادية، وهي ليست عادية أبداً"[1]من خلال إبراز السمات من مراحل تطور المجتمع الجزائري، وفق سياقها المادي التاريخي "وإذن فالكاتب، حين يطرح الصراع، يحدد طبيعته، ولا يخرج نفسه ككاتب عن هذه الدائرة"[2]، ليحصل للقارئ الفهم الواعي لمسار الأحداث وتطورها في الزمان والمكان.

بهذه الرؤية يكون النقد الاجتماعي في الجزائر قد أعلن ثورة على النقد التقليدي الذي كان سائد وتحكم في الممارسة النقدية فترة طويلة عن طريق تبنيه المناهج الغربية المستجدة، هذا ما جعل النقد الجزائري يدخل فترة صراع عميق بين اتجاهين يشكلان صورة صراع عميق للواقع العام الذي تعيشه البلاد، تسير وفقه الثقافة الجزائرية كلها، ظهر جلياً بعد أن فرضت الواقعية الاشتراكية على التجربة الروائية أن تركز اهتمامها على تصوير الصراع الطبقي الدائم في المجتمع، وأن تنتصر في نهاية هذا الصراع للطبقة الكادحة القادرة على صناعة الخير والجمال[3].

واعتماداً على عامل الصراع الاجتماعي ينتقد واسيني الأدب الإصلاحي ويحدد سلبيته الرئيسية في أن"الافتقار إلى الرؤية العلمية التي تدرك خلفيات حركة الصراع الاجتماعي أسقط الاتجاه الإصلاحي في تناقضات كثيرة ففي الوقت الذي نجد فيه أصحاب هذا الاتجاه ينادون بضرورة الاهتمام بالبطل الخير أخلاقيا في إبداعاتهم والذي يغير المجتمع ويذيب كل تناقضاته بمجرد النية الحسنة نجد سيطرة النزعة الفردية وسيادة الروح الخارقة للأجواء العمل الإبداعي والسقوط في السوداوية، وبالتالي الفشل في مواجهة الأوضاع المعقدة التي لا يمكن للفكر الإصلاحي أن يحسنها نحو واقع أفضل"[4]، والمؤكد هنا أن واسيني لا يعارض الاتجاه

---

[1]– واسيني الاعرج، **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص: 116.**

[2] – واسيني الاعرج، المصدر نفسه، **ص: 71.**

[3]– ينظر: محمد دحروج، **مناهج النقد الأدبي المناهج الكلاسيكية، ص: 313.**

[4]– عبد القادر شرشار، **خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع الصهيوني**، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، 2005م، **ص: 12.**

الإصلاحي في حد ذاته وإنما ينتفض على النزعة المثالية التي تشوب مقترحاته في القضاء على الصراع من خلال استغلال الفن كحافز يعيد بناء المنظومة الأخلاقية للمجتمع، ومن ثم تنتفي مسببات التفاوت الطبقي والاستغلال البشري، وتتسأل **فضيلة فاطمة دروش** عن جدوى هذه النظرة في واقع يعرف تفكك حاد في منظومته الاجتماعية تصبح فيه المصالح وحدها، هي التي تحدد الأشخاص وأخلاقياتهم "هل الدعوة للخير ممكنة دون محاربة الشر؟ لا أحد يجهل ذلك ولكن وسيلة المواجهة عند أنصار الاتجاه الإصلاحي هي ذات طبيعة مثالية إذ تتمثل في الموعظة الحسنة، والدعوة إلى الدين الصحيح، فهل يواجه محتل بمؤسساته العسكرية والتربوية والإعلامية بدعوته إلى الرجوع إلى تعاليم الدين؟"[1]، فالخطاب النقدي الذي أنتهجه الاتجاه الإصلاحي لم يستطع مسايرة الأدب الجزائري الذي عبر عن لحظة الشقاء الإنساني إبان فترة الاستعمار عن طريق الإدانة والانتقاد كما فعلت الواقعية الإنتقادية من خلال كتابات كاتب ياسين ومحمد ديب ومولود فرعون هذا الأخير "الذي جسد بصدق صراع الجزائري ضد الفقر والتهميش والانغلاق"[2]، فالمشكلة كما يطرحها واسيني تظهر في عدم إدراك الاتجاه الإصلاحي لما كان يعيشه المجتمع الجزائري من تناقض يدفع الفنان إلى إعادة إنتاج نفسه في أدب مقاوم يتجاوز الراهن باتجاه الثورة.

وفي الأخير نخلص إلى اعتبار دراسة واسيني النقدية الإيديولوجية للظاهرة الإبداعية من منطلق الصراع اكتست طابعا خاصا، نعتقد بقدرتها على استيعاب محمولات العمل الإبداعي من عناصر التغيير والأطراف المتحكمة فيه، ما يدفع بنا إلى ضرورة اعتباره أداة منهجية ونظرية قيمة لتفسير التاريخ وعملية التغير الاجتماعي، ويؤكد على نجاعة توظيفه كآلية عمل فعالة لقراءة سوسيولوجية المجتمع الجزائري الحديث تكشف عن أهم التناقضات والعلائق الاجتماعية المعقدة من خلال الفن.

---

[1]– فضيلة فاطمة دروش، **سوسيولوجيا الأدب والرواية، ص: 204.**

[2]– فضيلة فاطمة دروش، المرجع نفسه، **ص: 204.**

المبحث الثالث: محمد ساري ومصطلحي رؤية العالم والبطل

تمهيد:

دعوة لوسيان غولدمان إلى جعل الأدب تعبيراً عن فئة اجتماعية بعينها، دفعته لتأسيس منهج غني بالمصطلحات والأدوات الإجرائية، ومن بين هذه المصطلحات مصطلح رؤية العالم الذي استطاع من خلاله توضيح دينامية التغيرات والتحولات التي تطرأ على الأفراد والبنى الذهنية التي يصنعونها، وفهم أكثر عمقاً لعلاقة المبدع بالثقافة والتاريخ.

وانطلاقا من النظرة التي تحرص على أن يكون للاصطلاح هدف في المنهج، يحدد غولدمان "رؤية العالم" كأداة إجرائية تفسيرية متينة، تظهر في مجموعة معقدة من" التطلعات والمشاعر والأفكار التي تربط أفراد المجموعة أو الطبقة، وتضعهم في مواجهة مجموعة إنسانية أخرى، هذه الوحدة الصادرة من فعاليات الوعي الجماعي في تماسكه وتشابك أجزائه"[1]، ما يجعلها الطريقة التي تمكننا من النظر في أحاسيس وإيديولوجيا فئة اجتماعية تعيش تحت واقع معين، بحيث تكون في هذه الحالة الرؤية الجماعية هي الصورة المجسدة لوعي الطبقة وما تعيش عليه من قيم وأحاسيس تؤثر في المبدع الذي يمثل جزء من الكيان الاجتماعي لهذه الطبقة والذي يحاول بدوره صياغة تلك الرؤية صياغة فنية تكشف عن عمق وعيه بقضايا مجتمعه، هذا ما يفضي بنا إلى اعتبار الفئات الاجتماعية هي المبدع الحقيقي، ويكون على الكاتب المبدع الاقتراب من تلك الرؤية والدفع بها بغية تمثيلها أحسن تمثيل، بالاستعانة بفلسفة "هيجل" التي ترى في أن "الحقيقة تكمن في الكلية.[2]

[1]– لوسيان غولدمان، **الإله الخفي**، ترجمة: زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010 ،ص**25**.

[2]– ينظر: بيير زيما، **النقد الاجتماعي**، ص: **46**.

1- تجليات رؤية العالم في دراسات الظاهرة الإنسانية:

يحظى مصطلح رؤية العالم بحضور دائم في الدراسات الإنسانية والفلسفية ، فقد كانت الفلسفة أكثر تقبلا لهذا المصطلح من الأدب، باعتباره وسيلة تساعد على فهم الأنساق الثقافية والفكرية التي تحايث الوجود الإنساني، ما يسمح بتحليل مجمل البنى الاجتماعية والثقافية للظاهرة الإنسانية.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن مصطلح "رؤية العالم" قد استعمله العديد من الفلاسفة والمفكرين السابقين لغولدمان نذكر من بينهم "ديلتاي"، "ياسبرز"، "لوكاتش"، "كارل مانهايم" و"ماكس فيبر"وكل واحد من هؤلاء ينتمي إلى فرع معين من العلوم الإنسانية. ما جعل نظرتهم للمصطلح تتباين من مفكر إلى أخر، فنجده يشكل في فلسفة فيلهلم ديلتاي[1] عنصراً أساسياً في شرح ما يعانيه الفرد في حياته اليومية، ما دفعه لتصنيفه في في كتابه فلسفة الحياة مفاهيم ومصطلحات علم النفس، فكل إنسان يرد على ما يصدر عن موقفه في المجتمع من مشاكل بواسطة نموذج يبنيه بشكل تدريجي، وحينئذ لا يظهر التحديد المجتمعي إلا في صورة عنصر ثانوي يضفي صبغة الوحدة على تنوع النظرات كما هي عند الأفراد[2].

1-1-تشكل البنية الخفية للرؤية العالم:

يقدم غولدمان كتابه "الإله الخفي" ليشرح من خلاله كيف أن الأفعال والوقائع الإنسانية تمثل ابنية كلية دلالية، وتتسم بأنها عملية ونظرية على حد سواء، وأن هذا البناء لا يمكن أن يدرس إلا من خلال منظور عملي مؤسس على قبول مجموعة معينة من القيم، هذه الرؤيا على ثلاثة عناصر أساسية هي الإله والإنسان والعالم، لأن الفكر" ليس سوى مظهر جزئي

---

[1] – **فيليهم ديلتاي:** هو فيلسوف مثالي وطبيب نفساني ألماني، ومن أبرز نقاد الوعي التاريخي في الفلسفة المعاصرة. ولد في **بيبرش** سنة 1833 م درس الفلسفة في جامعة برلين، وتأثر بفلسفة كل من كَانط وهيجل، أطلق على فلسفته اسم" فلسفة الحياة ".

[2] - ينظر: هيندلس، **مفهوم النظرة إلى العالم وقيمته في نظرية الأدب**، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، مجلة آفاق، العدد 10 سلسلة سنة1982م، الرباط، **ص:62 ـ 63.**

من واقع هو أقل تجريداً، هو الإنسان بكليته وهذا الإنسان ليس سوى عنصر جزئي من مجموعة من الطائفة الاجتماعية، وكل فكرة وكل أثر لا يكسب دلالته الحقيقية إلا عند دمجه في مجموع حياة معينة ومجموع تصرف معين"[1] بهذا الفهم تكتسب الرؤية صورة كلية، تلتحم بها مجموعة من الذوات المتباينة والمختلفة، قام بينها تواشج في مراحل زمنية طويلة، مكنها من أن تطرح نفسها بشكل واضح على مستوى القضايا الأساسية للجماعة ما يجعل الرؤية للعالم" تركز على الطابع الاجتماعي للابتداع غير أن العمل الأدبي لا يمثل القيم الفكرية للمجتمع بأكمله، بل يتضمن بنية ذهنية فقط لإحدى التصورات الموجودة في الواقع، والتي تتبناها فئة دون أخرى"[2]ونقصد بهذا أن النص في حقيقته يتراسل في مضمونه إلى المرجع الاجتماعي الذي تضمره الإشارات ويكشفه المتخيل في استشرافه لبنية النص في تمظهرها الخاص وتشكيلها لمتغيرات الدلالة.

1-2- تأثر رؤية العالم الفنية بالوعي الاجتماعي:

يرفض محمد ساري الفكرة القائلة بأن النص الأدبي إبداع فردي، ويذهب إلى أن النص الأدبي يقوم في تجلياته عن أبنية ذهنية تهتدي من واقع اجتماعي، يصاغ في صورة بناء فني، هذا ما يؤكده من خلال دعوته النقاد إلى التركيز على وحدة العمل الأدبي ومعناه، "ونتناول وعي الأديب بين مختلف العناصر التي تساعدنا على شرح العمل الفني"[3]، والتي تكون كلها قد ساعدت في تشكيل تلك الصورة الذهنية والانطباعات العقلية لدى المبدع، هذا ما يستلزم أن تعنى دراسة هذا العمل بكل تلك الافكار والرؤى المبثوثة في المحيط الاجتماعي، "بل يتطلب استعمال دراسة من نوع البنيوية والاجتماعية في الدراسة المنهجية"[4]، وفي هذه الحالة تتوجه مهمة الناقد الأدبي في نظر ساري إلى ربط السلوك الأدبي بالمحيط

[1]- لوسيان غولدمان، **الإله الخفي، ص: 16.**

[2]- عمرو عيلان، **الايدولوجيا وبنية الخطاب، ص: 58.**

[3]- محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص: 43.**

[4]- محمد ساري، المصدر نفسه، **ص: 43.**

الذي يعيش فيه المبدع من أجل فهم صورة الإجابة الأدبية التي يقدمها الأديب للأسئلة التي يستقبلها وعيه عن المجتمع الذي تركبت فيه معالم هذه الرؤية في بداية مراحلها.

فمن أطر تفاعل الفرد مع محيطه، تتبلور طريقة مسار تفسير البنيوية التكوينية للرؤية العالم ، باعتبارها حالة التأثير التي تتركها المعتقدات السائدة في بيئة ما على نمط التفكير عند الجماعة، وبالتالي تتضح معالم الصورة الشاملة للعالم، إنه الإطار الوظيفي الذي يسعى نحو تقديم الفهم العام لكل شيء من خلال التفسير والفهم.

2- جدلية الموقف التاريخي والموقف الأدبي:

من الضروري لنا لبلورة فهم جيد لوظيفة الرؤية في العمل الفني وما تكتسيه من أهمية الوقوف على دورها في بناء الإبداع كما صاغه "غولدمان" من خلال المكانة التي يمنحها المبدع لنفسه والرؤيا التي يبغي التعبير عنها، فالنسق الذي يسبق عملية الإبداع يتيح لنا إدراك العلاقة بين الأجزاء والكل داخل المنجز الثقافي، ما يجعل هذا المبدع ينظر من وجهة نظر متناسقة وموحدة حول مجموع الواقع، وهذا ما يقودنا إلى القول أن "كل توازن بين البنيات الذهنية من جهة والعالم من جهة أخرى، يوصل إلى وضعية يمكن فيها للسلوك البشري أن يغير العالم فيجعل هذا التغير التوازن القديم ناقصا، ويدفع بالتالي إلى إيجاد توازن جديد"[1]، إنها تعبر عن الطموحات التي ينزع إليها وعي الجماعة التي يتحدث الأديب باسمها. ويمكن تصور هذا الوعي كحقيقة موجهة من أجل حصول الجماعة المذكورة على نوع من التوازن في الواقع الذي تعيش فيه.

من هذا السياق فإن النتاج الإبداعي الذي يقابل بنية فكرية لجماعة ما، يمكن أن يكون في بعض الحالات من إبداع فرد ليست له إلا علاقة طفيفة مع هذه الجماعة. ومع ذلك فالخاصية الاجتماعية لهذا المؤلف تكمن على الخصوص في أن الفرد ليس في مقدوره على

[1]- لوسيان غولدمان، **من أجل سوسيولوجيا الرواية، ص: 338.**

الإطلاق أن يضع من تلقاء نفسه بنية فكرية منسجمة تقابل ما يطلق عليه رؤية العالم، فمثل هذه البنية لا يمكنها أن تكون إلا من إبداع الجماعة.

نخلص مما سبق أن "غولدمان" سعى للربط بين الأثر الفني والجماعة، وفي نفس الوقت لم يهمل الكاتب ودوره الإبداعي، فهو يرى بأن بناء الأثر الأدبي يعبر عن شخصية الكاتب من ناحية، والجماعة التي ينتمي إليها هذا الكاتب من ناحية أخرى. ولكن الجماعة وحدها هي القادرة على إنتاج رؤية متماسكة للعالم، والمبدع يمكنه التعبير عن هذه الرؤية بطريقة معينة، ما يحول العمل الفني إلى لحظة متفردة في التاريخ، لحظة تكسبها الكتابة شكلها الخاص، وتدونها وتكشف عنها وليس نتاج شعور فردي مستقل يخص المبدع وحده [1]، وعليه تتصل رؤية العالم في فن الرواية بنظرة الكاتب العامة إلى الواقع الموضوعي، ما يؤدي لأن تحمل كل رواية تصوراً يمثل مراس الكاتب لهذا الواقع، وهذه الرؤية تختلف مستوياتها وتتفاوت من رواية إلى أخرى، وذلك تماشيا مع طبيعة هذه الرؤية.

3- تحليل رؤية العالم في رواية "بدر زمانه":

لم يقدم محمد ساري تعريفا بينا لمصطلح "رؤية العالم" في كتابه "**البحث عن النقد الأدبي الجديد**" إلا أنه حاول في مواضع وسياقات كثيرة أخرى أن يقدم محددات، هي بمثابة متصور للمصطلح عنده، ومنها ما نجده في دراسته "**طبيعة الصراع والرؤية للعالم في رؤية "بدر زمانه" لمبارك ربيع**" حيث يحاول محمد ساري اكتشاف البنيات الدالة وتحليل العالم الداخلي للرواية من خلال العناصر المكونة لها: الشخصيات المتحاورة، ومن خلال العلاقات التي تبرز دلالتها، في التقاليد الأبوية التسلطية واليأس المتولد عنها، وأحداث "قصة شهريار" التراثية، والمونولوج في الصراخ والبكاء والحديث الداخلي، وفي نظره أن التحام هذه العناصر

[1] – ينظر: باسكادي بون، **البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان**، ترجمة: محمد سبيلا ، مجلة آفاق، العدد: 10، سلسلة سنة 1982م، **ص :27-31.**

التركيبية والمعمارية يكون "رؤية العالم في الرواية" التي يجدها ساري أنها "رؤية متشائمة رغم إيمانها بالصراع من أجل تغيير المجتمع، ولكنها لا تأمل كثيرا في إمكانية تغييره، ذلك أن قوة الشر والطمع والتسلط الكامنة في الإنسان تكاد تتصل بالجوهر أي الغريزة"[1]، فالبطل أحمد الذي هو الراوي نفسه رغم محاولته تغيير الواقع المتدهور في المجتمع المغربي بما يحمله من قيم أصيلة وبناء عائلة سعيدة بطريقة تختلف عن طريقة أبيه المتسلط فقد أخفق في النهاية أمام هذا المجتمع الذي وقف ضد مشروعه المثالي المبني على البراءة، وحطم كل طموحاته وآماله، ولكن في نظر ساري" إن هذه النظرة المتشائمة لها ما يبررها في الواقع السياسي العربي إذ فشلت كل التجارب التي نادت بالثورة وبالوحدة منذ منتصف هذا القرن، كانت مشاريع هذه الحركات طموحة وتنادي كلها بالعدل والحرية والوحدة ولكن بعد سنوات من بدء التجربة، تتجلى للعيان محدودية هذه الحركات وعجزها عن تحقيق مشاريعها السياسية والاجتماعية، إلى درجة أصبحت فيها كل الأنظمة السياسية في الوطن العربي بعيدة عن قيم الحرية والمساواة والسلم"[2]، وعلى هذا ففكرة رواية "بدر زمانه" تلتقي مع تلك الرؤى للعالم الموجودة في الواقع الفكري للمجتمع المغربي الذي ظهرت فيه الرواية، إذ يمكن مقارنة تصورات الرواية مع الاتجاهات الفكرية والإيديولوجية التي تدخل في نطاق رؤية العالم عند فئة اجتماعية ما، فهذه الرواية تتكون من حكايتين متوازتين:

أ- **الحكاية الأولى:** حكاية أحمد (الراوي) وعائلته وهي حكاية تعبر عن واقع المجتمع المغربي، حيث تحاول تصوير مجموعة من الأحداث عاشها احمد في الستينات والسبعينات بأحد أحياء مدينة الدار البيضاء، حيث يعلم الأب "الحاج مهدي" أولاده الطاعة العمياء للسلطة الحاكمة والتعامل معها بحماس وحكمة لخلق مواطن وديع وصالح وكل من يحاول

[1]- محمد ساري، **طبيعة الصراع والرؤية للعالم في رواية"بدر زمانه" لمبارك ربيع**، مجلة أفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد1، 01 يناير1990م، **ص: 112**.

[2]- محمد ساري، المرجع نفسه، **ص: 112**.

المعارضة يلاقي عقوبة الضرب والسجن، وبعد أن يكبر أحمد الإبن يحاول تفادي تلك السلوكيات الجائرة التي أنشاه أبوه الحاج مهدي عليها من خلال تربية أولاده على الحوار والديمقراطية غير أنه يفاجأ في أخر المطاف بعقوبة السجن بسبب خطأ خارج عن نطاقه.

ب- **الحكاية الثانية:** هي حكاية من نسج الخيال، يتخيل فيها الراوي شخصيات وأحداث في الماضي مستخدما لغة قديمة في تراكيبها وقاموسها، يصور فيها الملك الجبار"شهراموش" الذي يستعين بالجارية "بيروز" لتغيير سيرته وحكمه الجائر إلى الحرية، غير أن هذا الحلم لا يتحقق بسبب دسائس وانقلاب بعض رجاله عليه وقتله، فرغم النية الطيبة من "شهراموش" تفشل تجربة الإصلاح والتغيير[1].

- **توظيف مصطلح البطل في نقد محمد ساري**

1- البطل في الرواية الحديثة:

يرجع الناقد المصري **أحمد إبراهيم الهواري** فكرة البطل في الرواية الحديثة إلى الفكر البرجوازي الغربي " إذ جاءت تعبيرا عن مجتمع الطبقة الوسطى الذي يختلف في بنائه عن المجتمع السابق عليه، أي المجتمع الإقطاعي...فثمة علاقة جدلية بين طبيعة البناء الاجتماعي- من خلال وضع الطبقة البرجوازية في هذا البناء وما يطرأ على أنساقه، وبصفة خاصة النسق الاقتصادي، من تغير- وبين صورة البطل في الرواية الحديثة"[2]، حيث كانت هذه الفكرة وليدة تطور المجتمع الأوربي وتحكم الطبقة البرجوازية على مقاليد الحياة، بعد التغير الذي طرأ على علاقات الإنتاج وما استجد من ظروف اجتماعية واقتصادية أثرت على هذا المجتمع.

ويرى **طه وادي** أن حداثة النقد الروائي باعتباره حقلا معرفيا جديدا دفعته لأن يستعير مصطلح البطل من النقد المسرحي الذي يعود استخدامه له إلى القرن الرابع قبل الميلاد مع

[1]- ينظر: محمد ساري، **طبيعة الصراع والرؤية للعالم في رواية"بدر زمانه" لمبارك ربيع، ص:109**.

[2]- أحمد إبراهيم الهواري، **البطل المعاصر في الرواية المصرية، ص:16** .

كتاب "**فن الشعر**" لأرسطو[1]، وقد امتلأت المعاجم اللغوية بشرح مفهوم البطل ولعل أبرزها ما جاء في لسان العرب **لابن منظور** على أنه الشجَاعُ الذي يُبْطِلُ العَظائِم بِسيفهِ فيُبهرجَهَا، وتَبْطُلُ جِراحهُ فلا يَكْتِرث لَهَا، ولأن الأشِداءَ يَبطُلون عندهُ كذلك سمي بطلاً[2]، والملاحظ هنا أن المعنى اللغوي للبطولة ينسجم ومعناها الحسي الذي يعني القوة والغلبة لفرد أو مجموعة تمتاز بصفات وخصال نادرة الوجود.

ويقصد بالبطل في الفن الروائي تلك الميزات والقوى المعنوية والأخلاقية التي تحدد ملامح شخصية معينة يمنحها الراوي حضورا خاصا على مساحة السرد"فالبطل هو الذي يناضل من أجل تحقيق الأهداف السامية والمعاني النبيلة، وينشد البراءة والعدل والصدق بعيدا عن إطار الغش والزيف والظلم"[3]، فيأتي البطل كشخصية أساسية تهدف إلى تحقيق مصلحة المجتمع وخاصة أن "كل مجتمع يحتاج من يقوده، من هنا تبدأ فكرة البطل اجتماعيا وسياسيا، بل كذلك دينيا، ويعني ذلك أن البطل لابد أن يأخذ بيد مجتمعه لينظمه وينظر إليه ويقوده في الحروب والنصر"[4]، فتتكشف أهمية البطل انطلاقا من وظيفته في المجتمع والدور المنوط به في تحقيق صالح المجتمع والتفوق على الأعداء.

1-1- البطل الملحمي:

يرى محمد ساري أن البطل الملحمي جاء ليمثل العصر الذهبي للبشرية عندما استطاع الإنسان أن يحقق روحه الشمولية المتفقة مع عالمه الخارجي، فهو "لا يشعر بالاغتراب، بل يعيش في اطمئنان شامل بفضل اتفاق طموحاته الروحية مع العالم

---

[1]- ينظر: طه وادي، **الرواية السياسية، ص: 121.**

[2]- ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، دار الكتب العلمية، منشورات محمد علي بيضون، ط 1، مج 4، 2003م، مادة بطل، **ص: 180.**

[3]- طه وادي، **الرواية السياسية، ص: 121.**

[4]- أحمد العشري، **البطل في مسرح الستينات بين النظرية والتطبيق دراسة تحليلية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 2006م، **ص: 13.**

الموضوعي الخارجي"[1]، هذا البطل الفيلسوف الذي كان الأساس الذي إنبثقت عليه ملحمة "الإلياذة والأوديسا" لهوميروس، حيث مثلت تراجيديا الحرب والنصر التي يحياها هذا الإنسان آمال وأحزان الشعب اليوناني، حينما كان الموت شيء مقدس بالنسبة للبطل الذي يواجه الوجود والقوى القهرية الغيبية التي تحاول أن تسلبه طموحاته وتجبره دوما على السير في الطريق الذي اختارته له، والملحمي"لا يشعر أنه سيفقد شيئا ما بل لا يفكر عن ذاتيته باعتبارها موجودة كليا"[2]، فالبطل الملحمي عند اليونان في عالمه الميتافيزيقي يصطدم بقوى الوجود والآلهة والقدر ليتحداها جميعا في صراع محتوم ينتهي في غالب الأمر بانتصار تلك الآلهة، غير أن هذه النهاية لا أهمية لها مقارنة بما يصدر عن البطل من مقاومة قبل أن يستسلم للموت.

يعتقد محمد ساري أن البطل الملحمي لا يعرف العزلة حتى في أحلك الظروف في الحروب والهزائم من خلال قدرته الفائقة على الموازنة بين عالمه الموضوعي وعالمه الذاتي" فهو يعيش المغامرات كأشياء ستحدث شاء أم أبى، لكنه، من جهة أخرى يشعر باطمئنان تام لكون هذه القيم التي يحملها ويدافع عنها هي قيم المجتمع بأسره"[3]، فيهتم بمشكلات بيئته وجوده الاجتماعي "فالبطل في الملحمة لا يكون فرديا بل اعتبر منذ زمن قديم بأن الصفة الأساسية للملحمة هي كون موضعها مصير جماعي"[4] يجسده بطموحاته وأهدافه.

1-2- البطل البيروني:

البطل البيروني قريب من البطل الملحمي من خلال أولاً، المرحلة التاريخية التي يجسدها وثانياً، من خلال شكل صراعه ويختلفان من حيث نتيجة الصراع، حيث يعبر البطل

[1]- محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص: 19.**

[2]- محمد ساري، المصدر نفسه، **ص: 19.**

[3]- محمد ساري،_المصدر نفسه، **ص:20.**

[4]- محمد ساري، المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

البيروني عن"حيرة الإنسان وثورته على ما يراه ظلماً، وتمرده الميتافيزيقي وضلاله في سبيل لا يهتدي فيها تفكيره، في حين هو مسوق لسير فيها"[1]، ويرى **محمد غنيمي هلال** أن تسميته بالبيروني جاءت نسبة إلى الشاعر الانجليزي"بيرون"، رغم أن أول من رسم سمات هذا البطل هو الألماني"كوت"من خلال روايته"آلام فارتر"[2]، من أجل أن يعيد التوازن بين عالمه الداخلي والواقع.

1-3-البطل المثالي:

يربط محمد ساري ظهور هذا البطل برواية القرون الوسطى المثالية المجردة مع بداية تشكل المجتمع الرأسمالي واختفاء الآلهة من الساحة لتبقى النفس البشرية وحدها في عزلة واغتراب "في الوقت الذي بدأ فيه الإله المسيحي التخلي عن الكون، ليبقى الإنسان في عزلة كاملة، ولا يجد جوهر الوجود إلا داخل نفسه، ومنعزل عن الخارج"[3]، ومن هنا يظهر ذلك البون بين العالم الداخلي للفرد بقيمه العليا المطلقة والعالم الموضوعي بقيمه المنحطة المتدهورة، فتصل نفسية هذا البطل إلى قمة تأزمها وانسلاخها عن واقعها، فيتجه للهروب من هذا الواقع إلى زمن لا يأتي، وتمثل رواية "دون كو شوت" 1605م هذا البطل حيث يؤمن بطلها بقيم أصيلة كالجمال والصفاء والنقاء ويحاول أن يحققها في واقعه الخارجي من خلال سلسلة من السلوكات والمغامرات يخوضها بدون وعي لحقيقة تحرك وتطور هذا الواقع، ما يؤدي إلى أن "تتقلب الأحداث والصراع إلى (هزل) لكون البطل يعرف تدهور العالم الخارجي كما يعرف أن بحثه ومغامراته لا تجدي نفعا بل تحوله إلى أضحوكة"[4]، لقد حمل البطل "دون كوشوت" قيم إنسانية وأراد أن يجسدها في عالمه الخارجي دون مراعاة لطبيعة هذا العالم فيفشل في مسعاها ويرتد على نفسه متخليا في ذات الوقت على تلك المثل والقيم

---

[1]- محمد غنيمي هلال، **الأدب المقارن**، دار الثقافة ، دار العودة، ط 5، د ت، **ص: 315 و316.**

[2]- محمد غنيمي هلال، المرجع نفسه، **ص:338.**

[3]- محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد**، **ص:21.**

[4]- محمد ساري، المصدر نفسه، **ص: 22.**

محاولا التكيف مع واقعه المتدهور، من خلال هذه الرواية سمح "سرفنتاس" لشخصية عادية ليست من أصل نبيل، أن تكون بطلا بأحداث منطقية تتشابك وتنمو في إطار حبكة فنية تصور تعقد التجربة البشرية في شكل خيالي.

1-4- البطل الإشكالي:

لم تعد الشخصية الفاعلة في الفكر اللوكاتشي ذلك البطل الملحمي الذي يتقصى غيبيات الكون وميتافيزيقياته كما هو الشأن في الرواية التقليدية، وإنما هي شخصية تعاني التشظي والانفصام بين واقعها ووعيها ويشكل حاضرها سبب أزمتها فنجدها تحن إلى ماضيها في صورة وعي ممكن للمستقبل، وكان "لوكاتش" قد استوحى نظرته هذه من فكرة **الفرد المغترب** لديكارت وبنى عليها معنى الشكل الروائي من خلال الفرد الإشكالي الذي يتوجس بين الشك واليقين، ويضطرب في مبادئه بين ذاته والجماعة التي ينتمي إليها وبين ذاته والعالم، ويحدد "غولدمان" حالة البطل الإشكالي النفسية، والاجتماعية انطلاقا مما عانه الإنسان الأوروبي في القرن الثامن عشر من ظروف اقتصادية، واجتماعية صعبة انقلبت أثناءها المفاهيم والقيم وأضحى لقيم السوق الزائفة (الوساطة والاستغلال) التي صاحبت صعود البرجوازية الغلبة على تلك القيم الأصيلة في واقع اجتماعي منحط ينقطع عنه شيئا فشيئا، ومن ثم دخول هذا الفرد في حالة من الاضطراب والصراع الناتج عن الرغبة في تغيير هذا العالم المتشيء ومحاولته تعويض تلك القيم الزائفة بالنبيلة، مع عدم قدرته على تجسيد هذه الرغبة، جعلته في صدام حتمي مع عالمه" لكنه لا يجابه كالبطل الايجابي...وإنما يكتفي بالرغبة في الإصلاح"[1]، غير أن "غولدمان" وإن كان قد حدد تلك الظروف التاريخية المنتجة للفرد الإشكالي في أوروبا، فإنه يؤكد أن تلك الشروط تبقى مفتوحة لإمكانية إعادة إنتاجها للفرد الإشكالي في بيئات أخرى غير أوروبية بشرط التناظر بين البنية الاقتصادية والروائية، ويرى

[1]- محمد عزام ، **فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، ص: 87.**

أن البطل في الرواية الإشكالية يتمتع "بوضع خاص في تاريخ الإبداع الثقافي: إنها حكاية البحث المتدهور لبطل لا يعي القيم التي يبحث عنها داخل مجتمع يجهل القيم ويكاد ينسى ذكراها تقريبا"[1]ومن هنا يجد الفرد الإشكالي نفسه بطلا في غير زمانه[2].

إن البطل الإشكالي هو فرد يعيش تمزق وقطيعة بين ذاته وموضوعه مردها عجزه عن تحقيق المبادئ والقيم الأصيلة التي يؤمن بها في واقع مأساوي استحوذت عليه لغة المادة والتبادل ورهنت أهدافه وأحلامه بتناقضات الواقع الفض، والرواية لا تعالج بين صفحاتها أي موضوع بطولي كما في صورة الملحمة، بل تروي لنا المغامرات التي يقدم عليها البطل والذي يكون في غالب الحال فرد من عامة الشعب، فهي إذن تصوير للتجربة الفردية التي تعكس في الوقت نفسه حياة الناس اليومية بكل تناقضاتها وتقلباتها[3].

ويمكن الإشارة إلى أن الناقد محمد عزام يقسم الشخصية الإشكالية العربية إلى نوعين يسجل حضورهما في الرواية المعاصرة :

1-4-1-البطل الإشكالي الحضاري: وهو تلك الشخصية التي تشبعت بالثقافة الغربية واتصلت بالأخر عن طريق التلامس المباشر في بلاد الغرب، ثم عادت إلى وطنها تحمل نظرة جديدة لثقافة والقيم الحضارية، لتصطدم مع واقع عربي متخلف يقصي جميع آمالها وطموحاته ويركنها إلى عالم اليأس والعزلة أو التماهي مع هذا الواقع الفاسد.

---

[1] – ينظر: فيصل دراج، **نظرية الرواية والرواية العربية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1999م، **ص: 40** .

[2]– ينظر: محمد عزام، **البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة**، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، دمشق، 1992م، **ص: 11**

[3]– ينظر: جورج لوكاتش، **الرواية كملحمة برجوازية**، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 1، بيروت، 1979م، **ص:9**.

1-4-2- البطل الإشكالي الثوري: هو شخصية تمثل الفرد العربي الذي اطلع على الفكر والثقافة الغربية عن طريق القراءة، وبعد اقتناعه ينتقل إلى محاولة تجسيد هذه على مستوى الواقع المحلى العربي، ومن ثم يدخل في مرحلة الصدام كما في الإشكالي الحضاري[1].

وهكذا فإن صورة البطل الإشكالي تعكس في حقيقتها صورة الفرد المثقف الذي يدفعه وعيه من أجل تغيير واقعه، أو إصلاحه، لكنه يعجز بسبب كثرة المعوقات المادية والمعنوية، فيسقط نتيجة الصراع الحاد بين الرغبة وعدم القدرة فيصبح شخصية مأزومة أو مغتربة أو متشيئة[2]، تعيش اصطراب داخلي ومفارقة تدفعها للعزلة والانطواء عن الحياة الاجتماعية.

1-5- البطل الثوري:

يتصور ساري أن البطل الثوري جاء ليبني ملحمة جديدة لرواية العصر الحديث وهذا بعد أن يتجاوز النظرة المأساوية التي عاشها البطل الإشكالي "باكتشاف أفاق التغيير في المستقبل في روايات تولستوي ودستيفسكي(المبشر بعصر جديد)"[3]، من خلال رفض الواقع الذي يحمل شكلا بناء يعيد تلك القيم الأصيلة للعالم الموضوعي الخارجي، ما يؤدي في الأخير إلى تحقق الانسجام الكلي بين الفرد والمجتمع، بشرط أن يكون البطل الثوري إفرازاً لطبقة كادحة تعاني من القهر، والاستغلال، ويعبر عن مشاعر وإرادة طبقته، ولا يكفي هنا أن يكون مضطهدا حتى يختار أن يكون ثوريا، لكنه في جميع الأحوال لا يريد الثورة التي تخرب قوام المجتمع[4].

2- توظيف مصطلح البطل في الممارسة التطبيقية لمحمد ساري :

في المجال التطبيقي للمصطلح حاول محمد ساري أن يقف على سمات كل بطل تقدمه الروايات المدروسة في كتابه "البحث عن النقد الأدبي الجديد" ليحدد من خلالها نوع

---

[1]- ينظر: محمد عزام ، **فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، ص:91.**

[2]- ينظر : طه وادي، **الرواية السياسية، ص:22.**

[3]- محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص : 24.**

[4]- ينظر: مصطفى فاسي، **البطل المغترب في الرواية العربية**، دار موفم للنشر، د ط، الجزائر، 2008م، **ص: 68.**

هذا البطل، غير أنه قد وقع في بعض الخلط كمثل ما صنعه في تحليله لرواية "اللاز" للطاهر وطار حيث يعتبر أن زيدان يشكل بسلوكاته وثورته على الواقع بطل ملحمي "مع أن "زيدان" أبعد ما يكون عن مواصفات البطولة الملحمية... ويبدو أن الناقد إنما يتحدث عن البطل الإشكالي"[1]، ويعتقد **يوسف وغليسي** أن ساري إنما كان يقصد من خلال هذا التحديد البطل الإشكالي الذي يسعى لتحقيق قيم سامية وأصيلة في مجتمع منحط يشوبه الزيف والخداع.

يصنف محمد ساري في تحليله لرواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" شخصية "اللاز" على أنها شخصية تحمل صفات البطل الأسطوري الملحمي من خلال تلك البطولات التي خاضها زمن الاستعمار، وما تميز به من مروءة ورأي سديد، فهو قادر على اتخاذ الموقف المناسب في المكان والزمان المناسبين، ولهذا "يكتسي وطار طابعا أسطوريا ملحميا، يحتوي على صفات خارقة، تقترب من تلك التي ننسبها إلى الأولياء الصالحين، شارك اللاز في حرب التحرير وقام بعمليات عجيبة، احتار في أمره الضابط الفرنسي، نجا بأعجوبة وبقي فقيرا لم تتغير وضعيته المادية، يتحمل البرد والجوع والتشرد"[2]، ونحن نجد أن ساري قد وفق في تصنيف شخصية "اللاز" في خانة البطل الملحمي فو لم يدخل في صدام مع المجتمع المتدهور الذي يعايشه، بل على العكس من ذلك فقد كانت مجمل بطولته حماية لهذا المجتمع، حتى شبهه ساري بالرجال الصالحين وهم أشخاص يقدمهم التاريخ الإسلامي على أنهم أصحاب قدرات غيبية خارقة وتأييد من القدر.

3- مشكل توظيف المصطلح في النقد البنيوي :

أما عن ضعف توظيف المصطلح النقدي عند محمد ساري، فهو صفة طبعت معظم النقد البنيوي التكويني العربي، حيث يرى **حميد لحمداني** أن المشتغلين على النقد السوسيولوجي

---

[1]- يوسف وغليسي، **النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الالسنية، ص: 55.**

[2]- محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص:91.**

في العالم العربي، ورغم استفادتهم من مفهوم رؤية العالم بتوظيفها كوسيط يُشَرِح بها الواقع انطلاقا من الفن الروائي"فإنهم لم يتمثلوا كثيرا من المصطلحات التي نشأت في حقل البنيوية التكوينية، وذلك لأن اغلبهم– وهم من الشرق العربي– لم يتصلوا إلا بالنقد الإنكلوسكسوني الذي لا نشك في غناه"[1]، وهؤلاء الذين حاولوا في تطبيقاتهم تثبيت مصطلح رؤية العالم في نزعتهم الاجتماعية لم يتمكنوا من تقديم تصور دقيق لوضع الأدب ضمن البنية الفكرية بشكل عام، وعلاقة هذه البنية بالبنى الأساسية الاجتماعية، والاقتصادية، واكتفوا بالإعلان عن موقفهم المبدئي والذي يصب عادة في انتماء سياسي إيديولوجي" وغالبا ما تفهم الرؤية كتصور فردي، وفي بعض الأحيان يتم الربط بين الرؤية الذاتية وعناصر الثقافة المحيطة بالروائي"[2]، ما يؤدي إلى نتائج خاطئة في تصور الواقع.

لقد تركز اهتمامنا في هذا الفصل المعنون بالمصطلح في النقد الاجتماعي الجزائري على ثلاثة نقاط أساسية:

أولا: فهم محمد مصايف **لمصطلح الالتزام** ومدى اهتمامه وحرصه على المناقشة الدائمة للمفاهيم والمصطلحات الجديدة قصد تحسين مفعولها بما يفيد، وهو ما وقفنا عليه في تطرقه لقضية الالتزام مصطلحا ومفهوما، حيث يقف مصايف على مرتكزاته الإيديولوجية بتمثل واعي، الغاية منه تحقيق رؤية الأديب الخاصة ونظرته إلى الواقع، ومداعبة الأحاسيس الصادقة بالكلمة الحرة والمؤثرة، والأدب الجدير باسم الملتزم هو ما كان مرآة لعصره وترجماناً لظروفه، الأدب المتداخل مع مجتمعه، فليس الأدب مجرد بناء لغوياً وحلى لفظيةً أو زخارف كلامية، وصوراً فنية جمالية، فالالتزام عند مصايف هو ما يجعل من العمل الأدبي فعلاً جاداً ومسؤولاً يقوم في على جوهره حرية الاختيار والاقتناع الداخلي بالمسؤولية تجاه المجتمع الذي ينتمي إليه المبدع، وله تأثيره الايجابي في مسار الحياة يتفاعل معها،

[1]– حميد لحمداني، **النقد الروائي والايديولوجيا**، **ص : 119**.

[2]– حميد لحمداني، المرجع نفسه، **ص: 118**.

يكشف أسرارها، ويعالج مشاكلها، إنه يعني أننا طرف في هذا الواقع المتحرك بسرعة، ونساهم في صنعه، وهذا يجعل الالتزام الأدبي اليوم مطلباً حضارياً يساعد على تواصل الأديب مع عصره، عصر الأفكار والأيديولوجيات والمذاهب الفلسفية والسياسية والاجتماعية، ولا يمكن للإنسان أن يعيش متفرجاً على ذلك كله من غير أن يكون له موقف.

ثانيا: رصدنا في المبحث الثاني **مصطلح الصراع الطبقي** وتوظيفه عند واسيني كمعادل نقدي فعال يعنى بالتغير المستمر داخل التركيبة الاجتماعية من منطلق المضمون الإبداعي لتتم على أساسه محاكمة هذه المضامين وتصنيفها بحسب اهتمامها بالأساليب التناقضية في طرحها للأحداث وتصعيدها للمواقف الدرامية وفنياتها الداخلية، ليتسرب فيما بعد هذا المصطلح إلى المعترك النقدي من خلال المواقف التي يطرحها واسيني في مواجهة النقود المثالية ذات النزعة الإصلاحية بعد أن أسقطت عن خطابها النقدي وفي ممارستها أيضا أي حضور للمصطلح بما يؤكد قصورها عن مواكبة الأعمال الإبداعية التي كتبت في وقتها، وهذا ما يعتبر نقطة ضعف حساسة تمس طبيعة هذه النقود.

ثالثا: لقد أُعتُبر مصطلح رؤية العالم من أساسيات النقد البنيوي التكويني وزبدة طموحه المنهجي بما يعبر به الفنان عن طموحات وأفكار الجماعة التي ينتمي إليها ليخرج رابط الإبداع والعلاقات الاجتماعية من الانعكاس المباشر (النقد الجدلي) إلى البنى الذهنية للفرد المبدع، وقد أثار هذا المصطلح اهتمام محمد ساري ليحاول استغلاله في ممارسته النقدية من خلال بعض المحددات التي يحويها النص الإبداعي، غير أن حداثة النظرية أنداك أبعدت ساري عن تمثل حقيقة هذا المصطلح وظل يحوم حول توظيفه اللغوي أكثر من محاولة تفعيله كسند إجرائي، وهو الأمر نفسه الذي شاب توظيفه لمصطلح البطل وإن بدرجة أقل خصوصا البطل الإشكالي، إلا أن هذه المحاولات تحسب لمحمد ساري على اعتباره من أوائل النقاد الجزائريين الذين شكلوا نقلة في استيعاب تحولات مصطلحات النقد الاجتماعي من طروحات رواده الغربيين "لوسين غولدمان" ليعيد بعثه في منظومة النقد العربي.

الخاتمة

نحن ندرك في ختام هذا البحث أن ما توصلنا إليه لا يكافؤ منطقيا ضخامة وزخم المنجز النقدي الذي يزخر به نقدنا الجزائري الحديث، ولكن نحسب أن هذه النتائج يمكن أن تشكل لبنة تضاف إليها لبنات أخرى، للرقي بهذا المنجز، وقد قسمنا هذه النتائج إلى نتائج عامة يشترك فيها جميع النقاد الذين خصتهم الدراسة ونتائج خاصة ينفرد بها كل ناقد على حدة.

1- النتائج العامة:

- ✓ تشكل النظرية الماركسية الجدلية الأرضية الأولى التي بنى عليها النقد الاجتماعي الجزائري مقاربته في فهم النص الأدبي.
- ✓ سجلنا تأخر ظهور النقد الاجتماعي في الجزائر إلى مرحلة ما بعد الاستقلال نظرا للظروف التي عاشها الأدب زمن الاستعمار.
- ✓ تأثر النقد الاجتماعي الجزائري بالظروف السياسية والاجتماعية التي عرفتها البلاد بعيد الاستقلال وخصوصا التوجه الاشتراكي.
- ✓ شهد النقد الاجتماعي الجزائري تطورا معرفيا ومنهجيا فترة السبعينيات والثمانينيات انتقل من خلاله من مرحلة تأسيسية تقف في نقدها للعمل الأدبي على مدى مطابقته للسياق الاجتماعي مركزة في ذلك على مدى التزام الأديب بقضايا مجتمعه **(محمد مصايف)** إلى مرحلة النضج والاهتمام بالعمق الإيديولوجي للنص **(واسيني الاعرج)** ثم بلوغه مرحلة أخيرة عرف فيها هذا النوع من النقد تحولا جذريا من خلال إعادة الاعتبار للبنية الداخلية اللغوية للنص**(محمد ساري)** وبالتالي شكلت الأسماء السالفة الذكر بناء متكاملاً شيد أركان النقد الاجتماعي في الجزائر.
- ✓ وجدنا أن التطور الحاصل في الرؤية المنهجية للنقد الاجتماعي الجزائري في هذه الفترة كان أكثر نضجا من التطور في الممارسة التطبيقية، فقد كان الجانب التنظيري والتصوري للمنهج أكثر تقدما وطموحا بالقياس إلى تحقق هذه الأطروحات المنهجية عند التطبيق

وخاصة عند محمد مصايف ومحمد ساري فما نسجله في مقدمات ومداخل كتبهم لا ينسجم والجانب التطبيقي.

- ✓ اجتمع النقاد الثلاثة في ممارستهم النقدية حول قاسم مشترك يشتغل في البحث عن المضامين الفكرية والاجتماعية والسياسية والعلاقة بين الشكل والمضمون والالتزام في الأدب.
- ✓ لقد جسدت أعمال النقاد الثلاثة صورة النقد الأكاديمي المتخصص بما تظهر به ممارستهم النقدية من تميز منهجي والتزام نظري وتطبيقي.
- ✓ طرح النقد الاجتماعي الجزائري في أطر معرفية تجعله جزءاً من النقد الاجتماعي العربي في مضامينه ومقارباته، حيث لا يمكننا عزل هذه الممارسة النقدية عن وسائطها العربية رغم تأخرها النسبي مقارنة بأقطار عربية أخرى .

2- <u>النتائج الخاصة:</u>

2-1- نتائج تتعلق بالناقد محمد مصايف:

- ✓ رصدت تجربة مصايف النقدية أهم القضايا الأدبية والاجتماعية التي وجدت صداها في الأدب الجزائري، ويشكل حضور الثورة في الإبداع إحدى أهم القضايا ضمن دائرة الانشغال النقدي لديه.
- ✓ تركزت الرؤية النقدية الواقعية عند مصايف في بيان دور المبدع في التعبير عن الواقع.
- ✓ ارتكزت الممارسة التطبيقية عند مصايف منهجيا على ثلاث مراحل هي الدراسة والتفسير والحكم.
- ✓ شكلت قضية الالتزام جوهر النقد الاجتماعي عند مصايف ومعياراً حاسماً لتقويم العمل الأدبي باعتباره موقفاً فكرياً ينهض به المبدع؛ لإعادة صياغة الحياة بما يتناسب وحركة الواقع.

- ✓ يتبنى مصايف مفهوما شاملاً ومتوازناً لمصطلح الالتزام الأدبي من خلال محاولته المزاوجة بين حدوده (الحرية والتقييد)، وغايته (المجتمع والفرد).

2-1-نتائج تتعلق بالناقد واسيني الاعرج:

- ✓ ينطلق واسيني الاعرج في قراءته للمشهد الإبداعي الجزائري بصفة خاصة، والمشهد الثقافي بصفة عامة، من رؤية واقعية قوامها التأويل الجدلي المتسم بنزعة إيديولوجية من خلال ربط الرواية والواقع الاجتماعي ربطا مرآويا.
- ✓ يعتقد واسيني أن رؤية الأديب للحياة والإنسان لا تنحصر في كونها عامل مؤثر في اختياره لموضوع العمل الأدبي ومضمونه، بل تتجاوزه لتشكل عاملاً حاسماً في تحديد وفرض أدوات التعبير التي يعبر فيها الأديب عن تلك المضامين.
- ✓ تقوم رؤية واسيني الأعرج للعلاقة التي تربط الشكل بالمضمون على أساس أن المضامين الجيدة لا تنتج إلا أشكالا راقية؛ هذا ما دفعه لأن يحكم بجودة أعمال الطاهر وطار الروائية انطلاقا من محتواها.
- ✓ يركز واسيني الاعرج في ممارسته التطبيقية على البحث في كل ما هو إيديولوجي يعمل على وضع الطبقة الاجتماعية في إطار فكري ثوري يبحث عن المستقبل من خلال الحاضر، مما يتيح له النفاذ إلى بنية المجتمع من خلال العمل الإبداعي الذي يجده تجسيدا لهذه البنية ومضمونها.
- ✓ يعتمد واسيني على تحديد إيديولوجية الراوي وانتماءاته الفكرية بوصفها مفتاحاً يكشف لنا حقيقة تصنيفه لنماذج الشخصيات الروائية ضمن توجهات فكرية وإيديولوجية معينة.
- ✓ الاعتناء بمرحلة ظهور النص الروائي وظروف كتابته(فترة السبعينيات) بوصفها أولوية تحقق الفهم الحقيقي لخبايا النص ومغاليقه، فالناقد واسيني يعرف مستوى التطور الاقتصادي والاجتماعي في ذلك الوقت، فيقابل الرواية بتلك المعرفة السابقة ويحكم على

النص تبعا لمطابقته لتلك الظروف ليعثر على أهم القوى التي تتحكم في تطور المجتمع في الواقع، وفي فصول الرواية.

- ✓ يقسم واسيني في كتابه "الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية" مراحل الواقعية في الرواية الجزائرية إلى مرحلتين: مرحلة الواقعية الانتقادية في الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية، ومرحلة الواقعية الاشتراكية في الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية.
- ✓ ينطلق واسيني في قراءاته النقدية من مدخل يجعل من النص الأدبي وثيقة تعكس صورة الصراع الطبقي في التركيبة الاجتماعية بكل تشكيلاته الداخلية وممارساته الفكرية بوصفه الدافع للحركة الثورية والمعبر عن طموح الطبقة الكادحة.
- ✓ استخلاص أن الخلفية المحددة للآراء النقدية في القضايا المتعلقة بمصطلح الصراع الاجتماعي عند واسيني، هي خلفية مادية تبلور الإبداع كأداة من أدوات المواجهة والتجسيد الفعلي للحدث المتخيل .

2-3- نتائج تتعلق بالناقد محمد ساري:

- ✓ يُعد محمد ساري من أوائل النقاد الجزائريين والعرب الذين تعاطوا مع النقد السوسيولوجي الحديث وخاصة البنيوية التكوينية.
- ✓ نسجل تمكن محمد ساري من طرح مفاهيم النظرية البنيوية التكوينية كما وردت في أصولها الغربية من خلال شرح واف لأسسها وروادها (جورج لوكاتش ولوسيان غولدمان) في الباب الأول من كتابه البحث عن النقد الأدبي الجديد.
- ✓ إن النص يولد عند محمد ساري في إطار مقاربة خاصة سوسيو- بنائية، تنطلق من تلك السياقات والبنى الاجتماعية التي يغترفها الكاتب من مجتمعه ليتفاعل معها بوصفها أنساقاً ومنظومات لغوية، يستوعبها ويتمثلها ثم يعيد إنتاجها، لتستجيب هذه النصوص المتخيلة على صعيد اللغة للواقع والتاريخ، وهذا ما يمنح الكاتب فرصة عرض رؤيته للكون، بصورة جمالية .

- ✓ لم يتمكن محمد ساري من تمثُّل النظرية البنيوية التكوينية في جانبها التطبيقي وتوظيف آلياتها الإجرائية (لوسيان غولدمان) على النماذج التي خصها بالتحليل في الباب الثاني من نفس الكتاب، حيث غاب تحليل بنيات الروايات المدروسة؛ فكان ساري يتوصل إلى مضمون الرواية ورؤيتها، ويؤسس أحكامه النقدية عليها من خلال أجزاء ومقتطفات من فقرات يجدها دالة على صوت المبدع أو المضمون العام للرواية.

قائمة
المصادر والمراجع

أولا: القران الكريم برواية ورش

ثانيا: المصادر:

1- محمد مصايف، **الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام**، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د ط، الجزائر، 1983م.

2- محمد مصايف، **القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال**، المكتبة الشعبية، الجزائر، 1982.

3- محمد مصايف، **النثر الجزائري الحديث**، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، الجزائر، 1983م.

4- محمد مصايف، **النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي**، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، الجزائر، 1985م.

5- محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د ط، الجزائر،1981م.

6- محمد مصايف، **فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث(دراسات ووثائق)**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط 2، 1981م.

7- محمد مصايف، **في الثورة والتعريب**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط 2، الجزائر، 1981م.

8- واسيني الاعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م.

9- واسيني الاعرج، **الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية الرواية أنموذجا**، دراسة نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، الجزائر، 1989م.

10- واسيني الاعرج، **النزوع الواقعي الإنتقادي في الرواية الجزائرية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 1985م.

11- واسيني الاعرج، **مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية**، محنة التأسيس، الفضاء الحر، الجزائر، 2007 م.

12- محمد ساري، **البحث عن النقد الأدبي الجديد**، دار الحداثة للطبعة والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت، 1984م.

13- محمد ساري، **في النقد الأدبي الحديث** ، مقامات للنشر والتوزيع، د ط، د ت الجزائر.

14- محمد ساري، **وقفات في الفكر والأدب والنقد**، دار التنوير، ط 1، الجزائر، 2013م.

ثالثا: المعاجم:

1- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **الحيوان**، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الإحياء التراث العربي، ج 3، ط 3، لبنان، 1969م.

2- أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، **لسان العرب**، تحقيق: عامر أحمد حيدر، المجلد 9، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت لبنان، 2003م.

3- الفيروز آبادي، **القاموس المحيط**، تحقيق: محمد العرقوسي، ط 6، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1998م.

4- جيل فيريول، **معجم مصطلحات علم الاجتماع**، ترجمة، أنسام محمد الأسعد، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 2011 م.

5- روزنتال، يودين، **الموسوعة الفلسفية**، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، د ط، د ت، بيروت.

6- محمد عاطف غيث، **قاموس علم الاجتماع**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 2006م.

7- محمد عبد الرحمان يوسف بالإضافة لمجموعة من الباحثين، **موسوعة الجنسانية العربية والإسلامية قديما وحديثا**، ج1، ط1، شركة بريطانية E-Kutubltd، لندن، 2018م.

رابعا: المراجع:

1- إبراهيم رماني، **أوراق في النقد الأدبي**، دار الشهاب، ط 1، باتنة، الجزائر، 1975 م.

2- إبراهيم عباس، **الرواية المغاربية، الجدلية التاريخية والواقع المعيش، دراسة في بنية المضمون**، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، د ط، 2002م.

3- إبراهيم عباس، **تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية**، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، ط 1، 2002م، الجزائر.

4- إبراهيم عبد العزيز السمري، **اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين**، دار الأفاق العربية، ط 1، القاهرة، 2011 م.

5- إبراهيم عوض، **مناهج النقد العربي الحديث**، مكتبة زهراء الشرق، د ط، القاهرة،2005م

6- أبو القاسم سعد الله، **دراسات في الأدب الجزائري الحديث**، دار الرائد للكتاب، ط 5، الجزائر، 2007 م.

7- إحسان عباس، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، عالم المعرفة، د ط، الكويت، 1978م.

8- أحمد إبراهيم الهواري، **البطل المعاصر في الرواية المصرية**، وزارة الإعلام العراقية ، ط 1، بغداد، 1976م.

9- أحمد أبو حاقة، **الالتزام في الشعر العربي**، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1979م.

10- أحمد الشايب، **أصول النقد الأدبي**، مكتبة النهضة المصرية، ط 10،القاهرة، 1994م.

11- أحمد العشري، **البطل في مسرح الستينات بين النظرية والتطبيق دراسة تحليلية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 2006م.

12- أحمد بيضون، **مداخل ومخارج مشاركات نقدية**، المؤسسة الجامعية للدارسات والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت لبنان، 1985 م.

13- أحمد زايد، **علم الاجتماع بين الاتجاهات النقدية والكلاسيكية**، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1981م.

14- أحمد سالم ولد اباه، **البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث دراسة لفاعلية التهجين**، المكتبة المصرية للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، الإسكندرية، 2005م.

15- أحمد طالب، **الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة (في الفترة ما بين1931- 1976)**، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، 1989م.

16- أحمد محمد عطية، **الرواية السياسية دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية**، مكتبة مدبولي، د ط، القاهرة، 1981م.

17- أحمد ياسين العرود، **مناهج النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، الأردن، 2004م.

18- إدريس بودية، **الرؤية والبنية في رو ايات الطاهر وطار**، منشورات جامعة منتوري، ط1، قسنطينة، 2000م.

19- إرنست فيشر، **الاشتراكية والفن**، ترجمة: أسعد حليم، دار القلم، د ط، بيروت، 1973م.

20- إرنست فيشر، **ضرورة الفن**، ترجمة: اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ،القاهرة،1971م.

21- إسماعيل علي سعد، **الاتجاهات الحديثة في علم الاجتماع**، دار المعرفة الجامعية، د ط، د ت، الإسكندرية.

22- السيد ياسين، **التحليل الاجتماعي للأدب**، مكتبة مدبولي، ط 3، القاهرة، 1992 م.

23- العربي دحو، **دراسات وبحوث في الأدب الجزائري**، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، د ت، الجزائر.

24- الطاهر وطار، **رواية "الزلزال"**، دار العلم للملايين، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، 1974م.

25- الطاهر وطار، رواية"**العشق والموت في الزمن الحراشي**"، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر،1982م.

26- ألكسندر كونستانيتنوفيتش أوليدوف، **الوعي الاجتماعي**، ترجمة : ميشيل كيلو، دار ابن خلدون، د ط، بيروت، 1982م.

27- أمين الزاوي، **عودة الانتلجنسيا المثقف في الرواية المغاربية**، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، دمشق، 2009م.

28- أندريك أندرسون إمبرت، **مناهج النقد الأدبي**، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، د ط، القاهرة،1991م.

29- باقر جاسم محمد، **الفكر النقدي وأسئلة الواقع**، مركز الكتاب الأكاديمي، ط1، 2013 م، عمان.

30- بدوي طبانة، **التيارات المعاصرة في النقد الأدبي**، دار المريخ للنشر، ط 3، الرياض، 1986م.

31- بدوي طبانة، **قضايا النقد الأدبي (الوحدة، الالتزام، الوضوح والغموض، الإطار والمضمون)**، دار المريخ للنشر، د ط، الرياض، 1984م.

32- بيير زيما، **النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي**، ترجمة: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 1991م.

33- بيير شارتيه، **مدخل إلى نظريات الرواية**، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء، 2001م.

34- توفيق الحكيم، **فن الأدب**، مكتبة الآداب، د ط، د ت، القاهرة.

35- تيري ايجلتون، **الماركسية والنقد الأدبي**، ترجمة: جابر عصفور، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط2، 1986م.

36- ثائر غاري وآخرون، **علم النفس العام**، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2008م.

37- جابر عصفور، **أفاق العصر**، دار الثقافة والنشر، ط 1، سوريا،1997م.

38- جابر عصفور، **تيارات نقدية محدثة**،المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، القاهرة، 2005م.

39- جادييف تاديبه، **النقد الأدبي في القرن العشرين**، ترجمة: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة – المعهد العالي للفنون المسرحية، د ط، دمشق، 1993م.

40- جان بول سارتر، **ما الأدب**، ترجمة: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د ط، د ت، القاهرة.

41- جمال الجزيري، **الأدب والثورة (دراسة في رواية قشتمر لنجيب محفوظ)** ، دار كتابات جديدة للنشر الالكتروني ، ط 1، نوفمبر 2015م.

42- جمال شحيذ، **البنيوية التركيبية، دراسة لمنهج لوسيان غولدمان**، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط 1، 1982م.

43- جودت الركابي، **قصة اللاز-للطاهر وطار-دراسة تحليلية**، الثقافة المصرية للنشر والتوزيع، د ط، صر1976م.

44- جورج لوكاتش، **الرواية كملحمة برجوازية**، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 1، بيروت، 1979م.

45- جورج لوكاتش، **دراسات في الواقعية الأوربية**، ترجمة: أمير اسكندر، الهيأة المصرية العامة للكتاب، د ط، مصر، 1972م.

46- جون فريقيل، **الأدب والفن في ضوء الواقعية**، ترجمة : محمد مفيد الشوباشي، دار الفكر العربي، د ط، 1980م.

47- جهاد فضل، **قضايا الشعر الحديث**، دار الشروق، د ط، د ت، بيروت لبنان.

48- حسين خمري، **فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية**، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002م.

49-حسين مروة، **دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي**، مكتبة المعارف،د ط، بيروت ،1988م.

50- حسين مروة، **قضايا أدبية**، دار الفكر ، ط 1، بيروت، 1956م.

51- حميد عبد الوهاب البدراني، **الشخصية الإشكالية مقاربة سوسيوثقافية في خطاب أحلام مستغانمي الروائي**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط 1، عمان الأردن، 2012م.

52- حميد لحمداني، **الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية**، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1985م.

53- حميد لحمداني، **النقد الروائي والايديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، 1990م،

54- حميد لحمداني، **من أجل تجليل "سوسيو- بنائي" للرواية، رواية "المعلم علي" نموذجا**، منشورات الجامعة، د ط، 1984م.

55- رامان سلدن، **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، القاهرة، 1998م.

56- رجاء عيد، **فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، منشاة المعارف، د ط، الإسكندرية، 1988م.

57- رشيد بوجدرة، **رواية "التفكك"**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1982م.

58- روجيه غارودي، **الماركسية**، ترجمة : محمد الأمين بحري، دار الحكمة للنشر، د ط، الجزائر، 2009 م.

59-زكرياء إبراهيم، **مشكلة الحرية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، القاهرة، 2010م.

60- سعاد محمد خضر، **الأدب الجزائري المعاصر، دراسة أدبية نقدية**، منشورات المكتبة العصرية، د ط، صيدا بيروت، 1967م.

61- سعد البازعي وميجان الرحيلي، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء، 2000م.

62- سعد الدين إبراهيم وآخرون، **الانتلجانسيا العربية، المثقفون والسلطة**، منتدى الفكر العربي، ط 1، عمان الأردن، 1988م.

63-سعيد بنكراد، **النص السردي نحو سينمائيات الإيديولوجية**،دار الأمان، د ط، 1996م.

64- سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي(الزمن- السرد - التغيير)**، المركز الثقافي العربي، ط 4 ، بيروت، 2005م.

65- سعيد يقطين، **قال الراوي- البنيات الحكائية في السيرة الشعبية**، المركز الثقافي العربي، ط 1، المغرب،1997م.

66- سعيدة جلايلية، **الأيديولوجي والفن" مقاربة بنيوية تكوينية في روايتي اليتيم والفقير " لعبد الله العروي**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط 1 ، أربد، الأردن، 2014م .

67- سليمان حسين، **مضمرات النص والخطاب في عالم حبرا إبراهيم جبرا الروائي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 1999م.

68- سمير سعد حجازي، **مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق**، دار الآفاق العربية، ط 1، القاهرة، 2007م.

69- سيزا أحمد قاسم، **بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1984م .

70- شايف عكاشة، **اتجاهات النقد المعاصر في مصر**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1985م.

71- شايف عكاشة، **مفهوم الأدب في النقد العربي المعاصر**، دكتوراه كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 1990م.

72- شايف عكاشة، **نظرية الأدب في النقد الواقعي العربي المعاصر، نظرية التصور**، ج: 2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992م.

73- شكري محمد عياد، **البطل في الأدب والأساطير**،دار المعرفة، ط1، القاهرة، 1977م.

74- شوقي ضيف، **البحث الأدبي**، دار المعارف، د ط، القاهرة.

75- صالح سليمان عبد العظيم، **سوسيولوجيا الرواية السياسية**، يوسف القعيد نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، مصر، 1998م.

76-صلاح رزق، **أدبية النص،محاولة لتأسيس منهج نقدي**، دار غريب،القاهرة، 2002م.

77- صلاح فضل، **عين النقد على الرواية الجديدة**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، القاهرة، 1998م.

78- صلاح فضل، **مناهج النقد المعاصر**، دار الأفاق العربية، ط 1، القاهرة، 1997م .

79- صلاح فضل، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، دار المعارف، ط 2، 1980 م.

80- طه وادي، **الرواية السياسية**، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان- د ط، د ت، القاهرة.

81- طه وادي، **دراسات في نقد الرواية**، دار المعارف، ط 3، القاهرة، 1994م.

82- عاطف أحمد فؤاد، **علم اجتماع الأدب**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 1996م.

83- عباس محمود العقاد، **الشيوعية والإنسانية في شريعة الإسلام**، المكتبة العصرية، د ط، د ت، بيروت.

84- عباس محمود عوض وآخرون، **علم النفس الاجتماعي نظرياته وتطبيقاته**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 1994م .

85- عبد الحميد ابن هدوقة، **رواية "ريح الجنوب"**، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2012م.

86- عبد الرحمان بوعلي، **في نقد المناهج المعاصرة، البنيوية التكوينية**،مطبعة المعارف الجديدة، ط1، الرباط، 1994م.

87- عبد الرحمان بوعلي، **مدخل إلى سوسيولوجيا الأدب والرواية**، دار الأيام للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، الأردن،2015م.

88- عبد الرحمن أبوعوف، **فصول في النقد والأدب**،الهيئة المصرية العامة للكتاب،د ط،القاهرة، 1996م.

89- عبد السلام المسدي، **الأدب وخطاب النقد**، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1، بيروت، 2004.

90- عبد السلام محمد الشاذلي، **شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة 1886-1956**، دار للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 1985 م.

91- عبد العاطي كيوان، **أدب الجسد بين الفن والإسفاف**، مركز الحضارة العربية، د ط، مصر، 2003م.

92- عبد الفتاح عثمان، **الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع**، دراسة تحليلية فنية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، مصر، 1993م.

93- عبد القادر القط، **في الأدب العربي الحديث**، دار غريب، ط 1، مصر، 1996م.

94- عبد القادر بن سالم، **مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق ، 2001م.

95- عبد القادر شرشار، **خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع الصهيوني**، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، 2005م.

96- عبد القدوس أبو صالح، **نماذج أدبية**، مكتبة الجماعية العربية، د ط، د ت، حلب، سوريا.

97- عبد الله الركيبي، **أحاديث في الأدب والثقافة**، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، د ت، القاهرة.

98- عبد الله الركيبي، **الشعر الديني الجزائري الحديث**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د ط، الجزائر،1981م.

99-عبد الله الركيبي، **القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة**،دار الكتاب العربي،د ط،القاهرة، 1969.

100- عبدالله الركيبي، **تطور النثر الجزائري الحديث**، المؤسسة الوطنية للكتاب،د ط،د ت، الجزائر.

101- عبد الله العروي، **مفهوم الايدولوجيا**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ، المغرب، 2003م.

102- عبد الله محمد عيسى الغزالي، **النص الأدبي من الاستجابة إلى التأويل**، مكتبة أفاق، ط 1، الكويت، 2011م.

103- عبد المالك مرتاض، **فنون النثر الأدبي في الجزائر**، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط ،1983م.

104- عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)**، ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م.

105- عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار الفكر، ط 3، بيروت، 1966م.

106- عز الدين إسماعيل، **قضايا الشعر العربي المعاصر**، المنظمة الوطنية للثقافة والعلوم، د ط، تونس، 1988م.

107- عزيز السيد جاسم، **دراسات في الأدب الحديث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، القاهرة، 1995م.

108- عصام محمود، **مقدمة في مناهج النقد الأدبي وتحليل النص**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط 1، الإسكندرية، 2014م.

109- عطاء الله فؤاد الخالدي وآخرون، **الصحة النفسية وعلاقتها بالتكيف والتوافق**، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط 1، الأردن، 2009م.

110- علاء الدين سعد جاويش، **الاتجاه السياسي في الرواية**، مؤسسة حورس الدولية، د ط، القاهرة، 2010م.

111- علال سنقوقة، **المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية**، رابطة كتاب الاختلاف، ط 1، 2000م.

112- علي حرب، **نقد النص**، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، 1993م.

113-عمار بلحسن، **الأدب والايديولوجيا**، المؤسسة الوطنية للكتاب،د ط، الجزائر ،1984م.

114- عمار بن زايد، **النقد الأدبي الجزائري الحديث**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د ط، 1990م.

115- عمار زعموش، **جدلية الشكل والمضمون في النقد العربي المعاصر**، د ط، جامعة قسنطينة، د ت. الجزائر.

116- عمر بن قينة، **دراسات في القصة الجزائرية(القصيرة والطويلة)**، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، 1986م.

117- عمر بن قينة، **في الأدب الجزائري الحديث**، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د ط، 1995م.

118- عمر عيلان، **النقد العربي الجديد مقاربة في نقد النقد**، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2010م.

119- عمرو عيلان، **الإديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سيسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة**، منشورات جامعة قسنطينة، ط 1، 2001م.

120- عمر محمد الطالب، **مناهج الدراسات الأدبية الحديثة**، دار اليسر، الدار البيضاء، ط 1،1988.

121- غالي شكري، **شعرنا الحديث إلى أين**، دار المعارف، د ط، مصر، 1968م.

122- فائق مصطفى أحمد، **سحر السرد، دراسات في القصة والرواية العربية**، الوراق للنشر والتوزيع، ط 1، الأردن، 2015م.

123- فراس عباس البياتي، **علم الاجتماع دراسة تحليلية للنشأة والتطور**، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط 1 ، عمان، الأردن، 2012 م.

124- فضيلة فاطمة دروش. **سوسيولوجيا الأدب والرواية**. دار أسامة للنشر والتوزيع. ط 1، الأردن، عمان، 2013م.

125- فيصل دراج، **نظرية الرواية والرواية العربية**، المركز الثقافي العربي، ط 2،الدار البيضاء، 2002

126- كمال نشأت، **في النقد الأدبي، دراسة وتطبيق**، مطبعة الجامعة، ، ط 2، العراق، 1976م.

127- لجنة من الباحثين، **حصاد الفكر العربي الحديث في النقد الأدبي**، مؤسسة ناصر للثقافة، ط 1، 1981م.

128- لوسيان غولدمان وآخرون، **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**، ترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 2، 1986م.

129- لوسيان غولدمان، **الإله الخفي**، ترجمة: زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، د ط، دمشق، 2010 م.

130- لوسيان غولدمان، **العلوم الإنسانية والفلسفية**، ترجمة: يوسف الأنطاكي، المجلس الأعلى للثقافة، د ط ،1996 م.

131- لوسيان غولدمان، **مقدمات في سوسيولوجيا الرواية**، ترجمة: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 1، د ت، سوريا.

132- لوسيان غولدمان، **مقدمة إلى مشكلة علم الاجتماع الرواية**، ضمن: القصة الرواية المؤلف، ترجمة: خيري دومة.

133- ليون تروتسكي، **الأدب والثورة** ، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1975م.

134- مجموعة من المؤلفين، **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**، ترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، بيروت، لبنان، 1984م.

135- مجموعة من المؤلفين، **مناهج النقد الأدبي**، ترجمة : رضوان ظاظا، عالم المعرفة، د ط، 1997م.

136- مجموعة من النقاد، **الأدب والأنواع الأدبية**، ترجمة: طاهر حجار، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط 1، دمشق، 1985م.

137- محسن جاسم الموسوي، **الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة**، منشورات وزارة الإعلام، د ط، العراق، 1975م.

138- محمد الناصر العجيمي، **النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية**، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، صفاقس تونس، ط 1، 1998م.

139- محمد بشير بويجرة، **الشخصية في الرواية الجزائرية(1970،1983)**، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، د ت، الجزائر.

140-محمد بوشحيط، **الكتابة لحظة وعي**،المؤسسة الوطنية للكتاب،د ط، الجزائر ،1984م.

141- محمد تيمور، **اتجاهات الأدب العربي في السنين المائة الأخيرة**، مكتبة الآداب ومطبعتها الجماميز، د ط، 1970م.

142- محمد حسن عسكري، **الأدب والثورة**، ترجمة: محمد عمر ميمون، دار العالمية للنشر والتوزيع، د ط، 2010م.

143- محمد رأفت سعيد، **الالتزام في التصور الإسلامي للأدب**، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 1987م.

144- محمد رياض وتار، **شخصية المثقف في الرواية العربية السورية (دراسة)**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، 1999م.

145- محمد زكي العشماوي، **الأدب وقيم الحياة المعاصرة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، الإسكندرية، 1974م،.

146- محمد سعيد فرح، مصطفى خلف عبد الجواد، **علم اجتماع الأدب**، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط 1، 2009م، عمان، الأردن .

147- محمد عابد الجابري، **المثقفون في الحضارة العربية**، مركز دراسات الوحدة العربية، د ط، بيروت لبنان، 2000م.

148- محمد عبد الكريم الحوراني، **النظرية المعاصرة في علم الاجتماع**، دار المجدلاوي للنشر ، د ط، الأردن، 2008م.

149- محمد عبد المنعم خفاجي، **مدارس النقد الأدبي الحديث**، الدار المصرية اللبنانية، ط 1، القاهرة، 1995م.

150- محمد عزام ، **فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان**، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 1، 1996م.

151- محمد عزام، **البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة**، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، دمشق، 1992م.

152- محمد عزام، **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة**، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد كتاب العرب، د ط، دمشق، 2003م.

153- محمد غميمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، القاهرة، 1997م.

154- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار الثقافة ، دار العودة، ط 5، د ت، بيروت.

155- محمد قطب، **دراسات في النفس الإنسانية**، دار الشروق، ط 6، بيروت لبنان، 1983 م.

156- محمد كامل الخطيب، **الرواية والواقع** ،دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 1981م.

157-محمد مفيد الشوباشي،**الأدب الثوري عبر التاريخ**، دار الهلال، القاهرة،د ط، 1967م.

158- محمد مفيد الشوباشي، **الفلسفة السياسية**، دار الفكر العربي، د ط، د ت، القاهرة.

159-محمد مندور، **الأدب الجزائري بلسان الفرنسي**، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر،2007م.

160- محمد مندور، **النقد والنقاد المعاصرون**، مكتبة نهضة مصر، د ط، د ت، القاهرة.

161- محمد مندور، **في الأدب والنقد**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، القاهرة، 1988م.

162- محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، (1925-1975)**، دار الغرب الإسلامي، د ط، 1985م.

163- محمود أمين العالم، **الثقافة والثورة**، دار الآداب، ط 1، بيروت ، 1970 م.

164- محمود أمين العالم، **توفيق الحكيم مفكرا وفنانا**، دار شهدي للنشر، د ط، القاهرة، 1985م.

165- محمود أمين العالم، عبد العظيم أنيس، **في الثقافة المصرية**، دار الثقافة الجديدة، ط 3، 1989م.

166- محمود دحروج، **مناهج النقد الأدبي المناهج الكلاسكية**، دار البداية ناشرون وموزعون، ط 1، عمان الأردن،2015م.

167- محمود محمد املودة، **تمثيلات المثقف في السرد العربي الحديث، الرواية الليبية أنموذجا دراسة في النقد الثقافي**،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط 1، اربد الأردن، 2010م.

168- محي الدين يوسف أبو شقرا، **مدخل إلى سوسيولوجيا الأدب العربي(المرحلة الثانوية) الغزل- المديح – الهجاء: نموذجا**، المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان، 2005م.

169- مخلوف عامر، **الرواية والتحولات في الجزائر، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية**، اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2000م.

170- مخلوف عامر، **تطلعات إلى الغد(مقالات)**،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1983م.

171- مصطفى فاسي، **البطل المغترب في الرواية العربية**، دار موفم للنشر،د ط، الجزائر، 2008.

172- مصطفى فاسي، **دراسات في الرواية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام**، دار القصبة للنشر، د ط، الجزائر 2000م.

173- ميجان الرويلي، سعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً**، المركز الثقافي العربي، ط 3، الدار البيضاء المغرب 2002م.

174- ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987م.

175- ميخائيل باختين، **الماركسية وفلسفة اللغة**، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء، 1986م.

176- ميشال فوكو، **حفريات المعرفة**، ترجمة سالم يغوث، المركز الثقافي العربي، ط2،1987م، بيروت.

177- نادية عيشور، **الصراع الاجتماعي بين النظرية والممارسة**، دار بهاء الدين، ط 1، قسنطينة الجزائر، 2008م.

178- نبيل العروي، **مفهوم الايديولوجيا(الأدلوجة)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1980م.

179- نبيل سليمان، **جماليات وشواغل روائية**، دراسة،اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2003م.

180- نبيل سليمان، **خصوصية الرواية العربية**، إعداد: ماجد رشيد العويد، المهرجان الثاني العجيلي للرواية، مديرية الثقافة بالرقة، دار الينابيع للنشر والتوزيع، ط1، 2007م.

181- نبيل سليمان، **وعي الذات والعالم، دراسات في الرواية العربية**، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 1985م.

182- هدى جمال محمد، **أزمة المثقف في الرواية الأردنية**، الأكاديميون للنشر والتوزيع، ط 1، عمان الأردن، 2013 م.

183- هويدا صالح، **صورة المثقف في الرواية الجديدة**،رؤية للنشر والتوزيع، ط 1،القاهرة،2013.

184- وائل سيد الرحيم، **تلقي البنيوية في النقد العربي**، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2008م.

185- ياسين الأيوبي، **الإنسان والطبيعة في رواية "الدون الهادئ"**، المؤسسة الجامعية، ط 1 بيروت، 1983م.

186- يوسف وغليسي، **النقد الجزائري المعاصر من اللاسونية إلى الألسنية**، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، د ط، الجزائر، 2002م.

خامسا: المراجع الأجنبية:

1- Lucien Goldmann**, Introduction aux premiers écrits de Lukacs** ,p157.

سادسا: المجلات والدوريات:

1- أسية البوعلي، **أهمية الزمان في الفلسفة والأدب مدخل نظري**، مجلة نزوى، العدد: 26 ، عمان الأردن،01 ابريل2001 م.

2- باسكادي بون، **البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان**، ترجمة: محمد سبيلا، مجلة آفاق، العدد: 10،المغرب، 1982م.

3- بشير إبرير، **مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث**، مجلة علامات في النقد، العدد:49، 1سبتمبر2003م، **ص: 617.**

4- بيار زيما، **نحو سوسيولوجيا للنص الأدبي**، ترجمة : عمار بلحسن، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد: 5، بيروت لبنان، 1989م.

5- جابر عصفور، **عن البنيوية التوليدية، قراءة في لوسيان غولدمان**، مجلة فصول، العدد :2، القاهرة، يناير1981م.

6- حسان راشدي، **ظاهرة الرواية الجزائرية الجديدة**، مجلة التواصل، العدد: 19، جامعة عنابة، الجزائر، جوان2009م.

7- زكي نجيب محمود، **الايديولوجيا ومكانها من الحياة الثقافية**، مجلة فصول: العدد: 1، مصر،01 اكتوبر1975م.

8- سليمان الطراونة، **المثقف والسلطة**، مجلة أفكار، العدد: 125،الأردن، 1994م.

09- صالح خرفي، **الديني والإيديولوجي في الرواية الجزائرية المعاصرة**، **روايات الطاهر وطار أنموذجا**، مجلة قراءات، العدد: 5، 2013م، جامعة بسكرة.

10- صبري حافظ، **الأدب والمجتمع، مدخل إلى علم الاجتماع الأدب**، مجلة فصول، العدد: 2، مصر، 1يناير 1981م.

11- عبد المحسن طه بدر، **الأدب والايديولوجيا**، مجلة فصول، العدد: 4، مصر، يوليو 1985م.

12- علي زغينة، **شخصية الشيخ العالم وأبعادها في رواية "الزلزال" للطاهر وطار**، مجلة البحوث والدراسات، العدد4، يناير 2007م. جامعة بسكرة، الجزائر.

13- عمار بلحسن، **صراع الخطابات القص والايدولوجيا في رواية الزلزال للطاهر وطار**، مجلة التبيين، العدد:17، الجزائر، اغسطس1993م.

14- فؤاد شاهين، **علم الاجتماع ومفهوم الثقافة**، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، العدد: 14، بيروت، لبنان، مارس1980م.

15- فيصل دراج، **الواقع وتصحيح الواقعية**، مجلة أدب ونقد، العدد: 17، مصر،1نوفمبر 1985م.

16- كمال أبو ديب، **الأدب والايدولوجيا**، مجلة فصول، العدد 4، مصر، يوليو 1985م.

17- لوسيان غولدمان، **مدخل إلى قضايا علم اجتماع الرواية**، ترجمة: محمد معتصم، مجلة عيون المقالات، العدد: 6-7، المغرب، 1فبراير 1987م.

18- لوسيان جولدمان، **مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية**، ترجمة: خيري دومة، مجلة فصول، مجلد12، العدد2، القاهرة 1ابريل 1993م.

19- ليلى بوعكاز، مقالة بعنوان **شعرية القبح في رواية "التفكك"**،مجلة الأثر،العدد: 21، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ديسمبر 2014م.

20- محمد الجزيري، **حول مستقبل الايديولوجيا**، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، العدد: 68، بيروت، 1992م.

21-محمد الصالح رمضان، **أدب النضال والمقاومة في الجزائر في العهد الاستعماري الفرنسي(1930-1954)**، مجلة الثقافة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،العدد: 116،الجزائر، 1998م.

22- محمد القاضي، **الرواية والتاريخ طريقتان في كتابة التاريخ روائيا**، مجلة علامات في النقد، العدد: 28، السعودية، 1يونيو 1998م.

23-محمد بشير بوبجرة، **الرواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل، مقاربة ابيستيمولوجية لخطاب حكاية العشاق في الحب والاشتياق**، مجلة دراسات جزائرية، جامعة وهران، العدد:01، جوان1997م.

24- محمد ساري، **طبيعة الصراع والرؤية للعالم في رواية"بدر زمانه" لمبارك ربيع**، مجلة أفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد:1، 01 يناير 1990م.

25- محمد مندور، **الالتزام ومسؤولية الأديب**، مجلة الكاتب، مصر، ديسمبر1962م.

26- محمود أمين العالم، **ملاحظات حول نظرية الأدب**، مجلة الثقافة والثورة، العدد: 10، 1983م.

27- محمود صالح الكروي، **مكانة الدين في النظام الملكي المغربي**،المجلة العربية للعلوم السياسية، العدد: 19، 2008 م.

28- مريم لطرش، **المثل الشعبي في رواية"اللاز"**، مجلة التبيين، العدد:25، الجزائر،أبريل 2006م.

29- مصطفى منصوري، **غدا يوم جديد، لعبد الحميد بن هدوقة في الخطاب النقدي الجزائري المرجعية والآليات**، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، العدد:1، جامعة وهران، الجزائر،2005 م.

30- هيندلس. ر، **مفهوم النظرة إلى العالم وقيمته في نظرية الأدب**، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد: 10، الرباط، 1982م .

سابعا: الرسائل الجامعية:

1- سلمى محمود سعد، **الثورة الجزائرية في روايات الطاهر وطار من الخمسينات حتى مطلع الستينات**، رسالة ماجستير، الجامعة الأمريكية، بيروت لبنان،2000 م.

2- محمد ساري، **النقد الأدبي مناهجه وتطبيقاته عند محمد مصايف**، رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، الجزائر،1992 م.

ثامنا: المواقع الالكترونية:

1- بوروبة الشريف، **مظاهر الرواية الجديدة في رواية (التفكك) لرشيد بوجدرة**، من الموقع الالكتروني: https//revus.uni – Ouargla .dz

2- شادية بن يحي، **الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع**، من الموقع الالكتروني: https//:www.diwanalarab.com

الفهرس

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
الإهـــــداء	
ثناء وتقدير	
المـــقدمـــة	**أ- ح**
المدخـــل	**10- 24**
الفصل الأول: مرحلة التأسيس مع محمد مصايف	**26**
المبحث الأول: مرحلة التأسيس مع محمد مصايف	**35**
معالم حول فكر محمد مصايف	**35**
الاختلاف في تصنيف منهج محمد مصايف	**39**
تجليات قضايا النقد الاجتماعي عند محمد مصايف	**41**
1- علاقة الفن والأدب بالواقع	**41**
2- دور الأدب في الإصلاح الاجتماعي	**44**
3- الثورة الجزائرية ونقد الحياة	**47**
4- موقف مصايف من جدلية الشكل والمضمون في الأدب	**51**
5- موقف مصايف من توظيف اللهجات المحلية العربية في الأدب	**55**
6- رسالة الأديب العربي المعاصر	**60**
أصل الأزمة في العلاقة بين الناقد والأديب في الجزائر	**63**
مراحل الإجراء النقدي عند محمد مصايف	**74**
المبحث الثاني: مرحلة النضج وتطور الرؤية مع واسيني الأعرج	**81**
1- سمات المنهج الاجتماعي الجدلي عند واسيني الاعرج	**82**
2- المقصد الإيديولوجي في الخطاب النقدي لواسيني	**84**
3- النقد الروائي الجدلي وثلاثية الايدولوجيا ،الواقع، المثقف	**85**
4- صدى الايدولوجيا في الرواية الجزائرية	**96**

5- الجدلية الناشئة بين الرواية، الواقع والتاريخ	**99**
6- تصنيف واسيني للرواية الواقعية الجزائرية	**103**
7- البعد الاجتماعي في الرواية الجزائرية السبعينية	**113**
8- إيديولوجيا النقد الأدبي	**116**
9- استغلال آلية الشخصية في النقد الاجتماعي	**117**
المبحث الثالث: مرحلة التحول في مسار النقد الاجتماعي مع محمد ساري	**133**
1- الأطر العامة لمنهج غولدمان في سوسيولوجيا الأدب	**135**
2- حضور البنيوية التكوينية في النقد العربي والجزائري	**136**
3- مفاهيم النقد البنيوي التكويني	**139**
4- مقاربة محمد ساري للنقد البنيوي التكويني	**143**
5- وضعية النقد الجديد في الجزائر	**149**
6- الخلق الثقافي بين مفارقة الوعي السيكولوجي والوعي الاجتماعي	**155**
7- البناء والبنية بين النص والواقع	**158**
8- مستويات التحليل البنيوي التكويني	**160**
الفصل الثاني: ملامح الممارسة التطبيقية عند النقاد الثلاثة	**167**
المبحث الأول: تحليل المضمون في نقد محمد مصايف	**168**
النموذج التطبيقي: تحليل رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة	**168**
1- المرحلة الأولى: مرحلة الدراسة (دراسة المتن الروائي)	**169**
2- المرحلة الثانية: التفسير (تحليل المضمون الاجتماعي)	**170**
ملاحظات فنية في سياق اجتماعي	**178**
3- المرحلة الثالثة: مرحلة التقييم	**181**

المبحث الثاني: إيديولوجية الممارسة النقدية عند واسيني الأعرج	**184**
النموذج1: تحليل رواية اللاز(حضور الأشياء المنسية)	**184**
1- ملخص وصفي لرواية اللاز	**185**
2- دلالة رواية اللاز بالنسبة للفترة التي نشرت فيها	**186**
3- مؤشرات الوضعية السوسيولوجية للرواية	**188**
4- تحليل إيديولوجيا رواية اللاز	**189**
5- تحليل أنماط الشخصية الكاشفة للايديولوجيا	**194**
6- تسلل إيديولوجيا الراوي للنص	**202**
7- الخلفيات الإيديولوجية لتحليل الشكل الفني للرواية	**204**
النموذج2: تحليل رواية العشق والموت في الزمن الحراشي،اقتحام الأزمنة الصعبة	**207**
1- دلالة الرواية تاريخيا	**207**
2- صورة الصراع الايديلوجي في الرواية	**207**
3- تصنيف الشخصيات المشكلة للصراع الإيديولوجي في الرواية	**208**
4- تنازع الفني مع الإيديولوجي في بناء الشخصية	**214**
5- فكرة التنبؤ الواقعي ومنظور المستقبل في نقد واسيني	**215**
6-استثمار الخطاب الصوفي وأسطرة الرواية	**218**
7- معارضة لبؤس الرؤية النقدية	**220**
8-الجمالية الفنية للصراع الاجتماعي في العشق والموت في الزمن الحراشي	**223**
المبحث الثالث: محايثة البنية الاجتماعية في نقد محمد ساري	**227**
النموذج1: تحليل رواية "التفكك" (تثوير الواقع)	**228**
1- تحديد موضوع الرواية	**228**

2- الجنس ومعادلة الموقف الاجتماعي	229
3- دراسة شخصيات رواية "التفكك"	233
4- تعقد الصراع بين الواقع والدين والسياسة	237
5- بناء الأحداث	237
6- لغة المقموع الاجتماعي في رواية "التفكك"	239
النموذج2: تحليل رواية "الزلزال" واستقصاء البعد الاجتماعي	241
1- تحليل شخصيات رواية الزلزال	242
2- البعد الاجتماعي واستشراف نهاية النظام الإقطاعي في الرواية:	246
النموذج3: تحليل رواية "الليل ينتحر" لبكير بوراس	247
1- تحديد موضوع الرواية	247
2- تحليل مضمون الرواية	249
3- مميزات دراسة محمد ساري التطبيقية	251
الفصل الثالث: توظيف المصطلح في النقد الاجتماعي الجزائري	258
المبحث الأول: مصطلح الالتزام عند مصايف	259
1- مصطلح الالتزام في الأدب والفكر	259
2- علاقة الالتزام بالايدولوجيا في النقد العربي الحديث	269
3- عناصر عملية الالتزام عند محمد مصايف	272
4- طبيعة الالتزام عند محمد مصايف	273
5-غاية الأديب الجزائري الملتزم	282
6- أسباب عدم التزام الأديب العربي	284

المبحث الثاني: مصطلح الصراع الطبقي عند واسيني الأعرج	**285**
1- ماهية مصطلح الصراع الطبقي	**285**
2- الارتباطات المعرفية لمصطلح الصراع	**287**
3- منطلقات الرؤية الماركسية اللينينية لمفهوم الصراع	**290**
4- أشكال الصراع الاجتماعي	**291**
5- حقيقة الصراع الطبقي والاستلاب الإنساني	**294**
6- الصراع الطبقي وتملك الأدب	**296**
7- الصراع الطبقي في الرواية الواقعية الغربية	**298**
8- الصراع الطبقي في الرواية الواقعية العربية	**300**
9- توظيف نظرية الصراع الاجتماعي في العمل النقدي عند واسيني	**303**
المبحث الثالث: محمد ساري ومصطلحي رؤية العالم والبطل	**311**
توظيف مصطلح رؤية العالم في تقد محمد ساري	**311**
1- تجليات رؤية العالم في دراسات الظاهرة الإنسانية	**312**
2- جدلية الموقف التاريخي والموقف الأدبي	**314**
3- تحليل رؤية العالم في رواية"بدر زمانه"	**315**
توظيف مصطلح البطل في نقد محمد ساري	**317**
1- البطل في الرواية الحديثة	**317**
2- توظيف مصطلح البطل في الممارسة التطبيقية لساري	**323**
3- مشكل توظيف المصطلح في النقد البنيوي	**324**
الخاتمة	**330**
قائمة المصادر والمراجع	**335**
الفهرس	**354**
الملحق	**360**

الملاحق

محمد مصايف: ولد في 1929م بمدينة مغنية .

- حفظ القرآن بكتاب أولاد العباس.

- 1943م الى 1946م تتلمذ في مدرسة التربية والتعليم التابعة لجمعية العلماء المسلمين بمغنية.

- 1946م انتقل إلى مدينة فاس بالمغرب للدراسة في جامع القرويين

- التحق بجامع الزيتونة بتونس وظل يتابع تعليمه إلى غاية 1951.

- 1951م رجع إلى الجزائر واشرف على إدارة مدرسة خاصة بمغنية.

-1951م أعتقل من طرف الاستعمار الفرنسي وأطلق سراحه بعد أشهر.

- سافر إلى فرنسا لمواصلة دراسته إلى غاية الاستقلال1962م.

-1965م م عاد من فرنسا والتحق بجامعة الجزائر.

- 1972م تحصل ديبلوم دكتوراه الحلقة الثالثة من جامعة الجزائر عن رسالة بعنوان: جماعة الديوان في النقد.

- 1976 أحرز ديبلوم دكتوراه دولة من جامعة القاهرة عن أطروحة بعنوان النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي.

- اشتغل أستاذ ثم مدير لمعهد اللغة والأدب العربي بجامعة الجزائر.

- 1984الى1986م واضب في هذه الفترة على الكتابة في الصحافة الوطنية وبالأخص جريدة الشعب، إضافة لتقديمه برنامج أسبوعي "الصحافة الأدبية في أسبوع" على أمواج الإذاعة الوطنية.

- توفي بتاريخ 20جانفي1987م.

1- <u>الدراسات لنقدية:</u> ترك للمكتبة الجزائرية مصايف 8كتب نقدية قيمة هي:

1- كتاب الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د ط، الجزائر، 1983م.

2- كتاب القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال، المكتبة الشعبية، الجزائر، 1982م.

3- كتاب النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، الجزائر، 1983م.

4- كتاب النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، الجزائر، 1985م.

5- كتاب دراسات في النقد والأدب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د ط، الجزائر،1981م.

6- كتاب فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث(دراسات ووثائق)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط 2، 1981م.

7- كتاب في الثورة والتعريب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط 2، الجزائر، 1981م.

8- كتاب جماعة الديوان في النقد، 1974م.

2-<u>الأعمال الإبداعية:</u>

- رواية "المؤامرة " 1985م.

واسيني الاعرج

- ولد في 1954/08/08م، بقرية سيدي بوجنان ولاية تلمسان.
- 1959م استشهد والده في الثورة التحريرية.
- 1968انتقل مع عائلته إلى تلمسان ومكث حتى1973.

- 1973م انتقل إلى مدينة وهران ليعمل محررا صحفيا ومترجما للمقالات، إضافة لمزاولة دراسته الجامعية بقسم الأدب العربي.

- رحل إلى سوريا ولبث في عاصمتها دمشق عشر سنوات، حاز خلالها على شهادة الماجستير عن رسالة بعنوان"اتجاهات الرواية العربية في الجزائر"ثم شهادة دكتوراه دولة عن أطروحة بعنوان"نظرية البطل في الرواية".

- 1985م عاد إلى الجزائر واشتغل أستاذ للأدب الحديث بجامعة الجزائر المركزية.

- 1994م رحل إلى باريس بفرنسا بدعوة من المدرسة العليا للأساتذة وجامعة السوربون، حيث تقلد منصب أستاذ كرسي.

جوائز واسيني الأعرج الأدبية: حصد واسيني الاعرج العديد من الجوائز على أعماله الروائية نذكر منها:

- 1989م الجائزة التقديرية من رئيس الجمهورية شادلي بن جديد.
- 1997م اختيرت روايته "حارسة الظلال"(دون كيشوت في الجزائر) ضمن أفضل خمس روايات صدرت بفرنسا.
- 2001م جائزة الرواية الجزائرية عن مجمل أعماله الروائية.
- 2006م جائزة المكتبيين الكبرى عام 2006م عن روايته "كتاب الأمير" .
- 2007م جائزة الشيخ زايد للكتابة الأدبية عن روايته "كتاب الأمير".
- 2010م جائزة الدرع الوطني لأفضل شخصية ثقافية من اتحاد الكتاب الجزائريين وأفضل رواية عربية عن رواية"البيت الأندلسي"

– 2013م جائزة الإبداع الأدبي من مؤسسة الفكر العربي عن روايته "أصابع لوليتا".

–2015م جائزة كتارا للرواية العربية عن روايته "مملكة الفراشة".

مؤلفاته:

1– الدراسات النقدية:

– اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م.

– النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 1985م.

– الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية الرواية أنموذجا، دراسة نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، الجزائر، 1989م.

– مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية، محنة التأسيس، الفضاء الحر، الجزائر، 2007 م.

2– الأعمال الإبداعية:

– 1978م رواية نوار اللوز (جغرافية الاجساد المحروقة)، مجلة أمال العدد: 48 الجزائر.

–1980م رواية البوابة الزرقاء(وقائع من أوجاع رجل)، الجزائر.

–1982م رواية طوق الياسمين (وقائع الأحذية الخشنة)، دار الحداثة بيروت.

–1982م رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش،دار الجومق دمشق.

– 1983م رواية نوار اللوز، دار الحداثة بيروت.

– 1984م رواية مصرع احلام مريم الوديعة، دار الحداثة بيرت.

–1990م، رواية ضمير الغائب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

– 1993م، رواية الليلة السابعة بعد الألف(رمل الماية)،عيبال دمشق.

–1995م، رواية سيدة المقام، دار الجمل ألمانيا.

–1996م، رواية حارسة الظلال.

-1997م، رواية ذاكرة الماء دار الجمل ألمانيا.

-1998م،رواية مرايا الضرير.

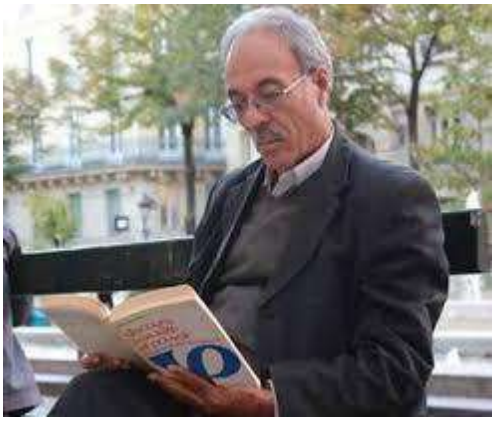
-2001م، رواية شرفات بحر الشمال، دار الآداب بيروت.

-2005م، رواية مضيق المعطوبين.

-2005م. رواية كتاب الأمير، دار الآداب بيروت.

-2009م، رواية سوناتا لأشباح القدس، دار الآداب بيروت.

- ترجمت أعماله الإبداعية إلى الكثير من اللغات العالمية(الفرنسية، الألمانية، الإسبانية...إلخ)



محمد ساري: 1958/02/01م بشرشال ولاية تيبازة.

- 1976م شهادة البكالوريا.

-1980م شهادة ليسانس بمعهد اللغة والأدب العربي بجامعة الجزائر.

- 1981م شهادة ديبلوم الدراسات المعمقة من جامعة السوربون باريس.

- 1992م شهادة الماجستير من جامعة الجزائر عن رسالة بعنوان المنهج النقدي عند محمد مصايف.

- يشغل أستاذ بجامعة الجزائر2لمقياس نظرية الأدب والسيمولوجيا والنقد الحديث.

أعماله الإبداعية: للأستاذ محمد العديد من الأعمال الإبداعية نذكر منها:

- رواية "على جبال الظهيرة" المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

- 1986م رواية "السعير " مطبعة لافوميك للنشر و التوزيع الجزائر.

-2000م رواية "البطاقة السحرية" منشورات التبيين الجزائر.

-2002م رواية "الورم" منشورات الاختلاف، الجزائر.

- 2007م رواية "الغيث" منشورات البرزخ، الجزائر.

- 2015م رواية "القلاع المتآكلة" دار البرزخ، الجزائر.

أعمال الترجمة: لقد ساهم ساري في ترجمة مجموعة من المؤلفات والروايات نذكر منها:

- 2002م ترجم رواية "العاشقان المنفصلان" للكاتب أنور مالك.

-2003م ترجم رواية "الممنوعة" للكاتبة مليكة مقدم.

- 2006م ترجم رواية "قسم البرابرة " لبوعلام صنصال.

الدراسات النقدية :

-كتاب "الأدب والمجتمع"

- كتاب "في النقد الأدبي الحديث"، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر.

- 1984م كتاب "البحث عن النقد الأدبي الجديد" دار الحداثة، بيروت لبنان.

- 2013م كتاب "وقفات في الفكر والأدب والنقد"، دار التنوير الجزائر.

كما ساهم ساري في إثراء الساحة النقدية بنشر العديد من المقالات على صفحات العديد من المجلات العربية.

الملخص

الملخص

الملخص:

تقف دراستنا البحثية عند حدود النقد الاجتماعي في المنجز النقدي الجزائري بعد الاستقلال من خلال التجربة النقدية عند كل من محمد مصايف وواسيني الأعرج ومحمد ساري، في إطار مسار منهجي في التناول ينطلق من مراحل تطوره وتناميه لاكتشاف توجهاته المختلفة والاطلاع على أهم القضايا الفكرية والمفاهيم النظرية الاجتماعية المستغلة في كل مرحلة، وشكل إسقاطها على النص الإبداعي الجزائري أثناء الممارسة التطبيقية، إلى رصد أبرز المصطلحات التي وظفها النقاد لسبر أغوار النص، وقد اقتضت طبيعة هذه الدراسة استخدام المنهج الاجتماعي وآليتي الوصف والتحليل.

الكلمات المفتاحية: النقد الجزائري الحديث، النقد الاجتماعي، الالتزام، النقد الجدلي، البنيوية التكوينية.

Abstract:

Our study is situated within the limits of social criticism. It aims at the ways of the realization of the Algerian critic after independence, and it has gone through a critical process in **Mohammed messaif and Ouassini el aradj, Mohammed sari**, within the framework of a methodical journey starting with the permuting, discovers different orientations for treaties the different natrons and social theories used in all stages. Resuming in the Algerian creative text, during the applied practices of noting the terminology used to deepen the nature of the study requires the use of the social method and the two tools of descriptive analysis.

Keywords: Modern Algerian criticism, Social criticism, Dialectical critical engagement, Genetic structuralism.