الجمهورية الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
وزارة التعليـم العالـي و البحث العلمـــي
جامعـــة عبد الرحمان ميرة-بجايـــة
كـلـيـــــة الآداب و اللـغـات
قسم اللغة العربية و آدابها

عنوان المذكرة :

تلقـي حبيب مونسـي للخطاب النقـدي الغربي

من خلال دراسة كتابه :" نظريات القراءة في النقد المعاصر "

مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر

تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبين :
هشام بن يوسف
وحيد بوعمامـــة

إشراف الأستاذ :
عمر قلايلية

السنة الجامعية: 2015/2014

" شكر و عرفان "

بسم الله الرحمان الرحيم :

والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد و آله

وصحبه أجمعين أما بعد :

نشكر **الله تعالى** على نعمه التي لا تقدر ولا تحصى، ومنها توفيقه سبحانه وتعالى على إتمام هذا العمل، ونتقدم بجزيل الشكر والامتنان وخالص العرفان والتقدير إلى أستاذنا ومشرفنا " **عمر قلايلية** " الذي شرفنا بقبوله الإشراف على هذه المذكرة وكذا دعمه وتوجيهاته القيمة لنا فجزاه الله خيرا .

كما يسرنا أن نوجه أسمى آيات التقدير والعرفان إلى أساتذتنا الكرام على ارشاداتهم وآرائهم ومواكبتهم لنا طيلة خمسة سنوات فجزاهم الله أيضا، وكما لا يفوتنا أن نخص بالشكر الدكتور " **حبيب مونسي** " الذي لم يبخل علينا بكتاب أو مقال أو نصيحة ، **شكرا جزيلا لك أستاذي الكريم.**

" إهـــــــــداء "

إلى من لا يمكن للكلمات أن توفي حقهما .

إلى من لا يمكن للأرقام أن تحصي فضائلهما .

إلى والدي العزيزين أدامهما الله لي .

إلى إخوتي وأخواتي وكل الأسرة الكريمة .

إلى الأصدقاء الذين تقاسموا معي الكلمة الطيبة و الدعم الجميل

إلى

كل طلبة السنة الثانية ماستر تخصص أدب جزائري دفعة 2015

إلى كل من سقط من قلمي سهوا

<u>أهدي هذا العمل</u>

وحـــيـــد بوعمامـــة

" إهـــــــداء "

أهدي ثمرة جهدي هذا إلى من قال الله فيهما :

" **وقضى ربك ألا تعبدوا إلا إياه وبالوالدين إحسانا** "

والدي العزيزين

إلى إخوتي و أخواتي و كل الأسرة الكريمة .

و إلى أستاذي " **عمر قلايلية** " الذي رسم لي طريق العلم والمثابرة وأسس النجاح ولم يبخل عليا بنصائحه وتوجيهاته القيمة، وملاحظاته الصائبة التي غطت هفواتي وكان نعم الموجه و الناصح لي .

إلى الأصدقاء الذين تقاسموا معي الكلمة الطيبة و الدعم الجميل

إلى كل طلبة السنة الثانية ماستر تخصص أدب جزائري دفعة 2015

إلى كل من سقط من قلمي سهوا

أهدي هذا العمل

هـــــشـــام بن يوسف

مقدمـــــة :

يعتبر النقد عملية وصفية تبدأ بعد عملية الإبداع مباشرة، وتستهدف قراءة الأثر الأدبي ومقاربته قصد تبيان مواطن الجودة والرداءة، ويسمى الذي يمارس وظيفة مدارسة الإبداع ومحاكمته : الناقد، لأنه يكشف على ما هو صحيح أصيل في النص الأدبي من جهة ويميزه عما هو زائف ومصطنع من جهة أخرى، لكن في مرحلة ما بعد البنيوية ومع التصور السيميوطيقي وجمالية التقبل، استبعد مصطلح الناقد وصار مجرد قارئ يقارب الحقيقة النصية ويعيد إنتاج النص وبناءه من جديد . وتسمى مهمة الناقد بالنقد وغالبا ما يرتبط هذا الأخير بالوصف والتفسير والتأويل والكشف والتحليل والتقويم، أما النص الذي يتم تقويمه من قبل الناقد يسمى بالنص المنقود.

ويخضع النقد لمجموعة من الخطوات والإجراءات الضرورية التي تتجسد في قراءة النص وملاحظته وتحليله مضمونا وشكلا ثم تقويمه إيجابا وسلبا، وفي الأخير، ترد عملية التوجيه وهي عملية أساسية في العملية النقدية لأنها تسعى إلى تأطير المبدع وتدريبه وتكوينه وتوجيهه الوجهة الصحيحة والسليمة من أجل الوصول إلى المبتغى المنشود.

في ظل هذا التطور النقدي الذي عرفه ظهر النقد الأدبي عند العرب منذ العصر الجاهلي في شكل أحكام انطباعية وذوقية وموازنات ذات أحكام تأثرية مبنية على الاستنتاجات الذاتية كما نجد ذلك عند النابغة الذبياني في تقويمه لشعر الخنساء وحسان بن ثابت، قد قامت الأسواق العربية وخاصة سوق المربد بدور هام في تنشيط الحركة الإبداعية والنقدية، كما كان الشعراء المبدعون نقادا يمارسون التقويم الذاتي من خلال مراجعة نصوصهم الشعرية وتنقيحها واستشارة المثقفين وأهل الدراية بالشعر كما نجد ذلك عند زهير بن أبي سلمي الذي كتب مجموعة من القصائد الشعرية التي سماها "الحوليات " والتي تدل على عملية النقد

والفهم والمراجعة الطويلة والعميقة والمتأنية ولهذا لم يكن النقد العربي عن التأثر بالنقد الغربي وهذا لسبب احتكاك النقاد العرب بنظرائهم في الغرب نتيجة لدراستهم في الجامعات الغربية دون أن ننسا دور الطباعة و الترجمة الذي كان لهما دورا فعالا في نقل النقد النقد الغربي الى العالم العربي وهذا الذي أدى إلى اتساع الاحتكاك بين الحضارتين (العربية و الغربية) و اتخاذه صورا من الصراع حينا و الحوار حينا آخر .

لقد كان لحركة النقد الجديدة في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن الماضي مناهج نقدية جديدة، لكنها لم تأخذ مكانتها بين الدارسين العرب، لكن هذا لم يمنع ظهور مجموعة من النقاد العرب الذين استطاعوا فهم و بلورة اتجاه نقدي عربي له سماته وخصائصه و اجراءاته .

و من بين أهم الأسماء العربية التي حلقت عاليا في سماء هذا الميدان نجد اسم الجزائري " **حبيب مونسي** " الذي يعتبر من أغزر النقاد المعاصرين انتاجا والذي يتناول القضايا الثقافية و الحضارية والانسانية والاسلامية من خلال العديد من الكتب النقدية، اضافة إلى الدراسات و المقالات الصحفية المنشورة محليا وعربيا إضافة إلى العديد من الروايات، وبذلك استطاع أن يبلور منهجا نقديا يهدف إلى خلق خطاب نقدي عربي قائم بذاته ومرتكزا على التراث النقدي الاصيل، لهذا كان من الضروري علينا أن نبحث الصلة الموجودة بين الخطاب النقدي العربي والخطاب النقدي الغربي نتيجة للخصوصية الثقافية التي يتمتع بها النقد العربي للحكم على مدى تلقي **حبيب مونسي** للخطاب النقدي الغربي الوافد .

موضوع بحثنا هذا هو" **تلقي حبيب مونسي للخطاب النقدي الغربي، من خلال دراسة كتابه نظريات القراءة في النقد المعاصر** " اختيارا مؤسسا عن رغبة ملحة للبحث في تاريخ النقد العربي، ولهذا يسعى بحثنا إلى الإحاطة بمختلف التأثيرات النقدية

وخاصة الغربية منها ونحاول البحث عن الاشكالية المحورية والتي هي " **إلى أي مدى استطاع حبيب مونسي قراءة وتلقي الخطاب النقدي الغربي ؟** "

واندرجت تحت هذه الاشكالية مجموعة من التساؤلات الفرعية :

" **هل وفق حبيب مونسي في الجمع بين النقد العربي والنقد الغربي مع الحفاظ على طابع النقد العربي وخصوصياته؟ وكيف جاءت استخداماته له؟ وماهي خاصية هذا النقد الجديد؟ وماهي المرجعيات التي يستمد منها منهجه النقدية؟ وهل الخطاب النقدي عنده هو نتيجة تمثله الكبير للخطاب النقدي الغربي أم ان ذلك يهدف إلى النهوض بالخطاب النقدي العربي التراثي؟** "

وقد اتبعنا في دراستنا للموضوع على المنهج الوصفي التحليلي في تتبع منهجية **حبيب مونسي**، مع الاستعانة بآليات المنهج التاريخي، في تتبع مسار كل من النقد العربي و الغربي من النشأة إلى التطور .

وتبعا للتساؤلات التي طرحت في الإشكالية، جاء البحث منسقا للرد عليها، والبحث فيها وحولها من أجل تتبع مسار النقد العربي كما تتبعه من قبلنا حبيب مونسي، فجاء محتوى الدراسة كما يلي :

المدخل : وفيه تم التحدث عن واقع النقد الجزائري المعاصر وكيفية انتقالها من مرحلة الأراء المشتتة إلى مرحلة التأسيس والتطور وبزوغ فجر النقد الجزائري القائم بذاته، ثم تطرقنا إلى أعلام هذا النقد من كبار النقاد أمثال **عبد المالك مرتاض** و **عبد الله الركيبي** و غيرهم من الذين كان لهم الفضل في خلق و تطوير النقد الجزائري .

الفصل الأول: الموسوم بـــ : "**مرجعيات النقد الحداثي عند حبيب مونسي**"، نظري محض قمنا بتخصيصه لأهم المحطات التي مر بها كل من النقد العربي التراثي

والنقد الغربي هذا الفصل بتقسيمه إلى مبحثين ، خصصنا المبحث الأول، للنقد العربي ، محاولة منا تتبع مساره من النشأة (الجاهلية) مرورا بعصر صدر الاسلام ، وصولا للعصر الأموي والعباسي، لننتقل إلى العصر الحديث لمعرفة آراء المحدثين في التراث من جهة ورؤية البديل الذي اتوا به من جهة أخرى، حين كان المبحث الثاني مخصص للنقد الغربي متتبعين اهم محطاته ، مدارسه وكذا اعلامه من النقاد الذين كان لهم الفضل في تأسيس قاعدة متينة لهذا النقد .

الفصل الثاني : خصصناه لدراسة كتاب " **نظريات القراءة في النقد المعاصر** " تطرقنا فيه لدراسة كلية شملت كل الفصول والأبواب، من اجل تبيان اهم القضايا التي يعالجها حبيب مونسي في هذا المؤلف، و معرفة مدى انعكاسها على واقع النقد العربي .

الخاتمة : جاءت لرصد النتائج التي استطاع هذا البحث الكشف عنها ، والتوصيات التي يقدمها على ما سبق ذكره .

وككل بحث أكاديمي يتطلب جهدا و تركيزا كبيرين، واجهتنا بعض الصعوبات خصوصا أثناء جمع المادة العلمية ، نظرا لقلة المراجع الخاصة بالنقد الجزائري عامة الورقية منها والإلكترونية، وعدم توفر بعض العناوين المهمة الخاصة بالنقد الإنجليزي .

وتنوعت مراجع هذه الدراسة، من مؤلفات عربية تتصدرها كتب **حبيب مونسي**، فبالإضافة إلى المدونة موضوع الدراسة ساعدتنا كذلك مؤلفات النقاد العرب و نخص بالذكر :" **تاريخ النقد الادبي عند العرب** " لـــ : طه أحمد ابراهيم، و كذا " **في النقد القديم عند العرب** " لـــ : مصطفى عبد الرحمان ابراهيم .

وكما أفادتنا من الكتب التي تناولت بشكل أو بآخر النقد العربي أو الغربي بالبحث في مختلف المرجعيات .

ولا يسعنا ونحن نقدم هذا الجهد البسيط إلا أن نتقدم بالشكر للمشرف ، الأستاذ الكريم" **عمر قلايلية** "، على كل ما قدمه من عون، حيث لم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته وتصويباته و حتى صرامته .

كما نغتنم الفرصة لنعيد شريط الزمان إلى الوراء لتقديم تحية عطرة لكل أستاذ شارك في تكويننا وتحمل طفولتنا في أروقة الابتدائيات، فجزاهم الله خيرا .

مدخل :

إن المتتبع لما تعج به الساحة النقدية الجزائرية من قراءات تحليلية كثيرة لمختلف الأجناس الأدبية (قصة، رواية، شعر، مسرح، ...)، وهذا النقد يواكب التطور الإبداعي .

من خلال متابعة وتحليل المنتج الأدبي في الساحة الجزائرية، وما فيها من دراسات نقدية مختلفة، نلاحظ عددا كبيرا من النقاد والدارسين لمجال النقد، والحديث عن النقد في الجزائر يحتم علينا العودة إلى جذوره وأصوله من خلال النقاد الجزائريين الأوائل الذين عملوا في هذا الحقل على غرار " **بلقاسم سعد الله، صالح خرفي، عبد الله ركيبي، محمد ناصر** " **ويعتبر هؤلاء من الدارسين الذين أسسوا للنقد الجزائري المعاصر من خلال الأعمال الأكاديمية التي قدموها** "[1]،

ولهذا يعتبر هؤلاء النقاد من الذين لهم الفضل الكبير في إرساء قواعد النقد الجزائري المعاصر من خلال مجهوداتهم المبذولة والخلاقة لجعل النقد الجزائري يواكب نظيره العربي والغربي" **ففي خضم الحركة النقدية التي عرفها المشرق العربي، فقد كونت الجامعات المشرقية فئة هؤلاء النقاد المؤسسين، وقعوا تحت تأثيرها** "[2]، أي أن هؤلاء النقاد الجزائريين كانت أعمالهم النقدية شبيهة بالنقد العربي المشرقي، وهذا راجع بالدرجة الأولى إلى تأثرهم بالنقد المشرقي وكذا كونهم تكونوا في جامعاتها إن أهم ما حققه هؤلاء النقاد رغم كثرة الانتقادات التي تلقوها خاصة في المرحلة التي تلتهم " **غير انه يمكن تسجيل بعض المنجزات العامة التي أنجزها هذا الجيل:**

---

[1]: علي خذري، **تحديث النقد الجزائري – الملتقى الوطني الأول حول النقد الأدبي الجزائري**، يحوليات الآداب واللغات، جامعة مسيلة،21 و22 ماي 2006، ص 107 .

[2]: يوسف وغليسي، **النقد الجزائري المعاصر من الالسنية إلى اللانسونية**، اصدار رابطة ابداع الثقافة، الجزائر، 2002، ص 2 .

جمع النصوص الشعرية والتعريف بها.

تشكيل صور عامة عن فنون وصور وشخصيات وظواهر.

حصول تطور ملموس في الوعي النقدي وأشكال البحث فيه [1].

إن أهم أقطاب النقد الجزائري المعاصر أسماء ظهرت خاصة في فترة الثمانينات وفيها " **بدأ يتشكل إبدال جديد ينهظ على أساس مغايرة لدور النقد وطبيعة الأدب، وأخذ يتجاوز البحث في المؤثرات الخارجية للنص بغية فهمه وتفسيره وتصنيفه وابراز قيمته الجمالية، وذلك بتركيزه على ما يعبر عنه النص** "[2] إن هذه المرحلة تظهر فيها روح التجديد أو محاولة للتجديد من خلال ترك القديم والمتمثل في الاهتمام بالمؤثرات الخارجية وتغييرا للوجهة نحو النص وما يوجد فيه دون غيره ، ومن أهم النقاد الذين خاضوا في هذا الاتجاه" **في ضوء هذا التصور الجديد دخل عبد المالك مرتاض عالم المناهج النقدية الحديثة التي تهب النص كينونته اللغوية المستقلة متحججا بأحدث المفاهيم الألسنية** "[3].

لقد عمل عبد المالك مرتاض على أخذ المناهج النقدية الحديثة وتطبيقها على النصوص كالألغاز الشعبية والأمثال الشعبية وبهذا فانه طبق المناهج الغربية الحديثة متجاوزا بذلك المناهج القديمة والتقليدية ودعا الى ضرورة " **الانصباب على النص وحده، والإحتكام على العلم وحده، باعتبار أن الكاتب تنتهي مهمته الإبداعية بمجرد الانتهاء من العملية الإبداعية، فالاهتمام ينصب على عمله لا عليه** "[4].

---

[1]: علي خذري، **تحديث النقد الجزائري – الملتقى الوطني الأول حول النقد الأدبي الجزائري**، ص 109 .

[2]: المصدر نفسه، ص 110 .

[3]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[4]: عبد المالك مرتاض، **الالغاز الشعبية الجزائرية**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 07 .

ومن هنا نستخلص أن **عبد المالك مرتاض** اهتم ودعا في نفس الوقت إلى الاهتمام بمنتوج المبدع أي عمله الإبداعي لأنه الأهم، وهذا ما تطرقت إليه المناهج الحديثة (البنيوية وغيرها)، وما يمكن قوله عن الناقد **عبد المالك مرتاض** أنه قد استطاع أن يضيف الكثير للنقد الجزائري وأن يحدث مناهجه من خلال تطبيقاته الكثيرة على عدد كبير من المجالات الأدبية مستفيدا من المناهج الغربية الحديثة في هذا الصدد يقول:" **لا أنكر أنني ركزت على الجانب الأسلوبي على الأسلوبية فاستخدمت المنهج الأسلوبي لتشريح هذه القصيدة في كتابي: بنية الخطاب الشعري** "[1]، والقصيدة التي يتحدث عنها هي قصيدة " **أشجان يمانية** "، للشاعر **عامر السعيدي** . إن من أهم المنقبين المستكشفين للنثر الجزائري الناقد " **عبد الله ركيبي** " الذي عمل على إخراج النثر الجزائري خاصة القصة القصيرة من مأزق الإهمال الذي طالته، فهو على وضع نظرية للأنواع النثرية الجزائرية وهذا لأنه أدرك أن " **النثر قد تطور أسلوبا وموضوعا ومحتوا** "[2]، فهو عمل على تعريف النقد الجزائري ونشره، بحيث يؤكد في مقدمة الطبعة الثانية لكتابه " **تطور النثر الجزائري** " بقوله :" **وقد حاولت أن تكون هذه الدراسة علمية متكاملة أطمح من وراءها إلى الإجابة عن بعض الأسئلة، كما أطمح إلى أن يجد فيها القارئ العربي ما يساعده على معرفة ما أنتجه الكتاب الجزائريون في هذا الانتاج** "[3]. وقد اتبع في هذا المنهج التعريفي من أجل تتبع واستقراء الأشكال النثرية عبر الحقب التاريخية، ويؤكد هذا صراحة لقوله:" **الواقع أن المنهج الذي اخترناه هو المنهج تحليل والاستعانة بالتاريخ إلى حد ما**"[4].

---

[1]: جهاد فضل، **أسئلة النقد: حوار مع الدكتور عبد المالك مرتاض، السلسلة النقد**، دار العربية للكتاب، بيروت، ص216 .

[2]: محمد أمين بحري، **طلائعية التنظير النقدي عند عبد الله الركيبي**، المرجع السابق، ص 138 .

[3]: عبد الله الركيبي، **تطور النثر الجزائري الحديث**، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري، دار العربية للكتاب، القاهرة، ط2، 1983، ص 07 .

[4]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

ومن هنا نستخلص أن **عبد المالك مرتاض** اهتم ودعا في نفس الوقت إلى الاهتمام بمنتوج المبدع أي عمله الإبداعي لأنه الأهم، وهذا ما تطرقت إليه المناهج الحديثة (البنيوية وغيرها)، وما يمكن قوله عن الناقد عبد المالك مرتاض أنه قد استطاع أن يضيف الكثير للنقد الجزائري وأن يحدث مناهجه من خلال تطبيقاته الكثيرة على عدد كبير من المجالات الأدبية مستفيدا من المناهج الغربية الحديثة في هذا الصدد يقول:" **لا أنكر أنني ركزت على الجانب الأسلوبي على الأسلوبية فاستخدمت المنهج الأسلوبي لتشريح هذه القصيدة في كتابي: بنية الخطاب الشعري** "[1]، والقصيدة التي يتحدث عنها هي قصيدة " **أشجان يمانية** "، للشاعر **عامر السعيدي** . إن من أهم المنقبين المستكشفين للنثر الجزائري الناقد " **عبد الله ركيبي** " الذي عمل على إخراج النثر الجزائري خاصة القصة القصيرة من مأزق الإهمال الذي طالته، فهو على وضع نظرية للأنواع النثرية الجزائرية وهذا لأنه أدرك أن " **النثر قد تطور أسلوبا وموضوعا ومحتوا** "[2]، فهو عمل على تعريف النقد الجزائري ونشره، بحيث يؤكد في مقدمة الطبعة الثانية لكتابه " **تطور النثر الجزائري** " بقوله :" **وقد حاولت أن تكون هذه الدراسة علمية متكاملة أطمح من وراءها إلى الإجابة عن بعض الأسئلة، كما أطمح إلى أن يجد فيها القارئ العربي ما يساعده على معرفة ما أنتجه الكتاب الجزائريون في هذا الانتاج** "[3] وقد اتبع في هذا المنهج التعريفي من أجل تتبع واستقراء الأشكال النثرية عبر الحقب لأن الهدف منه هو تتبع تطور النثر وأشكاله عبر العصور وكان هدف **عبد الله الركيبي** من كل هذا هو تأسيس قواعد متينة لمدرسة نقدية جزائرية تتكون من " **مجموعة من الأدباء والشعراء والقصاص اعتنقوا أدبا معينا والتقوا حول**

---

[1]: جهاد فضل، **أسئلة النقد: حوار مع الدكتور عبد المالك مرتاض، السلسلة النقد**، دار العربية للكتاب، بيروت، ص216 .

[2]: محمد أمين بحري، **طلائعية التنظير النقدي عند عبد الله الركيبي**، المرجع السابق، ص 138 .

[3]: عبد الله الركيبي، **تطور النثر الجزائري الحديث**، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري، دار العربية للكتاب، القاهرة، ط2، 1983، ص 07 .

شعارات أدبية مذهبية جمالية وفكرية معينة، ووضعوا لهذه المدرسة قواعدا واسسا محددة عبروا عنها بإنتاجهم وأدبهم "[1]**،**وكان الشغل الشاغل والهدف الرئيسي لـــ: **عبد الله الركيبي** من كل ما يبحث فيه في النثر الجزائري وكل دراساته متعلقة به، كان من أجل تأسيس منهج نقدي نابع من الأصالة والخصوصية للأدب الجزائري، فهو يقول صراحة في كتابه الشعر في زمن الحرية :" **لماذا لا يكون لنا منهج مستقل نابع من أصالتنا وخصوصية أدبنا، منهج يستفيد من تراثنا النقدي العربي ومن التراث النقدي الإنساني "**[2] .

يعد المنهج السميائي من أهم المناهج النقدية الغربية التي اعتمد عليها النقاد الجزائريون في استنطاق النصوص، وهذا ما يميزه عند **عبد الحميد بورايو** فهو قد " **وعى حقيقة حتمية العودة غلى الاصول المعرفية (العلمية) الغربية في ممارساته، لكنه حرص على إخضاعها للتجربة النقدية المحلية "**[3] ، فهو إذن عمل على الأخذ بالمناهج الغربية دون إغفال الخصوصية المحلية وهذا ما يؤكده في قوله :" **لقد حرصنا في معالجتنا لمختلف خطابات الحكاية الشعبية الجزائرية على استيعاد المفاهيم المنقولة بشكل حرفي عن الدراسات الغربية، كما عملنا على تجاوز التطبيقات الميكانيكية التي تعتمد على أدنى جهد تأصيلي وتمثيلي لهذه المفاهيم وذلك دراءا للمزالق التي تقع فيها عادة التناولات النقدية المفضلة**

---

[1]: عبد الله الركيبي، **الشعر في زمن الحرية "دراسات أدبية نقدية "**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 170 .

[2]: المصدر نفسه، ص 185 .

[3]: خروفة مالك، **تحديث النقد الجزائري - الملتقى الوطني الأول حول النقد الأدبي الجزائري**، ص 247 .

لراحة السهولة والكسل المعتمدة على اجترار المفاهيم السطحية المستهلكة "[1]، ولهذا فإن تجربة **عبد الحميد بورايو** هي تجربة واعية أو الخطاب الشفوي، فهو متحكم في المناهج النقدية وأدواتها، فهو ذا قدرة كبيرة في التحليل العميق، **" وعموما كانت هذه هي التجربة النقدية العميقة التي انبنت على رؤية واعية لقيمة الممارسة النقدية ، جمعت بين تراثية الخطاب وحداثة المنهج"**[2] .

لكن الشيء الملاحظ في النقد العربي عامة والجزائر خاصة أنه قد أصبح تابعا لمفاهيم ومعايير النقد الغربي وهذا ما يؤكده الدكتور **عزالدين المخزومي** " **أن النقد في الجزائر وخاصة في العامل العربي عامة أصبح في اطاره العام تابعا إلى حد بعيد لمفاهيم ومعايير النقد الغربي ولم يحاول ايجاد توازن بينه وبين متطلبات واقع الأمة التي تتخبط في صراعات تزداد حدة، خاصة في ظل العولمة التي هيمنت على واقع شعوبها على الرغم من أن وظيفة الناقد في دستور النقاد يكمن في ربط النقد بالمجتمع "**[3]، فهم أخذوا من المناهج الغربية وطبقوها تطبيقا حرفيا وميكانيكيا دون الأخذ بعين الاعتبار المقومات الخاصة بمجتمعهم وهذا ما أدى إلى التأثير مع المجتمع ومقوماته .

إن أهم مشكلة تواجه النقد الجزائري وتعيق تقدمه وتحسنه إلى أحسن حال هو **" تناقضات الآراء واختلاف التفسيرات حول العمل الأدبي الواحد من أسباب التي تضعف موقف النقد عندنا، وتحوله إلى موضوع شك إزاء القارئ والكاتب وهذا يطرح مشكلة بالغة التعقيد "**[4]

---

[1]: عبد الحميد بورايو، **البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري**، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1998، ص 89 .

[2]: خروفة مالك، **تحديث النقد الجزائري - الملتقى الوطني الأول حول النقد الأدبي الجزائري**، ص 253 .

[3]: عز الدين المخزومي، **أسئلة ورهانات الادب الجزائري المعاصر**، دار الأديب للنشر و التوزيع، ط1، الجزائر، 2005، ص 02 .

[4]: محمد هواري، **اشكالية النقد الجزائري المعاصر**،www.aswat-el-chamel.com، تلمسان في الاثنين 2012/01/02 .

ويعود إلى مناهج فيها هو انطباعي يقوم على الذوق والحس الجمالي، وصف ما هو أكاديمي وأصحابه يستخدمونه استخداما ميكانيكيا بحتا وهناك مايسمى بالنقد الشعوري والذي يعتمد أساسا على المنهج العربي القديم، هذا بخصوص اختلاف المناهج، وهناك سبب آخر يعود إلى النقاد أنفسهم لأن هناك من النقاد من يفرض رؤيته الخاصة على الأعمال الأدبية ويصدر أحكاما غير قابلة للنقاش، وتوجد أسباب أخرى ساهمت في اضعاف الحركة النقدية الجزائرية يمكن تلخيصها فيما يلي :

1-التسرع في القراءة والاستنتاج .

2-عدم القدرة على التمييز بين الشكل ليكون دليلا على المضمون .

3-الخلط بين المواقف الشخصية والفنية للأديب، فبعض النقاد يدخلون مواقفهم وآرائهم الشخصية .

4-إهمال وترك الأعمال الجامعية وعدم الاهتمام بها .

الفصل الأول :

" مرجعيات النقد الحداثي عند حبيب مونسي "

المبحث الأول :

" المرجعية التراثية "

- النقد العربي القديم (التراث) .
- نقد المحدثين للتراث .

المبحث الأول:

النقد العربي القديم (النشأة و التطور).

1 – نشأة النقد الأدبي في الجاهلية :

لقد كانت الصحراء ومنذ الجاهلية محور حياة الانسان، لكونها موطنا وكذا مرجعا عقليا ومتنفسا له، كان فيها الفرد العربي حياته متنقلا بين أرجائها، باحثا عن أسباب العيش في بيئة قاسية كانت الغلبة فيها للأقوى " **كل أولئك من أثر الحياة البادية التي يحياها، ومن أثر المشاهدات التي يراها، ومن أثر الفيافي المتوحشة التي تطالعه صباح مساء، فالصحراء هي التي جعلت العربي شجاعا، متفانيا فخورا إلى أبعد غايات الفخر، زاهيا بنفسه حتى الإغراق، معجبا بقومه كل الإعجاب، وهي التي جعلته سمح النفس، ندي الكف، يجود بأنفس ما لديه ويجود في الوقت العصيب**"[1] .

ليس هذا فقط بل وجب الاعتراف بأن الصحراء هي التي أسست البنية الأولى لظهور وعي فني ونقدي عربي، بحيث " **نشأ في مرحلته الأولى فطريا أحكاما عامة يطلقها الشعراء والكتاب والأدباء بعضهم على بعض سريعة لا تعليل فيها ولا تحليل روي بعضها في الأسواق الجاهلية، في العصر الإسلامي كسوق المربد بالبصرة** "[2] هذا الذي جعل من هذه الأسواق تلعب دور المحاكم الأدبية التي تعنى بالنقد الأدبي من أجل اكتشاف جيد الشعر من رديئه، " **قريب الشبه بما كان من التحكيم المسرحي في العصور اليونانية القديمة، قبل نشوء النقد المنهجي عندهم،** "[3] .

---

[1]: طه أحمد إبراهيم، " **تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع عشر**"، دارالكتب العلمية ، بيروت ، 2006 ، ص 15 .

[2]: حسين الحاج حسن، " **النقد الأدبي في آثار أعلامه**"، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، بيروت، 1996، ص 27 .

[3]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

في خضم هذه الظروف القاسية التي عاشها العربي في الجاهلية " **نشأ النقد العربي في مرحلته الأولى فطريا، أحكاما عامة يطلقها الشعراء والكتاب والأدباء بعضهم على بعض، سريعة لا تعليل فيها ولا تحليل** "[1]، هذا بعد أن عرف النقاد أنفسهم أن ماهية الشاعر أو الأديب تختلف كل الاختلاف مقارنة بعامة الناس حين " **أدرك النقاد العرب أن الشاعر إنسان غير عادي يمتاز بأمرين: أولهما الفطنة والذكاء والتنمية للمعاني التي لا ينتبه إليها سواه، ولم يفطن النقاد وحدهم إلى هذه الخاصية في الشاعر، بل إن العرب أنفسهم الذين أطلقوا هذه الكلمة عليه، فطنوا إليها منذ القديم (الشاعر)، وثانيهما: مقدرته على أن يصف ما فطن له، وأن يبين عن شعوره في عبارة واضحة** "[2] .

لقد كان النقد في العصر الجاهلي منتشرا بكثرة في أوساط العامة من جهة وأوساط الشعراء من جهة أخرى، لما له من دور فعال في تصحيح وتصويب الشعر " **وأنه كان يأخذ مظهرين عامين : مظهرا يشترك فيه العرب جميعا حين يستمعون إلى شعر شاعر فيقدرونه ويطربون له ويتقدم أشرافهم وأمراؤهم فيجيزون أصحابه، وهم في ذلك إنما يرجعون إلى ذوق أدبي راق، ومظهرا ثانيا مقصورا على الأخصائيين من الشعراء الذين لا يكتفون بإظهار الإعجاز أو السخط** "[3]، وهذا راجع إلى أن نقد تلك المرحلة واكب الشعر في النشأة والتطور، هذا أمر طبيعي أن يكون الشاعر ناقدا بطبعه يفكر ويقدر ويختار، لهذا كان الأقدر على فهم الصنعة الشعرية وعلى إدراك أسرار القبح و الجمال[4]، ولهذا كان جليا أن النقد الأدبي في تلك المرحلة كان عربيا خالصا .

---

[1]: حسن الحاج حسن، **النقد الأدبي في آثار أعلامه**، ص 27 .

[2]: أحمد أحمد بدوي، **أسس النقد الأدبي عند العرب**، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، مصر، 1996، ص 20 .

[3]: شوقي ضيف، **النـــــقد**، دار المعارف-1119 كورنيش النيل، القاهرة، مصر، ط5، 1954، ص 27 .

[4]: ينظر : مصطفى عبد الرحمان إبراهيم، **في النقد الادبي القديم عند العرب**، مكة للطباعة، 1998، ص 31 .

1 – أ – طبيعة الأحكام النقدية و سماتها في العصر الجاهلي:

لقد طبيعة الأحكام النقدية الأدبية في جاهلية كثيرة ومتنوعة نجملها فيما يلي:

أولا: النقد الذاتي المبني على التأثر : والمقصود به هو ذلك الحكم المنبعث من الأحاسيس القائمة على ملكة الفطرة التي تعتمد على قوة تأثر المستمع للنص الشعري " **فالحكم مرتبط بهذا الإحساس قوة وضعفا، والعربي يحس أثر الشعر إحساسا لا تعقيد فيه، ويتذوقه جبلة وطبعا، وعماده في الحكم ذوقه وعلى سليقته، فهما اللذان يهديانه إلى فنون القول وإلى المبرر من الشعراء** "[1]، هذا النوع من النقد جعل مرتاديه يعودون الى ماضيهم بكل ما فيه من أحداث ومعارف من أجل " **تذوق الجمال في الأدب مرده عندهم إلى الطبع الذي نشأوا عليه وإلى البيئة المختلفة، لهذا جاء نقدهم مطابقا كفطرتهم وبيئتهم** "[2]، يجعل من الناقد يعمل ذاته و يستند إلى ما يؤثر العمل في أحاسيسه لأننا "**تلاحظ في هذا النقد أنه قائم على الإحساس بأثر الشعر في النفس، وعلى مقدار وقع الكلام عند الناقد** "[3]، و لهذا كان دور الشاعر في الجاهلية موازيا لدور الخطيب بفرط حاجتهم إلى الشعر الذي يتغنى بمأثرهم، ويفخم شأنهم، ويهول على أعدائهم ومن غزاهم ويهيب من فرسانهم، ويخوف من كثرة عددهم[4] .

ثانيا : تعميم الأحكام : من المعروف أن النقد الجاهلي منبثق بشكل كبير من البيئة التي يعيشها الفرد العربي، بحيث كان " **منسجما مع البيئة الطبيعية والاجتماعية في بساطتها، وسذاجتها والناقد الجاهلي هو كذلك يطلق أحكاما متنوعة على الشعر وقد يكون حكمه مبنيا على بيت من القصيدة أو شطر من بيت، أو قد**

---

[1]: طه أحمد إبراهيم، **" تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع عشر** ص 180 .
[2]: مصطفى عبد الرحمان إبراهيم، **في النقد الادبي القديم عند العرب**، ص 30 .
[3]: المصدر نفسه ، ص23 .
[4]: ينظر: أحمد أحمد بدوي، **أسس النقد الأدبي عند العرب**، ص 69 .

يرجع حكمه على إعجابه بالشاعر نفسه وشخصيته "[1]، وأمثلة ذلك كثيرة في الشعر الجاهلي لتعميم الأحكام نذكر منها :" **ما تناقله الرواة من تسميتهم للشعراء، فالمهلهل لقب بهذا اللقب لأنه في نظرهم أول من هلهل الشعر أي رققه و حسنه، والمحبر سمي كذلك لتحبيره شعره وتزيينه والنابغة لنبوغه وتفوقه "**[2].

ثالثا : الإرتجال في الأحكام : تعتبر هذه الظاهرة من أكثر الصفات انتشارا في أوساط النقاد الجاهليين، لكونها مرتبطة أشد الارتباط بالتذوق الفطري للناقد " **فبعد أن يتذوق الناقد الشعر يصدر حكما مباشرا إما إرتجالا فوريا وإما بعد أناة ورؤية متبصرا إلى حد ما بنواحي الجودة أو الرداءة بعد دراسة موضوعية متزنة "**[3] لكن وجب التنويه بأن الإرتجال من الصفات الغالبة كثيرا في النقد الجاهلي، " **والذي ينظر إلى تلك الأقوال المأثورة في النقد الجزائري لأول وهلة أنها متسمة بالارتجال، وأنه ليس في أكثر تلك الأحكام ما ينبئ عن النظرة الفاحصة، أو الدراسة الممعنة التي ينشا عنها الرأي الذي يدعمه البرهان، وتؤيده الحجة ويستعان عليه بالخبرة الواسعة، والعقلية المستنيرة، والتفكير المثقف "**[4] .

رابعا : الإيجـــاز: تظهر هذه السمة من خلال ملاحظة " **الأحكام النقدية التي تتسم جميعها بالإيجاز والتركيز، والاكتفاء بالإشارة العابرة بالتلميح بدل التصريح، لكن ما ورد في كتب الأدب عند أكثر نقاد ذلك العصر وإن مال إليه التفصيل لا يخرج عن طبيعة الإيجاز كقولهم :" أفضل الشعراء زهير إذا رغب، والنابغة اذا رهب، والأعشى إذا طرب، ولأمرؤ القيس إذا ركب"**[5] .

1: حسن الحاج حسن، **النقد الأدبي في آثار أعلامه**، ص 109 .
2: المصدر نفسه، ص 109 .
3: المصدر نفسه، ص 112 .
4: بدوي طبانة، **دراسات في نقد الأدب العربي – من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث**، مطبعة مخيمر، مصر، ط2، 1954، ص 61 .
5: المصدر السابق، ص 113-114 .

2 – النقد الأدبي في العصر الإسلامي:

لقد عرفت فترة نشر الرسالة المحمدية ركودا كبيرا في حركة الشعر والنقد في آن واحد لأنه لم يهذب بعد من قبل الإسلام و" **لم يستخدم في المعارك التي دارت بين المسلمين من جانب وبين المشركين من الجانب الآخر، حيث لم تتح للشعراء لكي يسهموا بشعرهم في تلك المعارك، لأن المشركين كانوا يفزعون إلى السيف يهددون به المسلمين و هم قلة في ذلك الوقت** "[1] لأن المشركين يرون أن القتال أنجع وسيلة تكبح إصرار المسلمين من جهة وسفك الدماء سيوقف محاولاتهم المتكررة لنشر الإسلام، من جهة أخرى، هنا يظهر لنا جليا السبب الذي جعل قريش تعزف عن الشعر في تلك المرحلة، و تتجنب استعماله .

وبعد أن أذن الله تعالى للمسلمين الهجرة من مكة إلى المدينة (يثرب)، بدأت معالم قوة المسلمين بالظهور، وبدأ الإسلام ينتشر، هذا ما جعل من القبائل تتوافد لمبايعة الرسول صلى الله عليه و سلم من جهة والانضمام إلى جيش المسلمين من جهة أخرى، الذي جعل هزائم المشركين تتوالى واحدة تلوى أخرى أمام قوة المسلمين .

بدأ المشركون باستعمال وسيلة حرب أخرى هي الشعر بذخيرة اسمها الهجاء لحشد العدة لهذه الحرب الجديدة " **فجند المشركون شعراءهم في مكة أمثال هلال بن خطل وابن حبابة، وابن الزبعري، وهريرة ابن وهب، وأبي سفيان بن حارث، وضرار بن الخطاب وغيرهم** "[2]، من أجل هجاء المسلمين والهتك بأعراضهم لخدمة هدف واحد هو تشويه صورة المسلمين **في** الأقطار العربية، ومن هنا بدأت

---

[1]: حسن الحاج حسن، **النقد الأدبي في آثار أعلامه**، ص 115 .

[2]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

مرحلة ثانية لتطور الشعر عرفها النقاد و الشعراء، إلا أنهم لم يفلحوا في مسارهم هذا لأن الإسلام.

2 – أ : نظرة الإسلام من الشعر :

لقد تطرقنا فيما سبق للشعر وبداياته الشحيحة في عصر صدر الإسلام كأدوات حرب تنتج الهجاء من الطرفين بين المسلمين والمشركين لأن " **الهدف الأساسي من الحديث عن موقف الإسلام من الشعر و الشعراء، هو الرد على الوهم الشائع بيع بعض النقاد، وفحواه أن الشعر ضعف في عصر النبوة عن مستواه الفني، وذلك لأن الإسلام يكره الشعر بل يحرمه** "[1]، مستمدين حكمهم هذا بالآية الكريمة :" **والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم تر في أي واد يهيمون** " [2]، وغيرها من الأمثلة الكثيرة التي يدعي أصحابها أن الإسلام حط من قيمة الشعر والشعراء، من أجل أن يبينوا أن الإسلام يكره الشعر و بل يصل إلى درجة تحريمه .

و اذا ما أردنا أن نتعمق في المعنى الحقيقي لهذه الآية الكريمة فنجد أنه " **لا يصح الاستدلال بها على كراهية القرآن للشعر، لأن القرآن لم يكره الشعر من حيث هو شعر، وإنما يكره شعرا معينا ويكره شعراء بعينهم وهو الذين يؤذون الرسول والمؤمنين وأما الشعراء الذين دافعوا عن الإسلام، وذادوا عن حوضه وترسموا الأخلاق الفاضلة والقيم العالية فهذه الطائفة التي يجلها القرآن** "[3] ليس هذا فقط بل يتعدى ذلك إلى السنة النبوية التي كانت كلام رسول الله صلى الله عليه وسلم الفصيح والبليغ والسلس والغني بالمعنى ، فالحديث الشريف " **ساعد على تهذيب الالسنة، وتثقيف الطباع، والقضاء على عهد**

1: مصطفى عبد الرحمان إبراهيم، **في النقد الادبي القديم عند العرب**، ص 59 .
2: سورة الشعراء، الآية : 223 .
3:المصدر السابق، ص 63 .

الحوشية والغرابة والمعاضلة والتعقيد في البيان، أحل محل ذلك السلاسة والسهولة والرونق والوضوح وسلامة الأسلوب، وقضى على سجع الكهان، ورفع منزلة النثر، ذهّب أغراضا لأدب وفنونه، وأصبح موردا من الثقافة الأدبية على التوالي العصور "[1].

وخلاصة القول : أن الإسلام كان كفيلا بتغيير نمط النقد تبعا لتغير نمط العقل، وكان رسول الله صلى الله عليه وسلم قد لاحظ بعض الملاحظات الجوهرية بحق كان أهمها: الصدق والأخلاق، أجل الانقاص من التمادي والغلو في الوصف والمدح، من أجل دفع الشاعر للصدف في أقواله والابتعاد عن التكلف في الأوصاف[2] ، لم يؤثر في الشعر سلبيا كما يزعم الكثير من الشعراء والنقاد بقدر ما انتقل بالشعر والأذواق من طور إلى طور، وأنه أحدث تغييرا هائلا في الحياة الأدبية، من أجل جمع كلمة العرب على دين يرفع رأسها بين الأمم، ويجعلها أمة مثالية مزودة بدعائم الأدب مع الدين جنبا إلى جنب في التمهيد لهذه النهضة لتكون لسانها الناطق بدعوتها والمؤيد لأهدافها وأغراضها[3]، فالرسول الكريم كان " **عربي فصيح، يتذوق الكلام الجيد، ويخوض في الشعر مع الوافدين إليه من الذين أسلموا، ويؤثر منه ما لاءم دعوته، وأرضى مكارم الأخلاق، فليس بدعا أن يتحدث الناس في الشعر بحضرة الرسول، وأن أكثر اجتماع الشعراء بالرسول، وليس بدعا من الرسول العربي أن يعجب بالشعر** "[4] .

---

[1]: خفاجي وصلاح عبد التواب، **الحياة الأدبية في عصري الجاهلية وصدر الإسلام، مكتبة الكليات الأزهرية**،القاهرة، مصر، ص 280 .

[2]: أنظر:عصام قصبجي، **أصول النقد العربي القديم**، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، سوريا، 1991، ص 15 .

[3]: أنظر : مصطفى عبد الرحمان إبراهيم، **في النقد الادبي القديم عند العرب**، ص 57 – 58 .

[4]: طه أحمد ابراهيم، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ص 32.

2 – ب : النقد في العصر الأمـــــوي:

لعب الإسلام دورا كبير في حياة عرب تلك المرحلة بحيث كان " **سببا في أن خرج العرب من طور البداوة إلى طور الحضارة، ومعروف أن الأمم في الدور الأول لا تحقق لنفسها نهضة فكرية، فحياتها العقلية لا تزال تحدها أسوار السذاجة والطفولة، وقد نقل الإسلام العرب نقلة كبيرة، فقد استولى عليه عند الأمم المفتوحة على جميع تراثها العقلي، فما هي إلا عشية أو ضحاها، حتى أخذت سيول الثقافات الأجنبية التي كانت مبثوثة في العراق والشام ومصر تنحدر إلى مجرى النهر العربي وتحدث تطورا هائلا في حياة العرب العقلية**[1]،

هذا التطور الذي انعكس أيضا ايجابا على النقد والشعر فلقد لعب الأمراء والحكام أيضا دورا مهما ومحوريا في تطوير الشعر والنقد بفتح أبوابهم للشعراء، فوفدوا من كل فج، وكانت الجوائز التي يرصدونها للشعراء موقوفة على قدر شعرهم ومقدار براعتهم فيه، فاشتد التنافس بين الشعراء، وحرص كل منهم على أن يتخير معانيه وألفاظه بحيث يصغي لها القلوب والأسماع ويخص صاحبها بالجوائز القيمة[2].

والملاحظ في نقد هذه المرحلة الزمنية أنه ازدهر في ثلاث مناطق مددة في الوطن العربي وهي الحجاز، والعراق والشام، لأن الشاعر الذي يهجر منطقته يجد صعوبة في تليين لسانه من أجل التأقلم مع لغته الجديدة أو الحفاظ بلغته الأصلية، ولهذا نجد أن الفصاحة في الشعر والنقد مزدهرة في الجزيرة العربية لأنه الموطن الأصلي لها، ليس هذا فقط لا تعتبر الصحراء الشعر العربي[3] .

---

[1]: شوقي ضيف، **التطور والتجديد في الشعر الأموي**، دار المعارف، القاهرة – مصر، 1959، ص71 .

[2]:أنظر: مصطفى عبد الرحمان ابراهيم، **في النقد القديم عند العرب**، ص 95 .

[3]:أنظر: أحمد أمين، **النقد الأدبي**، مكتبة النهضة المصرية للطباعة و التوزيع، ط2، 1962، ص 419 .

إن تنوع واختلاف البيئات الأدبية وغيرها في العصر الأموي (الحجاز، العراق، الشام) كان له أكبر أثر في توجيه الأدب والتقدم ورسم اتجاهاته في نطاق التذوق الجمالي أو إلى العصبية والنزاعات القبلية التي حاول حكام بني أمية أن يثيروها ونجحوا في ذلك بعد أن كان الاسلام قد أسدل ستار من المحبة والإخاء والتسامح في مجتمع تغلغلت فيه العصبية العربية والعصبية الشعوبية في الأدب والنقد[1].

وقد ظهرت العديد المدارس الأدبية في كافة قطر الوطن العربي " **تنوع معها النقد الأدبي تنوعا ملحوظا، فمثلا كان للمدرسة الأدبية التي قامت في المدينة المنورة وأطرافها نمطا خاص بها من التعبير والتذوق الجمالي للأدب وصار لشعراء البادية عشاق ومريدون يؤثرون أسلوبهم ويحبون طريقة تعبيرهم** "[2] .

2 – ج – المدارس النقدية في العصر الأموي:

ظهرت في هذه البيئة ثلاث مدارس أدبية، باتجاهاتها المختلفة وأعلامها، تعنى بالنقد، بغض النظر على بيئتها و هي :

- مدرسة الحجاز .
- مدرسة الشام .
- مدرسة العراق .

أولا: مدرسة الحجاز: هي مدرسة الغزل بامتياز، كان فيها مطبوعا بطابع الذوق الفني والروح الانسانية، تبعا لأدب هذه البيئة الذي شاع فيها الرقة والخفة مـــن

[1]: أنظر: مصطفى عبد الرحمان ابراهيم، **في النقد القديم عند العرب**، ص 106 – 107 .
[2]: عبد الرحمان عثمان، **معالم النقد الأدبي**، مطبعة المؤسسة السعودية، الرياض، 1960، ص 128 .

جهة، وتذوق رفيع للجمال والأساليب من جهة أخرى[1]، أنشئ فيها أدب رقيق يتفق وروح العصر، فيه دعابة وفيه وصف للنساء صريح، وفيه قصص لأحداث الشعراء مع النساء[2]، بحث صار" **النقد في هذه المدرسة غالبا ما اتجه إلى المعاني التي وعاها النص، التي كان الناقد يعرضها على ذوقه الحضري، فيقبل منها ما يراه ملائما لهذا الذوق، وما هو اليق لعاطفة الحب وأنسب لفن الغزل** "[3]

و من أعلام هذه المدرسة نجد كل من : ابن أبي عتيق*، سكينة بنت الحسين*.

---

[1]: أنظر: مصطفى عبد الرحمان ابراهيم، **في النقد القديم عند العرب**، ص 108 .

[2]: أنظر: أحمد أمين، **النقد الأدبي**، ص 421 .

[3]:المصدر السابق، الصفحة نفسها .

*: **ابن ابي عتيق :** هو عبدالرحمن بن عبدالله بن أبي عتيق، والده هو عبدالله بن محمد بن عبدالرحمن بن أبي بكر الصديق، قضى معظم حياته في الحجاز ، عاصر فيها معظم أحداث هذا العصر وشهد الكثير مما طرأ على بيئة الحجاز من تقلبات سياسية، وتطورات اجتماعية، وحركات علمية وأدبية، وشارك في بعضها، فمن الناحية السياسية كان زبيريّ الهوى، ومن الناحية الاجتماعية فقد شهد كل العوامل التي أتيحت للحجاز وأخذت تتفاعل فيه وتعمل مجتمعة على رقيّه ونهضته، كما شهد تأثيرَ الإسلام الذي بدأ يؤثر في نفوس الحجازيين وعقولهم وأخلاقهم، وشهد مغانم الفتوح التي أصابها أهل الحجاز، وشهد كذلك ازدهار الغناء العربي، بل كان يغنّي أحياناً، ويشجّع عليه، ويكرم أهله، ويرعى ذوي المواهب فيه، وشهد كذلك حركة علمية جادة تُعنى بالقرآن والحديث والفقه والتشريع، وأخرى أدبية فنية تهتم بالجديد في شعر الغزل، وتشجع عليه إنتاجاً ونقداً .

*: **سكينة بنت الحسين :** هي سكينة بنت الحسين بن علي بن أبي طالب بن عبد المطلب بن هاشم، أُمها الرباب بنت امرئ القيس بن عدي الكلبي. لقبت باسم سكينة من قِبَل أمها الرباب. ووالدها هو الحسين بن علي شهيد كربلاء وعمرها حينها 14 عاماً، كانت السيدة سكينة من الأدب والفصاحة بمنزلة عظيمة مع ما هي عليه من التقوى والورع والعبادة، وكان منزلها مألف الأدباء والشعراء[1] فهي بذلك من أول من أنشأوا "الصالون الأدبي" بمفهومنا المعاصر. ولا غرو في ذلك فقد روي أن رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم كان يستنشد الخنساء فيعجبه شعرها. ولا يخفى دور الشعراء في نشر مظلومية أهل البيت والتوعية السياسية في ذلك العصر .

ثانيا: مدرسة الشام: هي مدرسة المدح بامتياز، حولها قامت و ترعرعت الحركة النقدية انطلاقا من قصور الخلفاء وأنديتهم الأدبية على شاكلة مدرسة الحجاز[1]، والنقد في هذه المدرسة يعتمد على تقييم الحركة الشعرية على ضوء اقترابها وابتعادها عن القيم الفنية الموروثة لها وخاصة شعر المدح[2].

لعب فيها الخلفاء أنفسهم دورا محوريا في هذه المدرسة، " **على رأسهم عبد الملك بن مروان في مجال النقد الأدبي والمناقشة، وصاحب ذوق أدبي راق يقصده الشعراء بمدحهم فيدقق في معاني شعرهم بذوقه اللطيف وحدسه الرهيف، الذي ينفذ إلى أعماق النص يكشف عن جماله أو يبين رداءته** "[3] .

وأمثلة ذلك كثيرة في النقد الأموي، ولهذا ارتأينا أن نذكر الراعي النميري أنشد قصيدة لـــ: عبد الملك بن مروان نقتطف منها هذا القول :

" **أخليفة الرحمان إنا معشـــر * * * حنفاء نسجد بكرة وأصيـــلا** "

" **عـــرب نرى للّه في أموالنا * * * حـــق الزكاة منزلا تنزيـــلا** "[4]

لقد كان رد **عبد الملك بن مروان*** على هذه القصيدة صارما بحيث لم يقبل من الشعر ما كان تقريرا لمسائل دينية أو خلقية، لان فحوى هذه الأبيات لا تعد

---

[1]: أنظر: مصطفى عبد الرحمان ابراهيم، **في النقد القديم عند العرب**، ص 115 .

[2]: أنظر : محمد أحمد أعزب، **عن اللغة والأدب والنقد**، دار المعارف للنشر و التوزيع، 1998، ص282 .

[3]: المصدر السابق، الصفحة نفسها .

[4]: المصدر نفسه، الصفحة 116 .

*:**عبد الملك بن مروان :** ولد عبد الملك بن مروان سنة 24 للهجره وتربى في المدينة المنورة فقد كان أبوه مروان بن الحكم واليًا عليها في عهد معاوية بن أبي سفيان، فدرس "عبد الملك" العلوم الإسلامية وتفوق في دراسته، انتقل إلى دمشق واخذ العلم من فقهائها وأصبح من المفكرين والفقهاء وتكونت شخصيته القيادية في دمشق حاضرة الدولة الأموية. وهو فوق ذلك شاعر وأديب وخطيب. وقد وصف بأنه ثابت الجأش عند الشدائد، يقود جيشه بنفسه كما لقب بـ"أب الملوك" إذ أن 4 من ابنائه تولوا الخلافة من بعده (الوليد - سليمان - يزيد الثاني وهشام) .
تولى عبد الملك بن مروان الخلافة بعد مقتل والده مروان بن الحكم وكانت الدولة الإسلامية مقسمة بين خلافتين. كانت الدولة الأموية تحكم مصر والشام بينما العراق والحجاز تحت خلافة عبد الله ابن الزبير الذي كان يدير خلافته من مكة. بعث عبد الملك بن مروان بالحجاج بن يوسف الثقفي لكي يبسط نفوذ الأمويين على كامل الأراضي الإسلامية.

من أهداف الشعر ولا تعبر عن وظيفته لأن مهنة الشعر الحقيقية وأهدافها هو بث شعور وإحساس يعبر عن بيان جميل ونغم بديع وتصوير مفتن، أما ما قاله الراعي فليس شعرا، لأنه تقرير بقضايا دينية، لا يوجد في ثناياها إحساس ولا فيها عاطفة[1].

فهذا النموذج الذي سبق لعبد الملك بن مروان تدل على أنه كان أديبا ناقدا عالما بما قاله الشعراء، في المعاني المتنوعة قديما وحديثا، يعتمد على الذوق في إدراك أسرار الجمال ومعرفة مواطنه، وبهذا كان نقده نقد عليم بالأدب، خبير بأحوال النفوس، قادر على التعمق في فهم الشعر وتذوقه[2].

ثالثا: مدرس العراق: يتميز شعر هذه المدرسة بمماثلة الشعر الجاهلي، فلا ينفك الدارس لهذا النوع من الشعر ان يجد نقاط تشابه كثيرة في موضوعاته، مرتاديه، و كذا أسلوبه،" **فالفخر والعصبيات والصراع بين الشعراء خلف لنا شعر النقائض والأراجيز، واحتذاء النمط الجاهلي خلف لنا نوعا من النقد يفاضل بين الشعراء ويوازن بين الأعمال الشعرية، ويميز بين طرائق التعبير على أساس من فحولة الأسلوب** "[3] .

يجب أن نأخذ بعين الاعتبار أن بيئة العراق هي بيئة غنية التنوع في الثقافات التي " **امتزجت فيها الأصول العربية والأصول الأجنبية ولذلك تأثرت هذه المدرسة بالمنهج العلمي الذي اعتمد فيه نقادها غالبا على قواعد النحو وأصول اللغة، يقيسون الأدب بمقاييسها ويحاولون أن يخضعوا الشعراء لها** "[4] .

---

[1]: أنظر: مصطفى عبد الرحمان ابراهيم، **في النقد القديم عند العرب**، ص 116 .
[2]: المصدر نفسه، الصفحة :118 .
[3]: المصدر نفسة، الصفحة :119 .
[4]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

وطبيعة النقد في هذه المدرسة لغوي محض استهدف اللفظ " **من وجهته الإعرابية، ومن جهة الأوزان والقوافي، وتعمقوا كذلك فنقدوه من ناحية الصياغة والصناعة والثقافة، ثم زاد التعمق والفهم للشعر والشعراء، فكان الذوق والمتعة ولذة الموسيقى والإحساس بألوان من الصياغة منها ماهو رقيق سهل ومنها ماهو صعب ملتو** "[1] .

من أشهر النقاد الذين واكبوا تطور المدرسة نجد كل من: أبو عمرو بن العلاء*، وعنبسة الفيل*، وحماد الراوية*، وخلف الأحمر*، والأصمعي*، وأبو عبيدة*، والمفضل الضبي*، وغيرهم[2].

1: مصطفى عبد الرحمان ابراهيم، **في النقد القديم عند العرب**، ص 120 .

2: أنظر : المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

*: **أبو عمروبن العلاء**: أبو عمرو بن العلاء بن عمار بن العريان التميمي ، ثم المازني البصري شيخ القراء والعربية . برز في الحروف ، وفي النحو ، وتصدر للإفادة مدة . واشتهر بالفصاحة والصدق وسعة العلم .

*: **عنبسة الفيل**: هو عنبسة بن معدان، وكان معدان رجلاً من أهل ميسان، قدم وأقام بها، وكان يقال له: معدان الفيل.وسبب ذلك أن عبد الله بن عامر كان له فيل بالبصرة، وقد استكثر النفقة عليه، فأتاه معدان، فتقبل بنفقته، وفضل في كل شهر، فكان يدعى معدان الفيل، فنشأ له عنبسة، فتعلم النحو على أبي الأسود، وروى الشعر .

*: **وحماد الراوية:** هو أبو القاسم حماد بن أبي ليلى بن المبارك بن عبيد الديلمي الكوفي، المعروف بـ"الراوية."، كان من أعلم الناس بأيام العرب، وأخبارها، وأشعارها، وأنسابها ولغاتها، وهو الذي جمع السّبع الطوال فيما ذكره أبو جعفر النحاس .وكانت ملوك بني أمية تُقَدّمه وتؤثره وتستزيره، فيفد عليهم وينال منهم ويسألونه عن أيام العرب وعلومها.

*: **خلف الأحمر:** أبو محرز خلف بن حيان من علماء البصرة في اللغة والنحو. مولى بلال بن أبي بردة، حمل عنه ديوانه أبو نواس، وتوفي في حدود سنة 180هـ .وكان راوية ثقة علاّمة. يوجد شارع بالكويت في محافظه الجهراء يحمل اسم خلف الأحمر .كما يوجد في مدينة حمص في حي القرابيص شارع باسمه أيضا. واشتهر أنه كان ينحل الشعر، بمعنى يقول الشعر على طريقة القدماء ثم ينسب ما يقوله لهم.

*: **الأصمعي:** عبد الملك بن قريب بن علي بن أصمع الباهلي، أبو سعيد الأصمعي، نسبته إلى جده أصمع. ومولده ووفاته في البصرة. كان كثير التطواف في البوادي، يقتبس علومها ويتلقى أخبارها، ويتحف بها الخلفاء، فيكافأ عليها بالعطايا الوافرة. أخباره كثيرة جداً .

*: **أبو عبيدة:** هو معمر بن المثنى التيمي ، مولاهم البصري ، النحوي ، صاحب التصانيف .ولد في سنة عشر ومائة ، في الليلة التي توفي فيها الحسن البصري .حدث عن هشام بن عروة ، ورؤبة بن العجاج ، وأبي عمر و بن العلاء وطائفة . ولم يكن صاحب حديث ، وإنما أوردته لتوسعه في علم اللسان ، وأيام الناس حدث عنه علي بن المديني ، وأبو عبيد القاسم بن سلام ، وأبو]ص[446 :عثمان المازني ، وعمر بن شبة ، وعلي بن المغيرة الأثرم ، وأبو العيناء وعدة

*: **المفضل الضبي:** المُفَضّل أو المُفَضّل الضَّبيّ هو المفضل بن محمد بن يعلى بن عامر بن سالم، بن الرمال .. بن أبي سَلْمى بن ربيعة بن زبان بن عامر من بني ثعلبة بن السيد بن ضبة، وكنيته أبو عبد الرحمن، وأبو العباس وكان ثقة من أكابر الكوفيين، ويلقب بالكوفي. كان لُغَوِيًّا، من علماء القرن الهجري الثاني، وأحد رواة الشعر الأعلام، علامة راوية للأخبار والآداب وأيام العرب .قدم إلى بغداد أيام هارون الرشيد، وانتقل إلى البصرة أيضا، توفي سنة 178 هـ. صاحب كتاب المفضليات، وهو أقدم مجموعة في اختيار الشعر العربي .

3 – النقد في العصر العباسي:

يعتبر العصر العباسي، عصر الإسلام لامتياز، فيه بلغ المسلمون أسمى درجات الرقي في شتى المجالات " **من عمران وسلطان، مالم يبلغوه من قبل ولا من بعد، أثمرت فيه الفنون الاسلامية وازدهرت الآداب العربية ونقلت العلوم الأجنبية ونضج العقل العربي فوجد سبيلا إلى البحث، ومجالا للتفكير وملوك هذه الدولة ينتمون إلى العباس عم النبي صلى الله عليه وسلم، انتزعوا الخلافة قسرا من يد الأمويين بمعونة الفرس وأقاموا عرشا بالعراق، وتبوأ منهم سبعه وثلاثون خليفة في خمسة قرون وبعض قرن، حتى ثل ذلك العرش هلا كو* سنة ست وخمسين وستمائة** "[1] .

لقد عرف نقد هذه المرحلة نقلة نوعية في التطور " **منذ هذا العصر تقريبا شرع الأديب يخطو خطوات جديدة في سبيل تكوين بنائه وإقامة منهجه، بحكم اتجاهه نحو الثقافة يأخذ منها ما يدعم الطبع ويصقل الذوق و ينمي ملكة التقويم، وقد أخذ أعلامه الذين تخصصوا في ممارسته يصدرون في أحكامهم عن ذوق تدعمه المعارف وتغذيه الثقافات، على الرغم من تباين منازعهم وتفاوت ثقافاتهم واختلاف اتجاهاتهم، يبد أنهم التقوا جميعا في نقطه واحدة هي النهوض بهذا الفن الجميل والسير به قدما نحو التكوين والتكامل** "[2]

---

[1]: أحمد حسن الزيات، **تاريخ الأدب العربي**، دار نهضة مصر للطبع والتوزيع، القاهرة – مصر، ص 210 .

[2]: مصطفى عبد الرحمان ابراهيم، **في النقد القديم عند العرب**، ص 128 .

*: **هلا كو**: هو **هولاكو خان** 1217 – 1265 مغولي احتل معظم بلاد جنوب غرب آسيا بعد أن قتل الملايين من أهلها، وتوسع جيشه كثيرا بالجزء الجنوبي الغربي للإمبراطورية المنغولية، مؤسسًا سلالة الخانات بفارس، وتوالت السلالات بعد ذلك إلى أن انتهت إلى إيران الحديثة. وتحت قيادة هولاكو، اجتاح المنغوليون بغداد عاصمة الخلافة العباسية. كما تحول المؤرخون من الكتابة العربية للفارسية بعهده.

يقول الأستاذ أحمد أمين في هذا الصدد:" **إذا وصلنا إلى النقد في العصر العباسي رأينا إمعانا في الحضارة والترف، رأينا الشعر والأدب يتحولان إلى فن وصناعة بعد أن كانا يصدران عن طبع وسليقة، حتى لنرى كثيرا من الكتاب والشعراء من الموالي الذين غدوا عربا بالمربى، ورأينا الثقافات الأجنبية تتدفق على المملكة الاسلامية من فارسية وهندية ويونانية، ورأينا كل مجموعة من المعارف تتحول إلى علم حتى اللغة والنحو والصرف فكان طبيعيا أن يتحول الذوق الفطري إلى ذوق مثقف ثقافة علمية واسعة، وأن يتأثر النقد الأدبي بهذه الثروة العلمية والأدبية الواسعة** "[1].

3 – أ – تطور وازدهار النقد في العصر العباسي:

لقد كانت الحياة العقلية في هذا العصر مزدهرة ازدهارا كبيرا، هذا راجع إلى تلاقي الحضارة الإسلامية بالحضارات والثقافات الأخرى التي تمثل حضارات الأمم العريقة في العلم والثقافة[2]، ليس هذا فقط بل " **أزكى الإسلام جذوة المعرفة في نفوس العرب، ودفعهم دفعا إلى العلم والتعلم، ولم يمض نحو قرن حتى وضعت أصول العلوم اللّغوية والدينية** "[3] وكذا كان تأثير الثقافات في النقد تأثيرا كبيرا " **من أقوى عوامل ازدهاره لأنها وجهته لمعايشة قضايا عصره، وجعلته يبعد عن اللمحات والآراء العاجلة، وانتحى ناحية منهجية في موضوعية وتحديد** "[4]، كما كانت هذه القناعة بما أودعته العقل من ثراء بداية مرحلة نقدية جديدة من اليقظة والوعي من ثراء فلم يعد النقد والناقد يعبآن بالآراء المتفرقة أو المبعثرة، بل راح يصيب آراءه، ويسجل أفكاره وانطباعاته في إطار فلسفي[5] .

---

[1]: أحمد أمين، **النقد الأدبي**، ص 435 .

[2]: أنظر: محمد عبد المنعم خفاجي، **تاريخ الأدب في العصر العباسي**، مكتبة كليات الأزهر، القاهرة ، ص 13 .

[3]: مصطفى عبد الرحمان ابراهيم، **في النقد القديم عند العرب**، ص 129 .

[4]: المصدر نفسه، الصفحة 130 .

[5]: أنظر: أبي الفرج الأصفهاني، **الأغاني**، كتاب التحرير، ج 3، ص 449 .

و لهذا كان لذلك أثر عظيم في المقول والميول، بحث ظهر جليا على أقلام الكتاب والشعراء والكتاب والنقاد وحتى ألسنتهم، فقد استنبطوا أعين المعاني، وتخيروا شريف الألفاظ، وعنوا بالتنميق والتنسيق[1].

لقد كان الحكام والأمراء ولاسيما في الصدر الأول من العصر العباسي احتفظوا بأعظم خصائص العروبة، وهي حب الشعر وتقدير غرر الكلام، والقدرة على تمييز جيده من رديئه، ونقد ألفاظه ومعاينته بحدسهم الفني وذوقهم المرهف، وبقيت لهم مع ذلك أريحيتهم وسخاؤهم، فأطلقوا أيديهم بالعطاء للشعراء، كما كان يفعل الأمويون من قبلهم، ولهذا كان الشعر والنقد في تطور مستمر[2].

كثر الفنانون والمغنيات في هذا العصر كثرة كفرطة، نجد من أشهرهم: إبراهيم الموصلي*، وإسماعيل بن جامح*، وفليح ابن أبي العوراء* التي أدار أبو الفرج* كتابه الأغاني[3].

1: أنظر: أحمد حسن الزيات، **تاريخ الأدب العربي**، ص 215 .

2: بدوي طبانة، **دراسات في النقد الأدبي العربي**، ص 131 .

3: أحمد شوقي، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، دار المعرف، مصر، ط12، ص 60 .

* **إبراهيم الموصلي:** هو إبراهيم بن ميسون وأمه من بنات الدهاقين. واحد من أشهر المغنين في العصر العباسي .فارسي الأصل ولد بالكوفة سنة 125 هـ، 742 م. توفي أبوه وعمره ثلاث سنين، ولقب الموصلي لإقامته في الموصل تربى عند بني تميم والتحق بالكتاب فلم يتعلم شيئا بشبب شغفه وحبه للغناء ولهذا السبب لقي محاربة من أسرته.

* **وإسماعيل بن جامح:** ابن جامع هو أبو القاسم إسماعيل بن جامع عربي الأصل ولد في مكة المكرمة وأسمه إسماعيل بن جامع بن إسماعيل بن عبد الله بن المطلب بن أبي وداعة بن ضبيرة بن سعيد، سعد بن سهم بن عمرو، بن هصيص بن كعب بن لؤي بن غالب من قريش كما جاء في "الأغاني "لأبي الفرج الأصفهاني .

* **فليح ابن أبي العوراء:** هو فليحٌ رجل من أهل مكة، مولىً لبني مخزوم، ولم يقع إلينا اسم أبيه. وهو أحد مغني الدولة العباسية، له محلٌ كبير من صناعته، وموضعٌ جليل. وكان إسحاق إذا عد من سمع من المحسنين ذكره فيهم وبدأ به. وهو أحد الثلاثة الذين اختاروا المائة الصوت للرشيد.

* **أبو الفرج:** هو أبو الفرج الأصفهاني ، علي بن الحسين بن محمد بن أحمد بن الهيثم المرواني الأموي :وأمّه شيعية من آل ثوابة، من أئمة الأدب العربي، الاعلام في معرفة التاريخ والانساب والسير والآثار واللغة والمغازي. وله معارف أُخر في علم الجوارح والبيطرة والفلك والأشربة. ولأبي الفرج شعر قليل، جيّدُه في الهجاء، فقد كان هجّاءً خبيث اللسان، يتقيه الناس. وكان، على تشيّعه الظاهر، يراسل الأمويين في الأندلس، وحصل له فيها مصنفات لم تنته إلينا، فأجزلوا له العطايا سرّاً. ولد في أصبهان، ونشأ وتوفي ببغداد.

ومن خلال عرضنا هذا للمرجعية التراثية للنقد العربي عامة، والتي اعتمد عليها **حبيب مونسي** في بناء مشروعه النقدي، أنه يمكن الاعتماد عليه (النقد العربي) كمنطلق لتأسيس قاعدة متينة يمكن الانطلاق منها لبناء منهج نقدي عربي خالص، و هذا يعود الى كون العرب يمتلكون منهج نقدي منذ عصر الجاهلية ، بالرغم من كونها أحكاما نقدية شفاهية أكثر منها كتابية تمارس في أسواقها ومجالس أدبها من قبل الشعراء والملوك والأمراء .

وليس هذا فقط وبل وجب التنويه إلى أن **حبيب مونسي** من أهم الناقد الذين اشتغلوا على النقد العربي وجعلوه منطلاقا لمرجعياتهم النقدية، بهدف التعريف به والتأكيد على أن للعرب كل المؤهلات ليكون لهم نقد قائم بذاته يواكب النقد الغربي من جهة، وأنهم السباقين لإطلاق الأحكام النقدية قبل نظرائهم الغربيين بسنوات كثيرة من جهة أخرى .

عمل **حبيب مونسي** بالعودة إلى القراءات العربية من أجل رصد مدى إخلاصها للأصول التي اغترف منها مرجعياته النقدية وأهم النتائج التي توصل إليها العرب في نقدهم .

المبحث الثاني:
" نقد المحدثين العرب للتراث "

المبحث الثاني:

" نقد المحدثين لنقد العربي القديم (التراث) "

1/طـــــه حسين : لقد عمد طه حسين على دراسة الشعر الجاهلي وبيان أصله وفصله فيقول:" **أريد ان أصنع في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استخدمه ديكارت، للبحث عن حقائق الأشياء في أول العصر الحديث** "[1].

فهذا المنهج يتكئ أساسا على التجرد من كل شيء كان الباحث يعلمه، ويقوم بدراسة الشعر كما يجب من الدين وكل الشخصيات القومية العربية ولهذا دعى طه حسين إلى النظر في انعكاس الحياة الجاهلية في القرآن الكريم لا في الشعر فيقول:" **ذلك لأني لا أنكر الحياة الجاهلية، وإنما أن يمثلها هذا الشعر والذي يسمونه الشعر الجاهلي**" [2]، فهو لا يثق فيما نسب إلى الشعراء وإنما درسها عن طريق نص القرآن الكريم الذي لا يشك فيه .

كما نجد طه حسين شك في لغة الشعر الجاهلي باعتبار أن لغة الحجازيين لغة مشتركة مستعربة كما يقول أبو عمر بن العلاء "**إن لغتها مخالفة للغة العرب**"[3] لكن حسبه "**لا نجد فرقا قليلا و لا كثيرا بينه وبين شعر العدنانية، تستغفر الله ، بل لا نحد فرقا بين لغة هذا الشعر و لغة القرآن** "[4] .

إن منهج طه حسين في حياته الفكرية وطاقته الإبداعية تقوم على انه يكتب ما يفكر فيه وما يقتنع به فاذا انتهى منه كره ورفض الرجوع إليه، لأنه مشغول بقطع جسور الفكر والإبداع في رسالته التي يحملها النفسية ولا وقت لديه للرجوع إلى

---

[1] : طه حسين، **في الشعر الجاهلي**، دار الندوة للنشر ، نقلا عن مجلة آفاق ، ص 08 .

2 : المصدر نفسه ، ص 10 .

3 : المصدر نفسه ، ص 18 .

المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

الذي أنتهى منه[1]، ولهذا فقد كانت دراسته في السوربون على يد كبار النقاد الغربيين تأثيرا كبيرا بهم، وخاصة فيما يتعلق بمؤثرات العصر لدى يه وهذا حين عودته إلى مصر حين قال :" **لا أحاول أن أضع للنقد قواعدا واصولا معينة، وإنما أحاول أن أفهم معك النقد وما يرمي إليه الناقد** "[2] ، وهو بذلك يحاول فهم شخصية الشاعر وعصره وبيئته ، وبعد ذلك يحاول نقده " **وهي اللذة الفنية نجدها إذا نظرت إلى شكل جميل أو استمعت إلى قطعة موسيقية أو خضعت لمظهر الطبيعة الساحرة وشعورك يعملان إن خير تقرأ الشعر ، وحين تنقده لأنك لا تريد أن تفهم**"[3] .

---

[1] : أنظر محمد أبوالأنوار، **كلام جديد عن طه حسين**، علامات ، ج5، 2005، ص 84 .

2 : طه حسين ، **حديث الأربعاء**، دار المعارف، القاهرة ، ج2 ، ص 57 .

3 : المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

2- أدونيـــــس :

يعد أدونيس الشاعر والناقد في العصر الحديث ، الذي ثار على كل ما هو تقليدي وقديم ، فهو رفض رفضا قاطعا هذا النمط اذ أنه يرى "**لكل إبداع جديد تقويم جديد** "[1]، أي ان لكل عصر وفترة زمنية ابداعها وتقويمها الخاص بها .

يتطرق أدونيس إلى النقد والحركة النقدية القديمة والحديثة معا و مدى قصورها و ضعفها و هذا يرجع حسبه الى النظرة الجزئية إلى النقد و دعا إلى أن " **يقيم الشاعر ليس بفكر من الافكار وإنما برؤياه ككل ونظامه الفني ككل، وعالم العلاقات التي يبتكرها** "[2] ، هذا ما نجده خاصة عند النقد القديم فهم يحتكمون لبيت من الأبيات دون تعليل ولا تفسير اذ أن أدونيس ألح على على النظر إلى العمل الإبداعي في مجمله بصورة شمولية باعتبار أن العمل الإبداعي جملة كبرى .

إن واقع الشعرية العربية " **لم يرض بال أدونيس ويتضح ذلك في تعليق أدونيس على الخطاب النقدي القديم، فهو خطاب حصر القول الشعري في قواعد نظمية معينة** "[3] ، فهم لم يتركوا النص والفراغات .

يعتبر ادونيس من أوائل الشعراء الحداثيين الذين جاؤوا بمفهوم جديد ومغاير يتجاوز المفاهيم القديمة المتعلقة بالأوزان الشعرية " **يتمثل في مفهوم الإيقاع كوعي عميق بالبنية الإيقاعية المشكلة من داخل النص ذاته ليس من خارج، تضفي عليه خصائص صوتية** "[4] .

1: بشير توريرت، **الإستراتيجية الشعرية ورؤيا الشعرية عند أدونيس ، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم**، دارالفجر للطباعة والنشر ، قسنطينة، الجزائر ، 2006، ص10

2: المصدر نفسه، ص 11 .

3: المصدر نفسه، ص 13 .

4: المصدر نفسه، ص 99 .

الشعر ذلك الكلام الموزون والمقفى ، أو ذلك التعبير الجميل ، أما عند أدونيس فهو " **توهج ورؤيا، و الرؤيا هذه هي التي تتحكم في التعبير عن المعنى وفي الجوهر، اما التعبير عن المعنى فهو عرض أغراضها لا غير** "[1].

الشعر الجديد حسب أدونيس:" **شعر يتخلى فيه الشاعر الحداثي عن الجزئية ولا يمكن للشعر الكشف أن يكون عظيما إلا إذا لمحنا وراءه رؤيا للعالم** "[2]، أي أن يكون للشاعر رؤية شاملة وغير جزئية وكاشفة لهذا العالم .

---

[1]: بشير توريرت، **الإستراتيجية الشعرية ورؤيا الشعرية عند أدونيس** ، ص163 .

2:المصدر نفسه ، ص: 166 .

3 – رمضان حمود :

أ/ يمكن النظر إلى رمضان حمود على أنه واحد من أقطاب النقد العربي الحديث الذين ارسوا دعائما النظرية الرومانسية في الشعر العربي.

ب/ على الرغم من أن مبدأ التجديد في الشعر الحديث ظل هامشا يؤرق الناقد ألا أن كثيرا لمس هذه المواقف التي تتراوح بين التذبذب احيانا والارتجالية التي تبلغ السطحية أحيانا أخرى .

ج/ قد ينظر إلى هذا الناقد على أنه بلغ في المجال الثورة على الوزن والقافية مرحلة متقدمة تؤهله لأن يكون استشرافيا، وأحد المهددين لظهور حركة الشعر الحر، إلا أنه بالغ في مثل هذه الثورة التي لم تخلوا من مزالق وعثرات لم تصنع لها البدائل .

د/ تعد الفترة التي فتحت خلالها قريحة حمود النقدية فترة تغيير شامل في مختلف مناحي الحياة، و من ثمة فإن إطلاقة لبعض الأحكام النقدية مرده إلى طبيعة الظروف التي عاشها هذا الأديب والناقد [1].

---

[1]: بوجمعة بوبعيوا،**إسهامات رمضان حمود في نقد الشعر العربي الحديث**، الملتقى الوطني الأول حول **النقد الأدبي الجزائري** 22/21 ماي 2006 ، مسيلة ص 124 .

المبحث الثاني:
" المرجعية الغربية لحبيب مونسي "

مبحث ثاني :" المرجعية الغربية "

1/ الدراسات اللسانية (دي سوسير) .

ولد سوسير في جنيف عام (1857م) والتحق بجامعتها عام (1875م)، ليتخصص في دراسة الفيزياء واختلف بين الحين والآخر في حلقات البحث في النحو الإغريقي واللاتيني، وقد شجعته هذه البحوث على قطع دراسته ومغادرته إلى جامعة ليبرغ ليتخصص في اللغات الهندو أوروبية .

ويصدر بعد ذلك بأعوام أو كتاب له في اللغات وهو كتاب (النظام الصوتي في اللغات الهندو أوروبية القديمة) عام 1887م، وبعد أربع سنوات أصبح عضوًا في الجمعية الألسنية الفرنسية، وعند عودته إلى جنيف شغل كرسي أستاذ اللغات كسنوات طويلة، قدم من خلالها سلسة من المحاضرات نُشرت بعد وفاته، وقد طُبع الكتاب بعناية من تلاميذه سنة 1916م، أي بعد وفاته بثلاث سنوات، وقد تُرجم إلى العربية بعنوان (محاضرات في الألسنية)[1] ، وقد بدأ سوسير كتابه المذكور آنفًا بتعريف اللغة ذاتها مميزًا بين ثلاث مستويات من النشاط اللغوي (اللغة، واللسان، والكلام)، فاللغة عنده "**نظام من الرموز المختلفة التي تُشير إلى أفكار مختلفة، وهي مجموعة المصطلحات التي تتخذها هيئة المجتمع بأكمله؛ لإتاحة الفرصة أمام الأفراد لممارسة ملكاتهم**"[2].

---

1 : انظر: إبراهيم خليل، مقال بعنوان: **انقلاب ثوري في الألسنيات**، مجلة أفكار، العدد 118، آب 1994م، ص 140، وسُمي الكتاب كذلك بعنوان (دروس في علم اللغة العام)، انظر: روبرت شولز، **البنيوية**، اتحاد الكتاب العام، ط6، 1977م، ص 25 .

2 : انظر، صلاح فضل، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثالثة، 1987م . ص 20 .

قد بدأ سوسير كتابه المذكور آنفًا بتعريف اللغة ذاتها مميزًا بين ثلاث مستويات من النشاط اللغوي (اللغة، واللسان، والكلام)، فاللغة عنده "نظام من الرموز المختلفة التي تُشير إلى أفكار مختلفة، وهي مجموعة المصطلحات التي تتخذها هيئة المجتمع بأكمله؛ لإتاحة الفرصة أمام الأفراد لممارسة ملكاتهم" [1]

أما اللسان فإنه عنده يُعني نظام اللغة التي من خلاله تُنتج عملية المحادثة[2] وهذا أول تعريف للغة نعثر عليه في الدراسات اللسانية، ويمكن تبسيط هذا التعريف بالقول بأن اللغة عنده هي الحاضر الأوسع فالظروف النفسية والجسدية ونظام النطق ونظام الإشارة وتاريخ اللغة هو ما يشكل عنده اللغة بذاتها .

إن دراسة اللغات دراسة وصفية باعتبار اللغة، ظاهرة اجتماعية، حيث كانت اللغات تدرس دراسة تاريخية ، فكان **فرديناند دي سوسير** مساهمًا كبيرًا في تطوير العديد من نواحي اللسانيات في القرن العشرين، فكأن أول من أعتبر اللسانيات كفرع من علم أشمل يدرس الإشارات الصوتية حيث اقترح تسميته بالسيميوتيك أو علم الإشارات.

فقد توصل **دي سوسير** إلى أربعة كشوف هامة تتضمن: أولاً مبدأ ثنائية العلاقات اللفظية أي (التفرقة بين الدال والمدلول)، ثانيًا مبدأ أولوية النسق أو

---

[1] : انظر: إبراهيم خليل، مقال بعنوان: انقلاب ثوري في الألسنيات، مجلة أفكار، العدد 118، آب 1994م، ص 140، وسُمي الكتاب كذلك بعنوان (دروس في علم اللغة العام)، انظر: روبرت شولز، البنيوية، اتحاد الكتاب العام، ط6، 1977م، ص 25 .

2: انظر صلاح فضل، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، ص 20 .

النظام على العناصر، ثالثًا مبدأ التفريق بين اللغة والكلام، رابعًا مبدأ التفرقة بين التزامـــن والتعاقب[1].

فلو رأينا المبدأ الأول لوجدناه يتحدث عن الكلمة، فالكلمة عنده هي إشارة وليست أسمًا لمسمى بل هي كل مركب يربط الصورة السمعية والمفهوم، وهو يقصد بذلك الدال وهو الصورة السمعية، وأما المدلول فهو المفهوم[2] .

إذن فاللغة عند سوسير هي نظامًا من الإشارات التي تُعبر عن اللغة، وإن العلاقة بين تلك الإشارات ومدلولاتها علاقة اعتباطية، بدليل اختلاف الإشارة وهذا ما قاده إلى تأسيس على السيمولوجيا[3] .

أما المبدأ الثاني الذي اكتشفه سوسير، وهو أولوية النسق[4] أو النظام على العناصر، فهو يُشير بذلك على أن اللغة نظامًا، ويُريد بنية هذا النظام وذلك لكونه مؤلف من وحدات لها تأثير متبادل على بعضها .

فهو يدعو إلى تحليل البنية (النظام) وكشف عناصرها كالرموز والصور والموسيقى في نسيج العلاقات اللغوية أي في أنساقها؛ لمعرفة ملابسات بُنيتها من الداخل والخارج، فيريد البحث عن مجموعة العناصر وعلاقاتها المتشابكة داخل هذا النظام .

---

1 : انظر: مزهر حسن الكعبي، مقال بعنوان: البنيوية والتحليل البنيوي في النص الأدبي، جريدة الجريدة، موقع على الإنترنت http://www.aljaredah.com .

2 : انظر: يُمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1999م، ص 185 ــ 190 .

3: المصدر نفسه، ص 27 .

أما المبدأ الثالث وهو التفرقة بين اللغة والكلام، وتحدثنا في المبدأ الأول عن اللغة بأنه يعتبرها نظامًا من الإشارات التي تعبر عن تلك اللغة، فهو بذلك يُفرق بينهما فاللغة مجموعة القواعد والوسائل التي يتم التعرف اللغوي طبقًا لها، أما الكلام فهو الطريقة التي تتجسد من خلالها تلك القواعد والوسائل في موقف بعينه، ولوظيفة بعينها[1].

ولكن كان اهتمام دي سوسير في معالجتهِ لمكونات العملية الإبداعية الكلامية باللغة دون الكلام؛ لأن الكلام في رأيه فعل فردي لا يمثل سوى بداية اللسان أو الجزء الفيزيائي، وهو مستوى خارج الواقعة الاجتماعية .

ولو تقدمنا إلى الأمام خطوة ورأينا من جاء بعد سوسير[2]، لاتضح لنا أن ما كان هامشيًا عند دي سوسير تحوّل إلى موضوع رئيسي عند المتأخرين، ومثال ذلك الكلام حيث أضحى نصًّا أو إنجازًا أو رسالةً أو خطابًا في الدراسات الأسلوبية .

أما المبدأ الرابع والأخير وهو التفرقة بين التعاقب والتزامن، حيث يرى سوسير أنه من الممكن أن تكون دراسة نسق اللغة أما تزامنية أو تعاقبية، ويعرِّف سوسير هذين المصطلحين بقولهِ: "يمكن أن نصف كل شيء يرتبط بالجانب

1: انظر: يورى لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ص 7 . كما يوجد للغة عند دي سوسير مجموعة من الخصائص، راجع: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 26 .

2: رابح بوحوش، الخطاب والخطاب الأدبي وثورته اللغوية على ضوء اللسانيات وعلم النص، مجلة معهد اللغة وآدابها، جامعة الجزائر، العدد: 12، 1997م، ص 160 .

السكوني من عملنا بأنه تزامني، في حين يمكن أن نصف كل شيء له علاقة بالتطور يوصف بأنه تـــعاقبي"[1].

وهكذا نلحظ بأن التزامنية تختص بوصف حالة اللغة، في حين أن التعاقبية تختص بوصف المرحلة التطورية للغة .

ولعل من إسهامات سوسير المهمة بأنه بيّن ثلاثة مستويات للغة: أولاً اللغة كنظام، وثانيًا اللغة كصياغة، وثالثًا اللغة كمنطق[2] .

أما اللغة كنظام فتُدرس بوصفها نظامًا كونيًا، شأنها شأن أي نظام كوني آخر، ومعنى هذا بأن النظام يختص بوصف اللغة كظاهرة اجتماعية، أما اللغة كصياغة فهي التي تميز قدرة الفرد على استغلال كل طاقات اللغة في إطار نظامها، بمعنى أن اللغة كصياغة تكشفُ لنا عن طاقتين: طاقة فردية، وطاقة لغوية عام، وأما اللغة كمنطق، فتمثل مستوى من مستويات اللغة، فهي تخرج تلقائيًا بوصفها عملية توصيل مباشر للفكر .

والذي يهمنا في هذه المستويات هو اعتباره اللغة نظامًا وذلك النظام ينقسم إلى قسمين: نظامًا زمنيًا ونظامًا وصفيًا، أما من الناحية الزمنية فقد شبه اللغة بلعبة الشطرنج إذ إن انتقال هذه اللعبة من الهند إلى أوروبا أو غيرها لا علاقة له بنظام اللعبة ووضع الأحجار في زمن معين، بين اللاعبين تحدده اللعبة السابقة واللعبة

1: انظر: س. رافيندان، البنيوية والتفكيك تطورات النقد الأدبي، ترجمة: خالدة أحمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2002م، ص 42 .

2: انظر: نبيلة إبراهيم، المرجع السابق، ص 22 .

اللاحقة، إذن وضع الأحجار متغير غير ثابت، وكذلك وضع اللغة، فاللغة في كل فترة زمنية تختلف عنها في الفترة الزمنية السابقة؛ لأنها تأخذ وضعًا جديدًا[1].

وبهذا نستنتج بأن الكلمة بناءً على ذلك هي جزء في سياق زمني خاضعة له، لها علاقة بما سبقها وبما سيسبقها من كلماتٍ .

أما من الجانب الوصفي فإنه يتطرق في ذلك إلى العلاقة السياقية في الكلمة يقول سوسير: "بمعنى أنني أدرس وظيفة الكلمة في حالها الذي تقدم فيه اللحظة الراهنة، وليس في إطارها التاريخي، أي أنها تُدرس في علاقاتها المنطقية بينها وبين الكلمات الأخرى المستخدمة في سياق التعبير"[2] .

والمجال الوصفي للغة هو الذي يُفيد في دراسة لغة الأدب؛ لأن النص الأدبي نظام من الكلمات العاملة مع بعضها البعض لإعطاء الدلالة ويمكن أن يكون هذا العمل من خلال التضاد أو الترادف أو الانسجام الصوتي، ويمكن أن تكون تلك الدراسة طريقًا لدراسة قيمة العمل الأدبي من خلال نفسه لا من خلال السياق التاريخي له

وربما كانت هذه الإضافة لسوسير التي مهدت لما سُمي فيما بعد بـــ "موت المؤلف"[3] .

أما المستوى الثاني من مستويات اللغة عند سوسير وهو اللغة كصياغة أي الإشارة، والذي أفاد منه دارسو الأدب كل الإفادة في تحليل العمل الأدبي، **وذلك**

1: أنظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 32 وما بعدها، و نبيلة إبراهيم، المرجع السابق، ص 27 .

2: انظر: نبيلة إبراهيم، **نقد الرواية من وجهة الدراسات اللغوية الحديثة**، مكتبة غريب، القاهرة، (د. ط)، (د. ت) ، ص 28 .

3 : انظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 36 .

في تطوير علم الدلالة اللغوي المكون من المستوى الصوتي والدلالة اللذان يشكلان الدلالة النهائية للتركيب؛ لأن قواعد اللغة غير كافية لفهم التركيب، وفي هذا السياق تضرب لنا نبيلة إبراهيم مثالاً الجملة الفعلية :

فتقول "ضرب علي حسامًا" فحسام هنا هو المفعول به الذي وقع عليه الفعل، وفي جملة "ضُرب حسامُ" فحسام هنا نائب فاعل وهو مفعول به في المعنى، وفي جملة "حسام ضربه علي" فيكون حسام مبتدأ وهو مفعول به، بمعنى أن حسامًا لم يتغير في كل التراكيب من حيث أنه وقع عليه الضرب، أي أنه يضل مفعولاً به، ومن هنا أفادت دراسات الأدب في النظر إلى البطولة في القصة فقد يكون البطل فاعلاً أو مفعولاً به، حرّك وعمل شيئًا أم وقعت عليه أعمال وعبّر عنها[1].

ومن إسهامات سوسير أيضًا في مجال علم اللغة أنه فرَّق بين اللغة (باعتبارها منظومة من الأصوات الدالة متعارفًا عليها في مجتمع معين وإن لم توجد كواقع منطوق لدى أي فرد من أفراده)، وبين الأقوال (وهي كل الحالات المتحققة من استعمالات اللغة ولا يكون واحد منها بل ولا يلزم أن تكون جميعها ممثلة للغة في كمالها ونقائها المثاليين) .[2]

فانتقلت تلك الفكرة من علم اللغة إلى علم الأدب فأخذوا يفرِّقون بين الأدب (باعتباره نظامًا رمزيًا تحته نظم فرعية يمكن أن تُسمى الأنواع الأدبية، وبين **الأعمال الأدبية (باعتبارها نصـــوص متحققة يمكن أن تمثل هذه النـــظم بكيفية ما أو بدرجة ما)** .[3]

---

1 : انظر: نبيلة إبراهيم، المرجع السابق، ص 27 .

2 : انظر: شكري عيّاد، بين الفلسفة والنقد، منشورات أصدقاء الكتاب، د.ط، 1990م، ص 88 .

3 : نفسه، ص 88، إن علم الأدب عندهم يدرس الأدب نفسه، أما النقد الأدبي فيدرس الأعمال الأدبية .

ولا بدُّ لنا من الإشارةِ إلى ما قدمه سوسير بالنسبة إلى التحليل اللغوي، فلديه طريقتين متكاملتين غير متعارضتين، وهما في إطار العلاقات العمــودية والأفقية للغة .

فالعلاقة الأفقية هي وجود الكلمة داخل سياق معين، وغايتها معرفة ارتباط بعض الكلمات ببعض، أما العمودية أو الرأسية فهي إيجاد الكلمة أي ما تستثيره الكلمة من معنى خارج السياق من خلال علاقة هذه الكلمة بكلمات أخرى في الذاكرة، وغايتها معرفة علاقة الكلمة المذكورة في النص بالكلمات التي من واديها[1].

ولكن نودُّ أن نُشيرَ في النهايةِ إلى أن سوسير ــ الأب الروحي للبنيوية ــ لم يكن منكرًا لقيمة الدراسة التاريخية، ولكنه رأى أن الدراسة التاريخية للظواهر اللغوية يجب أن تأتي تابعة لدراسة اللغة كنظام مستقل بفترة زمنية معينة وجماعة بشرية معينة، فمعرفة النظام يجب منطقيًا أن تسبقَ معرفة التغيرات التي تطرأ عليه[2].

ويرى الباحث أنه كذلك، لم يهمل القيمة التاريخية بل رأى أن المناهج السابقة كانت تدرس الأدب من الخارج فتدرس الظاهرة الأدبية من خارجها ومرد ذلك الشروط التاريخية أو العوامل الباطنية للمؤلف، ومعنى هذا وإن صح التعبير في أن نقوله بأن الأدب كان أرضًا لا مالك، لذلك كان عرضه للعديد من المناهج والاختصاصات بعيدة كل البعد عن طبيعة الموضوع المدروس .

1: انظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 36، و شكري عيّاد، المرجع السابق، ص 100 .

2 : انظر: شكري عيّاد، المرجع السابق، 92 .

2/ الشكلانية الروسية (رومان جاكوبسون):

إن الحديث عن الشكلانيين الروس، يقصد بهم أولئك المحصورون جغرافيا في روسيا، على اعتبار أن من الشكلانيين الروس والتشيكيون والبولونيون، فصفة الشكلانية مرتبطة أساسا بالروس دون غيرهم، في الوقت الذي تجد لها امتدادات خارج روسيا خاصة تشيكوسلوفاكيا (حلقة براغ) وفي بولونيا، ناهيك عما عرف عن الشكلانيين في ألمانيا وفي أوربا عامة وأمريكيا فيما بعد، ثم أخيرا في العالم العربي وبخاصّة في المغرب العربي.

فقد ظهرت الشكلانية الروسية ما بين1915و1930م، في سياق تاريخي ينبذ الرأسمالية، و لا يعترف إلا بالاشتراكية العلمية التي تعود، في جذورها، إلى كتابات كارل ماركس، وبيليخانوف، وهيجل، وأنجلز، وجورج لوكاش، وغيرهم من المنظرين الجدليين... ، مع السعي الجاد نحو ربط المضمون الأدبي بالواقع الثوري والعملي والمادي، ومحاربة جميع التيارات الشكلية والنزعات البنيوية التي تعنى بالشكل على حساب المضمون. ومن ثم، فقد حوربت الشكلانية الروسية أمدا طويلا، بعد أن تعاظم الدور الاشتراكي واليساري للأدب. ولم يتحقق النجاح لهذه الشكلانية إلا بعد اطلاع الأوروبيين عليها، سيما الفرنسيين منهم، سنة 1960م، عبر الترجمة، والصحافة، والاحتكاك الثقافي، والتمثل العملي... فطوروا تصوراتها النظرية والتطبيقية، وانطلقوا من مبادئها الفكرية، واستخدموا مفاهيمها الإجرائية، خاصة في مجال اللسانيات والسيميوطيقا ونقد الأدب، كما يتبين ذلك واضحا عند كثير من الدارسين الأوروبيين، نذكر منهم: رولان بارت، وكلود ليفي شتروس، وكلود بريمون، وجيرار جنيت، وكريماص ، وأمبرطو إيكو، ، وتزتيفان تودوروف، وجوليا كريستيفا، وفرانسوا راستيي، علاوة على اللسانيين، أمثال: أندري مارتيني، ولوي هلمسليف، ونوام شومسكي، وكاتز، وفودور وغيرهم .

3/ رومان جاكوبسون:

يعد من أهم رواد الشكلانية الروسية الذين اهتموا بنظرية الأدب تنظيرا وتطبيقا. ويعتبر كذلك من أهم المفكرين واللسانيين في القرن العشرين، ومن أهم رواد التحليل البنيوي في ميادين: اللغة والشعر والفن. وقد عرفت مسيرته العلمية ثلاث مراحل أساسية هي: مرحلة حلقة موسكو اللسانية (1915–1920م) التي اندمجت في الأبوياز، ومرحلة حلقة براغ بتشيكوسلوفاكيا (1920–1930م)، ومرحلة التدريس بالولايات المتحدة الأمريكية في جامعتي هارفارد و معهد ماساتشوستس للتقنية (MIT). وفي هذه الفترة بالذات، انشغل باللسانيات العامة ، وتدريس اللغات والآداب السلافية.[1]

وقد قال عنه الباحث الأمريكي ديفيد كارتر(David Carter) صاحب كتاب (النظرية الأدبية) :" **كان رومان جاكبسون جسرا بين الشكلانية الروسية والبنيوية.وقد كان عضوا مؤسسا لدائرة موسكو اللغوية، حيث تكشف جميع كتاباته عن مركزية النظرية اللغوية في فكره، وخاصة تأثير سوسير.كما كان أحد المؤيدين المتحمسين للشعراء التجريبيين في عام 1920م، انتقل جاكبسون إلى تشيكوسلوفاكيا، وساعد على تأسيس دائرة براغ اللغوية المؤثرة.وبسبب الغزو النازي لتشيكوسلوفاكيا في عام 1939، غادر البلاد، واستقر أخيرا في الولايات المتحدة في عام 1941م.**"[2]

1: جميل حميداوي، **رومان جاكبسون بين قضايا اللسانيات وأسئلة الشعرية، مجلة أدب فن الالكترونية** ، http://www.adabfan.com/magazine .

2: دافيد كارتر: **النظرية الأدبية**، ترجمة: باسل المسالمه، دار التكوين، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2010م، ص:37.

يعد **رومان جاكبسون** من الشكلانيين الأوائل الذين أرسوا دعائم علم الأدب، أو ساهموا في تطوير نظرية الأدب على أسس علمية وموضوعية، من خلال حصر موضوع علم الأدب في دراسة الأدبية (La littérarité). ويعني هذا أن علم الأدب أو البويطيقا أو الإنشائية (Poétique) يدرس ما يجعل من الأدب أدبا، أي: التركيز على وظيفة الأدب التي تتأسس على الوظيفة الجمالية أو الشعرية ، من خلال إسقاط المحور الاستبدالي على المحور التركيبي، أو الجمع بين الانتقاء الدلالي والعلاقات النحوية. ويعني هذا أيضا أن الأدب يتكون من مواد دلالية وعلاقات نحوية وتركيبية، أو الجمع بين الدلالة والنحو ضمن علاقات الغياب(الدلالة) من جهة، أو علاقات الحضور(التركيب) من جهة أخر[1].

ومن هنا، يتبنى رومان جاكبسون منهجا علميا وصفيا في دراسة الأنواع والأجناس الأدبية، من خلال التعامل مع الأثر الأدبي على أنه مادة وبناء وشكل وقيمة مهيمنة.وبذلك، فقد تمثل المقاربة البنيوية الشكلانية في دراسة النصوص الأدبية، بتفكيكها وتركيبها ، اعتمادا على المستويات اللسانية: الصوتية، والتركيبية، والدلالية، والبلاغية. ومن ثم، فقد كان رومان جاكبسون أول من طبق المنهج البنيوي اللساني عل الشعر، حينما حلل مع كلود ليفي شتراوس قصيدة القطط (Les Chats) لشارل بودلير سنة 1962م[2].

لقد أسس **رومان** جاكبسون، بتنسيق مع تروبوتسكوي، وماتيسيوس، وأندريه مارتيني ووليام لابوف...، اتجاها لسانيا يعرف بالاتجاه البنيوي الوظيفي، وتعد حلقة براغ (Prague) بمثابة الحاضن الرئيسي لهذا الاتجاه اللساني.

1: أنظر: جميل حميداوي، المصدر السابق .
2: أنظر: ، المصدر نفسه .

ومن هنا، " **تبحث جماعة براغ في وظائف اللغة.أي: استعمالاتها، بالإضافة إلى شكلها وبنيتها.وإذا كان سوسير ينظر إلى اللغة باعتبارها منظومة (System)، فإن جماعة براغ تضيف إلى ذلك بعدين اثنين، وهما: البعد البشري والبعد الأدبي. أي: الوظيفة الاجتماعية والوظيفة الشعرية** "[1] .

ومن الناحية اللسانية، فقد أرسى **رومان جاكبسون** نحوا كليا في مجال الفونولوجيا، بمعنى أن جميع اللغات يمكن تحليلها " انطلاقا من مقاييس موحدة (معيارية).وهذه النظرية التي طبقها **جاكبسون** في الفونولوجيا، والتي سيطبقها **تشومسكي** فيما بعد على التركيب، أتاحت له إبداع نظرية أخرى تعرف بنظرية (السمات المميزة)، وكان له بذلك دور حاسم في إعادة توجيه مجرى اللسانيات في الولايات المتحدة، فقد ظل الوصفيون الأمريكيون ، قبل مجيء جاكبسون، يشتغلون ضمن فلسفة النسبية، إذ طالما اعتقدوا أن اللغات قد تختلف بعضها عن بعض إلى مالا نهاية.قد كانوا يعتقدون أن لكل لغة هيكلها الذي يميزها عن غيرها[2].

أما **جاكبسون** " **فكان يؤمن أن اللغات قد تختلف فيما بينها فعلا ، ولكن ضمن حدود معينة، بحيث تجمعها خواص هي ما أطلق عليه النحو الكلي.فقد نتحدث لغات مختلفة، بل قد نستعمل في كلامنا أصواتا متنوعة، مثل: الخاء التي توجد في بعض اللغات، وتفتقدها لغات أخرى ، لكن نجد السمات ذاتها فيها جميعا، مثل : حلقي، ورخو، وشديد...إذاً، تختلف اللغات حقا، غير أنها في هذه الحالة بمثابة يد واحدة تتفرع إلى أصابع، وتلك هي فرضية النحو الكلي**"[3].

1: ابن رشد المعتمد وخريص محمد: **مدارس علم اللغات**، المكتبة الثقافية، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1993م، ص:49.

2: أظر: جميل الحميداي ، المصدر السابق .

3: ابن رشد المعتمد وخريص محمد، **مدارس علم اللغات، ص:56 .**

ولنختم كلامنا على ما سبق قوله، بأن **رومان جاكبسون** يعد من أهم الشكلانيين الروس الذين خاضوا في الشعرية انطلاقا من مقاربة بنيوية لسانية. ويعتبر أيضا من مؤسسي نظرية الأدب على أسس علمية موضوعية، من خلال الاسترشاد باللسانيات، والاستفادة من نظرياتها تصورا وتطبيقا.

وكذلك، يكفيه فخرا أنه من المؤسسين الفعليين للشعرية الإنشائية، ومن اللسانيين الأوائل الذين أرسوا دعائم النحو الكلي، خاصة في مجال الفونولوجيا. وبالتالي، فهو صاحب نظرية السمات المميزة في دراسة الفونيمات، ولا ننسى جهوده الجبارة كذلك في مجال الأفازيا، ودراسة الستعارة والكناية، وتصنيف الأجناس والأنواع الأدبية وفق القيمة المهيمنة.

وأهم ما يمتاز به رومان جاكبسون أنه قد أرسى لبنات علم التواصل وفق الأنظمة اللسانية، على أساس أن اللغة الإنسانية لها وظيفة أساسية تتمثل في التواصل. وبالتالي، فإنها تستند إلى ستة عناصر، وست وظائف أساسية تابعة لها.

4/ البنيوية (جاكوبسون ، شتراوس) : ظهرت البنيوية اللسانية في منتصف العقد الثاني من القرن العشرين مع رائدها " **فرديناند دي سوسير** "، من خلال كتابهِ "محاضرات في اللسانيات العامة" ، الذي نُشر في باريس سنة 1916م، وقد أحدثت هذه اللسانيات ابستمولوجية "معرفية" مع فقه اللغة والفيلولوجيا الدياكرونية

وكان الهدفُ من الدرسِ اللساني هو التعامل مع النص الأدبي من الداخل وتجاوز الخارج المرجعي واعتباره نسقًا لُغويًا في سكونهِ وثباتهِ، وقد حقق هذا المنهج نجاحه في الساحتين اللسانية والأدبية حينما انكب عليه الدارسون بلهفة كبيرة للتسلح به واستعماله منهجًا وتصورًا في التعامل مع الظواهر الأدبية والنصية واللغوية ومن هذا المنطلق أصبح المنهج البنيوي أقرب المناهج إلى الأدب، لأنه يجمع بين الإبداع وخاصيته الأولى وهي اللغة في بوتقةٍ ثقافيةٍ واحدة، أي يقيس الأدب بآليات اللسانيات بقصدِ تحديدِ بُنيات الأثر الأدبي وإبراز قواعده وأبنيته الشكلية والخطابية، وبرزت عند فرديناند دي سوسير الذي يعد الرائد الأول للبنيوية اللغوية عندما طبق المنهج البنيوي في دراسته للغة، واكتشاف مفهوم البنية في علم اللغة دفع بارت وتودوروف وغيرهما إلى الكشف عن عناصر النظام في الأدب[1] أما عن نظرية دي سوسير في علم اللغة، فهو يرى أنَّ موضوع علم اللغة الصحيح والوحيد هو اللغة في ذاتِها ومن أجلِ ذاتها، وقد فرّق بين اللغةِ والأقوالِ المنطوقةِ والمكتوبةِ، فاللغة أصواتٌ دالةٌ متعارف عليها في مجتمع معين، وإن لم توجد كواقع منطوق لدى أي فرد من أفرادهِ، أما الأقوال فكل الحالات المتحققة من استعمالات اللغة، ولا يكون واحد منها، بل ولا يلزم أن تكون جميعها ممثلة للغة في كمالها ونقائها المثاليين[2].

1: انظر: شكري الماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986م، ص 190 .

2 أنظر المصدر نفسه ، ص 190 ــ 191.

أ/ رومان جاكوبسون:

يعد جاكبسون الرجل المثال الذي فعل أكثر من غيره للحفاظ على دعوى المناهج اللغوية البنيوية في دراسة الأدب، والاعتماد على مقولات الألسُنيّة لوصف لغة النصوص الأدبية وإظهار خصائصها وتوسيع تلك الخصائص وإعادة تنظيمها.

يعد الرجل المثال الذي فعل أكثر من غيره للحفاظ على دعوى المناهج اللغوية البنيوية في دراسة الأدب، والاعتماد على مقولات الألسُنيّة لوصف لغة النصوص الأدبية وإظهار خصائصها وتوسيع تلك الخصائص وإعادة تنظيمها .

وتنطلق مقولاته من أن الأدب في مقامه الأول لغة، وأن البنيوية منهج يتخذ من علم اللغة أساسًا له؛ لذلك يعمد إلى تطوير ثنائيات (التأليف والاختيار)، وينصب عمله بشدة في البحثِ عن تحقق الوظيفة الشعرية في اللغة داخل الأدب ولهذا كانت من الأمور المهمة التي ظهرت عند جاكبسون، بأنه يدرس علاقة اللسانيات كما ظهرت عند دي سوسير بالشعرية، فيقول أن موضوع الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءًا لا يتجزأ من اللسانيات، ولعل هذا يقودنا إلى أن جاكبسون فعلاً هو مؤسس البنيوية الأدبية، كما حاول أن يدرسها في ضوء الشعرية وله دراسات وأبحاث على ذلك، ومما يؤكد ما ذهبنا إليه العالم ليونارد جاكسون حيث يرى أن جاكبسون هو مؤسس البنيوية الأدبية في أطروحته عام 1928، ويورد لنا جاكسون نصًا لجاكبسون يعود إلى فترة حلقة براغ، يقول فيه: "إذا كان علينا أن نحدد الفكرة التي تقود العلم الجمالي، بتجلياته الأشدّ تنوعًا، فمن الصعب أن نقع على خيار أنسب من البنيوية ...الخ"[1]

1:عز الدين المناصرة، علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي، عمان،2006،ص30.

ومن إسهاماته أيضًا في ذلك المجال، حيث وضع نظرية الاتصال والتي مفادها أن أي كلام أو قول نتفحصه نجد فيه رسالة تنطلق من مرسل إلى متلقٍ (مرسل إليه)، وهذه الرسالة هي سياق لا يمكن فَهمه إلا من خلال شيفره التماس اللغوي، وقد أثرت هذه النظرية في حركة النقد البنائي فيما بعد وخاصة عن شتراوس .

ولا ننسى بأنه هو واضع علم الأصوات وهو تابًعا لعم اللغة، وذلك العلم الذي أضاف إلى علم اللغة البنيوي أبحاثًا جديدةً، حيث قالوا بأن علم الأصوات يؤكِّدُ نفس النظرية البنيوية من أن النسق الصوتي ليس مجموع من العناصر، ولكن ما يوجد بينها من علاقات[1] .

1:انظر: عدنان علي النحوي، الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1999م، ص 45 .

ب/ كلود ليفي شتراوس .

ومن أهم إسهاماته أنه نشر كتابه (الأبنية الأولية للقرابة) في باريس سنة 1948م، حيث درس فيه عن علاقات المحارم التي افتتحت عصر البنائية، حيث حدد أن الهدف من دراسته هذه هو ليس معرفة المجتمعات في نفسها، وإنما اكتشاف كيفية اختلافها عن بعضها البعض، فمحورها إذن هو مثل علم اللغة هو القيم الأخلاقية[1]

وهذا يقودنا إلى أن شتراوس قد اعتمد اعتمادًا واضحًا على فكرة تقابل اللغة والكلام التي نادى بها رائد البنيوية الأول، حيثُ أننا نحس أنه ينقل كلام دي سوسير عن نظام اللغة واصطلاحاته مباشرة إلى المجال الأنثروبولوجي والاجتماعي .

فليفي شتراوس يتحدث مثلاً عن الوحدة (سلوكًا كانت أو نظامًا اجتماعيًا أم وحدة لغوية)، التي تعد في حد ذاتها نظامًا مغلقًا ومتجانسًا من الإشارات، ثم تتجانس الوحدات من حيث إن كل إشارة أو مصطلح يكون موضوعًا لإشارة أخرى، ولا يكتشف مغزى هذه الإشارات إلا عندما تتحد داخل نظام كلي، وهذا الكلام كما نلاحظ يتفق مع فكرة نظام اللغة عند دي سوسير[2] . وكما نلاحظه بأنه قد طبق المنهج الصوتي عند سوسير على دراسته الأنثروبولوجية فيرى أن علاقات القرابة مثلها مثل الحروف في الصوتيات في أنها عناصر للدلالة، كما أنه لا تكتسب دلالتها إلا بشرط أن تنخرط في نظم خاصة كالحروف تمامًا[3] .

1: انظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 214 .

2: انظر: نبيلة إبراهيم، المرجع السابق، ص 33 .

3: انظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 218 .

وهو بهذا يستلهم صرخة علم اللغة السوسيري في دراسة الأساطير والشعائر وأبنية القرابة، ويقدم كما يقول كللر: " أشمل وأروع نموذج للتحليل البنيوي ظـــهر حتى الآن .

وله كتاب آخر بعنوان (ميثولوجيات)، يعمد فيه إلى محاولةٍ لجمع أساطير[1] قارات أمريكا الشمالية والجنوبية؛ بغرض إظهار علاقاتها وإثبات قواها الموحدة للعقل البشري ووحدة منتجاته[2] .

إن شتراوس يرى أن الأساطير كلام (نظام رمزي) الذي يمكن اكتشاف وحداته وقواعده التركيبية، ومن ثم فإن جزءًا من اللغة (مجموعة جمل) يمكنها أن تعرفنا نظام اللغة كله، فإن الأساطير كذلك حيث هي لا تُمثل سوى أداء جزئي خاص وعفوي لأسطورة مثالية كلية ذات هيكل عام يُعتبر كاللغة بالنسبة لمظـــاهر القول المتعددة، وهذا النظام يهدف العالِم في دراسته إلى البحث عن بنيته محللاً الأساطير التي تعد مظاهر تنفيذية محددة له[3] .

وقد كانت مساهمة شتراوس المهمة في الدراسات اللاحقة تتمثل في نظريته التي تقوم على أساس أن بناء الكون يتمثل في مجموعات من الثنائيات التي تبدو متعارضة، ولكنها متكاملة في الوقت نفسه، إذ لا يمكن أن يتم هذا التكامل إلا من خلال هذا التناقض والحياة المبنية على أساس من هذا التكامل[4].

1: انظر: **الشعرية البنيوية**، جوناثان كللر، ترجمة : السيد إمام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 2000م، ص 63 .

2: أنظر صلاح فضل، المرجع السابق، ص 238 .

3: انظر: جوناثان كللر، المرجع السابق، ص 63 .

4: انظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 216 وما بعدها .

ومن هذه الرؤية ينطلق التحليل البنائي في تفتيت العمل الأدبي وتحليله إلى تلك الثنائيات، مثل: (الموت والحياة، والنقص والكمال، والهرم والشباب، والنور والظلام)، وإلى موقف الإنسان من هذه الثنائيات وصراعه معها وقد تأثر شتراوس في ثنائيات سوسير كما اشرنا في الدراسات الصوتية في صياغة نظريته هذه[1] .

أما المنطلق الفكري لهذه الثنائيات ترجع وتعود إلى الخلفية الفكرية لشتراوس القائمة على أبحاثه المستفيضة في دراسة المقابلة بين الطبيعة والحضارة .

ويرى كلود ليفي شتراوس، أن المنهج البنياني (الألسنيات، أو الإناسة)، يقوم على تعيين أشكال ثابتة في صلب مضامين مختلفة، أما التحليل البنياني، فهو يقوم على البحث عن مضامين متواترة خلف أشكال متبدّلة[2].

إذن فهو يفرق بين المنهج وتحليله، وهذا يدفعنا إلى القول بأنه ينقد ويعيب على النقد الأدبي البنيوي؛ لأنه ينحصر النقد ضمن نسبية متعادلة بين الدراسة التي تتناول ذلك العمل بالتحليل وبين فكر المحلّل نفسه، وسأشير إلى ذلك بالتفصيل في المبحث الذي يتناول البعد النقدي للمنهج البنيوي .

1: المصدر نفسه، ص 45، و صلاح فضل، المرجع السابق، ص 215ــ 219 .

2 : انظر: عز الدين المناصرة، المرجع السابق، ص 477

5/ النقد الجديـــــد:

إن النقد الجديد الأنجلو- سكسوني لا يخرج عن قاعدة الاهتمام بما هو خارج النص أو العكس ، فهذه النظرية تتجاذب بين تيارين : **الفلسفة المثالية والنزعة المحافظة من جهة ثانية.**

هناك من يرى بأن "**هذا النقد الجديد في أمريكا ينهل من منابع الفلسفة المثالية عند كانط (1724 – 1804) وهيغل (1770 – 1831) والتي تناولت مفهوم الجمال الفني من منظور علاقته بالمتعة الجمالية وأثرها في النفس الإنسانية وهذه الأفكار ساهمت بشكل كبير في ظهور توجهات فنية ترتكز بصورة كبيره على المتعة الفنية أكثر من شيء آخر مثل مدرسة : الفن للفن أو المدرسة الرمزية** "[1].

هذا عن النزعة الأولى أما النزعة الثانية لهذا النقد فهي ترتبط بما يسمى بـــ : مدرسة الجنوب، فهي جماعة من النقاد كانت " **مرتبطة ببرنامج سياسي وثقافي يشتمل الاقلية الجنوبية في الولايات المتحدة الأمريكية، والتي كانت تنادي بمبدأ المساواة في توزيع الأراضي وتعمل على محاربة النزاعات الاجتماعية والنفسية والتجديدية ، كما اتسمت مواقف الجماعة بالمحافظة والإقليمية في الطرح حتى في التطور الجمالي فقط نادى أحد أقطابها وهو " آلان تيت " بمبدأ الجمالية الإقليمية** "[2]، اذن هذه هي البدايات الأولى لجذور هذا النقد الجديد .

1: عمار زعموش، **مدرسة النقد الجديد والنقد العربي**، مجلة آداب، عدد 4 ، جامعة فسنطينة ، 1997 ، ص 2012 .

2: ستانلي هايمن، **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**، تر: احسان عباس ومحود نوف ، دار الثقافة ، بيروت 1957، ص164 .

لقد أطلق ج . أ . سيجارن مصطلح النقد الجديد على أعمال النقاد مثل : ت.س إليوت وآلان تيت وكلينت بروكس وجون كرو رانسوم وليفر و..... الخ ممن كانوا مخالفين للنق السائد آنذاك كالنقد النفسي والاجتماعي،" **وهذا النقد في الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا بعد الحرب العالمية الأولى ، يناقض المناهج النقدية الكلاسيكية ، النفسية ، الإجتماعية ، والجمالية والذوقية وأصحابه يرون في النقد الكلاسيكي قصورا كونه يتناول قضايا مرضية بعيدة عن العمل الأدبي أو يعالج قضايا وظواهر اجتماعية وتاريخية بدل اهتمامه بحقائق النص الأدبي**"[1].

اذن هذا المصطلح جاء به جون كراد رانسوم وكما يلقب بأرسطو النقد الجديد والذي عمل على طرح مجموعة من البدائل النقدية الجديدة ، يسعى من خلالها إلى ايجاد بعد تصالحي وتوافقي بين النقد وعلم الجمال والهدف من النقد ليس معرفة الأدوات التقنية للأدب ولا معالجة النصوص نفسيا ولا حتى اصدار الأحكام الأخلاقية عليها بل هو عن طريق اضاءة العمل الأدبي من الداخل، ويرى رانسوم في هذا الصدد بأن "**الوجه الأول لقراءة النصوص الشعرية دراستها بدقة وكرس همه للبيوطيق والمشاكل الفلسفية والمعرفية في الشعر كما نص على أن المقايس الخلفية شيء دخيل وأن اهتمام الناقد يجب أن يكون جماليا فنيا** "[2]، فهو هنا يلح على دراسة الرمز والايحاء والقيمة للنصوص التي تكمن في مدى توفيق الكاتب في جمل النسيج والتركيب أو الشكل والمعنى وحدة لا تتجزأ .

1:محمد عزام، **المنهج الموضوعي**،منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1 ، دمشق، 1999، ص61 .

2: ستانلي هايمن، **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**، ص164 .

إن من بين أهم المؤلفات التي دعت النقد الجديد كتاب " **فهم الشعر** " 1938 ، لمؤلفه كلينت بروكس، وروبيرت وارن ، وفيه عارضا معارضة شديدة استخدام الشعر لغير ذاته و كذا كان لها افكار طرحوها في مجلة " **المجلة الجنوبية** " تهتم بالبناء الفني للقصيدة، لأن هذا التوجه حسبهما هو الكاشف الحقيقي عن جمالية النص بالدرجة الأولى، فبروكس يرى من بين المقاييس البلاغية في النقد الجديد التعبير الغير المباشر أي إكثار الكاتب من هذا النوع من التعبير يزيد من بلاغته، لأن الكاتب البليغ هو الذي يجعل من القارئ يولد عن إحساس ويكون عن طريق المفارقة بين المواقف المختلفة في العمل الإبداعي " **وذلك فهو سمي لغة الأدب البمفارقة** "[1] .

تعد كل من المقالتين المنشورتين بمثابة البيان للمدرسة النقد الجديد في أمريكا وهذا البيان اعتمد على مهاجمة النقد الرومانسي وأن " **القصيدة ليست ملك الناقد وليست ملك المؤلف أيضا . . . فالقصيدة اذا ملك الجمهور ، وانما تجسده اللغة وفي امتلاك الجمهور لها** "[2]، فهم يرون أن نوايا وقصد الكاتب لا يمكن الوصول إليها ببساطة وانها ليست جوهر للنقد و لا مسارا للحكم .

1: رشاد رشدي، **ما هو الأدب**، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة، 1971، ص5 .

2: عبد الستار جواده، **أوراق للريح**، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1992، ص 52 .

أهم مرتكزات النقد الجديد:

بالدرجة الأولى التركيز على الجوانب التطبيقية في دراسة النصوص الإبداعية ويتم ذلك وفق المنطلقات التالية :

1/ الاعتماد على النص دون سواه .

2/ النصوص ذو قيمة حدسية عالية ونفسية مستقلة بذاتها .

3/ القصيدة وحدة عضوية متكاملة في جميع مستوياتها .

4/ العمل الإبداعي يبتعد عن البساطة ويتصف بالتركيب ويتميز بالتأويل وبالتالي تعدد القراءات .

5/ اداة الناقد في تحليل النصوص هو التفحص لبنية النص وجميع مستوياته المختلفة وهذا ما يسمح بكشف الدلالات والرموز والإيحاءات.

6/ الغاية والهدف من المقاربة النقدية تقيم وإصدار أحكام على النص عن طريق التحليل والفحص المباشر، وإشراك المتلقي في مسار النقد هذا عن طريق شرح حيثيات الإجراء النقدي.

وعن طريق هذه المبادئ التي اعتمدها النقد الجديد والذي أعطى قيمة للقارئ وجعله شريكا في المشروع النقدي " **وبذلك أصبح القارئ شريكا في المشروع النقدي وأصبح النقد يحمل إضاءة لا هو حكم** "[1] .

1: محمود الربيعي، **مداخل نقدية معاصرة الى دراسة النص الأدبي** ،عالم الفكر ، المجلد 23، العدد 2،1 ديسمبر 1994، ص 32 .

الفصل الثاني:
" دراسة كتاب : نظريات القراءة في النقد المعاصر "

تمهيـــــــد :

شغلت " **نظرية القراءة** " حيزا كبيرا في الدراسات النقدية المعاصرة، وتناوله الدارسون من زوايا مختلفة، بحسب التوجهات والمرجعيات الأدبية، مما أدى إلى اختلاف الرؤى حول تحديد مفهوم " القراءة " كما أضفى على الموضوع صبغة إشكالية تزداد اتساعا كلما تعمقنا أكثر في تفاصيله بحيث "يتوقف الحديث عن التلقي عامة على المفاهيم التي تكونها عن التواصل عامة والتواصل الأدبي والفني خاصة، وإذا حاولنا التذكير هنا بالمفاهيم التي ركزت سلطة التواصل الأدبي فإننا سندرك المراحل التي عرفها التواصل الأدبي من جراء ما يترسخ عن المفاهيم التي ينظر بها إلى الأدب وما ينتج عن ذلك من ممارسات نقدية وتصورية "[1] .

ظهرت نظرية التلقي أواسط الستينات، على يد النقاد الألمان، ضمن ما عرف بمدرسة "كانستانس"(1966)، ومن أبرز رواد هذه النظرية، هانس روبرت ياوس، وفولفغانغ أيزر، وجاءت هذه النظرية لتثور على المناهج السابقة، ونقصد بها المناهج السياقيـــة، اتخذت من السياقات التاريخية والنفسية والاجتماعية ركائز لها لولوج النص، من جهة وفك رموزه من جهة أخرى، كما ثارت أيضا على المناهج البنيوية التي ترى النص مجموعة من العلامات اللغوية التي تغنينا عن النظر إلى السياقات التي جاء في إطارها، لهذا " تعد نظرية التلقي فرعا من الدراسات الأدبية الحديثة المهتمة بالطرق التي يتم بها استقبال الأعمال الأدبية من قبل القراءة بدلا على عملية إنتاج النصوص أو فحصها في حد ذاتها "[2].

---

[1]: أحمد بوحسن، **نظرية التلقي، أشكال وتطبيقات** ، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، سلسلة ندوات ومناظرات، جامعة محمد الخامس ، الرباط ، ص 15 .

[2]: حسن البنا عز الدين ، **قراءة الآخر / قراءة الأنا ، نظرية التلقي و تطبيقاتها في النقد الأدبي المعاصر** ، شركة الأمل للطبع و النشر ، القاهرة ، 2008 ، ص 25 .

و لهذا وجب معرفة استخدامات النظرية ومصطلحاتها بحيث" أستخدم مصطلح نظرية التلقي في بعض الأحيان ليشير إلى نقد استجابة القارئ في الولايات المتحدة الأمريكية، لكنه مرتبط أكثر على وجه الخصوص بعملية تلقي الجمهور القراء على مدى الزمن"[1]، هذا الذي يدفعنا الى رؤية ذلك القارئ من منظور مختلف تماما عما يراه المنظرون الجدد الذين كتبوا النظرية (نظرية القراءة)، لأن فعل القراءة تجاوز حدود النظرية ليتغلغل داخل النسق الثقافي والاجتماعي الذي نحيا فيه، نخضع فيه إلى استراتيجيات معينة و مددة تفرضها النظرية [2] .

ولا شك أن الساحة النقدية الجزائرية شهدت ولا تزال تشهد تطورا منقطع النظير في المجال النقدي من أجل النهوض بلبنة نقد جزائري محض، بفضل كوكبة من النقاد الذين تشهد لهم إنجازاتهم في الساحة الأدبية وكذا خدماتهم الجليلة آخذين على عاتقهم مسؤولية النهوض بتنظير النقد عامة، والجزائري خاصة، جاعلين من إثراء موضوعاتها بالدراسات التطبيقية التي تناولت الأعمال الأدبية التي أبدعت فيها النخبة المثقفة الجزائرية من أجل المساهمة في إثراء الأدب العالمي عامة والجزائري خاصة .

1: حسن البنا عز الدين ، **قراءة الآخر / قراءة الأنا ، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي المعاصر**، ص 25- 26 .

2: أنظر : سامي اسماعيل، **جماليات التلقي – دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة – مصر، ط1، 2002، ص 23 .

و من بين هؤلاء النقاد نذكر " **حبيب مونسي** " الذي أثرى الساحة الأدبية والنقدية بأعماله الكثيرة والقيمة، التي من هنا حضرنا هذا الفصل الموسوم بـــ : قراءة في كتاب " نظريات القراءة في النقد الغربي " للدكتور : **حبيب مونسي** وشملت دراستنا كل فصول الكتاب الخمسة التي نذكرها كالتالي :

- الفصل الأول : رؤية الحبيب مونسي لفعل القراءة :
- الفصل الثاني : القراءة السوسيولوجية .
- الفصل الثالث : القراءة السميائية .
- الفصل الرابع : القراءة الجمالية .
- الفصل الخامس : التلقي والحدث القرائي .

1/ فعل القراءة :

أ/ القراءة فعل حضاري :

يستهل الدكتور "**حبيب مونسي**" في عرضه لمصطلح القراءة من القرآن الكريم ليبين لنا الأهمية الخاصة التي يحضا بها فعل القراءة في النص القرآني ، لان الرسالة السماوية شاملة، أنزلها الله تعالى مخاطبة عقول العباد بحيث بدأها بفعل أمر للقراءة : اقرأ، وهذا لكون النص القرآني يتعدى حدود المكتوب ليشمل كل ما في الكون يقع ضمن نطاق العقل متجاوزا فيه الكتابة التي تجعل وعي الفرد في الكتاب ، وهذا ما يجعل القرآن الكريم يكسي فعل القراءة صبغة الحضارية لأنه " يكشف هذا البعد الحضاري للقراءة و هي تجاوز المكتوب إلى محيط العلامات و الرموز "[1]

ذهب حبيب مونسي يحاور موروث العقاد الأدبي من أجل الكشف عن تأملاته للنص القرآني إلى تأمل العقل من كل الجوانب لعله يستخرج مكوناته وأسراره ، فرحلة التأمل هذه في العقل جعلته يستخلص من كل هذه الخصائص ملكة الحكم أو الحكمة، لأن العقل في قراءته للموجودات تشترط وجود الحكمة من أجل فهم و استيعاب كل ما يدور حوله من أجل الرقي إلى مرتبة أسمى يسميها العقاد الرشد أو الرشاد ، لأنها " أسمى خصائص العقل "[1] ومن هذا المنطلق كان للعقل المفكر القادر على اتخاذ القرارات وتبيان الرؤية الحقيقية والواضحة للرأي، وحتى القرآن الكريم أيضا يعبر عن هذه المنطلقات من سياقات ومعاني التي جاءت به كلماته وآياته الكريمة التي تفوق بدورها المخزون الدلالي الذهني للعقل الإنساني ، لأن العقل المحرك للإرادة يدفع الإنسان إلى اكتشاف الطريق الصائب

---

1 حبيب مونسي ، **نظريات القراءة في النقد المعاصر** ، منشورات دار الأديب ، وهران ، الجزائر ، 2007 ، ص 12 .

2 المرجع نفسه ، ص 13

الذي يوصله إلى الهدف " **فلو سألوني ما العقل ؟ أخذتك من يدك إلى إنسان يحاول أن يلتمس الطريق إلى هدف ، كائنا ما كان الهدف ، و كائنا ما كان الطريق ، وقلت لك : هذا الذي تراه محاولة للوصول إلى هدف هو مثل من الأمثلة الكثيرة التي جاءت بها كلمة "عقل" لتضمها جميعا في حزمة واحدة** "[1]

و لهذا فالقراءة تهدف إلى الابتكار والبحث عن الجديد من أجل المضي قدما في رحلة البحث عن الفعل الحضاري الخصب، لأن الكتابة والقراءة هي دعائم إرساء قواعد منتمية للحضارة والثقافة ، لكن ليس الأمر ذاته إذا ما تعلق الأمر بالنص الديني الغربي الذي كان يدور في حلقة رجال الدين الذين يجب عليهم التمتع بالعديد من الاستعدادات وخاصة اللغوية منها كتعلم اللغة اللاتينية التي تمثل لغة الكتاب المقدس.

لقد القراءة " من هذا المنطلق منحصرة على الكنيسة فقط لا غير، هذا من جهة ومن جهة أخرى الصراعات التي تنشب بين الطائفتين الكاثوليكية والبروتستانت حولت أيضا فعل القراءة مقتصرا فقط على الدين، لكن بظهور المدرسة الملائكية في فرنسا سنة 1882 ، قلبت الموازين بشعارها "القراءة للكل" مكنت هذا الفعل من الجميع ، ليكسر من خلالها أغلال الكنيسة و يتحول إلى ملكة ممكنة للجميع ، بحيث تعدت كونها فهما للكتاب المقدس إلى أداة تواصل فردية .

1 : حبيب مونسي ، المرجع السابق ، ص 14 .

بـــ/ القراءة فعل مختص :

إذا ما حاولنا تقصي حقيقة " **القراءة** " من وجهة نظر اللسانيات سنجد أنها وجهان لعملة واحدة و هما : القراءة والكتابة، فالكاتب في رحلة الكتابة يدمج في نصه التعابير الحسية التي تجسدها هذه الكتابة ، لتأتي القراءة لتفكك ذلك المكتوب أملا منها اكتشاف أهم التقاطعات مع مرجعية ذلك النص الجديد من أجل زيادة المعنى ، مما جعل من القراءة تتخلص من كل سلبية ممكنة من سكون القارئ وعدم تفاعله مع النص، لتدخل في مرحلة التواصل بين الأديب و القارئ .

هذا ما يجعل الكاتب أثناء مراحل بناء العمل الأدبي يستحضر القارئ أمامه، يرافقه في كل أطوار ميلاد العمل الأدبي من أجل جعل ذلك القارئ الافتراضي طرف فاعل في العملية الإبداعية فالكاتب يحاول جذب اهتمام القارئ باستبعاد القراءة المسترسلة من خلال مضاعفة المثيرات الضرورية لفك مجمل النص

لقد قام **مونسي** بنقل تصور " ديريدا " حول قلق المؤلف على غياب القارئ وعدم توقعه له لأن المشكل هنا يكمن في عدم قدرة الكاتب على التنبؤ بالمثيرات التي تؤثر على القارئ وتجذبه للعمل الأدبي، بحيث تلعب مرحلة زرع المنبهات في العمل الأدبي دورا هاما في عملية القراءة لما لها من قيمة عند القارئ بدفعه غالى التجاوب مع ذلك النص الأدبي لأننا لا يمكن أن نعرف مدى مقدرة القارئ على التفاعل أو استعداداته لتقبل ذلك الأدب. المثير في أي عملية قراءة للنص هو الأساس الذي يقوم عليه الفحص الأسلوبي ، لأن مفعوله لا يتكرر كلما اقتضت له الحاجة، لأن تعدد القراءات تذهب مفعول المثير، فالقارئ عندما يتجاوز القراءة الأولى و يلجأ للقراءة الثانية يكون إدراكه للنص الأدبي مخالفا للقراءة الأولى لأنه اذهب بالقراءة الثانية كل ما هو مثير و مبهم، وكل هذا التنوع في قراءات وتصورات القارئ للنص تبقى مجرد صورة للقراءة .

هذا ما أكده مونسي حين بين أن فعل القراءة هي عملية معقدة تجعل حضور الإثارة أمرا واجبا ، و لهذا فان تداخل كل من فعلي القراءة و الكتابة على مستوى الدرس اللساني يفتح المجال نحو مستويين أساسين هما :

1/ مستوى يكتنفه الثابت : يخضع لكل المكونات اللغوية .

2/ مستوى متقلب : الخاضع للكاتب من جهة و الشحنات الدلالية من جهة أخرى[1].

لكن زمن النص هو من يحدد القيم التعبيرية و الأسلوبية التي كانت سائدة و مدى تأثيرها في ذلك المحيط ، لكن زمن القراءة لا يغفل كل الظواهر المحيطة بالنص الأدبي من الظواهر الشعورية والتعبيرية والأسلوبية، هذا الذي يجعل من مهمة القارئ تنصب في إطار محدد تجعل من مهمة القارئ محددة .

لا يمكن أن يجعل من النص الإبداعي سطورا تكسو الأوراق البيضاء كجثث ، بل حروف تنفخ فيها روح المعنى من أجل إعطاء الحياة في ذلك العمل الإبداعي الذي يعمل القارئ على اكتشاف تلك الحياة فيها " أن النص ليس أديما مسطحا ، خريطة من الكلمات الملقاة كالجثث على صفحة الورقة "[2] .

ولهذا وجب التسليم بأن القراءة واعية تدرك أبعاد المجاهل التي ستجدها في طبقات النص ، فيكون الهدف اكتشاف مواطن المثير ، كذلك وجب التنبه إلى أن عملية القراءة لا تتأتى إلا بمعرفة موسعة للنصوص السابقة باختلاف أزمنتها .

---

1 أنظر حبيب مونسي المرجع السابق ، ص 25 .
2 المرجع السابق، ص 26 .

و تلك قناعة الباحث التي تجعله يؤمن أخيرا بأن فعل القراءة فعل متعدد ، وهذا راجع إلى اختلاف الأشخاص (**القراء**) من حيث مرجعيتهم الثقافية والاجتماعية ، والقارئ في هذا المقام يمارس فعل القراءة لغرض معين و هذا يجعل من القراءة مفرضة و" أن القارئ يهدف دائما من خلال قراءته إلى غاية ، إلى غرض سواء كان حسن النية أو سيء النية ، فانه يسعى إلى إثبات عرض من الأغراض . . بهذا المعنى تكون كل قراءة مغرضة "[1].

لكن الاطلاع المسبق بالنصوص الأدبية يسهل من مهمة القارئ و يقرب وجهات النظر بينه كقارئ يتعامل مع النص مباشرة و الكاتب الذي يكتب لقارئ افتراضي يتصوره ، هذا ما يوحد بين النص و القارئ ، لأن اتحاد مقصديه الكاتب و غرضية القارئ كفيلتان بتحريك الطاقة المخبأة داخل النص .

1: حبيب مونسي ، المرجع السابق ص 28 .

جـــ / القراءة فعل لذة – متعة :

إن القراءة التي تجعل القارئ يتذوق مختلف الدلالات الموجودة داخل النث الإبداعي التي تجبره على لعب دور المحقق من أجل اقتناص المعنى وضمان قواعد يستند إليها الكاتب الذي يبقى في وسط اللغة يلغم الأرضية بكل من الدال والمدلول .

و لهذا فالقراءة التي لا تحتوى هذا النوع من الصراع و أعمال العقل هي قراءة مملة لا يطول أمدها حتى يتخلى القارئ عنها لأن الكتاب الجيدون هم الذين تكون أعمالهم الأدبية إسقاطات لنفسية القارئ أو لعدد لا متناهي من القراء ، وهذا ما يجعل القارئ أيضا يتسلح و يستعد لخوض غمار هذا الصراع المستمر .

يمكن فهم لذة القراءة من خلال زاويتين :

- **تساوي لذة الكتابة و لذة القراءة .**
- **إحالتها على شيء جمالي مجهول تماما .**[1]

أما نص المتعة فهو الذي يجعل القارئ في امتحان صعب من أجل الفوز باللعبة " **ذلك الذي يضع في حالة ضياع ، ذلك الذي يتعب (ربما إلى حد نوع من السام) مزعزعا لأسس التاريخية ، الثقافية النفسية للقارئ ، صلابة أذواقه ، قيمـــــه و ذكرياته، و مؤزما علاقته باللغة** "[1]، ومن هذا المنطلق جعل " بارت " يميز بين الأثر الأدبي والنص، أي نص اللذة ونص المتعة، هذا من خلال العديد من الزوايا منها : المنهج، الجنس، الدليل، التعدد والسلاسة، القراءة واللذة .

---

1 حبيب مونسي ، المرجع السابق ص30 .
2 المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

إن نص اللذة بموضعه خارج حدود الرأي السائد يسبب إرباكا و خلخلة ، ولهذا نجد تماسا كبيرا بين الذات القارئة والذات الكاتبة ، بحثت يجعل من الذواتين تنصهران في الكتابة والقراءة ، والمتعة التي تنشأ من خلال تجاوز الحدود وكسر القوانين من أجل تسريب تلك المتعة و اللذة للنص الإبداعي بهدف جعل القارئ يحس بتلك النشوة في القراءة[1]، فالنص الواحد يمكن له أن يشمل نصوصا كثيرة في نص واحد عن طريق الإثبات والنفي والتركيب :

أ/ الإثبات : إقرار الجديد و قبوله بحيث تجسده الكتابة في صورة خطية .

بـــ/ النفي : و هذا عن طريق نفي نمط قائم بذاته[2] .

جـــ/ التركيب : هو الذي لا يجسد المكتوب، بل يكون مضمرا في القراءة تجسدها الكتابة في صورة خطية تتوزعها العين و القراءة في إدراك هندسة النص و دلالاته، وتنفي من خلالها نمطا قائما مدججا بالعيار، محاطا بسياج الجنس وحدوده ومقولاته التقعيدية القبلية ، وتنتهي أخيرا إلى فعل تركيبي لا يجسده المكتوب .

1 انظر حبيب مونسي ، المرجع السابق ص 35
2 أنظر نفس المرجع ص 35-36 ..

الفصل الثاني : القراءة السوسيولوجية:

1/ سوسيولوجيا الأدب :

يرى " **حبيب مونسي** " أن دراسة الأدب في كنف المجتمع باعتباره ظاهرة اجتماعية أو محاولة دراستها في خضم المجتمع من خلال انتقال الأدب من المبدع إلى القارئ و محاولة تحليل المرحلة و كل ما يعتريها من ملابسات وعوائق في اتجاه الأدب ، و الهدف من كل هذا هو البحث في صميم العملية الإبداعية من خلال المحاور الثلاثة المتحكمة فيـــه (الكاتب ، الناشر ، القارئ) و مرور العمل الأدبي بهذه المراحل السالفة الذكر تطرح جملة من الإشكاليات المعقدة ، والتي تأثر على الأدب سلبا و إيجابا ، خاصة فيما يتعلق بالذوق ونوعية القراء ، وكذا الناشر في الترويج لهذا الأدب " **إبداعا وطبيعـــة ووظيفة، وعلى العوامل المؤثرة ، وفي تعبير المدارس الأدبية ، و في ظهور أنواع أدبية جديدة و في هذا الكتاب انتماءاتهم ومن خلال الاهتمام بمسألة الذوق العام ونوعية القراء ونوع استجاباتهم للأعمال الأدبية ، وبأثر التقدم الصناعـــي والتكنولوجي والإنتاج بالجملة و بدور الناشرين** ".[1]

لقد عمل " **روبيرت اسكاربيت** " عن طريق سوسيولوجيا الأدب المكتوب والتواصل على تفكيك هذه في جل مستوياتها ، لأنه حسبة كل فرع منها يثير جملة من الإشكاليات خاصة فيما يتعلق بطرفيها (المبدع و المتلقي) ، إذ أن الأول لا يستحضر في ذهنه الثاني ، و هذا الأخير يتجاوز الأول و يتخطاه عند أفق انتظاره، لكن المشكلة تكمن في حقيقة المحاور التي تجذب الخطاب الأدبي قبل وصوله حقل القراءة خاصة و أنها عرضة للتطور السريع في صراعها المستميت مع الوسائل السمعية البصرية الغازية لمختلف مجالات الحياة .

[1] حبيب مونسي ، المرجع السابق ، ص 45 .

2/ علم اجتماع الإبداع الفني في الأدب :

موضوعه الجمال الفني للأعمال الأدبية و مدى صلتها بالمؤلف والمجتمع و يمثل هذا الاتجاه " غولدمان " و " أمبيرتو ايكو " لهذا تعتبر " **أول محاولة جادة و منظمة للربط بين الأدب و الواقع الإجتماعي** "[1]

أ / الأدب كمؤسسة اجتماعية :

بالعودة إلى كتاب " مبادئ العلم الجديد ، " لميشال فوكو " الذي يربط فيه بين الأنواع الأدبية و الواقع ، إذ انه وصل إلى أن كل نوع أدبي مرحلة اجتماعية يسود فيها ، و هذا راجع إلى التناقض بين النوع و الواقع و التأثير و التأثر المتبادل بينهما هذا ما " يعلي من شأن هذا النوع دون ذلك لوجود تنافذ بين النوع و الواقع تأثرا و تأثيرا "[2] .

لكن الأمر يتطور قليلا لدى " مدام دي ستايل " التي ترى بأن " **كل عمل أدبي يتغلغل في بيئته اجتماعية و جغرافية ما، فكل شيء وجد لأنه يجب أن يوجد "**[3]، وكان هدفها من كل هذا مدى تأثير الدين والعادات والقوانين على الأدب ، كما أضاف " تين " عنصر الجنس إلى عنصر الزمان لدى " فوكو " والعامل الجغرافي لدى "مدام دي ستايل" ليكون بهذه الثلاثية (البيئة ، الجنس و الزمان) كل هذا اعتبر الحجر الأساس لبناء تصور " سوسير " لوحي الظاهرة الأدبية

إن الأدب كمؤسسة يعني النظر إليه كنظام من العلاقات داخل منظومة المجتمع ، و أداة الكاتب في كل هذا هي اللغة باعتباره فرد من هذا المجتمع يتأثر به و يؤثر فيه ، لأن المؤسسة الإجتماعية تعد تصورا هيكليا ينظم الإنسان .

---

1 حبيب مونسي ، المرجع السابق ص 48 .
2 المرجع نفسه ص49 .

ب/ الجمهور القارئ : إن فعل الكتابة يقابله فعل القراءة ، لكن هذه الأخيرة لا تتجسد في ذات واحدة مثل الكتابة ، وهي تتكون من طبقة غير متجانسة ولا تختلف فيها الأعمار و المستويات و هذا يؤدي حتما إلى عدم إمكانية رصدها و إحصائها يبين فيه " **تمايز الذوق و درجة التركيز و الإقبال بين قارئ و قارئ ينتميان إلى عين الطبقة ، وعين السن ، وعين المستوى** "[1]، ولهذا فالجمهور يختلف من جمهور لكاتب و جمهور للناشر ، فالأول ليس هو الثاني ، بالتالي فان جمهور الكاتب حاضر في عملية خلق الإبداع و مصاحب له ، أما جمهور الناشر فيخلقه الإشهار والدعاية والعرض لتأثير على القارئ من قبل دور النشر، و من هذا المنطلق لا يمكن اعتبار الجمهور مقياسا لنجاح الكاتب من عدمه، ونجاح الكتاب نجاح للناشر، لا للمؤلف، هذا راجع إلى نجاح المبدع في الأدب القرائي و ردود القراء و هذا الأمر لا يأبه له الناشر فالكتاب – عنده – سواء بيع لتزيين مكتبة شخصية أو ليكون مدعاة لجلب النوم على السرير لبعض الوقت / مجرد سلعة [2] .

د/ سوسيولوجيا القراءة : تعتبر سوسيولوجيا القراءة حسب " لنهارت " أنه ليس دراسة لشروط إنتاج العمل الأدبي و صنعه، وإنما اهتمام بدراسة جوانب سيران اجتماعي للنص و أنه لا يشمل مفاهيم ومصطلحات " ياوس " أو "مدرسة كونستانس" لأنهما يعالجان القارئ المثالي فقط ، ولهذا قام " جاك لنهارت " بالتحري مع فريق متكامل في كل من فرنسا وهنغاريا من أجل معرفة كيفية تعالج و تقرا ثقافتان مختلفتان في نص واحد . و من خلال هذا البحث الميداني في كل من فرنسا و هنغاريا، توصل إلى أن هناك كل مجتمع يختلف عن الآخر و إقرار

1حبيب مونسي ن المرجع السابق ، ص55 .
2 المرجع السابق ص 57 .

بتعدد الجمهور كما يجسده الواقع المعاش الذي نلمح فيه ثلاثة أصناف للجمهور و هي :

ه/ الجمهور المخاطب : هو الجمهور الذي يساور الكاتب أثناء مرحلة الإبداع من خلال سمعة و أداء رغباته و تكون علاقته بالكاتب علاقة حوار يسعى من خلال هذا أن يؤثر و يمنع و يعلم ، و هو حوار ذو غاية و هدف يكون الجمهور متخيلا من جانب الكاتب لا غير لأنه " **يسعى لان يؤثر ، أن يقنع ، أو يعلم ، أو يتعزى ، أو يحرر ، أو حتى يبعث اليأس ، إلا أنه حوار ذو غاية** "[1]

و/الجمهور الوسط : و هو الوسط الذي يعيش فيه المبدع و يستقي منه موضوعاته و توجهاته ، بحيث يمثل المادة الخام للمبدع و تمثل هذه الطبقة من خلال الانتقال من الوعي القائم إلى الوعي الممكن أو عبئ يحمله المؤلف على عاتقه .

و هذا راجع إلى أن المؤلف أو الكاتب فرد من هذا المجتمع تتلاحم علاقته مع مجتمعه من خلال ثلاثة وحدات و هي :

وحدة اللغة : إذ أنها تمثل لسان القوم و أداتهم للتواصل فيما بينهم وهي مشتركة فيما بينهم وهي تساعد الكاتب على توصيل ما يريده دون غموض و لا إبهام ، و هذا ما تفسره إقبال طبقة على نوع محدد من القراءة و نوع محدد من المؤلفات، لأنها تمثل ذواتهم و معاناتهم .

وحدة الثقافة : هي وحدة سلوكية و حضارية نسجت و تكونت عبر اللغة و القيم ، و هي تجسيد للحقيقة التاريخية و الحضارية لمجتمع من المجتمعات .

وحدة الدائه: و هي مجموعة الأفكار والمعتقدات التي يفرزها الوسط فيتقبلها كأمور بديهية أو هي مجموعة المسلمات المتعارف عليها في الوسط الاجتماعي .

---

1 حبيب مونسي ، المرجع السابق ص 59 .

ز/ الجمهور الواسع : يمثل الجمهور الذي يتعدى الحدود الجغرافية و الزمنية بفعل الترجمة و الانتشار ، ولهذا نجد عدة أعمال تستوعب لغات عديدة ، هذا ما يؤدي إلى استيعاب عدد كبير من القراء لها .

لقد ميز " روبير اسكربيت " بين نوعين من القراءة ، فالأولى عارفة والثانية مستهلكة لكن الباحث في سوسيولوجيا القراءة يقيم بحثه في ظل واحد لدى طبقات مختلفة من القراء لأن غرضه هو إدراك التحول والتغير الذي يحدث للنص من جراء القراءة و هي :

ح/ القراءة العارفة: و هي التي تصدر من المقروء لكشف خفايا النص عن طريق تحليل أدواته ، و مرجعياته ، وتتضمن تحتها حسب " بارت " لذة النص ومتعه في آن واحد " **لأن غرضه إدراك التحوير والتغيير الذي يطرأ على النص من جراء الممارسة القرائية جملة، أي من خلال القراءة العارفة والمستهلكة على السواء**"[1]

ط/ القراءة الذوقيـــة : هي القراءة التي تستعجل إعجابها أو عكس ذلك في العمل الأدبي ، و هذا ما يركز عليه الناشر لزيادة الطلب فهي مقياس محض و تتحكم فيه الدعاية و الإشهار، و هذا ما يجعل من هذه القراءة استهلاكية محضة شأنها شأن القراءة النوعية .

و من خلال البحث الذي قام به " جاك لينهارت " توصل إلى ثلاثة أنماط من القراءة على النحو التالي :

[1] حبيب مونسي ، المرجع السابق ص 59 .

- القراءة الظاهرتية : تتوقف في الجانب السطحي للنص ، ترصد كل الأحداث دون معالجتها بالتحليل و النقد ، كأنها قراءة محايدة لأنها لا تطرح الإساءة أو الإشادة (لا تستحسن و لا تستهين) .

- القراءة المتماهية العاطفية : هي قراءة متذوقة لسلوك الشخصيات ، انطلاقا من ذوقها الخاص و موقفها الذي يتسم بالشحنة الايجابية على العموم ، لأنه " نص القارئ ، لا نص الكاتب ، لأنه هيكلة جديدة للمكتوب ، وفق " القراءة " القارئ و مرجعياته المختلفة "[1] .

- القراءة التحليلية / التركيبية : هي القراءة التي تقوم على التحليل و التفكيك لأقسام النص من أجل الوصول إلى الحقيقة ثم تعدد بذلك إعادة تركيب النص وفق مقياس التحليل و معطياته الفنية ، و يمثل هذا النص الجديد " نص القارئ " لا الكاتب لأنه أعيد تشكيله وفق مرجعيات القارئ .

لكن هذا التقسيم الثلاثي لفئات القراءة يظل غير متجانس لأنه موجود في كل جمهور تقبع أنواع من الجماهير المصغرة ، لهذا يصعب علينا ربط أنماط القراءة بأنساقها حتى يكتسي القارئ بعده الإيديولوجي و الثقافي ، الذي يمكن أن نجمل في الأنساق التالية :

- النسق الأول : ويمثل النظام الاجتماعي، والاقتصادي والسياسي والأيديولوجي الذي يتخيله القارئ كخلفية لأحداث النص و الذي تتفاعل فيه الشخصيات و هو يمثل الحقائق الطبيعية و الثقافية المشروعة التي **يعرضها** النص ، و من خلال هذا يحدد القارئ كل أنواع السلوكيات و الأفعال التي يوغل بها النص في مراقبة الوسائل و الغايات .

[1] حبيب مونسي ، المرجع السابق ، ص 65 .

- النسق الثاني : و هي القيم الثقافية والأخلاقية والتي تتفرع بدورها إلى نوعين ، يكون فيها الأول غني بالأجوبة التي تضمن الإدانة واللوم . . . ، أما الثاني فيشمل إدانة اعنف لسلوك يوصف بالضعف و الخمول .

- النسق الثالث : في هذا النسق تحدد الأفعال أو الأحكام المحيطة بالمجتمع من أجل تبرير و تعليل الأحداث وفق معايير كل طبقة اجتماعية [1]

و من خلال استقراء هذه الأنماط من القراءة و أنساقها يتجلى لنا حقيقة الفعل القرائي و مدى خطورته ويمكن هذا المذهب أن يصارع وجودا جديدا قد يخالف وجوده الأول وهذا يعود أساسا إلى مرجعيات القراء المختلفة لأن أي تصور ذاتي يكون وفق هذه المرجعيات وهذا ما استخلصه " لينهارت " في الدراسة الميدانية في كل من فرنسا وهنغاريا فالأولى قراءتهم سريالية متحررة تقوم على التحليل والتركيب ، والثانية اشتراكية فضلت التعاطف مع الشخصيات[2] .

1 أنظر: حبيب مونسي ، المرجع السابق ص 62 .
2 أنظر : المرجع نفسه ص 67 .

الفصل الثالث : سميائية القراءة :

1/ مصوغات القراءة :

لقد أصبح المفهوم اللغوي الحديث للغة هو " العلامة "، مسوك بالرمزية باعتبارها مجموعة من العلامات ، لكن اللغة بحد ذاتها مجموعة من العلاقات التي تترابط فيما بينها والارتباط المقصود هنا هو علاقة التوافق أو التطابق الذي لا يخلو من الاختلاف أو التضاد لأن اللغة " مجموعة من العلاقات تترابط فيما بينها ترابطا عضويا، ومعنى الارتباط في هذا السياق أن العلاقات تحكمها علاقات التوافق أو تطابق، و من الاختلاف أو التضاد ، ومن التناظر أو التباين "[1]، لهذا فاللغة قادرة على لعب دور لسان العلامات ن إلا أنها لا تقف عند حد اللغة ذاتها بل تتفرع إلى مجالات أوسع (فضاء الأشياء و المعاني) ، فهناك من اللغة كلما استعملها شخصان أضافا من المعاني إلى فعل من الأفعال هذا من جهة ، و كل عناصر لغة مادام هناك أشخاص قد اتفقوا على استعمال هذه العلامات في تبادل الرأي أو أمر من جهة أخرى .

تعتبر العلامة اتفاق قصدي ذو خصوصية اجتماعية نفعية خاصة لكونها تستمد معانيها من العلاقات الحاصلة بين العلامات الأخرى التي تنشئ المعنى ، و هذا المعنى ينشا من التصور الذي تنقله الحواس مرتبطا باصطلاح عرفي يضفي على العلامة قيمتها التواصلية ، لكن تفقد اللغة صبغتها الحدودية حول اللسانيات[2] .

إن الحديث عن نبوءة " سوسير "حول السيميولوجيا و أنها علم شامل تكون اللسانيات جزء منها ، يجعل العديدين من الباحثين يرون عكس هذه النبوءة بنظرة

---

[1] حبيب مونسي ، المرجع السابق ، ص 83 .
2 أنظر : المرجع نفسه ص 82 .

عكسية بحيث يرون أن السيميولوجيا هي التي تكون جزءا من اللسانيات .و لهذا فنظام التواصل البشري في شتى إشكاله و مداراته معبر لغويا ، لان علم العلامات يضع القواعد العامة لعلم العلامات لان " العلامية تضع الأسس العامة لعلم الرموز أبنيتها المختلفة ، وكيفية استخدامها في الرسائل بجميع أنواعها "[1]

بالعودة إلى " سوسير " و تصوره للعلامة نجد أنه قائم على ثنائيتي " الدال " و" المدلول " التي لا يمكن الفصل بينهما ، و لهذا فالعلاقة تكمن بين اللسان والعالم فإذا اعتبر النص علامة كبرى ، معناه أن هذا الأخير (النص) عبارة عن عالم واسع من المعاني و الرموز التي لا يمكن فكها إلا بالدراسة و القراءة الشاقة التي تكون مشابهة للقراءة السميائية ذلك كون ، لأن التعبير القائم على أن النص عبارة عن علامة كبرى يدفع باللغة لدراستها من عدة جوانب خارجية من جهة التعبير (كيف عبر النص على نفسه ؟) ، لهذا تحول هاجس ضبط المصطلح إلى ضرورة ملحة من أجل التعامل مع السمة خارج الحقل اللساني لأجل هدف واحد ألا وهو تخصيب القراءة السميائية من أجل فتح المجال للنص جاعلا من مهمة فهم النص انطلاقا من هذه السمات الثلاث(السمة الوصفية، السمة الفردية، السمة العرفية)، ملقاة على عاتق التأويل الذي خرج بها عن الحقل اللغوي إلى الوجود كجملة ، و هنا قابلها " بيرس " بثلاثة عناصر تتكون من :

- المفهوم الأول: هي العلاقة الثلاثية.
- المفهوم الثاني: توجد صافة تدعى الموضوع.
- المفهوم الثالث: هو المؤول[2].

[1] حبيب مونسي، المرجع السابق ص 83 .
2 أنظر حبيب مونسي المرجع السابق ص 84 .

لقد أحال " بيرس " هذا المفهوم العام للعلامة على العالم كله ، بحيث لا حظه " بنفنيست " في نقده لـــ " بيرس " الذي ينطلق من مفهوم العلامة ليعممها على العالم أجمع سواء كان جمادا أو مشاعر أو أفكار ، و أنها في آخر المطاف تحيل إلى تعريف واحد فقط و هو العلامة تحيل إلى علامة أخرى ، لهذا يعتبر تعريف " بيرس " للعلامة هو تعريف يدور في حلقة واحدة لا يأتينا بجديد ، وهذا كون " بيرس " يزعم بهذا المنطق أنه يستطيع دراسة كافة العلوم .

لقد كان الجاحظ يميل إلى هذا الطرح عندما جعل مفهوم النصية معمم على كل ما هو على وجه الأرض و من هذا المنطلق تحولت النصية إلى مجال يعرف نفسه بنفسه و لا يخرج عن هذا الإطار و لهذا فان التركيز على البعد الاجتماعي عند كل من " بيرس و سوسير كان مختلفا بحيث بيرس جعله ضمنيا و أما " سوسير " فجعله صريحا ، وهذا ما يفتح المجال بمصرعي هاما اللسانيات ليحيلها إلى قيمة اجتماعية محض ، بحيث " يفتح مجال التواصل واسعا أمام السميائية ، و يحيلها على قيمة اجتماعية نفعية ، تحدد دلالتها مواضعة أثناء تشكلها ، فتتلفع بالقصدية ، سواء اكتسبت دلالتها بشكل طبيعي ، أو عن طريق منطقي ، أو وسط عرفي . . . "[1]

2/ القيمة الدلالية للسمة :

لقد كان التراث العربي غني بالإشارات الدلالية التي تجعل السميائيات تكشف عن وعي بهدف واحد ألا وهو التواصل، ولهذا نجد " الغزالي " قد أسس لهذا المفهوم وجعله كيانا مستقلا بذاته حين جعل الكتابة دالة على اللفظ الذي هو بدوره دال على المعنى الذي في النفس والموجود في الأعيان ، وبالتعمق في تعريف " الغزالي " نجد انه يحيلنا مباشرة إلى " بنفنيست " ونقده لنظام " بيرس "

[1] حبيب مونسي ، المرجع السابق، ص 87 .

السميائي ، لكن المبتدى عند " الغزالي " يكون من الموجود في الأعيان ليؤول اليه مرة أخرى بعد تطواف في مراتب الذهن ، و اللفظ و الكتابة ، و النفس ، فتنغلق الدائرة على ذاتها بأحكام "[1].

و من هذا المنطلق تصنف العلامة إلى ثلاثة أنواع و هي :

أ/ السمة الطبيعية : مبنية على ملاحظة الظواهر الطبيعية التي تتشكل من أجل القبض على المعنى الكامن وراءها لأنها تقوم على الملاحظة البصرية المباشرة ، بهدف كشف كل ما هو مستور من خلال المشاهد المتحصل عليها من الملاحظة المباشرة ، هذا الحقل يتوسع ليكون مشمول على جميع ظواهر الكون و الأشياء انطلاقا من مبدأ الملاحظة .

ب/ السمة المنطقية : و نعني بها انتقال الفكر من المعلوم إلى المجهول الذي ينقسم بدوره إلى ثلاث أنواع منها :

- البرهان القاطع : هو الذي يتقيد بقيود المنطق العقلي الأول بحيث أن كل مشتقاته مستمدة من العقل بالدرجة الأولى بكل مسلماته ومصادره وفكره .
- القرائن الراجحة : تحتل مرتبة أدنى من البرهان لأنه لا ينتهي إلى البرهان القاطع بل تسليم ضمني عند مؤكد .
- الاستدلال الرياضي : هو الذي يكون كل ما يقدم من معطيات هو بمثابة العلامة التي يتعين أن يستدل بها على مدلولها و هو الحقيقة الرياضية .

ج/ السمة العرفية : لا يمكن أن نعرفها إلا بالعودة إلى اللاشعور الجمعي الذي يكسب القرائن دلالتها ، لان الدلالة تختلف من طبيعة و منطقة إلى أخرى ، وهذا

1 أنظر حبيب مونسي المرجع السابق، ص 88 .

راجع لكون الدلالة عبارة عن نظام عالمي و ليس نظام سببي، فالدلالة العرفية تنشئ نظاما عالميا و لكنه بذاته ليس نظاما سببيا ، و في هذا نختلف عن نظام الدلالة الطبيعية و نظام الدلالة المنطقية ، و لهذا فان عادات مجتمع ما تؤول نهاية الأمر إلى جملة من السمات المعرفية ، التي تنوب عن اللغة وتفصح عن الكثير من التعابير التي لا يليق بها الحديث ، و لا يفصح عنها بوضوح فتكون الإشارة كافية شافية لتبليغ الهدف المرجو منها ، و لهذا فان كل من السمة الطبيعية و المنطقية خارجتان عن نطاق اللغة التي تحيل كلاهما إلى نظام تواصلي معقد تتجاوز المشاهد إلى الغائب المستتر خلفها بغض النظر عن الانتماء " إلا أن إدراكها لا يتم بالصورة المجزأة التي عرضت بها ، و إنما جملة واحدة ، لان هذه النماذج تتراكب بصفة تلقائية على نسق متبدل فيه عناصر التركيب و ثماره ".[1]

3/ سمياء التواصل :

يرتبط التواصل بين الأطراف بالقصدية ، التي يناط بها رسالة ما ، قصد التأثير في الآخر و إبلاغه ، و قد تجاوزت أبحاث العلماء التواصل اللساني إلى التواصل السميائي و هذا الأمر جعل منهم (العلماء) يعودون إلى الأبحاث السوسيرية التي بشان الطبيعة الاجتماعية للسمة فحضروا السميائية بمعناها الدقيق في دراسة أنساق العلامات ذات الوظيفة التواصلية لهذا وجب على السيميولوجيا أن تهتم بالوقائع القابلة للإدراك ومنه فالسمة حسب هؤلاء الاتصال بشخص ما أو أعلامه بشيء ما[2].

[1] أنظر حبيب مونسي المرجع السابق، ص 92 .
2 المرجع نفسه ، ص93 .

و من هذا المنطلق عمد " الجاحظ " من خلال مفهومه للنصية أن يحدد النقاط التي تخدم بحثه و لهذا قام بالبحث في جهود" سوسير " على المحورين المتعلقين في التواصل و العلامة من حيث كون الأول لساني و غير لساني و الثاني يتقسم إلى أربعة أقسام و هي الإشارة ، الرمز ، الأيقونة ، المؤشر .

أ/محور التواصل :

1/ التواصل اللساني : و الذي يتأسس أصلا من الكلام بين أطراف عدة ، بهدف نقل الدلالة من المتكلم الى المتلقي ، و اللغة هي الأداة المحورية من أجل التواصل ، و الجدير بالذكر أن التواصل هو مظهر من مظاهر استعمال اللغة من أجل نقل الدلالات عن طريق الإشارات الصوتية لكن تكمن خطورة التواصل في المفارقة الحاصلة بين المتكلم و المتلقي الذي له استعدادات لغوية معينة ومكتسبات قبلية محكوم بخصائص ذاتية تجعل من التأويل ناقصا .

لقد عرف " سوسير " التواصل اللساني على أنه حدث اجتماعي ، و الوحدة اللغوية عنده هي التي تثير عند سماعها فكرة عن شيء آخر ، لان الدليل مرتبط بالجانب النفسي ، و لهذا فان الإدراك الذي يتمتع به التلقي و المجال الذي يتواجد فيه بحسب طبيعة الكلام الموجه إليه يفرض خاصية الانضباط .

و بالعودة إلى " سوسير " و مفهومه للتواصل اللساني و " يلو مفيلد " الذي ينحى منحى النزوع السلوكي مع إبقائه على الطابع الاجتماعي للتواصل ، فان " شينون و ويفر " يعالجان التواصل الخطي الكتابي مبتعدين عن " سوسير " و " بلو مفيلد" في الأبعاد الثلاث التي نلخصها كما يلي :

1-ضرورة الطابع الاجتماعي .

2-ضرورة رد الفعل .

3-الملفوظ السمعي .

يصور " سينون " و " ويفر " التواصل الإعلامي بأنه لا يخرج عن نطاق وصف القنوات التي يمر منها الكلام من المتكلم إلى المتلقي.

2/ التواصل اللساني : هو التواصل الغير اللساني المبتعد عن اللسانيات إلى الدلالة الأولية التي تستهل التواصل " فقد تكون إشارة غير نسقية لعدم ثبوتها و تحولها المستمر كالملصقات الإشهارية الحاثة على الاستهلاك "[1]

ب/ محور العلامة :

إن فهم العلامة داخل الاتجاه التواصلي يجعلها (العلامة) داخل دائرة الخطر و لهذا إخضاعها دائما لإرادة الإنسان لتكون أداة تواصل سواء في المجال الطبيعي أو المنطقي العرفي لأنها تلبي حاجيات الإنسان التواصلية ، التي تطورت على مدى الأزمنة والعصور بتطور حاجة الإنسان للتواصل في مجتمعه ، من حيث هي معطى نفسي واجتماعي ، وقد استقرا الاتجاه التواصلي فيها أربعة أصناف و هي :

1/ الإشارة : هي الوحدة الناتجة عن اتحاد الدال و المدلول من أجل تجسيد كيان كامل ، بحيث تعددت أنواعها فكانت :

أ/ **الكهانة و العرافة :** لما لها من دلالات غيبية مستمدة من السيمات الطبيعية على بعض الظواهر التنبؤية .

ب/ **أعراض المرض** : هي كل اندساس خبيث في الجسم يتحول إلى إنذارات يلتفت إليها المريض ، هذا يسبب اختلال يسببه الجسم الدخيل .

1 أنظر حبيب مونسي المرجع السابق، ص 98 .

جـــ/ الآثار : هي تلك المعارف الدالة على الماضي فالأثر دال على محدثه دلالة قوية ، تكمن تلك القوة في حضورها و إدراكها و تكييفها لخدمة الإنسان .

2/ المؤشر : هي الإشارة المقصود بها التواصل الذي ينسج من غياب الإدارة التوصيلية القصدية .

3/ الأيقون : انه الدليل الذي يحيل على الموضوع الذي يعبر عن نفسه عن طريق صفاته الخاصة ، لان ميزة المماثلة علاقة طبيعية رابطة بين الشيء و أيقونه .

د/ الرمز : هي العلامة التي تنتج قصد النيابة عن علامة أخرى مرادفة لها ، يتجاوز به الأيقون كل شيء يربط بمعناه ، لأن الرمز إيحاء عام إلى معنى حسي يدرك .

4/ سمياء الدلالة : إن ما يميز سمياء الدلالة عند " بارت " هو ارتباطها للنموذج السوسيري في مبدأ الدال و المدلول ليتحول النص إلى دال و الحقيقة إلى مدلول.

ومن هذا المنطلق اقترح " بارت " الدال بالشكل والمدلول بالمفهوم والعلامة بالدليل ، و من هذا المنطلق تحولت السميولوجيا كعلم للعلامات من جهة و وصف ساذج خال من كل قوة شارحة من جهة أخرى ، ولهذا فقد تم إعادة النظر في ثنائيات سوسير بجعل نطاقها المعنوي أوسع تتناسب مع تطلعات ومتطلبات الحقل الجديد الذي يتجاوز اللسانيات ، فلا يمكن ملاحظة هذا التوسع إلا من خلال نظرة " سوسير " لهذه الثنائيات .

قدم " عبد السلام المسدي " جملة من المعادلات التحويلية التي ندرس بها على شكل النقاط التالية:

صورة × قناة حسية = تشكل .

شكل × مواضعة = علامة .

علامات × علائق = بنية .

بنى × تنضيد = نظام .

أنظمة × نسق = جهاز .

أجهزة × وظيفة = مؤسسة .

مؤسسة × عقد اجتماعي = مؤسسة اجتماعية

لهذا وجب التسليم على أن وجود نوعين من العلامات الأولى لسانية والثانية سميائية و ان هذه الأخيرة تتميز بطابعها الاجتماعي في وظيفتها ، لأن العلامة و استعمالاتها شاملة لكل مناحي الحياة " وقد وجد اللون ، و الرائحة ، والشكل استخدامات جمة في التواصل الحربي مثلا حين يتعذر إقامة تواصل صوتي "[1]، لكن العلامات لا تقف عند هذا الحد فقط بل تتعدد و تتكاثر .

إن النظام هو الجامع الوحيد لكل أشكال العلامات الاختلافية في الحقل ذاته ، لان النظام كاللغة و التركيب و الكلام ، فالعلاقات الموجودة بين الألفاظ يمكن أن تنمو على الصعيدين :

- السلسلة الكلامية : التي تستمد كل نقطة قيمتها من تعارضها مع سابقاتها و لاحقاتها .
- تداعي الألفاظ : هو صعيد تداعي الألفاظ و تجميعها خارج الخطاب .

1 أنظر حبيب مونسي المرجع السابق، ص 103 .

5/ التحليل السميائي :

لقد تمكن القدماء من تكوين نشاط يماثل التحليل السميائي في بعض إشكاله في تعاملاتهم مع النص الأدبي ، لهذا الأمر وجب تفنيد مقولة جدة المنهج الذي جاء به المعاصرون " فيغدو الزعم بجدة المنهج مجرد مكابرة تخلو من اليقين "[1]، ولهذا نجد " عبد المالك مرتاض " يعترض على المحدثين الذين نقلوا السميائية من الغرب مسببين أزمة في استيعاب بحوثهم ، بحيث تحولت كل تطبيقاتهم إلى عملية حشو مترجم داخل أعمالهم ، و خاصة أن الأعمال المترجمة أجزاء من أعمال كاملة .

وهذا لكون معظم هذه المناهج موروث بعضها عن بعض ، وأدواتها ومصطلحاتها بمفهومية جديدة ، من أجل تكوين قراءة سميائية جزئية في المسار التحليلي الذي ينصب على العلامة وايحاءلتها المختلفة في إطار عام .يهدف " مرتاض " من جمعانية القراءة هو جعل القراءة السميائية أكثر ليونة وقابلية للإثراء المنهجي تعطي النص حقه ، و تجعل القارئ يكسب القراءة الذاتية والذوقية والثقافية والحضارية لان الذات القارئة في جمعانية القراءة ذات متحررة تبحث عن أماكن النقص والخلل من أجل الوصول إلى الهدف الأسمى إلا وهو " الكمال " .

2/ إمكانية التركيب بين المناهج : يكون بهدف تكييف المناهج المعاصرة قصد تكوين نظرة شاملة يمكنها جعل نصوصها مجنسة التركيبات المنهجية و لهذا فيقول

[1] حبيب مونسي، المرجع السابق 108 .

3/ مناسبة المنهج المركب للجنس المقروء : لهذا استخدمت البنيوية لدراسة النص الشعري من أجل تبيان جمالية نسقه ، و أما استخدام السميائية في تحليل **النص الشعري كان من أجل الكشف على نظام العلامات الموجود داخل ذلك النص.**

4/ عائق الطول : انه من الصعب دراسة نص أدبي (نثري أو شعري) طويل باستعمال مناهج تميل إلى السميائية عن طريق التحليل المعمق .

إن هذا النوع من المناهج الدراسية للنص و بكثرتها لا تشكل عائقا للباحث بقدر ما هو نقطة ايجابية لآتها تسمح لهذا الأخير الولوج إلى أعماق النص بمختلف الطرق التي تحملها تلك المناهج في جدتها " و إنما هي بمثابة المعين الثر ، يغترف منه كلما شاء ، بل كلما دعت ضرورات التحليل للاستفادة من هذا الحقل "[1] .

و يبقى النص عالم كثير التحول لأنه ينتقل من كاتب إلى القارئ ، الذي تنشئ علاقة تداخل أولها الكاتب الذي يستثمر أفكاره و ثقافته داخل المتن النصي ، و ثانيها القارئ الذي يتمتع بثقافة و مرجعية خاصة به يشكل بها ثنائيا مع اللغة لتترسب علاقة فزيائية تساهم في جعل القارئ يرى النص جيدا .

و منه يقر " غريماس " باحتواء النص الأدبي على أن النص الواحد يكون مفتوحا أمام الكثير من القراءات تكون مرتبطة بمكتسبات و ثقافة القراء ، لهذا فانه يطلق على القراءة الجمعانية صفة عدم الثبات .

---

[1] حبيب مونسي المرجع السابق ص114 .
2: المرجع نفسه، ص 115 .

الفصل الرابع : جمالية القراءة :

1/ صعوبة كتابة نظرية التلقي :

إن ما كتبه " جان ستارونيسكي " كمقدمة لكتاب " ياوس " المترجم إلى الفرنسية تحت عنوان " نحو جمالية التلقي " والذي يركز فيه على المتلقي الذي يحتل فيه مكانة القارئ من المعرفة ، و كيفية تشكلانه ، غير أن هذا البحث يتطلب باحثا في مستوى فقه اللغة ، ليست جمالية التلقي مباحة للمبتدئين ، لأن الهدف الذي رسمه " ياوس " من وراء كل هذا كتابة جديدة لتاريخ الأدب الذي يتجاوز حدود النشأة إلى حدود التلقي ، ومن هذا المنطلق تكمن صعوبة كتابة نظرية التلقي إلى تعقيد و معقول البحث فيها ، كما أن تجلياتها تتطلب تنوعا منهجيا لا يحقق إلا من خلال عمل مشترك ، لهذا يرى " ياوس " أنها لا تزعم الشمولية كغيرها من المناهج ، لكنها تسعى إلى ذلك من خلال دراسة قطبي الظاهرة (التلقي / التأثير)

لكن تحقيق الشمولية في نظرية التلقي و التأثير لا يكون إلا من خلال تقاطع اتجاهات ، حسب " أولريس كلاين " و هذه الاتجاهات متزامنة ، تعمل في حقول مستقلة و هي :

- النظرية المعرفية (فينومينولوجيا ، التأويل) .
- الاستدلال و الوصف ، البنيوية الشكلانية ، الاجراء التاريخي المادي ، الإجراء الديالتيكي .
- التنظرية التجريبية السوسيوأدبية (سوسيولوجيا الجمهور و المتذوقين) .
- المحاولة السكولوجية (أجيال القراءة و القراء) .
- نظرية التواصل (السيميوطيقا)

- المحاولة السوسيولوجية للتواصل الجماهيري .

من خلال هذه المحاولات والجهود السابقة الذكر وجب تضافرها في أقطابها لنسج الصيغة الموفقة للحديث عن التلقي و التأثير[1]، لان التلقي لا يمكن تمثيله في جملة واحدة بل يجب ملاحظته و هو يتكون من ثلاثة مراحل :

1-عملية التلقي : و هي التي لا تحدث بعيدا عن الذات و الوسط و وقوع أفق الانتظار فيها السيكولوجي و الاجتماعي و الفني .

2-ناتج التلقي : و هي مجموع الردود الفورية التي تنتاب القارئ إما سلبا أو إيجابا .

3-تأثير التلقي : و يتمثل الرد الذي يرتد الذات من أجل أن يعدل و يحول الموقع الافتراضي إلى موقع جديد[2]

إن دراسة التلقي من جهة نظر سيكولوجية و التي تستمد مصطلحات أخرى كالقيم والاستثمار ، والاستقبال و هي الخطوات الأولى لدى المتلقي ثم بعد ذلك ناتجه وتأثيره ، إذ يحول هذا التأثير إلى استثمار بين أفق جديد .

يعد تقاطع السوسيولوجي عملية تلقي في الكشف عن ميكانيزمات على مستوى الذات الواحدة بحيث تغطي صورة جديدة للتلقي و بموجبها يتحول النص إلى كائن لا تحدد هويته الأدبية قبل عملية التلقي لان النص في لقائه بالقارئ يقاطع فيها السوسيولوجي و السيكولوجي في آن واحد في شبكة معقدة يصعب غرزها استنادا لعملية التلقي ، لأنه يخضع للخارجية كالمكان و الزمان ، ووضعية فعل التواصل كما تتعلم فيه شروط داخلية بيولوجية و سيكولوجية و أخرى تتعلق

[1] حبيب مونسي المرجع السابق ص128 .
2 :المرجع نفسه ، ص 129 .

بوضعية المستقبل الاجتماعية لذلك لا يمكن أن تكون تطابق بين النص الذي ينتج و بين النص حين يخضع لتلقى ما بحيث أن " ايزر " يرى أن الصعوبة في عملية التلقي لا تكمن في طريق التلقي (النص / القارئ) بل في الحاصل بينهما من تفاعل وتقاطع لأنه من الصعب التفاعل الحاصل بينهما[1].

2/ نحول جمالية التلقي : يعد توالي المذاهب و المناهج و ثقافاتها على الظاهرة الأدبية دليل على اتساع مدارها و مقاربتها ، هذا ما جعل كل حدود أبعاده ومحدودية أدواته يجعل من توالي المذاهب وراء كل مذهب جعل التفكير في العملية التركيبية صعب المنال ، هذا راجع بالأساس إلى مدى حاجتها إلى غيرها من المفاهيم ، لان الدرس الأدبي عسير الفهم و متشعب [2]

إن التلقي لم يكن يلقى الاهتمام الأكبر كما هو الآن – تزعمت المنهج المدرسة الألمانية – لكن هناك ما يلفت انتباه في التراث القديم فيما يتعلق الأمر بتأثير القرآن الكريم على النفوس ، و خير دليل على هذا القول هو قول الوليد بن المغيرة في هذا الشأن " إن له الحلاوة و إن عليه لطلاوة و إن أسفله احذق وأعلاه لمتمر " هذا تأكيد لمدى تأثير القرآن و مدى وقعه على الذات ، هذا وصف تأثير النص على القارئ ، كما نجد أيضا الأثر عينه لدى عتبة بن ربيعة من سحر لهذا القرآن .

1 أنظر : حبيب مونسي المرجع السابق ص 132
2 أنظر : المرجع نفسه ، ص 132-133 .

إن اعتراف كل من " أيزر " و " ياوس " و " ص جريم " بصعوبة و تعذر تفسير مكانزمات التحول ، لكن لا يمكننا نكران الموروث و التفحص مقارنة مع الإنتاج الفكري المعاصر ، لأنه ذو قيمة و جودة .

3/ من سلطة المعيار الى التلقي : كان دور و وظيفة الناقد (القارئ الممتاز) هو التوسط بين الآثار الفنية و الجمهور ، هذا حتى نهاية القرن التاسع عشر ، هذا ما أكده " كارلايل " في محاضرة تحت عنوان " عبادة البطل " سنة 1840 الذي جعل من دور الأديب و وفروعه فوق سائر الأنظمة .

يعد مفهوم " الكهونت " الذي يسيغ على (الأديب / الناقد) معاني الوساطة بين مصدر علوي و العمة من الناس ، فهو بهذا يقيهم عناء القراءة و البحث ، مادام هو متطلع على الحقيقة و يقدمها لهم ، و بعد هذا الفعل القرائي الذي هو مجرد استهلاك آلي لهذا الإنتاج [1].

إن النقد اليوم حسب " ايزر " مازال مستمرا في تقليص معناه الرجعي لكون التأويل الذي يطرحه الناقد لا يضيف أي معنى للمعنى الحرفي للنص ، لكن هذه الطريقة كشفت مدى عقمها و قلة قابليتها ، و المعنى الحقيقي للنص يكون عند التقاء النص بالقارئ ، لهذا ليس بالضرورة يحمله النص ن بل شارك في بنائه لا غير [2].

عند قراءة نص " برنار دلالان " تحت عنوان " لابد من كسب العيش " و الذي يصف فيه " دونيز " ، هذا النص على بساطته لا يثير شيئا ، فهو وصف لحالة عادية من بين جملة من الحالات و هذا جلي في مستواه الخطي القار [3].

---

[1] حبيب مونسي المرجع السابق ص139 .
2 المرجع نفسه ، ص 140 .
3 المرجع نفسه ، ص 141 .

لهذا فالنص يفرض علينا المعنى ، إذ و خارج النص ، كما سماه النقد الحديث بـــ " اللامعقول " و الذي يحتم علينا اعتبار النص الجديد علامة دالة أما سلبيا أو ايجابيا ، و إنشاء نص جديد على أنقاضها.

أن هذا النص لو عرض في القرن التاسع عشر لعامله النقاد بعنف و وصفوا صاحبه بالجهل و الرداءة و صرفوا الناس عنه ، لان النقاد آنذاك لا يتعاملون إلا مع الكائن و القار في النص ، لكن في الوقت الحالي فان النص ينتهج طرائق متعددة ن ليس لزاما أن يحمل النص المعنى جاهزا للقارئ ، بل جعل هذا الأخير (القارئ) يشارك في بنائه ، و ينفتح النص لتعدد القراءات من جهة ، و يعمق التلقي من جهة أخرى .

إن التفسير التقليدي للأعمال الأدبية جعل بعض النقاد يتهجمون عليه ، بحيث يرون فيه بالرغم من احترام النص للمعنى إلا أنه يضيق معنى المعنى الحرفي للنص عكس التأويل الحديث الذي يصل إلى النص التحتي الذي يعتبر " النص الحقيقي " .

إن الاهتمام الماركسي بالجمهور في نظرته للأعمال الأدبية ، قد أفسح المجال للتواصل بين الأثر الأدبي و المتلقي ، إذ أن هدفهم هذا يكمن في تمكين الطرح الماركسي للمجتمع المصور في ظل الفكرية ن إلا أن نسبة القارئ في كل هذا تبقى نسبة ضئيلة مقارنة بالفكرة الإيديولوجية ، و هذا ما اعتبر ه " ياوس " ظلم و اضطهاد في حق القراء مادام تاريخ الأدب معروف و طويل للمؤلفين و المؤلفات فقط .

لأن التاريخ الحقيقي للأدب حسب " ياوس " هو تاريخ التقلبات و ردود انفعالها على الدوام ، إذ أنها تمثل القيمة الحقيقية التي تتولد من محك التلقي و تشهر آفاق

إبداعية أخرى ، أما دور تاريخ الأدب بين سلطة المؤلف و المؤلف لا يزيد إلا من سلطة المعيار و تحجره .

4/ المعرفة و مستويات التلقي : تنقسم المعرفة إلى نوعين حسب نظرية " الجشطالتية " معرفة حدسية و معرفية و ذهنية نعرفها كما يلي :

- المعرفة الحدسية : تمثل اللقاء المباشر بالموضوع و تعمل من خلالها الحواس لتلقي كل من : الأشكال ، الألوان ، الرموز ، ... ، عن طريق البصر أو السمع ، هذا ما ينتج للمتلقي تصور كامل للموضوع .

- المعرفة الذهنية : مهمتها سد الثغرات و الهفوات و تقليل كل للانقسامات التي ترد في المعرفة الحسية و بعد ذلك تأويلها ، لتردها بعد ذلك إلى أوضاع تقبل التجانس في إطار المشهد الكلي .

إن تجاوز المعرفتين (الذهنية و الحدسية) مع بعض يفسر الكثير من الحقائق حول التلقي ، لكون المكتوب شكرا هندسيا ، توضع فيه كل عبقريات الإبداع لإخراجه إلى صورة قابلة للقراءة .

بالمقارنة بين مستويات المعرفة و مستويات القراءة على خطي " حميد لحميداني " التي تتضمن ما يلي :

- المعرفة الحسية : هي القراءة التي تسبب المتعة و التذوق .
- المعرفة / القراءة الحدسية : الغرض منها التذوق و المتعة .
- المعرفة / القراءة الايديولوجية : الغرض منها المنفعة
- المعرفة الذهنية / القراءة المعرفية : الغرض منها التحليل .

- الابستيمولوجية / القراءة المنهاجية : الغرض منها التأمل و إدراك الأبعاد

و الملاحظ في كل هذا أن هذه القراءات تلتقي و تتداخل فيما بينها فكل قراءة لا تستغني عن الأخرى ، و ما يمكن استنتاجه هو أن التطور في مستويات القراءة مقرون بالمعرفة واضح من الوجهة النظرية العامة لكن في إطار الفعل القراءة والتلقي يحتم خلق مستويات القراءة لتبيان درجات المتعة الناشئة في المستوى الحدسي ، و المنوعة في المستوى الايديولوجي و قيمة التحليل و عمقه في المستوى الاستمولوجي ، مادام كل لقاء بالقارئ و مستوى المعرفة و درجة الوعي

إن الرجوع إلى موروثنا العربي لتأكيد هذه الفكرة فإننا نلمس المعرفة الذهنية عند " الجرجاني " في حديثه عن عمق التحليل و كشف الفكرة وراء الظاهر ، فهو يرى اقتضاء مشاركة القارئ لبنائه و إقامة صرح له ليبقي ، لأنه دون هذا يبقى التمثيل بعيدا شاردا غير مدرك [1].

5/ التلقي و التأثير : يعد التلقي في الدراس النقدي التقليدي مجرد إشارات بسيطة لا تشكل قاعدة يمكن إرساء تصور واضح له ، و هذا راجع أساسا إلى تاريخ الأدب مقصورا على المؤلفين و المؤلفات دون الجمهور القارئ ، لكن لا يمكن أن نهمل جهود البحوث الاجتماعية ، و علم النفس في هذا الميدان[2].

يري " رينز فانينغ " في جمالية " ياوس " رئيسا جديدا من جهة تاريخية وتجاوزا للتلقي التقليدي من خلال اهتمامه بالقارئ فيما يتعلق بما قبل التلقي وبعده و يعود كل هذا إلى الثقافة الواسعة خاصة فيما يتعلق بالمعرفة الفنولوجية لدى المدرسة الألمانية المتتبعة لتاريخ اللغة و آدابها لهذا شكلت مرجعية " ياوس " خلفية فكرية

[1] حبيب مونسي المرجع السابق ص150 .
2 المرجع نفسه

مكنت من مراجعة المواقف الأدبية ، لهذا دعى إلى كتابة تاريخ التلقي مادام وجوب الأدب لا يتحقق فعليا إلا من خلال القراءة[1].

عمل " ياوس " على تحديد القارئ بين أفقين للإنتظار ، أفق يكون قبل الالتقاء بالنص ، و هذا ما اسماه " بارت " بالمرجعية السابقة ، أما الانتظار الثاني فهو ناتج عن تمازج النص بالقارئ أثناء القراءة فيه ينتج إما توافق أو تجنب لأفق انتظار القارئ ، و " ياوس " ركز على هذا الأخير لما له من زحزحة الموروث و تحويله ، لتؤدي إلى خلق أفق انتظار جديد[2].

اعتبر " ياوس " النص علامة ملموسة تنقسم إلى قطبين : فني يمثله المؤلف ، الآخر جمالي يمثله القارئ المدرك ، و لا يحقق العمل الأدبي إلا من خلال تفاعل القطبين (الفني / الجمالي)[3].

إن كل ما توصل إليه " ياوس " فيما يخص التفاعل بين النص و القارئ و بين التأثير و التلقي لم يسلم من الانتقاد فنجد" ايبرهارت لمرّت " الذي اعترض من خلال ما يثيره التأثير و التلقي الذي يطرح من زاوية ما قبل التواصل و بعده كما عاب أيضا " هويرمان " و " هون " كيفية الفصل لبنهما أثناء القراءة وتحليل التلقي، فالتلقي يرمز إلى القراءة و التأثير كنتيجة للقراءة لهذا غير" ياوس " التلقي لتحقيق النص من طرف القارئ عند قراءته ، و التأثير به ، إذ هو مجموع وجهات النظر[4] .

1حبيب مونسي المرجع السابق ص153 .
2 المرجع نفسه ، ص 154 .
3 المرجع نفسه، ص 155 .
4 المرجع نفسه ، ص 156 .

وعند النظر إلى معجم علم الأدب لـــ " ارليش كلاين " و الذي يعرفه التلقي بأنه الاستقبال (إعادة الإنتاج ، التكييف ، الاستيعاب ، التقييم النقدي) للمنتج الأدبي، لكن " كندر " و " غيبر " على الإدراك الموجه لـــ " التأثير "كرمز إلى علاقات سببية " لا تأثير بدون يلقي "[1] أن كل هذا التعارض و الجدل بين التلقي والتأثير لدى الباحثين و النقاد تأكيد على دور التلقي كفاعلية منتجة [2]، غير أن " ياوس " اعتبر عامل الزمن عند التلقي و التأثير عامل يكون ملازما للعمل الأدبي و الزمن الذي ولد فيه ، أما التلقي فهو حركة حرة منطلقة تتخطى زمن الماضي و تدخل في حوار مع الحاضر (حاضر القراءة) لهذا يكون التلقي مسالة النص في زمن غير زمنه ، و يقام لسببن : لا يتم هذا إلا من خلال نظرة تاريخية واعية والتي تبين التغيرات والتبديلات التي تطرأ على التلقي في مختلف مستوياتها [3].

و من خلال هذه الصورة يستفاد من جملة التلفيات السابقة التي تغذيه وتوجهه باستمرار، أما الأثر فهو مقصور على الصورة التي وفق عندها النص عند نشأته، هذا ما يؤيده " جورج غادامير " و الذي يرى أن التلقي لم تعد تنطلق من تأثير المقصود بل على تلفيات النص التي تحققت و تبحث في العلائق بين التلفيات والنص[4] .

1 حبيب مونسي المرجع السابق ص157 .
2 المرجع نفسه ، ص 158 .
3 المرجع نفسه، ص 159 .
4 المرجع نفسه ، ص 160 .

إن القارئ بين التأثير و التلقي و بعد هذا الأخير يتأثر بعوامل خارجية و داخلية تؤطر القراءة و توجهها على مستوى كل ذات قارئة ، لهذا لا يمكن أن يكون تطابق بين النص الذي ينتج و النص حين يخضع لتلقي ما و هذا راجع إلى تباين ظروف عملية التواصل ، دون نسيان الفارق الزمني بين نشأة النص و تلقيه ، لهذا يرى " كونر جريم " أن صفة الموضوع الجمالي لا تتحقق إلا بالتلقي[1].

تتمثل صعوبة رصد التلقي و نتاجه في كمياء العملية ، لأن الإلمام بمراحل وخطوات عملية التلقي يكشف عنها دون التعرف على التفاعل الذي يحول المقروء إلى أثر وقع في أعماق الذات و الموضوع[2]، و لهذا فان مجمل ما يحدث داخل الذات " كمياء التلقي " لهذا دعى " كونتر جريم " ترك هذا المجال من البحث لسيميولوجيا القراءة .

إن النقد الماركسي لـــ " ياوس " و الذي يربط بين الإنتاج و الاستهلاك مادام المنتج بين مادته عناصر يقبل عليها المستهلك من أجل حرية القارئ ، و تعدد القراءات تجعل من حرية القراءة ذات حدود داخل خصائص الموضوعية للأعمال ذاتها[3].

لكن ما أثار النقد الماركسي المشروط بموضوعية الأثر الأدبي و موضوعية القارئ بحد من مطلقية التعدد القرائي و قد تربط هذه المحدودية بالأديب الذي يتوقع أتراد النص من طرف المتلقي له [4].

1 حبيب مونسي المرجع السابق ص161 .
2 المرجع نفسه ، ص 162 .
3 المرجع نفسه، ص 163 .
4 المرجع نفسه ، ص 164 .

6/ القارئ و أفق الانتظار :

يعنى القارئ في عملية التلقي عناية كبيرة و التي تأسست على مبدأ التحليل (النص / القارئ) ، وناتج التلقي ، لكن بالإشارة إلى القارئ في تأسيس النظرة الجمالية من طرف المذاهب و المناهج إلا قليلا و محدودا ، لأنه لا يمكن لمنهج واحد دراسته بل يحتم البحث في القارئ على المعرفة الإنسانية التي تتبنى توجيهاتها و اهتماماتها[1].

إن لنظرية التواصل الدور الكبير في الحديث عن المتلقي وهو واجب خطاب التواصل عن قنوات التوصيل دون أن يسشنى دور علم النفس الاجتماعي في كشف وصيفات الاستقبال كما حددها " باساغانا " في كتابه " مبادئ علم النفس الاجتماعي " و هي جملة موقف القارئ من النص (الخطاب) أثناء عملية التلقي ، و لهذا فان الفضل في لفت النظر إلى المتلقي في إنشاء العمل الأدبي الذي يعود إلى نظرية " التخاطب " ، إذ عمد أصحاب هذه النظرية إلى جعل كل من المؤلف باثا و القارئ متقبلا ، و لهذا فالتخاطب الأدبي و العادي و الفرق بينهما هو غياب المرجعية في ما يحدث على سبيل التواصل الفني .

و لعل ما نجده عند طه حسين عن غياب مرجعية الأثر الأدبي لأن الناقد إذا اعتبر ذوقه لا غيره ، فهو والقارئ في نفس المرتبة ، و أن القارئ حسب " ياوس " يحدد من خلال الدور المميز في العملية النقدية من قبول أو رفض، ومهمة القارئ نتشا قبل كل شيء من طبيعة النص و من طبيعة أفق الانتظار أخيرا ، فالقارئ لا يمكن تصوره إلا بين أفق أسسته النصوص و هو أفق الانتظار الذي يحاوره النص الجديد و يقيم معه لعبته ، و هذا ما يفرضه إلى تبديل و تحويل و

1 حبيب مونسي المرجع السابق ص165 .
2 المرجع نفسه ، ص 166 .
3 المرجع نفسه، ص 167 .

إثراء لهذا إما لذات القارئة تنتقل من حال إلى حال لتكسب أفقا جديدا يلاءم وضعها الحالي[1] .

يقيم المؤلف تصورا للقارئ في ذهنه أثناء العملية الإبداعية و يتساو معه في نفس الشروط المحيطة ، لكن القارئ الفاعل يصبح التلقي عنده مقرون بنشاطه واختلاف الشروط المتعلقة بالنشأة ، و عليه تكون عملية التلقي لازمة على القارئ بالبعد التاريخي بل يتحرر منه[2]، و القارئ الضمني يوجد في النص ذاته و يرجع وجوده هذا إلى البنية النصية للتلقي المحايث وبترابط بنية النص و بنية فعل القراءة ، لهذا يرى " آيزر " تجاوز القارئين (الضمني / الفعلي) لان القارئ الضمني لا يمتلك وجودا حقيقيا ، فهو تجسيد لجموع التوجهات الأولية داخل أبنية النصوص [3].

7/ القراءة و التأويل :

تعد القراءة اليوم أشبه بالقراءة الفلسفية للوجود ، فهي خلاف يسير في طرق ملتوية من الدلالات ، فالقارئ يخترع و يتجاوز ذاته لأنه يصب في القراءة على الأثر ، و هذا الأخير يصب ذوات كثيرة [3].

تعتبر القراءة في القديم مقاربة نص يستند إلى نموذج سائد له معايير و مقاييس ثابتة مؤطرة بالعقل و المنطق فلا يمكن للنص تجاوزها ، فالقراءة القديمة ليست إلا ملامسة لهذا الطرح القائم ، فهي قائمة على واحديه المعنى ، أما اليوم فتتمحور في تفجير قاعدة الثبات و الواحدية ، التي تتجاوز السائد و تفقده مرجعيته من خلال إحالة ذاتها على مجموعة من التجارب المتداخلة و كذلك المعارف

1 حبيب مونسي المرجع السابق ص167 .
2 المرجع نفسه ، ص 168 .
3 المرجع نفسه، ص 170 .
4 نفس المرجع ، نفس الصفحة .

المتنوعة[1]، اهتم النص الذي انتقل من سلطة المعيار ، و البحث عن القراءة بالفعل المناسب له لتكون القراءة فعل إبداعي ، فهي تركيب و صياغة جديدة مبدعة لعلاقات لغوية ضمن نص كبنية أدبية ، فالقراءة في ك مرة تتخلص عوائدها السابقة و تتجاوز وعيها الماضوي لتأسس بذلك سلوكا مهدد بالتجاوز في خضم قراءة جديدة[2].

يعد التغيير الذي يحدث على مساء القراءة ، درجات تغيير و تحول تفرض على القارئ اكتشاف ذاته عبر التموجات البيولوجية و السيكولوجية في تماشيها مع النص أو خارجه ، و بهذا أدخلنا أسطورة القراءة و القارئ من أجل ولادة الزمن و الكون ، فالمبدع يشرح ذاكرته الحضارية معتمدا حسه الجمعي بذاتي عطاء وأخذا و القارئ يشرح النص تلاحما معه ، لكن الجدل القائم بين تشريح الذاكرة الحضارية من جهة، و تشريح النص من جهة ثابتة يطرح مفهوم الأثر الذي يتجاوز التفاعل النصي، هذا عن طريق استنطاق العلاقات الدلالية لطاقة المخبأة ليشمل بذلك القارئ ذاته، و كنتيجة لهذا يكون الأثر تحولا نصويا و إنسانيا[3].

إن القراءة من منظور الأثر نقد واقع عادي إلى واقع يعبر عن تنقلاته المتوالية لتعبير عن واقع الحياة، واقع النص و واقع القارئ إلى واقع جديد نسميه " جمالية التلقي بالواقع الافتراضي "[4].

1 حبيب مونسي المرجع السابق ص171 .
2 المرجع نفسه ، ص 172 .
3 المرجع نفسه، ص 173 .
4 المرجع نفسه ، ص 174 .

8/ النص و القارئ :

انطلاقا من جمالية التواصل المستمر حدد " ياوس " النص في قطبين متلازمين تقوم عليها حقيقة النص، فالأول نص المؤلف والثاني ما يدركه القارئ على ضوء هذه القطبية، خلص المؤلف بحكم مكانة " العلامة والدلالة "ونص القارئ مكان التحقيق الجمالي، أما قيمة العمل الأدبي تكون بينهما لأنه العمل ذاته

إن استعراض " ياوس " ص لحقيقة العمل الأدبي على هذا نحو يعقد إشكالية النص لان تعدد النص يحيل إلى تعدد القراءة التي تحكم على ضبط كفاءتها وإحالتها ، غير أنها منعدمة وغير ظاهرة في النص، هذا إما يفقد التواصل الجمالي المنظم للتفاعل بين النص والقارئ[1] .

اعتبرت جمالية التلقي تقنية الفراغات كبنية ديناميكية في النص لأنها تعد مجالا تعمل فيه القراءة على إثرائه من خلال الكشف عن لعبة الإخفاء و الإظهار التي يلعبها النص واعتبارها " آيزر " مفصلا لحقيقة النص لأنه تفصل بين الخطوط العريضة والآفاق النصية ، هذا ما أدى بالقارئ إلى تحيل بهدف إخفاء كل الفراغات[2].

إن مكمن اللغة في النص حسب " آيزر " تكون في قلب هذه العملية الشاملة بحيث يعمل على خلق الواقع الذي يكون القارئ موضوعا له ، لهذا فان ما يحدد المعنى هو ذلك التفاعل بين المنتج من القارئ أثناء عملية القراءة و النص بتحقيق معناه في طابع جمالي ، بالتحديد في بنية التحقيق التي يشارك فيها القارئ[3].

---

1 حبيب مونسي المرجع السابق ص176 .
2 المرجع نفسه ، ص 177 .
3 المرجع نفسه، ص 178 .
.

الفصل الخامس : التلقي و الحدث القرائي :

1/ البناء ، الحدث الإبداعي :

انطلق الباحث في حديثه عن عنصر البناء من مصطلح الخلق الذي كان انبثاقه من القرآن الكريم بحيث أن بعض فلاسفة الإسلام سعوا إلى تفسيره ، ليقفوا منبهرين إما عظمة الله عز و جل في قوله تعالى " أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ"يس:82

لهذا فان فعل الخلق مسبوك بالقدسية ، لما له من صفة القدسية التي تجعل بها الله عز وجل بها تكوين الخلق و لهذا فقد كانت إضافة المقدس للخلق تأتي من هذه الجهة لتأكيد عنصر التفرد و البقاء في ذات الوقت عندما يثبت العمل الفني تفوقه و بقاءه في حدود هو غريب عنها أو حقبة زمنية لم ينتمي إليها ليكون خالدا على مرور الأزمنة[1]، ولهذا ضلت محاولات التفسير عاجزة عن المسك بالتفاعلات التي تحدث بين الذات و الفكرة ، ودرجات الأنصار بينهما قبيل الأرجاء العملي للأثر .

1/1- مبدأ التخيل : لقد أقام " فرويد " نوعا من التهجين بين عنصرين متنافرين يشوب علاقتهما التنافر و التعارض في حياة الفنان و هما : مبدأ الواقع و مبدأ اللذة عن طريق و جعل " برغسون " الفن تعاليا تمتد بواسطته الذات ، لتجاوز اليومي ، غير أن " فرويد " يقيم علاقة الذات بالعالم الخارجي على الصراع و الصدام في ثوب من الغموض الرمزي الذي تتعدد دلالته على الأصل الذي أنشاها لتكون ذهنا لكل تفسير أو تأويل ، فيذكر فرويد مصطلح " مصطلح التعويض " المبني على التطهير الأرسطي للعملية الإبداعية ، لان هذه العملية الإبداعية – حسب فرويد – تثبت بالدليل ، فلا تقدم دليلا أو تفسيرا كاملا لطبيعة

1 حبيب مونسي المرجع السابق ص189 .

الفن ، لأن مبدأ " التعويض " عند فرويد ليس خاص بالفنان فقط بل يتعداه إلى القارئ (المتلقي) ، لأن التلقي هي الأداة الوحيدة التي تلبي رغبات اللاشعور الفردية .

يقوم التخيل على إثارة الذاكرة و حثها عن طريق تحريض المكتسبات القبلية التي تجعل من الرمز عنصرا لا يمكن الاستغناء عنه في مجال الإثارة ، فيرى " فرويد " أن التخيل يقوم على الأثر الذي يقوم بدوره أيضا عامل محوري في عملية التلقي ، و قد أشار " ل . س . فيغوتسكي " إلى هذا الموضوع بأن الكاتب لا يسعى في مؤلفاته وراء كل ما هو شعوري من نزاعات و صراعات ، و لا يقوم بتأدية مهام اجتماعية واعية من جهة أخرى بقدر ما ينزاح و يغمض عينيه عن الواقع[1] .

و ليس " التخييل " فعلا مطلقا يكيفه الفنان بمعزل عن الواقع ، بل يدرجه في فنه مرتبطا بالزمان و المكان ، فلا يخرج هذا المتخيل عن تلك الروابط ، لان للتخيل في جيل لاحق و هو بدوره ملك لعصر آخر .

لقد وقف " فرويد " برأيه هذا حائلا بين المحطات الحقيقية للتخييل و المقاصد الكامنة في التعويض بحيث جعل من الأثر الفني معنى أساسي و جوهري ، وصل إلى حد مباركة هذا الأخير (فرويد) استقلالية الأثر عن المبدع استقلالا تاما ، و هذا راجع لكون المبدع لا يستطيع أن يضمن ما ستكون دلالات ذلك الأثر بالنسبة لقراء متغيرين .

1 /2 – مبدأ الوعي : لقد جعل " فرويد " للفن ركيزة أساسية و هي التخييل، وقسم الفن بالتعويض و أعطى اللاشعور أولوية توجيه الإبداع ، لهذا فان " سانتيانا

1 أنظر : حبيب مونسي المرجع السابق ص130 .

" جعل من الفن نشاطا واعيا بهدف الرؤية الشمولية ، بحيث جعل مولد الفن في النتاج الذي يستعمله الفنان من أفكار و أفعال بغرض إشباع لذة القارئ (194) ، إذن هو تعريف يتجاوز عالم الفن إلى الجانب العلمي من الحياة كلها ، لان الحياة سيطرة واعية على الخارجي و الداخلي في آن واحد توفر للفنان القدرة على الانتقال من المادة إلى الصورة .

لذلك يفرق " سانتيانا " بين القيم الأخلاقية و القيم الجمالية ، ليجعل الأولوية للواجب و الالتزام و التكلف ، و الثانية للحرية و النشاط المطلق ، و لهذا فلقد اعتبر اللذة معيارا جماليا ، حين اعتبر الجمال هو تلك اللذة المجسدة في صميم الموضوع ، لأنها (اللذة) الوحيدة القادرة على تلبية رغبات النفس من إشباع ، و هذا هو الجمال المطلق ، فقد حصر الوعي في الإدراك الحسي وحده و جعله تمظهرا ماديا و حسب ، بعيدا عن تعاطف مع الموضوع ، لهذا جعل من الذات مفصولة عن الموضوع للتوجه الذي قادته اللذة بالخروج عن قائمة الإدراك الحسي وحده .

1 / 2 – 1 – الوظائف الحيوية عند المتلقي : للمتلقي وظائف حيوية تلعب الدور الحاسم في إدراك الجميل الحسي ، و كل قوة جمال إنما تتوقف على سلامة هذه الوظائف و قوتها ، لذلك كانت الصحة شرط ضروري تستند إليه سائر اللذات، بذلك يعطى للجسد أولوية في تلقي اللذة الحسية ، الأمر الذي يجعل الفن متوقف عند حدود الغاية مسلوب منه خاصية التواصل ، و لهذا[1] .

1 / 2 – 2 – الشكل و الإرادة : يقوم الشكل على إرادة واعية لخلق التناظر الذي يقضي إلى الإحساس بالانسجام والتكافؤ والاقتصاد، لذلك نجد النفس مرتاحة

1 حبيب مونسي المرجع السابق ص196 .

عندما تتابع الإيقاع و التنظيم الذي يلحق تدخل كل من الوعي و البراعة للفنان ، لذلك أقام " سانتيانا " الموضوع الجمالي على شاكلة المهندس المعماري و معاملته مع المخططات ، و من ثمة ترجمته على الواقع .

1 / 2 – 3 – التعبير : لم يفسر التعبير كخاصية بنائية أسلوبية في الأثر الفني ، و إنما جعلت كمجموعة من التأثيرات ، لان التعبير مرتبط بين أمرين أساسيين و هما :

- الأثر الفني .
- الارتباطات الناشئة عن ذكرى المتلقي .

لهذا اعتبرت النظرية التعبيرية امتدادا للذات وصولا إلى الموضوع بحيث أنها الصورة التي يرفضها " سانتيانا " لأنها[1].

1 / 3 – مبدأ الموقف: لقد احتلت مقولة " الموقف " مكانة بارزة في الدراسات البلاغية الجمالية منذ القديم ، بحيث سماها العرب القدامى مراعاة مقتضى الحال .

تختلف طريقة إدراكنا للعالم من إنسان إلى آخر ، لأن تصوراتنا للعالم متضاربة بيننا لأننا مسيرون من قبل الزمن و الحياة ، لأن الموقف الذي نتبناه يتحكم في طريقة إدراكنا لهذا العالم ، لان الموقف لا يقف عند حدود الإدراك وحسب بل يوجه السلوك و يفرض علينا سبل تحقيق ما يمليه علينا ذلك الموقف في حد ذاته.

[1] حبيب مونسي المرجع السابق ص176 .

لفهم الموقف لابد لنا بالعودة من اجل دراسة النزعة البراغماتية النفعية التي تربط كل سلوك بالمنفعة تلغي كل جمالية ممكنة من الموقف لتجعله نفعي بدون منازع و لهذا فيقول (199) .

لقد عمد " جروم ستولنيتز " إلى تبني هذا الرأي فعرفه على انه انتباه و تأمل متعاطف ، منزه عن الغرض وموضوع الوعي على الإطلاق من أجل ذاته فحسب ، مميزا الإدراك العلمي الخالي عن الفن و الجمال ، و منه فيرى " كيت هفنر " أن الذوق في التجربة الاستطيقية هو وعي و تنبيه و حيوية و هي خطوات ثلاث تؤطر إدراك وتغطية مصداقيته ، لأن الوعي يسعى إلى تنظيم الموضوع الجمالي و الانتباه من أجل إفراز جزيئات الموضوع الجمالي ، والحيوية تقوم على تركيب الأجزاء من أجل خلق خبرة جمالية .

و يكتسب الموقف الاستطيقي ديناميكية خاصة حينما يتيح لأي موضوع أن يدرك بصفة استطيقية ، ليحول العالم بكل عناصره المختلفة إلى موضوعات استطيقية .

1 / 4 – مبدأ التعبير : يسلم " جيروم ستولنيتز " بأن مصطلح التعبير من أكثر الألفاظ شيوعا في لغة الفن ، لأن عالم الفن عامته يشير إلى أمرين و هما :

- عملية الخلق في عمومها .
- السمة الكامنة في ذلك العمل بحد ذاته .

ليكون التعبير من خواض ذلك العمل من بين خواصه البنائية لان الفهم الجيد للعمل الفني يكسب التعبير صفة الجمالية (201)، لكن من جهة الفنان نجد أنه مغن عن الموضوع ، فلا يجوز له التحكم في ثناياه من خلال وجود فنان آخر بداخله يتولى العملية الفنية ، بحيث أنه لم يعد ذات واضحة كما يرى " بلا نشو " الذي يؤكد على أن كل كاتب فهو في الحقيقة لا يكتب (202)

و إذا أضفنا إليها غياب الذات ، أو ازدواجيتها (ذات الكاتب و الذات التي تسكن الكاتب) ، و كذا خواء اللغة و عجزها على تحديد الواقع ماديا أو معنويا ، تجعل من التعبير طرفا فاعلا في العملية الإبداعية و أمام هذا الموقف جعل النقاد يتخيرون بين الدلالة و الفراغ .

إن موقف " اسكاربيت " يشغله مصطلح التعبير الذي يحدده طرفان و هما :

- الطرف السالب .
- الطرف الموجب .

فتقوم باكتشاف أشكال التواصل التي تنتشر في العمل الفني مجبرة على مراعاة كل من السياق و الشكل و المادة .

إن التعبير المأساوي ناتج من وضعية الفنان إزاء ذاته و إزاء الآخرين ، بحيث يرى " هنري ميلر " انقراضها الأكيد في قوله ، لهذا فاذا أراد الفنان الدفاع عن نفسه قارنها عادة بالرياضي أو الفزيائي الذي يستعمل نظاما من الرموز المستعصية على عامة المثقفين[1] .

لقد تأسف " ميلر " لأن المقام فقد كل جاذبيته و كل الانجازات المادية الضخمة وأضوائها المتألقة ، بحيث لم تقدم دعما للإنسان ، لهذا كتب " ستيوارت ميريل " محددا دور الشعر ، الذي يجعل من الشاعر يذكر الناس بفكرة الخلود للجمال ، وما يجب عليه أن تكون أشكال الحياة ، لا أن يكون خادمها كما يفعل الواقعيون والطبيعيون، فهذه هي وظيفة الوسيط الذي يتلقى إيحاءات الجمال اللطيفة لما يؤديه الشعراء من نشر إيحاءات الجمال اللطيفة .

[1] أنظر : حبيب مونسي ، المرجع السابق ، ص 203 .

لقد كان دور الشعراء منذ القديم مرتبطا بمراعاة المعنى الذي يتخطى اللغة والمادة. يعرض " ميريل " الواقعيين و الطبيعيين في شرطهم البيولوجي الذي يحول حياة الناس إلى حضيرة حيوانية تتصارع فيها الرغبات المنحطة ، فاذا تخلى الكاتب و المبدع عن مهمته و اشتغل على أشكال يطمح إليها أن تكون عالمه الخاص به لن يجد ما يقوله إذا واجه الورقة البيضاء .

و لهذا يرى " ألن روب غربة " أن الكاتب لا يملك الحق في قوله ما ليس له و ما يقوله ليس له إلا طريقة لقول [1] و في هذه الدائرة المغلقة تفوت على الفنان مهمته في الحياة و تجعل منه يضارع نفسه باستمرار .

2/ البنية : الأثر الفني :

يتأسس الأثر الفني حسب " جيروم ستولنيتر " على ثلاثة أركان تمثل أبعاده الثلاثة لظاهرة الفنية و هي المادة و الشكل و التعبير (المعنى) و هذه التقسيمات نظرية لا يمكن لأحدها أن يوجد منفصلا عن الآخر ، لإدراك هذا الأثر يكون التعليل شرطا ضروريا لذلك ، لان الأثر يكون كلية متزيدة التعقيد .

يعد الأثر كعلاقة بين طرفين يحدد بعيدا عن المكتوب في المسافة بين المبدع و المتلقي في إطار زماني و مكاني ، و أن الأثر يحدد عبر المنظومات القرائية التي تعالجه و عزله عن التلقي و جعله كما يرى " سارتر " لأن الأثر حسبه يدوم بدوام القراءة و دون هذا لا وجود له .

1 أنظر حبيب مونسي ، المرجع السابق، ص 205 .

1/2- أركان العمل الفني :

1/2-1- المادة :هي حسب " ستو لنيتز " وسيط بين " **الرغبة** " و " **الفعل** " لأن الأولى تحدد الأهداف ، و الفعل انجاز و تحقيق تدريجي لهذه الأهداف (209) ، والوسيط الأدبي الذي يفتقر إلى الصفاء و التنظيم فهو بذلك ملوث عبر حقب زمنية ، فهو بذلك لا يضفوا من شوب الماضي و حمولاته الدلالية ، لهذا وجب على الأديب تحصيلي من هذه الشوائ و اللغة بفضل ما تملكه من معانيها اللامحدودة أثارت إحساسات المذاق و اللمس و الرائحة تخليصه من هذه الشوائب و خاصة الوسيط اللغوي التي تستطيع خلق جو من الأحاسيس الخاصة و كما للألفاظ خاصية التجسيم و التشخيص و الذين يعمقان في بناء اللغة .

يرى " ميشال شارل " أن القراءة تشترط على القارئ صفات خاصة كالجرأة و التحدي و غيرها من الشروط وهي

- الأول اهتمام التأليف : أي ما يختاره المؤلف من ألفاظ كأنه يمارس فعل الخلق ، ليخلق ألفاظ جديدة .
- الثاني القيمة الأخلاقية : و التي تراجع ماضي الألفاظ عن طريق فرزها من عامي و فصيح إلى غير ذلك [1]

اتخذ الوسيط في البلاغة العربية العناية الكاملة و اهتماما كبيرا اثر توجيه الفعل الإبداعي ، الذي لا يمكن للفظ إقامة بلاغة و لا بيان إلا من خلال التركيب الذي تحمله العبارة من نسيج متميز للفعل الإبداعي .

1 : أنظر حبيب مونسي ، المرجع السابق، ص 205 .

تستمد العبارة في النقد الجديد من حالات أربع حالات لإنتاج المعنى و هي :

- مفردات الدلالات اللغوية .
- الدلالة المعنوية الناشئة عن اجتماع الألفاظ .
- الإيقاع الموسيقي .
- الصور و الظلال التي تشعها هذه الألفاظ .[1]

و هذه الحالات تحدث مرة واحدة أثناء القراءة إحداها تنبه القارئ و أخرى تتراجع وراء الوعي .

إن الجمالية تركيب خاص تفطنت له الأسلوبية المعاصرة ، و هي قيمة حرة لا تستقر حتى تجد دلالتها ، و لم يجد " ليوسبيتز " من طريقة للامساك بها إلا من خلال القراءة و إعادة القراءة ، بحيث أن الانحراف عن المؤلف كما سماه العرب القدامى بـــ " نقص العادة " و هو ركن من أركان الإعجاز عند " الروماني " حين رأى مفارقة في النص القرآني لأنواع الكلام المعروفة ، غير أن الأسلوبية جعلته في التركيب و نقص العادة في الجنس ، و هذا ما يقدم لنا حقيقتين ، الأولى تتعلق بالمؤلف و الثانية تتعلق بأسلوبه عن نمط صاحبه ، و بالتالي بالقارئ ، لان الانحراف ضغط لغوي مسلط على القارئ .

<u>1/2-2- الشكل</u> : إن اهتمام بالشكل أعبره مفسرا للإبداع الفني ملغيا بهذا كافة الاعتقادات الجمالية القديمة و كل ما قدمت به المحاكاة ، و التعبير ، و الانفعال ، و هي أيضا قطيعة مع الحياة و أشكال عيشها ، كما ارتبط الاهتمام بالشكل حاله الامتعاض من العوائق ، و تخلى عن المسؤولية ، و الشكل الذي يعبر عن عدم

[1] نظر حبيب مونسي ، المرجع السابق، ص 215 .

تبعية الفنان لهذا الواقع ، و تعود جذور الأول الجمالية للمدرسة الشكلية حسب " **تدوروف** " إلى منابع الرومانسية الألمانية التي انفصلت منها الذات عن الواقع انفصالا كليا، فالبرغم من شيوع مصطلح الشكل إلا أن دلالته غامضة مستوعبة عن التحديد الذي يشير إلى العناصر المادية في الوسط اللغوي بحيث لا تكون عناصره دائما مادية ، و الشكل فيها منظم الدلالة التعبيرية للفن و تحديد للقيمة الايجابية له ، لهذا أصبح الشكل ضرورة للقيام للمادة من دونها و لا وجود لها فنيا خارجها.

ــ الوحدة العضوية : و هي تنشا حسب " باركز " من صورة كل عنصر إلى العناصر الأخرى في العمل الإبداعي غير أن المتلقي لا يجد الإمهال ما يكفيه لرصد هذه العناصر و تقاطعها .، و لهذا فان عناصر العمل الأدبي متساوية لكن في الأثر فيما بينها لخلق نوع من التنوع داخل الوحدة في إطار كلي موحد ، ومقولة الوحدة مثال يجتهد الإبداع لبلوغه كالمثل الأعلى الذي تصبوا إليه المحاولات الوصول إليه .

و لهذا عمل " ستولنيتز " على تحديد الأساليب التي تساعد المتلقي على إدراك هذه الوحدة العضوية و تحسسها من خلال أساليب التكرار ، الإيقاع ، التوازن كلها عناصر معنوية حسية تتكامل فيما بينها[1].

ــ الشكل و الإدراك: إن للشكل قيمة في حد ذاته له تعبيره الخاص خارج الأثر تمليه اعتبارات السياق و الفكرة ، هذا ما نجده في النصوص الحداثية التي تعمل على إخفاء الوحدة و نفي الموضوع بهدف إعفاء الشكل دور الوحدة و الموضوع معا .

أنظر : ظر حبيب مونسي ، المرجع السابق، ص 205 .

1/2-3- المعنى : بعد التعبير من جهة الأثر نية قصديه ، فان المعنى ينتج عن تأويل الغموض بعيدا كل البعد عن القصديات، و المؤلف مسؤولا عنها و تولدت بلقاء الأثر بالمتلقي عبر التأويل لهذا نبهت النظرية الفيزيولوجية أن دراسة العمل الأدبي لا يجب أن يهتم بالنص الفعلي فقط ، و إنما يجب الاهتمام بالتعامل المرتبطة بالتجاوب مع هذا النص ، انطلاقا من أبعاد اللغة و حدها فان أمكن إدراك الأثر الأدبي الذي يتجاوز ما قاله المؤلف .

بالعودة إلى معنى " العبور " و معنى التجاوز وجدنا فرقا واضحا في وظيفة المؤلف أثناء الكتابة و ما بعدها لان البنية لا تجد في الفعل تجسيدا كليا لهذا وصفت الكتابة بالخيانة .

تعد صفة الكائن الحي لدى النقاد الجدد و الذي أطلق على الأثر الإبداعي لأنه حسبهم كل كائن تحكم فيه التطور المكان و الزمان ، و هذا التطور يقتضي الانسلاخ عن صفات و اكتساب أخرى و لا تحقق وجوده إلا من خلال المعنى الجديد .

إن الصراع بين الباث و المتلقي هو صراع مأساوي تعانيه ذات المؤلف حسب " سارج دبر فسكي " و يعتبر الإبداع في ظل هذا الصراع اختزال للتجربة الجمالية و تحسس لإبعاده و إيحاءاته و تدخل إلى أعماقه من خلال الرؤيا التي تتخطى الزمن لتحقق إلى ضيف الوسط و عجزه في احتوائه و القبض عليه و كأن هذا التحقيق خيانة للتجربة الجمالية و بهذا فيد الكاتب حاملة لإبداع الفنان و قاتلة في آن واحد .

لقد تحدث " رتشارد ----" عن أزمة اللغة الإبداعية و مدى عجزها أما المعنى وهذا بسبب القطيعة عن اللغات القديمة ، و مرد هذا جاءت به الحداثة ، و يكمن الجانب الأساسي لهذه الأزمة في انفصال بين الأحاديث الاجتماعية و الأدبية .

إن المعنى يتأسس عن الغموض الذي يجسده النقد الجديد بأنه " فائض " يتجاوز الأثر و هو ناتج عن ظل الرمز و صبابية التحديد إضافة للدينامية الصمت التي تسكن الأثر في عمق بنيته ، و التي تحدث فراغات تتفتح أما حساسية القراءة والفراغ بنية ديناميكية لإنتاج المعنى لها دور الحافز على التواصل (224)

3/ القراءة ، الحدث القرائي :

للمصطلحات المستعملة في الأحاديث إشارة إلى طبيعة المعرفة القائمة وراءها وتكون قوة المعرفة قائمة فيه ، لهذا وقف " زكي نجيب محفوظ " لما تطرق إلى مصطلح الذوق و سر دلالته ، فالشبه الذوقي كيماوي يتطلب تفاعل و إذابة المذوقات ، لأن هذا الشرح يضعنا أمام ظاهرتين المخالطة و الاتصال و التفاعل الكيماوي و أن هذا التفاعل لا يحقق إلا عند هذه المخالطة، لهذا وجب علينا توظيف هذا الفهم لتفسير الحدث القرائي و يشترط من خلالها الذوق إقامة اتصال عاطفي مع الأثر الفني .

هذا التفاعل أشارت إليه مدرسة " كونستانس " إذ أن التفاعل مع النص الجديد على زعزعة و انحلال أفق مكانه ، لان الذوق بمعنى التفاعل الكيماوي يعطي للقراءة بعدا سحريا يجعل منها قادرة على خلق جديد .

1/3- النص / الكتابة : للحديث عن الكتابة يتطلب منا التحقق من حقيقتان إذ أن الإصرار على الأعلام و الاتصال يحد من تعدد الدلالة ، و الإصرار على هذه

الأخيرة يحد من الإعلام ، لكن الأدب يبتعد عن الأعلام ، و أن تتضمن رسالة في صفة جمالية .

أدرك " بول فاليري " في ديوانه إذ رأى معمرا لبنياته اللغوية و يدفع فيها دلالات رائعة ، و هي تأملات كامنة في اللغة الإبداعية ، لان سلطان المؤلف علمها ، وغير قادر على إدراكها و ضابطه الأخير أمام الهذيان و الهلوسة .

إن الغموض يمنح النص مجالا يمكنه من الإمكانيات و الجمالية و الذي يسعى كل اثر بلوغه و لم بعد أمام المبدع إلا الغموض الذي ينحته لهذا قال " فاليري " بأنه لا يوجد معنى حقيقي للنص .

لهذا يمكن اعتبار ما وصل إليه " ايكو " في شعرية الأثر المفتوح احتمالات ايجابية للإنسان.

اعتبرت " جوليا كريستسفا " النص تحويلا للواقع و تأثيره فيه ، هذا الواقع متضمن للنص و خاص به ، كما أنها تصر على أن النص يفارق الملفوظ اللساني و موضوعه يتجاوز الموضوع الأدبي ، لأن الكتابة زعزعة المعنى العام و هو طرح لسؤال لا يجيب عنه المؤول ن فكل واحد يقوم إجابة ما فالنص بنية متحركة و بنية تتحرك فيها ، فالأولى انفتاح مستمر على مسار التطور الزمني و فيه تراكم لجميع القراءات ، و الثانية بنية تكتشف القارئ بحيث تجعل منه بعدا من أبعاده.

إن مصطلح " اديو لوجيم " خلفية ماركسية تعطي للتاريخ و الواقع أهمية بالغة لان الكتابة تجسد مادي للتاريخ ، و نظرية الأدب فرع من الايديولوجيات و الكتابة ليست ألا تحقيق لهذا الشرط و تكون النصوص الإبداعية على مستويين :

- مستوى يتعلق باللسان : فيه علاقة إعادة توزيع ، و فيه أيضا النظر إلى الكفاية اللغوية و الأداء الكلامي .

- مستوى التداخل النصي : فيه تتقاطع و تتباين الملفوظات العديدة من نصوص عديدة .

لهذا حققت الكلاسيكية هذا الزعم ، و فيه يشعر الفرد بأنه جزء من بناء مترابط فيما بينه ، يتسع هذا البناء ليشمل رؤيته للعالم ، و هذا عكس العصر الحديث الذي يتناثر صرحه إلى أجزاء صغيرة تزداد سرعة في ابتعادها.

بعد غياب الوحدة الثقافية انقلبت الموازين و تخلت على بناء كبير لتأمم وجهها لجزء العالم الغامض الغير محدد و هذا عندما حل الفكر الانثربولوجي محل الفكر الديني و الذي ساد من قبل ، أن النص العام لا يكون إلا في إطار ثقافة متماسكة تؤطر بالفكرة الدينية للنص الذي ليس إلا نقطة تقاطع بين قدرة التعبير و فعالية التأويل.

2/3- القراءة / التفكيك : بعد ما حدث في حقل الكتابة من انزياح التركيب الإبداعي من المؤلف و مفارقة الاستعمال اليومي نحو الغموض و اللا تواصل وهذا نفس الطريق أو السبيل الذي يتبعه الفعل القرائي ، لان الكتابة تجسد حصادها عبر القراءة ، و منه يؤكد " ايكو" دور الشعرية في دفع المتلقي خارج حدود اللفظ اللساني مستغلة في هذا التقنيات الأسلوبية ، لان الكتابة ليست فعلا مسترسلا والكاتب يعمل على زرع المثير التي تثير القارئ(235)، بحيث يعين القيم التعبيرية للأثر الفني في لحظتين إبداعيتين هما :

- التناقد الكلي للمواد الأسلوبية و الدلالية ، يحدث هذا في مرحلة اعتبار النص ملفوظا لسانيا .

- النشاط و الحركة التي تبعثها القراءة في النص .

إن ما عابه النقد الجديد على النقد الأكاديمي هو تملك هذا الأخير للموضوعية باعتبارها حاجزا يحول بين الذات و الموضوع ، و في هذه النقطة بنى "' بارت " خصومته لأصحاب النقد الأكاديمي ، لهذا جعل من النقد نشاطا يختلف عن العلم ، و عن طريق الموضوع و فيه تعطى للقراءة نشاط ذاتي ، فالقارئ يضيف قوله إلى الكاتب لأنه يصوغ الموضوع من جديد ، و مؤكد أن الدرس السميولوجي هذا يوحي لتحول عند " بارت " من الموضوعية إلى البحث عن صيغة للتقرب من الخطابات أي انتقال من البنيوية إلى السيميولوجية ، ليتحول القارئ من شخص إلى وظيفة، إذا كان " عمق الأثر " هو نفسه " الذات " والعمق يشكل غيابا ، هذه مغالطة حقيقية تتعلق بالمنظومة القرائية ، و التي تقف في نقطة حرفية بين الثبات و التحول و بين النفي و الإثبات ، هذا راجع طبعا إلى أن الذات نموذج ثقافي يحدد تشكل زمني عبر عدة شبكات معقدة ، و صار مرجعا تؤول إليه الذات لفحص خبرتها و هو إطار ثابت[1].

3/3- التلقي / التأويل : يعرف التلقي في معناه الضيق (إعادة إنتاج التكييف ، الاستيعاب ، التقويم النقدي) لمنتوج أدبي أو عناصره ، فالتلقي نزوع إدراكي عبر إعادة إنتاج الأثر عن طريق القارئ ، لان الأثر إعادة لخلفه وفق الذات القارئة دون التفات لذات المبدعة و كلما كان التكييف كليا كلما كان الاستيعاب كذلك

عرفت جمالية القراءة نقاشا فيما يخص التلقي و التأثير ، هل يجوز الفصل بينهما؟ أم أن الأمر مجرد تنويع لفظي لا غير ؟.

ميز " ياوس " بينهما باعتبارهما خطوتان ضروريتان في صيرورة التلقي دون تقديم تفسير لكيفية عملهما معا ، و لا كيفية الفصل بينهما ، هذا ما جعل المجال مفتوحا إلى التمييز بين التلقي و التأثير .

[1] نظر حبيب مونسي ، المرجع السابق، ص238 .

يشير التلقي إلى تحقيق النص من طرف القارئ و التأثير في مجموع وجهات النظر ، و بعد الفراغ من القراءة يتشكل عناصر الأفق الجديد و فيه يكون اختيار لعناصر جديدة من الذي كانت في أفق انتظار سابق و الأثر الحاصل هو صدام و انصهار الذات و الموضوع .

استعار " ايكو " مصطلح entropie من علم الديناميكا الحرارية و الذي مفاده أن الطاقة المستخدمة تفقد قدرتها تدريجيا أثناء الاستعمال ، حتى تبلغ حالة النضوب ، هذا ما يحدث في عملية القراءة للنص و فهم معناه و تأويله ، لهذا فان " ايكو " يقدر نظريا على الأقل بان تعدد القراءات لا حد له

إن القراءة تتوقف عند توقع الشكل لأنه لسببين و هما :

- فتور الانتباه : اللغة ، المثير .
- إقحام الذكريات بالإدراك و إعادة رسمها جاهزة .
- و منه سقوم النص بتسليم القارئ نفسه ليتحول القارئ المفعم بشعلة الانتباه و اليقظة .

و من هذا المطلع وجب استعمال " العطائية " مقابل " النضوب " لنميز بين صنفين من النص أثناء التلقي ، و ليس هذا فقط بل تلصق عيب النضوب بالذات لوحدها ، لهذا " ايكو " يقترح تجديد اللقاء بالأثر عن طريق إنعاش الإحساس و هذا بعزله لمدة طويلة عن الأثر ، و في هذه الفسحة تسترجع الذات مكتسباتها لتحول حالة أكثر فاعلية و نشاطا ، و الباحث لا يؤمن بموت الأثر (244).

استثمر " ايكو " الفهم الجشطالتي في فهم انتضارات القارئ التي تكون في القراءة الواحدة ، إذ أن الفرض للمثيرات الغامضة ، فهذا يوجب علينا تسجيل انتظار

الطمأنينة ، لهذا يزعم الجاشطالتيون أن الإدراك الكلي ليس إدراكا سلوكيا و إنما هو فعل تنظيم و هو إدراك محرك و متحوب حسب معطيات موجودة في الموضوع و تنظم له .

إن القراءة التأويلية حاسة شديدة الدقة و الفعالية تلتمس الأغوار التحتية للنص ، بحيث كان التأويل لدى المعتزلة آلية لعقلانية التفسيرات و صرف النصوص عن ظاهرها ، و كان ذلك باستعمال الصفات الإلهية ، هذا عند المسلمين.

إن التأويل حسب " فوكو " يستحوذ بعنف على تأويل سبقه و هي توسعة عن طريق اللغة ، كان فيها الصرف و التوسع للتأويل ، و ما لا يقبله عند علماء السلف ، هذا نجده عند ابن القيم في رده على المعتزلة و قسم هذا إلى ثلاث :

- ماهو نص مراده لا يقبل محتملا غيره .
- ماهو ظاهر في مراده و إن احتمل أن يريد غيره .
- ما هو بنص و لا ظاهرا في المراد بل هو محتملا محتاج إلى البيان

يجعل ابن القيم تأويل الأول كذب و التأويل الثاني و الثالث مشروط بمعرفة أطراد الاستعمال و عادات الكلام[1].

و إذا كان التأويل مقرون بالتلقي هذا يعود إلى النص الحداثي بذاته الذي لا يترك للقارئ لا في ظاهر اللغة و لا من ورائها و هذا يجعل من القراءة جوازا بين النص و القارئ .

[1] أنظر حبيب مونسي ، المرجع السابق، ص 248 .

النتائج المستخرجة من دراسة الكتاب :

من خلال دراستنا لهذا الكتاب الذي قادنا إلى التعرف على مناهل الأدب العالمي منه و العربي ، معرج على كوكبة من رواده سواء كانوا أدبيين أو نقاد أصحاب نظريات نقدية عريقة الذين كان لهم الفضل الكبير في تنظير نقد عربي عامة و جزائري خاصة من أجل بناء مشروع نقدي رزين مبني على قاعدة صلبة من نظريات النقد الأدبي الحديث و المعاصر ، بل يجعل من بناء مشروع نقدي عربي محض أمرا ممكنا خاصة و أنا اللبنات الأولى قد ظهرت بظهور كوكبة من النقاد العرب ، و بعد الانتهاء من هذه القراءة خرجنا بمجموعة من النتائج التي نجملها في هذه النقاط التالية :

1- الدكتور حبيب مونسي ، يمارس النقد من خلال منظورين ، الأول منظور وصفي ، و الثاني توثيقي تحليلي .

2- الاطلاع الواسع للدكتور حبيب مونسي على التراث النقدي لكل من العربي و الغربي .

3- إلمامه بالتيارات الغربية كالنيوية و الشكلانية الروسية و اطلاعه على تيارات غربية كثيرة و متعددة .

4- لأجل تأسيس لنظرية نقدية عربية تنطلق من مبدأ إحياء تراث الأسلاف النقدي ، ثم الاستفادة من النظريات النقدية الغربية .

5- الاعتراف بالمدرسة النقدية العربية الأصيلة التي أنشأها العمالقة أمثال : الجاحظ ، و ابن سلام الجمحي ، و ابن قتيبة، و القاضي الجرجاني ، . . . . . الخ .

و من هذا المنطلق وجب الاعتراف بان كتاب " نظريات القراءة في النقد المعاصر " للدكتور : حبيب مونسي من أنفس الكتب التنظيرية الحديثة المعاصرة ، و الذي يصبوا من خلاله الدكتور حبيب مونسي تصحيح المفاهيم و التوجيه نحو كيفية التعامل مع التيارات النقدية الغربية .

و الكتاب يضع النقاط على الحروف ليبين لنا الأسس الصحيحة المتعلقة بكيفية الاستفادة من النظريات الوافدة من وراء البحار ، و هذا حتى يتسنى لنا تأسيس نظرية نقدية تكون عربية خالصة ، لا تسلب الروح العربية و لا تقوض عوالمها ، يكون هدفها الأساسي هو السير قدما نحو التجديد و الإبداع .

ختاما لهذا الفصل وجب التنويه بأن كتاب " حبيب مونسي " تحت عنوان " نظريات القراءة في النقد المعاصر"، من المؤلفات التي تتربع في الساحة النقدية الجزائرية لما لها من مساهمة في إثراء النقد الحديث و المعاصر، فهو تتبع واستقراء واحدة من أهم النظريات الفاعلة في النقد الأدبي و التي هي " نظرية القراءة "مرورا بجذورها المتغلغلة في عمق الثقافة العربية ، ومبينا انبثاق فعل "إقرأ " من القرآن الكريم، في محاولة لتأسيس نظرية نقدية تتمكن من تبرئة ساحتها من محاكاة النقد الغربي، وبل العمل على الإستفادة مما خلفه السلف من روح نقدية من أجل حمل رايتهم وإكمال مشوارهم .

ومن خلال دراستنا لهذا المؤلف وجب أن نتوقف عند بعض النقاط الأساسية التي استوقفتنا حول الطريقة التي عالج بها حبيب مونسي قضايا القراءة في كتابه هذا ، و هي القدرة على الإقناع والغربلة والتمحيص لآراء كانت عربية أو غربية، كما أنها تمتاز بالجرأة و الغموض داخل عمق القضايا المحورية في النقد الأدبي .

ومن هذا المنطلق وجب التنبه إلى سمة اتصف بها هذا الكتاب ألا وهي تبيان النظريات النقدية الغربية الحديثة والمعاصرة والعمل بها على إعادة الإعتبار إلى نقدنا العربي القديم من جهة أخرى .

كانت مصطلحاته نقدية محضى تهدف إلى تأسيس نظرية نقدية حديثة ومعاصرة في نقدنا العربي، كما أن تلك المعطيات تتسم بالحقائق النقدية الجديدة التي تهدف إلى التعامل مع التراث النقدي العربي والتعامل معه بحلة من العصرنة والتطور، وتجعل نقدنا ومؤلفاتنا النقدية لينة وقابلة للإستفادة من نتائج المذاهب النقدية الغربية الحديثة و المعاصرة .

خاتمة:

وبناءا على ما تقدم في عرض فصول هذا البحث يمكننا تسجيل أهم النتائج المتحصل عليها والتي نوجزها فيما يلي :

- يعتبر " **حبيب مونسي** " من النقاد التراثيين الذين أخذوا على عاتقهم التأصيل لهذا التراث غير أنه استقبل نظريات النقد الغربي بوعي واذراك كبيرين وبذلك استطاع أن يحمل مشعل التحدبث والتجديد بعدما كان الخطاب النقدي العربي غير قادر على مواكبة نظيره الغربي .
- يعتبر " **حبيب مونسي** " من أكثر النقاد اهتماما بالمنهج النقدي وهذا في معظم مؤلفاته النقدية و دراساته أيضا .
- بنى "**حبيب مونسي** " مشروعه النقدي ضمن سياق حضاري واكب المناهج النظرية الوافدة ، كما رفض عملية الذوبان في كيان النقد الغربي أو ادارة ظهره للتراث العربي الأصيل .
- لقد شكل عنصر التراث أحد المصادر الهامة التي اعتمد عليها " حبيب مونسي " في تأسيس وبلورة معالم المنهج النقدي .
- عمل على المزاوجة في دراساته بين ماخلفه التراث العربي وما جاءت به اجراءات المناهج الحديثة .
- اعتمد " حبيب مونسي " في منهجه النقدي على عاملين اثنين أولهما تراثي و الثاني ، حداثي ، لا يمكن الفصل بينهما لأن كل واحد يكمل الآخر.
- تكمن براعة " حبيب مونسي " في الربط بين المناهج الغربية الحديثة وما خلفه الأجداد من تراث نقدي ليجمع بين كل ما هو تراثي و ما هو حداثي غربي .

- لقد برزت جهود مونسي التنظيرية في تأسيس لمناهج جديدة بداية مع تبنيه لنظرية القراءة في معالجة و تحليل النصوص ، محاولة منه لنقلها والتعريف بها في الوطن العربي .

الملاحق:

السيرة العلمية للدكتور "**حبيب مونسي** "

- الاسم: حبيب

- اللقب: مونسي.

- المولود عام: 1957 بالقعدة، (زهانة) ولاية معسكر.

- الجنسية: جزائــري- مكان العمل: جامعة سيدي بلعباس.

كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

قسم اللغة العربية وآدابها. سيدي بلعباس 22000 الجزائر.

- العنوان الشخصي: 05 حي قبان الحاج، بوخنيفيس22380.. سيدي بلعباس .الجزائر.

email: hab_mounsi@hotmail.com

السيرة الوظيفية

الشهــادات

1- آخر الشهادات المحصل عليها: دكتوراه الدولة. -تقدير مشرف جدا، مع تهنئة خاصة، وتوصية بالطبع في : 1999/12/06.سيدي بلعباس.

2-شهادة الماجستير - تقدير: مشرف جدا. في:1996/02/05.وهران.

3- شهادة الليسانس في جوان 1992. مع الشهادة الشرفية لدرجة التخرج على رأس دفعة : 1992/91.

4- شهادة الباكالوريا في جوان 1979. تلمسان.

5- شهادة الكفاءة للأستاذية. مرحلة التعليم المتوسط. في مارس1980. سيدي بلعباس.

6- شهادة الكفاءة للأستاذية. مرحلة التعليم الثانوي. في فبراير 1993. سيدي بلعباس.

ا لدرجات في السلك الجامعي

1- أستاذ مساعد متربص:1996/11/09.

2- أستاذ مساعد مرسم:1997/08/09.

3- أستاذ مكلف بالدروس: 1999/10/20.

4- أستاذ محاضر. 2000/07/17.

5- أستاذ التعليم العالي:2006.

السيرة العلمية

النشرات الدولية

1- 1998.الفينيق (الأردن): أطر الكتابة الإبداعية عند ابن الأثير.ع:9 ربيع الثاني 1998

2- 1998.المنتدى(الإمارات العربية) الأدب الجزائري.(إشعار بالقبول).

3- 1998.النص الجديد (السعودية) القراءة السياقية وتغييب النص. (نشر)

4- 1998.النص الجديد(السعودية) في ماهية النص. الحضور والغياب.ع:08.ديسمبر 1998.

5- 1998.علامات(السعودية) سوسيولوجيا القراءة. من أنماط الفعل القرائي إلى أنساقه.(نص المقال المنشور مع المقالات الدولية).

6- 1999.الآفاق (الأردن) استراتيجيا اكتساب المعارف والتوجيه.ع:01.س1.آب 1999.

7- 1999. كتابات معاصرة (لبنان) وعي الحداثة وأزمة التوصيل:النص المستقل والصمت.إشكالية فهم الآخر.ع:36.شباط/آذار1999.

8- 1999.كتابات معاصرة (لبنان) النقد الألسني، التلقي بالاعتقاد واللبس.ع:38.آب/أيلول1999.

9- 1999.الفينيق (الأردن) في جمالية التلقي ، النص وأفق الانتظار والتأويل.ع:1999/12/52.01.

10- 2000 المنتدى(الإمارات) جمالية التلقي :مقال في جزأين: 1(التأصيل التراثي.2) التنظير الحداثي.(إشعار بقبول النشر مؤرخ:2000/04/03 رقم:220).

11-الفينيق.(الأردن): فينومينولوجيا التجربة الجمالية. الأثر الفني وإنجازه. يقلم :ميكال ديفرين. ترجمة.أفريل2001.

12-2000. مجلة الآفاق. إغراءات النص: نص القراءة وقراءة النص.. الأردن.ع4.السنة الثالثة.ديسمبر2000.

13-2000 الكلمة. النص وآليات التلقي والتأويل. ع:28. صيف2000. دمشق.

14-2001. جذور.النادي الأدبي. جدة (السعودية)ع:9. مسويات القراءة العربية.

15–2001. مجلة عمان.ع: 78. كانون الأول. شخصية المصير ومصير الشخصية.

16–2001. الفكر السياسي. ع14/13.ربيع/صيف2001.دمشق: الفكر التربوي ومشكلات النموذج المستهدف.

17–2001. التراث العربي. ع: هندسة الافتتاحية. قراءة في مزدوجات أبي العباس المقري التلمساني. (نشر)

18–2002. الجسرة.ع:11. الوضعية العلمية والنقد الأدبي. الدوحة. قطر.

19–2002. الموقف الأدبي. ع:376. مشكلة الإنسان بين المسرحين الغربي والجزائري. نصا وتمثيلا. (دمشق).

20–2002. الكلمة. ع: 36. في النقد والقراءة.من المقاربة المعيارية إلى الأثر المفتوح. (دمشق)

21–2002. الوحدويون العرب. التخطيط التربوي ومشـــــــكلات النمــوذج الإنساني المستهدف. مقال منشور على الموقع ذاته.

22–2003.شباط. الموقف الأدبي. ع:382.(دمشق) القراءة والخطاب. مقاربة للمشهد الشعري الحديث.

23–2003.آذار. الموقف الأدبي. ع:383.(دمشق) النص وفاعلية التذوق الأدبي.

24–2003.آذار. مجلة التراث العربي.ع: 89. السنة23. بلاغة الكتابة المشهدية: نحو رؤية جديدة للبلاغة العربية.(دمشق).

25–2003.أيلول/سبتمبر.مجلة التراث العربي.ع: 91.السنة:23. آليات التصوير في المشهد القرآني. قراءة في إستيطيقا الصورة الأدبية. (دمشق. سورية)

26–2003.صيف. مجلة الآداب الأجنبية. الصوت والخطاب. ممتنعات الترجمة. ع:114. (دمشق. سورية)

27–2004.شوال/ديسمبر.مجلة جذور.(جدة). المملكة العربية السعودية.ع:18.السنة2004.الطلل في الشعر العربي.

28– 2007. كانون الاول. 2007مجلة الموقف الأدبي – مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق العدد 440. في القراءة والتأويل.

29– 2008. آذار. مجلة الموقف الأدبي – مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – العدد 443 . أفق المعرفة ومستويات التلقي مقاربة للكفاية المعرفية في الفعل القرائي

.

النشرات الوطنية

1–1997.مجلة الحضارة الإسلامية ع:03.نوفمبر (وهران)إشكالية المصطلح في بلاغة الكتابة في صحيفة بشر بن المعتمر. 1997.

2– 1997. مجلة إبداع. ع:3 (بشار) القراءة: الفعل الفلسفي و الحداثة العربية: القراءة منهجا.

3– 1998. الكتابة الجديدة. ع:01.جوان 1998 (سيدي بلعباس) ، الحداثة وأزمة التوصيل.

4- 1998.مجلة الوصل. ع:03.أكتوبر.1998 (جامعة تلمسان) سوسيولوجيا القراءة.

5- 1998. الكتابة الجديدة. ع:2.(سيدي بلعباس) موضوعة الجبل في شعر مفدي زكرياء

6- 1999. مجلة الوصل. ع:04.مارس (تلمسان) في جمالية التلقي، مستويات التلقي وناتج الوقع والتأثير في التلقي الأدبي..

7- 1999 . مجلة الحضارة الإسلامية(وهران) النبوءة والغيب، استراتيجيا استعمار المستقبل. نوفمبر1998.

8- 2000. مجلة الحضارة الإسلامية. أيديولوجيا الخطاب الاستشراقي الحديث، قراءة في آليات التفكير الفلسفي والأدبي عند المستشرقين. (وعد بالطبع).أفريل2000.. وهران.

9- 2000 محاضرات الملتقى الوطني الأول. سيمياء المعمار الشعري.. جامعة بسكرة. الجزائر.

10-2001 مجلة المترجم. ع:1. يناير/جوان. الواحد المتعدد. قراءة في تحولات النص بين التلقي والترجمة. جامعة وهران.

11-2001. مجلة المترجم. ع:03. أكتوبر/ديسمبر. مشكلة دلالة الصوت بين التلقي والترجمة. جامعة وهران. الجزائر.

12-2002. مجلة التبيين ع:19. مصير الشخصية في الرواية الجديدة. الجاحظية. الجزائر.

13–2002 مجلة المترجم. ع:04. يناير/جوان. إشكالية النص القرآني بين التفسير والترجمة.. جامعة وهران. الجزائر.

14–2002 مجلة الآداب والعلوم الإنسانية.ع:1. قراءة في المكان. نص الشعر. كلية الآداب. جامعة سيدي بلعباس. الجزائر.

15–2002 مجلة المترجم. ع:05. جويلية/سبتمبر. في ترجمة النص الشعري. جدل الترجمة والتعريب. جامعة وهران. الجزائر. عدد خاص بأعمال الملتقى الدولي الثاني للترجمة.

16–2003 مجلة الآداب والعلوم الإنسانية.ع:2. جماليات الصورة الأدبية. كلية الآداب. جامعة سيدي بلعباس. الجزائر.

17–2004.مجلة الآداب والعلوم الإنسانية ع:3.قراءة السرد القرآني. السار، النص، القارئ. أفريل2004. كلية الآداب والعلوم الإنسانية سيدي بلعباس.

18–2005.مجلة التبيين. الجاحظية.ع:24. سر الإبداع الفني. ستيفان زفيغ (ترجمة) الجزائر.

19–2005. .مجلة الآداب والعلوم الإنسانية ع:4.العولمة والتحديات اللغوية. بأية لغة ندرس؟. أفريل2005. كلية الآداب والعلوم الإنسانية سيدي بلعباس.

20–2008. .مجلة التبيين. الجاحظية.ع: 29. الأثر الفني مكائيل دو فرين (ترجمة وتعريب) الجزائر.

المطبوعات الجامعية

1–1998. بلاغة الكتابة (حامل بيداغوجي) فبراير1998.

2–1999. جماليات القراءة.(حامل بيداغوجي)مارس1999.

3–2000. القراءة البنيوية. (حامل بيداغوجي) مارس.2000.

4–2001.أصول القراءة العربية.(حامل بيداغوجي)2001.

5–2002. مبادئ القراءة . .(حامل بيداغوجي)2002.

6–2004. تحليل الخطاب.. (حامل بيداغوجي)2004.

7–2005. قراءة النص الأدبي. النظرية والتطبيق.(حامل بيداغوجي) 2005.

8–2006. المنهج الاجتماعي في قراءة الأدب. .(حامل بيداغوجي) 2006.

الكتب والدراسات المنشورة

1–1999. القراءة والحداثة. مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية. اتحاد كتاب العرب دمشق. سوريا.جوان2000.

2–نظرية الكتابة في النقد العربي القديم. دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران1999. الجزائر.

3–فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى. دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران.2000. الجزائر. ط2. 2002.

4–فعل القراءة النشأة والتحول. دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران.2001. الجزائر.

5–توترات الإبداع الشعري. دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران. 2001. الجزائر.

6–فلسفة المكان في الشعر العربي. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2002. سورية.

7– شعرية المشهد في الإبداع الأدبي. دار الغرب للنشر والتوزيع.2003. وهران. الجزائر.

8–الواحد المتعدد. النص الأدبي بين الترجمة والتعريب. دار الغرب للنشر والتوزيع.2005. وهران.

9– نقد النقد. المنجز العربي في النقد الأدبي. دار الأديب للنشر والتوزيع. وهران 2007.

10– نظريات القراءة في النقد المعاصر. دار الأديب للنشر والتوزيع. وهران 2007.

.دار 11u– المشهد السردي في القرآن الكريم. قراءة في قصة سيدنا يوسف الرشاد للطباعة. سيدي بلعباس. 2009.

12–التردد السردي في القرآن الكريم. مقاربة لترددات السرد في قصة سيدنا موسى. (تحت الطبع) (ديوان المطبوعات الجامعية.).u

13–سيماء النماذج البشرية في القرآن الكريم.(مخطوط).

14–المستقبلية في الحديث النبوي الشريف. (مخطوط).

الروايات المنشورة

1–متاهات الدوائر المغلقة. دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران.1999. الجزائر.

2–جلالته الأب الأعظم. دار الغرب للنشر والتزيع. وهران.2001. الجزائر.

3–على الضفة الأخرى من الوهم. دار الغرب للنشر والتوزيع. 2002. وهران. الجزائر.

4–مقامات الذاكرة المنسية. الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها. وزارة الاتصال والثقافة. الجزائر العاصمة. 2003.

5–العين الثالثة. تحت الطبع. الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها. وزارة الاتصال والثقافة. الجزائر العاصمة. تصدر عن مكتبة الرشاد. سيدي بلعباس. 2009.

الملتقيات والمداخلات

الملتقيات الدولية ومداخلاتها

1– 1998 .نوفمبر. ملتقى دولي :الإسلام والدراسات المستقبلية.معهد الحضارة الإسلامية. عنوان المداخلة: النبوءة والغيب، استراتيجيا استعمار المستقبل.

2– 1998.ديسمبر.الملتقى المغاربي .اللغة العربية والمناهج الحديثة.معهد اللغة العربية وآدابها جامعة تلمسان.عنوان المداخلة:جمالية التلقي. مستويات التلقي و التأثير.

3–2000. جوان. الملتقى الدول الأولي: الخطاب العلمي في الجامعات. جامعة البليدة. عنوان المداخلة: الخطاب الأدبي والمواقف السيكومعرفية .

4-2000.ماي.الملتقى الدولي حول استراتيجية الترجمة.جامعة وهران. عنوان المداخلة: الواحد المتعدد. قراءة في تحولات النص بين التلقي والترجمة.

5-2001.جوان. الملتقى الدولي حول الأديب الشهير"أبي العباس أحمد المقري" جامعة تلمسان. عنوان المداخلة: مدارج الحب الصوفي ومعارجه. قراءة في الافتتاحية السردية في مزدوجات أبي العباس المقري.

6-2001-أكتوبر. الملتقى المغاربي حول السرديان. جامعة بشار. عنوان المداخلة: شخصية المصير، ومصير الشخصية في الرواية الجديدة.

7-2001.أفريل.الملتقى الدولي: التعليم في العالم العربي وإفريقيا.جامعة سطيف. عنوان المداخلة: التخطيط التربوي ومشكلات الإنسان المستهدف.

8-2001. ماي.الملتقى الدولي الأول. جامعه وهران: استراتيجية الترجمة. عنوان المداخلة: إشكاليات النص القرآني بين التفسير والترجمة. قراءة في ملاحظات احدروق ميموني من خلال كتابه "الإسلام المعتدى عليه". islam agressé'..

فهرسة المصادر والمراجع:

فهرسة المصادر و المراجع:

- القرآن الكريـــــــم برواية برواية ورش عن نافع .

المصـــادر و المراجـــــع:

- ابن رشد وخريص محمد، مدارس علم اللغات، المكتبة الثقافية، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1993 .
- أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر 1996 .
- أحمد أمين، النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية للطباعة والتوزيع، ط3، 1962 .
- أحمد أبو حسن، نظرية التلقي، أشكال وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، سلسلة ندوات ومناظرات ، جامعة محمد الخامس ، الرباط .
- أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر للطبع والتوزيع، مصر .
- أحمد شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر ، ط12
- بدوي طبانة، دراسات في نقد الأدب العربي، من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، مطبعة مخيمر ، مصر ط2 ، 1954 .
- بشير توريرت، الاستراتيجية الشعرية ورؤيا الشعرية عند ادونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، 2006 .

- بوجمعة ، اسهامات رمضان حمود في النقد الشعر العربي الحديث، الملتقى الوطني الأول حول النقد الأدبي الجزائري يوم 21 و 22 ماي 2006 ، مسيلة .
- جهاد فضل ، أسئلة النقد ، حوار الدكتور عبد المالك مرتاض، سلسلة النقد، دار العربية للكتاب، بيروت .
- حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر ،منشورات دار الأديب، وهران ، الجزائر، 2007 .
- حسن البنا عز الدين ، قراءة الآخر / قراءة الأنا ، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي المعاصر، شركة الأمل للطبع و النشر القاهرة، 2008 .
- حسن الحاج حسن، النقد الادبي في آثار أعلامه، ط1 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع، بيروت، 1996 .
- خفاجي وصلاح عبد التواب، الحياة الأدبية في عصري الجاهلية وصدر الإسلام ، مكتبة الكليات الأزهرية ، القاهرة ، مصر.
- خروفة مالك ، تحديث النقد الجزائري، الملتقى الوطني الأول حول النقد الأدبي .
- سامي اسماعيل، جماليات التلقي ، دراسة في نظرية التلقي وتطبيقاتها عند هانز روبيرت ياوس و فولفجانج ايزر ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، مصر، ط1، 2002 .
- شكري الماضي، نظرية الأدب، دار الحداثة ، بيروت، ط1، 1986 .
- شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، القاهرة مصر، 1959 .
- شوقي ضيف، النقد ، دار المعارف، النيل، القاهرة ، مصر، ط3، 1954 .

- صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1987 .
- طه أحمد ابراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع عشر، دار الكتب العلمية، بيروت، 2009 .
- طه حسين في الشعر الجاهلي ، دار الندوة للنشر ، نقلا عن مجلة آفاق .
- طه حسين حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة ج2 .
- عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1998 .
- عبد الله الركيبي، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري ، دار العربية للكتاب، القاهرة ، ط2، 1983 .
- عبد الله الركيبي، الشعر في زمن الحرية ، دراسات أدبية نقدية، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر .
- عبد الرحمان عثمان، معاجم النقد الأدبي، مطبعة المؤسسة السعودية، الرياض، 1960.
- عبد المالك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982 .
- عز الدين المخزومي، أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأديب للنشر و التوزيع، ط1، الجزائر ، 2005 .
- عز الدين المناصرة ، علم الشعريات قراءة أدبية الأدب، دار مجدلاوي عمان،2006 .
- علي خذري، تحديث النقد الجزائري، الملتقى الوطني الأول للأدب حوليات الأدب و اللغات واللغات، جامعة مسيلة أيام : 21و22 ماي 2006 .

- عصام قصحي، أصول النقد العربي القديم ، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، سوريا 1991 .
- عدنان علي النحوي، الأسلوب و الأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام، دار النجوى للنشر والتوزيع ، الرياض، ط1، 1999.
- مصطفى عبد الرحمان إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة ، 1998 .
- محمد أحمد أعزب، عن اللغة والأدب والنقد، دار المعارف للنشر والتوزيع، 1998 .
- محمد أمين بحري، طلائعية التنظير النقدي، عند عبد الله الركيبي، الملتقى الوطني الأول حول النقد الادبي حوليات الأدب و اللغات، جامعة مسيلة من 21 و 2 ماي 2006 .
- محمد عبد المنعم خفاجي، تاريخ الادب في العصر العباسي، مكتبة كليات الأزهر، القاهرة .
- محمد عزام، المنهج الموضوعي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق ، 1999 .
- محمود الربيعي، داخل نقدية معاصرة إلى دراسة الأدب، عالم الفكر، مجلد 1 و 2 ديسمبر 1994 .
- نبيلة ابراهيم، نقد الرواية من جهة الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة ، مصر .
- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من الألسنية إلى اللانسونية ، إصدار رابطة ابداع الثقافة، الجزائر، 2002 .
- يمني العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت ، ط2، 1999 .

2/ الكتب المترجمة :

- جوناثان كلر، الشعرية البنيوية ، ترجمة: السيد امام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط$_1$ ، 2000 .
- دافيد كارتر، النظرية الأدبية، ترجمة: باسل المسالمة ، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط$_1$، 2010 .
- س . رافيندان ، البنيوية و التفكيك تطورات النقد الأدبي ، ترجمة : خالدة أحمد، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط$_1$ ، 2002 .
- ستانلي هايمن، النقد الأدبي، ومدارسه الحديثة، ترجمة : إحسان عباس ومحمود نوف، نجم دار الثقافة ، بيروت ، 1957 .

3/ الدوريات والمجلات:

- ابراهيم خليل، مقال بعنوان : انقلاب ثوري في الألسنيات، مجلة أفكار ، العدد 118، آب، 1994 .
- رابح بحوش، الخطاب والخطاب الأجبي وثورته اللغوية على ضوء اللسانيات وعلم النص، مجلة معهد اللغة وآدابها ، جامعة الجزائر ، العدد 12، 1997 .
- عمار زعموش ، مدرسة النقد الجديد و النقد العربي ، مجلة، آداب 04، جامعة قسنطينة ، 1997 .
- محمود الربيعي، مداخل نقدية معاصرة ألى دراية الأدب، عالم الفكر، المجلد1،2 ديسمبر 1994 .

4/ المجلات والجرائد الإلكترونية:

- جميل حميداوي، رومان جاكبسون بين قضايا اللسانيات وأسئلة الشعرية، مجلة أدب فن الإلكترونية .www.adabfane.com
- حسن الكعبي، مقال بعنوان : البنيوية والتحليل البنيوي ، جريدة الجريدة الإلكترونية .www.aljaredah.com
- محمد هواري، اشكالية النقد الجزائري المعاصر، تلمسان في 2012 /01/02 www.aswat-el-chamel.com

فهرســـة المواضيـــع :

الرقم	فهرس الموضوعات	رقم الصفحة
1	مقدمـــــــــة	6
2	مدخـــــــل: " واقع النقد الجزائري المعاصر "	11
3	الفصل الأول: " مرجعيات حبيب مونسي الفقدية "	
4	المبحث الأول: " المرجعية التراثية لحبيب مونسي "	20
5	- نشأة النقد الأدبي في الجاهلية	20
6	- النقد في العصر الإسلامي	24
7	- النقد في عصر الأمـــوي	27
8	- النقد في العصر العباسي	33
9	- نقد المحدثين للتراث	38
10	نقد المحدثين للنقد العربي القديم	
11	- طه حسين	37
12	- أدونيس.....	39
13	- رمضان حمود	43
14	المبحث الثاني : " المرجعية الغربية لحبيب مونسي "	
15	1- دراسات اللسانية (سوسير).....	45
16	2-الشكلانية الروسية.....	58
17	- رومان جاكوبسون	59
18	- البنيوية (جاكوبسون، شتراوس).....	64
19	- رومان جاكوبسون	65
20	- كلود ليفي شتراوس	67

21	3- النقد الجديد	64
22	- أهم مرتكزات النقد الجديد.....	73
23	الفصل الثاني : 1/ " **دراسة كتاب نظريات القراءة في النقد المعاصر** "	75
24	- فعل القراءة	78
25	- القراءة السوسيولوجية	85
26	- القراءة السميائية	92
27	- جمالية القراءة	103
28	- التلقي و الحدث القرائي	117
29	- النتائج المستخرجة من الكتاب	134
30	2/ الـــخـــاتـــمـــــــة	138
31	3/ الملاحق (السيرة العلمية للدكتور حبيب مونسي)	140
32	4/ فهرسة المصادر و المراجع	152
33	5/ فهرسة المواضيع	159