الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie
جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

كلّيّة الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه في اللّغة العربية وآدابها

تخصص: علم المناهج

تجليّات النّقد الأكاديمي عند محمّد مصايف

مقاربة استقرائيّة

إعداد الطّالبة:

فايزة مليح

إشراف:

أ.د. محمّد بلقاسم

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د/ عبد العالي بشير	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيساً
أ.د/ محمّد بلقاسم	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفاً ومقرّراً
أ.د/ إدريس قرقوى	أستاذ التّعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضواً مناقشاً
د/ قبايلي عمر	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تلمسان	عضواً مناقشاً
د/ عبد الرّحمن بغداد	أستاذ محاضر "أ"	المركز الجامعي -مغنية-	عضواً مناقشاً
د/ بن علي قريش	أستاذ محاضر "أ"	جامعة سيدي بلعباس	عضواً مناقشاً

السّنة الجامعيّة: 1437-1438هـ/ 2016 - 2017 م

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

(رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي
أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ
صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ
فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ)

صدق الله العظيم

الآية 19 من سورة النّمل

الإهـــــــــــــداء

إلى من جعل الله محبته في قلبي عطاء لا ينتهي،
وفخرا لا ينجلي، ونورا ينير دروبي في الحياة،
أبي الغالي حماه الله وأطال عمره وأدامه تاجا فوق رأسي.

إلى أبي الثاني رمز المحبة والعطاء المستمر عمّي عبد الحكيم
أدام الله عليه نعمة الصحة والعافية وإلى أفراد أسرتي الكريمة.

إلى روح أمي الطّاهرة رحمها الله وأسكنها فسيح جنانه.

إلى زوجي الذي ساندني طوال إنجاز هذا العمل وهيّأ لي
الظروف المناسبة رعاه الله وأكرمه.

إلى نبض وجودي ونور عيوني ودفئ حياتي غاليتي الجميلة
أميرة إسراء حفظها الله.

إلى كل فرد من عائلتي أخواتي وإخواني.

الطالبة فايزة مليح

كلمة شكر وتقدير

أحمد الله تعالى وأشكره عز وجل على توفيقه لي لإتمام هذا العمل الذي أدعو الله أن يجعله مقبولا وخالصا لوجهه الكريم.

أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي القدير والجليل؛ الأستاذ الدّكتور محمّد بلقاسم الذي كان من بين الأساتذة الذين تكوّنا على أيديهم وأوصلونا إلى برّ الأمان، فله منّي خالص التّقدير والاحترام لإشرافه على رسالتي، التي بفضله هي بين أيديكم الآن.

وأتقدم بخالص شكري وتقديري للأساتذة أعضاء اللجنة الموقرة الذين وافقوا على مناقشة وتقييم هذه الرسالة.

كما أتقدم بالشكر إلى الأستاذتين وهيبة وهيب، دليلة زغودي، على المساعدات والتوجيهات الضرورية لإنجاز هذه الرسالة.

أيضاً أتقدم بشكر خالص وامتنان عظيم إلى الأستاذ علّا عبد الرزاق من جامعة الوادي زميلا وأخا على مساعدته ومساندته خاصّة في مجال النشر.

إلى كل من ساعدني في تخطي عتمات هذا البحث.

ولا يسعني في الأخير إلاّ أن أسأل الله الأجر والثّواب.

مقدّمة

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على نبيّنا الكريم.

شهدت الجزائر في فترة ما بعد الاستقلال نشاطا متميّزا في السّاحة الأدبيّة والنّقدية، حيث ظهرت جملة من الأعمال الفنّيّة الأدبيّة تحاكي ما خلّفه المستعمر، والوضع كان يقتضي تجربةً فنّيّةً تحاكي الأوضاع التي سادت فترة غير قليلة من الزّمن، فترة عاشها الشّعب الجزائري بكلّ مرارة وألم، وحيث وجدت هذه الأنامل التي أبدعت في التّعبير عن هذه القضايا وطرحها، كان هناك حركة نقديّة واكبت هذه الأعمال الأدبيّة بالتّحليل والدّراسة، ومن بين هؤلاء النّقاد «محمّد مصايف» والذي يعدّ بحق من أهمّ الأقلام النّقدية في تلك الفترة، حيث يعدّ أحد الرّجالات المؤسّسين للنّقد العربيّ في الجزائر، فقد اجتهد اجتهاد الشّاق على نفسه بغية الوصول إلى ذلك، وأجهد نفسه كي يسطع نجم هذا النّقد عاليّاً في أفق الفكر العربيّ.

يعدّ محمّد مصايف من أعلام الجزائر، حيث نجده يكتب مقالات نقديّة في كل جديد أدبي ظهر في السّاحة الأدبيّة، وكان أستاذاً وأديباً وناقداً اهتمَّ بالإبداع والنّقد الجزائري والعربيّ بصفة عامّة.

لعلّ تجربة المحاولة في بحث القضايا التي تناولها محمّد مصايف بالدّراسة والتّحليل والمناقشة، وأعماله العظيمة في الأدب ونقده والدّراسات القليلة التي تناولت هذه الأعمال، حيث بدأنا نلحظ في العشرية الأخيرة من القرن الماضي دراسات حول أعمال هذا الرّجل النّاقد، كلّها عوامل وأسباب دفعتني إلى الاستزادة من البحث والمعرفة، خاصّة وأنّ موضوع بحثي سيتطرّق إلى جلّ أعماله.

يحاول هذا البحث تتبع المنهج الاستقرائي، فبدأت بقراءة أعماله وبتحديد جزئيات البحث والتّركيز على الاستنتاج للوصول إلى نتائج، من خلال فهم النصّوص فهماً معمّقاً كما أنّ

طبيعة الموضوع اقتضت استخدام المنهج التّحليلي لإبراز جوانب الكتّابة الأكاديمية في أعمال محمّد مصايف.

يظهر أنّ محمّد مصايف من خلال أعماله النّقدية باحثٌ وناقدٌ جريء، خاض تجربة الكتّابة في ميادين مختلفة ومتنوّعة وطرق أبواباً عديدة في الأدب مبيّناً خصائص الكتّابة النّقدية ومبرزا أهمّ النّقائص في النصّ الأدبي المطروح للدراسة، متتبّعاً في ذلك منهجه الخاص وهو المنهج الأسلوبي اللّغوي، معجباً بجمال اللّفظ وصياغة اللّغة، دون الولوج إلى صاحب العمل، فهو يركز على النصّ الإبداعي، وهي طريقته أو منهجه الذي سار عليه في كلّ أعماله النّقدية فيكون بذلك موضوعيّا، فهل اتّسمت هذه الأعمال بالصّبغة الأكاديمية أم أنّ النّقد الأكاديمي شمل فقط الدّراسات الجامعيّة؟ وإذا كان التزم بهذا النّوع من النّقد في أعماله ودراساته النّقدية، فأين يمكن أن نجد النّقد الأكاديمي في أعماله، وكيف استطاع أن يكون ناقداً أكاديميّاً في كلّ أعماله إذا كان كذلك؟ هي جملة من التّساؤلات أوقفتني وأنا بصدد جمع مادّة البحث والوقوف على جزئياته، سأحاول من خلال مطيّات الموضوع أن أجيب عنها لأستشفّ كنه النّقد الأكاديمي طبيعته وممارسته عند محمّد مصايف.

قد اعترضتني خلال بحثي هذا عدّة صعوبات أذكر منها:

1. صعوبة الوصول إلى المادة نظراً لتفرقها في عدّة مجلّات وملتقيات، التي لم نعثر لها على أثر في أرشيف المكتبات والجامعات.
2. قلّة الدراسات حول محمّد مصايف على الرغم من تطرق بعض الباحثين لجوانب من أعماله.

ينقسم بحثي إلى مدخل وثلاثة فصول، يتطرق المدخل إلى مفهوم النّقد الأكاديمي، أمّا الفصل الأول من الدّراسة فقد جاء عنوانه **أكاديمية النّقد الأدبي في دراسة الخطاب الشّعري**، جاء في ثلاثة عناصر؛ تناولت في العنصر الأول دراسة الخطاب الشّعري، تناولت من خلاله

تعريف الخطاب لغة واصطلاحاً، ثمّ نقد الخطاب الشّعريّ، أمّا العنصر الثّاني فجاء حول تطوّر الشّعر العربيّ، عالجت من خلاله مضمون الشّعر العربيّ وتطوّر شكل القصيدة العربيّة، في حين العنصر الثّالث خصّصته للبحث حول قضايا الشّعر الحر تطرقت من خلاله إلى طريقة نقد محمد مصايف للشّعر الحر، ثمّ تعرّضت لرأيه لهذا النّوع من الشّعر.

تطرّقت في الفصل الثّاني إلى **مظاهر الأكاديمية في نقد محمّد مصايف للخطاب السّردي**، وجاءت الدّراسة في ثلاثة عناصر؛ خصّصت العنصر الأول لنقد الرّواية، تحدّثت من خلاله عن نقد النصّ الرّوائي وعناصر الرّواية، أمّا في العنصر الثاني فكان حول نقد القصّة، وقسّمته إلى موضوع القصة، البناء الفنّي للقصّة، دراسة أسلوب القصّة، وتحدّثت في العنصر الثالث عن نقد المسرح، درست فيه لغة المسرح ووظيفته.

عالجت في الفصل الثّالث من هذه **الدّراسة الخطوات الأكاديمية في مقاربة الخطاب المعرفي**، وجاءت الدّراسة في ثلاث عناصر؛ خصّصت العنصر الأول لدراسة اللّغة والتّعريب، انطلاقاً من دراسة واقع اللّغة العربيّة أثناء الاستعمار، إلى تعريب المدرسة الجزائريّة، أمّا العنصر الثّاني فعنونته بالتّاريخ الجزائري عالجت من خلاله المقاومات الشّعبية وثورة التحرير، وتناولت في العنصر الثّالث الشخصيّة القوميّة، من خلال التّعرّض إلى اللّغة والدّين

في الأخير ختمت بحثي بجملة من النّتائج المتوصّل إليها من خلال هذه الدّراسة.

لتحقيق البحث العلمي في إطار هذه الرّسالة العلميّة استندت إلى مصادر محمّد مصايف كان منها منطلق البحث أذكر منها:

1. الرّواية العربيّة الجزائرية الحديثة.
2. فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث.
3. في الثّورة والتّعريب.

كما استعنت بعدّة أبحاث في الموضوع:

- الكتب:

1. **عبد الله ركيبي:** تطوّر النتر الجزائري الحديث.
2. **عبد الله ركيبي:** قضايا عربية في الشّعر المعاصر.
3. **عكاشة شايف:** مدخل إلى عالم النصّ المسرحيّ الجزائري.
4. **محمّد مرتاض:** النقد الأدبي في المغرب العربي (بين القديم والحديث)

- الرسائل:

✓ **محمّد ساري:** النّقد الأدبي مناهجه وتطبيقاته عند محمّد مصايف.

ختاما لا يسعني إلاّ أن أحمد الله على توفيقي في إتمام هذا العمل وإخراجه إلى النّور، فإن أصبت فمن الله وإن أخطأت فمن نفسي.

وكما ورد عن الرّسول صلى الله عليه وسلّم، من لم يشكر النّاس لم يشكر الله، فالحمد لله الذي أعانني على إنجاز هذا العمل، والشّكر والامتنان لأستاذي المشرف **الدّكتور محمّد بلقاسم** الذي قبل الإشراف على رسالتي ونصّحني فأحسن النصّيحة ووجهني أحسن التّوجيه وأعانني بالدّعاء والصّبر معي، والأخذ بيدي نحو المنهج القويم.

17 أكتوبر 2017

الموافق لـ 26 محرم 1438

الطالبة فايزة مليح

مدخل

مفهوم النّقد الأكاديمي

مفهوم النّقد الأكاديمي:

يُعدُّ النّقد عملاً إبداعيّا لازم العمل الأدبي منذ نشأته الأولى، حيث ظهرت أعمال فنّية جذبت انتباه الإنسان فأطربته، وأثارت فيه شعور الإعجاب، فلم يستطع تمالك نفسه أمام سحر الإبداع "**فمضى يعبّر عن إحساسه النّقدي بصورة عفوية، بواسطة نمطين متكاملين، النمط الأول يتجلّى في ثناء السّامع على المنشد، ودعائه عليه دعاء حسنا، كأن يقول له على سبيل التّجاوب «لا فظ فوك». والنمط الثاني يظهر في تلك الأحكام الجزئية التي يطلقها السّامع على الآثار الأدبيّة والتي ينعدم فيها التّحليل والتّعليل**".[1]

عن هذا نقول أنّ النّقد كانت بداياته في شكل تقييم الأدب جيّده من رديئه، «**والقصد من النّقد الأدبي هو التّمييز بين الصّالح والطّالح، وبين الجميل والقبيح وبين الصحيح والفاسد، ومهمّة النّاقد الغربلة**»،[2] فالنّاقد في نظر الإنسان العربيّ القديم كان أشبه ما يكون عمله بالصّيرفي «**الخبير بالعملة الذي يفرّق بين النّقود الجيّدة والنّقود الرديئة المزيّفة**».[3]

فالنّقد هو تمييز الخبيث من الطيّب والخطأ من الصّواب والصّحيح من الفاسد،[4] فكلّ هذه الأحكام النّقدية التي كانت تطلق على الأعمال الأدبيّة سواء أكانت – شعريّة أم نثريّة – أحكام ذاتية قد تكون صحيحة وقد يكون عكس ذلك، وتنطلق من ذات النّاقد لا من موضوعيّة العمل الأدبي "**والنّقد العربيّ كله من نشأته حتى أوائل القرن الثالث هجري يتّسم بأنه ذاتي في جملته**".[5] وكل الأحكام القديمة كانت تعتمد على النّقد الجزئي الذي لا يستند إلى تقديم العلل

---

[1] عمار بن زايد: النّقد العربي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص: 25.

[2] محمّد إسماعيل شاهين: في النّقد الأدبي الحديث، مطبعة الأمانة، مصر، ط1، 1986، ص: 30.

[3] عمار بن زايد: المرجع نفسه، ص: 25.

[4] محمّد مصايف: النّقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1979، ص: 18.

[5] مصطفى صادق الجويني: ألوان التذوق الأدبي، منشأة المعارف الإسكندرية، دس، دت، ص: 80.

والبراهين، فجاءت أحكاما مجرّدة تأثّريّة تنطلق من عاطفة صادقة وإحساس مرهف، يدعمها الذّوق السّليم والموهبة والطّبع الملهب والفطنة السّريعة إلى جانب قوّة الملاحظة وسرعة البداهة ومهارة الارتحال، فلم يكن النّاقد آنذاك يحتاج إلى أن يعلّل ويفسّر، لأنّ طبيعة العصر الذي كان يعيش فيه قادرة على استيعاب المعاني وفهم دلالاتها، فلم يكن بحاجة إلى التّصريح بالتّفسير والتعليل بل اكتفى فقط بالتّلميح، لذلك كانت المحاولات النّقدية تركّز على تسجيل الأخطاء والحكم بالجيّد والرّديء.

ثمّ أخذ الأدب نهضة واسعة وتغيّر على إثر ذلك النّقد في شكله، من الذّاتيّة إلى الموضوعيّة المبرّرة بالتّعليل والتّحليل، والذي أضفى عليها نوعاً من الشّرعية من خلال قواعد وأصول النّقد.

النّقد يدلّ على التّنقيب عن العيوب أو بمعنى آخر "**تقدير نواحي القوّة ونواحي الضّعف في موضوع ما، على أنّها توحي في جمع معانيها بحالة ذهنية معيّنة هي حالة تجرّد وحذر من أن يُخدّع المرء، فاتخاذ موقف النّقد يعني رفض الموافقة**".[1]

ولولا وجود الأدب لما وُجِد النّقد، فالأدب سابق للنّقد في الظهور وقواعد النّقد ونظريّاته مستوحاة ومستقاة من دراسة الأدب، فالنّقد ليس عملا منفصلا عن الأدب لأنّه تواجد أصلا على أرضيّة النصّ الأدبي، والنّقد حينما يُشترط على الأدب، فإنّه لا يعني الهيمنة والسّيطرة ولكنه يفيدُ كثيرا من البناء الفنّي الذي يزيد من قيمة العمل الأدبي حتى يصبح أكثر نضوجًا واكتمالاً.[2]

---

[1] جيروم ستولنيتز: النّقد الفني "دراسة جمالية وفلسفية"، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981، ص: 569.

[2] عبد الفتاح أحمد أبو زايدة: الكتابة والإبداع "دراسة في طبيعة النّص الأدبي ولغة الإبداع ELGA"، منشورات، 2000، ص: 170.

إن النّاقد ينظر في النصّوص الأدبيّة شعريّة كانت أم نثريّة – فيكشف عن مواطن الجمال والقبح فيها معلّلا ما يقوله من رأي محاولا أن يثير في نفوسنا أقصى ما يطمح إليه النّقد الأدبي.

النّقد عمل تحليلي، فالنّاقد لا يستطيع تأدية عمله دون تحليل المواقف، فلابدّ له كي يبيّن أن هذا العمل جيدا يوضّح ما الذي يسهم في قيمته، فنجده يتحدّث عن جماله المنسيّ أو عن وضوح بنائه الشكلي، أو عن عمق الانفعال الذي يثيره في القارئ أو السّامع، أو ربّما أكثر من ذلك دقّة الحقيقة التي يعبّر عنها الموضوع «**فعندما يصف ناقدٌ عملاً من الأعمال بأنه قبيح لا يشارك الفنان معتقداته الأخلاقية، ولكنه يعجز عن إيضاح سبب حكمه، وربّما لم يكن هو ذاته يدركها فإن نقده يؤدّي إلى تضليل لا نهاية له، فالصفة التقويمية «قبيح» تؤدي بنا إلى الاعتقاد بأنه يتحدث عن العمل جماليا، على حين أنه في واقع الأمر لا يفعل ذلك**».[1]

النّقد لا يستطيع أن يقدّم لنا برهانا علميّاً يقوّم نقدا أدبيّاً صائبا ونقدا آخر خاطئا، ولكن في مقابل ذلك هناك نقدا أدبيّاً أكثر قدرة على تأويل العمل الفني وتفسير مناهج النّقد وذلك من خلال وجهات النظر المختلفة، والذّوق هو المرجع الأول في الحكم النّقدي على العمل الإبداعي، لكن الذوق الجدير بالاعتبار هو الذوق المصقول الذي يكبح الذاتية التي قد تجافي الصواب والذوق الأدبي الرّفيع هو «**ما يمكّن النّاقد من عمله الواجب أداؤه تجاه النصّ، فلا يقف موقف الحكم أو الناقل وإنا يضيف إليه إبداعا آخر، وإذا كان النّقد يعتمد على العقل بالدرجة الأولى، فإنه يعتمد على الذّوق في جزء كبير منه، الذوق المبني على الفهم الصّحيح**».[2]

لهذا فإن الشعور الواعي بهذا الخلط بين القيم (القبح والجمال) يزيد من فهمنا بمعنى الذّوق ذلك لأننا "**تعرف الآن كيف نعامل أحكام القيمة التي يصدرها الشخص المتحذلق، أو**

[1] جيروم ستولنيتز: المرجع السابق، ص: 559.

[2] عبد الفتاح أحمد أبو زايدة: المرجع السابق، ص: 170.

الذي يقدّر الأعمال على أساس نذرتها أو قيمتها في السّوق فحسب...ولكنّهم لا يعدون مفتقرين التذوق نظرا إلى إعلائهم لشأن التجديد، بل إنهم أغفلوا العنصّر الجمالي تماما، فالموقف الجمالي هو ذاته الشرط الأوّل للتّذوّق السليم".[1] فالنّقد فن شريف قبل أن يكون علما أو ذوقا ومعرفة، وإن كانت المعرفة تعين صاحب العمل السليم والطبع الموهوب فالنّاقد عند ميخائيل نعيمة «**مبدع ومولد ومرشد مثلما هو ممحص ومثمن ومرتب، هو مبدع عندما يرفع النّاقد في أثر ينقده عن جوهر لم يهتد إليه أحد حتى صاحب الأثر نفسه، ومولد لأنه فيما ينقد ليس في الواقع إلا كاشفا نفسه، فهو إذا استحسن أمرا لا يستحسنه لأنه حسن في ذاته، لأنه ينطبق على آرائه في الحسن، وكذلك إذا استهجن أمرا لعدم انطباق ذلك الأمر على مقاييسه الفنية. والنّاقد مرشد لأنه كثيرا ما يرد كاتبا مغرورا إلى صوابه، أو يهدي شاعرا ضالا إلى سبيله**».[2]

واجب النّاقد أن يكون هاجسه علميّاً يعتمد على المصطلحات والمناهج، ويعتمد على جملة من المعايير النّقدية بحيث ينطلق منها في تحليل النصّ الأدبي وتقويمه.

فمن الضروري أن يتسلّح النّاقد بذخائر قبل أن يتصدّى للعمل الفنّي بالنّقد والحكم عليه ومن بين هذه الذّخائر الذوق والثقافة. فالذّوق من أساسيات العملية النّقدية ومن المعايير المهمّة التي يعتمدها النّاقد "**وهو الملكة والقدرة النّقدية الناتجة عن الاستعداد الفطري**".[3]

الثقافة من أهم أدوات النّاقد ونعني بها "**تلك المعرفة التي يحصل عليها النّاقد من خلال دراسته وتجربته وخبرته ودربته وممارسته وسعة اطّلاعه على المدارس والنظريّاًت والاتّجاهات والثقافات المحيطة بالأعمال المراد نقدها، ومعايشة تلك الأعمال**".[4]

---

[1] جيروم ستولنيتز: المرجع السابق، ص: 161.

[2] ميخائيل نعيمة: الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، ط2، 1978، ص: 15 – 16.

[3] هاشم صالح منّاع: بدايات النّقد الأدبي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1994، ص: 09.

[4] المرجع نفسه، ص: 107.

النّقد في مفهومه العام «**حديث حول الأدب**»،[1] فليس معنى النّقد طريقة الأداء اللّغوية، أو تمييز الجيّد من الرّديء بقدر ما هو فهم مقصود الكاتب من وراء معانيه، واستيعاب طريقته في التّأليف والتّعبير والإحساس، فإن لكل كاتب أسلوبه الذي يكون بمثابة بصمة تميّزه عن غيره من الكتّاب.

إذا حاولنا تمييز أنواع النّقد هناك أربعة أقسام رئيسية: النّقد الاعتقادي والنّقد العلمي والنّقد التّاريخي والنّقد اللّغوي.

أما النّقد الاعتقادي فهو ذلك النّقد الذي تسيطر عليه معتقدات وأفكار وآراء سبق أن استعملها النّقاد، ويُعدّ أشدّ أنواع النّقد تعرضا للتجريح. فالأدب من أهم مميزاته الإثارة في الآخرين «**وذلك لمجرد سرد وقائع وتحليلها وتقديمها للقراء، لابدّ أن يحمل في ثناياه وجهة نظر خاصّة تطالعنا من الطريقة التي سرد بها الكاتب وقائعه**».[2]

فمن واجب النّاقد هنا أن يسلّط ضوء العقل على ما يقوله الأديب رغم أنه لا يمكنه التجرّد بصفة مطلقة من الذاتية التي قد تضعف أحكامه، إلا أنه إذا سلط العقل فإنه سيصل إلى أحكام سيتمتع بها القارئ لما فيها من قوة العقل واتّزانه.

أمّا النّقد العلمي فهو خاص بالأبحاث العلميّة والطّبيعة، إلا أن نقاد الأدب أخذتهم ضجّة هذه النظرية وحاولوا تطبيقها على الأدب فاتّجهوا اتّجاها مخالفا لما ارتضاه أصحاب النّقد العلمي "**وإذا كان هناك شيء يمكن أن نأخذه من العلم الحديث عندما نزاول النّقد، فإن هذا الشيء لا يمكن أن يكون نظريّاًت العلم الحديث وإنما هو روح العلم، وروح العلم، روح أخلاقيّة، فإذا تشبّع بها النّاقد، استطاع أن يكون مختصّا في أحكامه، موضوعيّا، غير مسرف ولا مبالغ، متقصّيا للتفاصيل، بانيًا حكمه على ما جمع من معلومات وثيقة، ثم**

[1] بول هيرنادي: ما هو النّقد، ترجمة: سلافة حجاوي، مراجعة: عبد الوهّاب الوكيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، ص: 288.

[2] محمّد مندور: في الأدب والنّقد، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الفجالة، القاهرة، دس، دط، ص: 12.

مسبّبا له بالحجج العقلية..."[1] أمّا النظريّات العلميّة وسواء أكانت رياضيّة أو اجتماعيّة أو نفسيّة فمهمّة النّاقد الاطّلاع عليها حتى تعزّز من نقده لا تطبيقها على الدّراسة الأدبيّة.

أما النّقد التّاريخي فهو الذي يحاول تفسير الظّواهر التّاريخية من خلال الأعمال الأدبيّة والمؤلّفات وشخصيات الكتب. والنّاقد الذي يجنح إلى النّقد التّاريخي فإنه يعتمد على المؤلّفات التي عايشت الأحداث لأنها تعتبر مرآة تعكس العصر الذي كتبت فيه، وبالتّالي أصدق المؤلّفات، و"**تشهير الظواهر الأدبيّة أو المؤلّفات أو شخصيات الكتّاب يتطلب معرفة بالماضي السّابق لهم، ومعرفة الحاضر الذي يحوطهم، وتحسس للآمال التي تجول بالنّفوس في أيّامهم**".[2]

أمّا النّقد اللّغوي، فيعتبر المادّة ال أساسيّة والأوّليّة للأدب، فالفكرة موجودة عند الجميع، لكن التّعبير عنها بألفاظ لغويّة متناسقة فهو أمر لا يستطيعه إلاّ الكاتب الموهوب المبدع، الذي يخلق من لفظة أفكاراً كثيرة، وعبارات مختلفة. والنّقد اللّغوي يتطلّب معرفة واسعة وصحيحة بالدّلالات اللّغوية والألفاظ المعجميّة ذلك لأنه إذا كانت «**أسماء المادّيات ثابتة فإنّ المعاني المعنويّة والعاطفيّة دائمة التّحوّل**».[3]

ويمكننا أن نشير إلى أنّ هناك نوع آخر من النّقد، تجسّد في أعمال أدباء العصر الحديث، هؤلاء الأدباء الذين اتّجهت أعمالهم النّقدية نحو منحى البحث الجادّ والمتميّز، والذي غايته بعث روح العلم، ومن بين هؤلاء الأدباء النّقاد نذكر على سبيل المثال لا الحصر، **الدّكتور محمّد غنيمي هلال، محمّد حسين هيكل، طه حسين، مصطفى صادق الرّافعي، محمّد مندور، محمّد عزّ الدّين إسماعيل..** وغيرهم من النّقاد الذين ألّفوا في النّقد عملاً لا يستهان به بل تركوا لنا نقداً أدبيّاً جليلاً، يعتمد على الرّزانة العلميّة والذّوق الأدبي النّابع من ذات متطلّعة إلى أدب يسموا بالأمم.

---

[1] محمّد مندور: المرجع السابق، ص: 16.

[2] المرجع نفسه، ص: 17.

[3] المرجع نفسه، ص: 20.

هذا النّوع من النّقد هو النّقد الأكاديمي الذي ربّما يُعدُّ أوّل وأقدم أقسام أو أنواع النّقد أو بالأصحّ أول مدرسة نقديّة ظهرت إلى الوجود ويعتبر **أفلاطون** هو زعيم هذه المدرسة.

أفلاطون الفيلسوف الذي كان يجد سعادة بالغة وهو يبحث عن الحقيقة، وجد نفسه بفضل نسبه العريق يمتطي عوالم السّياسة منذ صغره، وقد كان يلازم أستاذه **سقراط** فأخذ عنه ما يأخذ الطّالب عن أستاذه من معارف وأخلاق علميّة، هذا ما جعله يرفض العروض التي كانت تقدّم له لأجل تولّي مناصب الحكم «**وفضّل أن ينتظر حتى تنضج له أوّلاً معالم سياستهم على حقيقتها**».[1] وبعد أن اكتشف زيف السّياسة وكان من «**أسباب ذلك ما قد شعر به من سخط إزاء المستوى الوضيع الذي آلت إليه السّياسة في عصره، فقد وجد أنّ العقيدة الفاسدة والظّلم والأنانية المدمّرة قد انتشرت وأن العقيدة الكريمة الخيّرة لم تتمكن من الوقوف في وجهها**».[2]

من خلال حكم الإعدام الذي أقيم في حق أستاذه «**سقراط**» قضي على آماله وتطلّعاته السّياسيّة وقرّر عدم خوض السّياسة إلاّ كمصلح اجتماعي. وربّما **سقراط** هو السّبب الرّئيسي الذي جعل أفلاطون يبتعد عن السّياسة «**فقد وقع وقوعاً عميقاً تحت تأثير فكر سقراط المتحرّر الجذّاب**».[3]

بعد سنوات من التّنقّل من مكان إلى آخر مراقبا ما يدور حوله من أحداث وبعد ما تعرّف بعدد لا بأس به من الباحثين قرّر تأسيس مدرسة خاصّة به تدعى «**الأكاديمية**» والتي تعتبر نقطة تحوّل في حياته، بل هي أكبر حدث في تاريخ أوروبا.

---

[1] عبد المعطي شعراوي: النّقد الأدبي عند الإغريق والرّومان، مكتبة الأنجلو مصرية، دط، دت، ص: 93.

[2] فؤاد كامل؛ جلال العشري؛ عبد الرّشيد الصادق: الموسوعة الفلسفية المختصرة، راجعها الدكتور زكي نجيب محمود، دار القلم بيروت، لبنان، دط، دت، ص: 53.

[3] المرجع نفسه، ص: 53.

الأكاديميّة هي المدرسة التي أسّسها **أفلاطون** عام 387 ق م في بستان على أبواب «**أثينا أكاديموس**» فدرّس فيها الرّياضيات والفلسفة وكتب على بابها **(من لم يكن مهندسا فلا يدخل علينا)**.[1]

لقد جمع **أفلاطون** حوله عدداً من التّلاميذ والطّلاب الذين اتّخذوا من الأكاديميّة معهداً لتدريس الموسيقى والآداب، أما الغرض من عمل الأكاديميّة فهو «**استعادة الحكومة الصّالحة للمدن الإغريقية**». وكان الهدف من إنشاء الأكاديميّة هو القضاء على الدّراسات العلميّة، أمّا تعليم **أفلاطون** فكان يعني: «**الميل العملي لتعليم الإقناع الذي أصبح في يديه يعني أن أمل العالم يعتمد على اتّحاد القرى السّياسيّة والمعرفة الحقيقيّة وهكذا أصبحت أكاديميّة أفلاطون مثل الجامعة في العصر الحديث والتي تهدف إلى إمداد الدّولة بالمشرّعين والإداريين الذين تطوّرت مفاهيمهم عن طريق محاولة البحث عن الحقيقة من أجل الحقيقة**».[2]

قد أُطلق لقب «**أكاديمي**» على كلّ فرد انتسب إلى هذه المدرسة «**الأكاديمية**»، والأكاديمية صفة تُطلَق على من يتميّز بالعلم وجدّية البحث. إنّ ميزة النّقد الأكاديمي أن يكون منهجيّاً وخاليّاً من الغرض الذّاتي، يقترب من النصّ الأدبي ومن وسائل أدائه.

مصطلح أكاديميّة من أصل أكّاد، وهي منطقة في وسط بلاد ما بين النّهرين مجاورة لبلاد سومر، وقد أصبحت هذه الأخيرة تابعة لها اعتباراً من حكم سجرون الأكادي، وقد أطلقت تسمية أكاد لاحقاً على بلاد بابل.

ظلت أكاد تشكل كياناً مستقلاً عن سومر رغم اتحادها مع هذه الأخيرة، وذلك طيلة المدّة السّابقة للمرحلة الفارسية، وكان أمراؤها يحملون لقب سومر وأكّاد وظلّت تحافظ على مركزها

[1] جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ذوي القربى، ط1، 1985، ص: 113

[2] فؤاد كامل؛ جلال العشري؛ عبد الرّشيد الصادق: المرجع السابق، ص: 53.

المرموق، حتى ظهر في العام 215 ق.م الجوتيون الذين وضعوا حدّاً لسيطرة أكّاد السّياسيّة والاقتصادية والثّقافية.[1]

واللّغة الأكاديّة هي أقدم اللّغات الساميّة الشّرقية، تكلم بها السّاميون القدامى في بلاد ما بين النّهرين، وانتقلت من ثمّ إلى جميع مناطق النّفوذ الآشوري والبابلى، واستمرت خلال أجيال طويلة، تشكل اللّغة الدبلوماسية والثقافية في الشّرق الأدنى ومصر.

عثر على وثائق بالخطّ المسماري الأكّادي يعود تاريخها إلى قرابة العام 2400 ق.م، ولا ريب في أنّ هذه اللّغة كانت محكيّة في زمن أقدم.

حافظت اللّغة الأكّادية على نوعيتها واستقرارها طيلة قرنين تاليين بداية مرحلتها الكتّابية، وتعرف هذه المرحلة المذكورة بالأكادية القديمة.

كما أنّها لغة معرّبة؛ أي أنّها لغة خاضعة لقواعد الإعراب كاللّغة العربيّة وتحتوي على جميع مميّزات اللّغة السّامية، ولاسيّما على صعيد الأصوات الكلامية والحروف المفخّمة والبنية القائمة على الحروف الصّوامت.[2] إلاّ أنّ الأكّاديّة بمجاورتها للسّومريّة استعارت من هذه الأخيرة العديد من المفردات وفقدت عدداً من أحرف الحلق وأهملت المسند إليه في نهاية الجمل الفعليّة، كما تبنت طرق غير سامية في اشتقاق الاسم.[3]

قصّة قدموس:

كان **قدموس** أميراً لصيدا وله شقيقه آسرة الجمال تدعى «**أوروبا**» أحبها الإله «**جوبيرتر**» وحوّل نفسه إلى ثور أبيض وذلك من أجل التودد لها، وما إن استطاع القرب منها وكسب ثقتها حتى قام باختطافها وذلك من الشمال الفينيقي إلى حقول جزيرة كريت، ولكن أباها الملك «**أجينور**» والذي لم يعلم بما حدث لابنته «**أوروبا**» أمر ابنه «**قدموس**» بالسفر والبحث

[1] ينظر: هنري. س عبودي، معجم الحضارات السّامية، جروس بورس، لبنان، ط2، 1991، ص: 115.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 117.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص: 118.

عن شقيقته المفقودة، وهدده بالنفي في حال لم يعثر على أخته المفقودة، رغم أنّ هذا القرار كان مستحيل التحقيق وذلك لأنه ليس باستطاعة أيّ مخلوق مجابهة الإله «**جوبيتر**» والوقوف أمام رغباته.

هكذا جاب **قدموس** أرجاء المعمورة دون أن يجد أخته الضائعة وآثر المنفى على العودة إلى أبيه، ثم قصد بعد ذلك الإله «**فوبيس**» في «**دلفي**» لاستشارته في مكان يمكن له أن يستقر فيه، فأجابه بأنه «**سيلاقي في أرض جرداء بقرة فريدة لم يلبسها أحد، النير على عنقها، ولم تجرّ المحراث، ويوجد على خاصرتها بقعة تشبه نصّف الغمر، ونصّحه بإتباّع خطوات هذه البقرة حتى تستريح والمكان الذي تستريح فيه تلك البقرة سيكون مكان تأسيس قدموس مدينته**»، ولم يلبث كثيراً حتى تحقق مراده وبنى مدينته، وتروي الأسطورة حربا ضروسا قامت بينه وبين الأفعى الزرقاء العظيمة والتي كان التّغلّب عليها عسيرا، وبعد هذه المعركة ظهرت له إلهته الحامية وهي تنزلق في الجوّ، فأشارت عليه بحرث الأرض وبدرها بثياب الأفعى العظيمة والتي ستتحوّل إلى أكتاف وصدور وأذرع مثقلة بالأسلحة، وهكذا نبت من الأرض محصولاً كبيراً من المقاتلين يقدمون له الولاء، فقادهم إلى أرضه وبنى وأسس مدينته.

تحكي الأسطورة أن **قدموس** عرف أنّ شقيقته **أوروبا** عند **جوبيتر** فطلب منه إطلاق سراح أخته ولكن لم يبالي بطلبه، فقرر **قدموس** الذهاب إلى الأميرة ليحررها بنفسه من أسرها.

لكنه عندما وصل إلى جزيرة كريت تصدت له كل الآلهة الأنثى وهدّدنه بقتل أخته عند محاولته إنقاذها، فيما هدّده الآلهة الذكور بقتله في حال عدم إنقاذها، فوجد نفسه في مأزق عظيم.

لكنه في الأخير أنقذ الأمير **أوروبا** رغم معرفته بأن الإله «**جوبيتر**» لا يمكن لأحد أن يتصداه، ولكن التهديد الذي جاء سابقا من طرف الآلهة «الإناث» نُفد وقتلت الأميرة «**أوروبا**» من طرفهن، فتألم الإله «**جوبيتر**» لفراقها وأطلق اسمها على كامل القارة كتكريم لذكراها.

عرف **قدموس** أن خوض قتال ضد «**جوبيتر**» أصعب لذلك قرّر التعقل وعدم مواجهته بل مواجهة تتّينه بحكمة وتخطيط ومثابرة ليتمكن في الأخير من هزيمته، بفضل ذكائه وقوة المعرفة.

هكذا جرد **قدموس** التنين من أنيابه وزرعها في كامل منطقة البحر الأبيض المتوسط حيث نبت من كل ناب مدرسة علمت البشرية أهمية العلم والمعرفة، لهذا أطلقوا على **قدموس** اسم المعلم أو المعلم الأول.*

وتأتي كلمة أكاديميةacadimica وآكاديميacadimico من اسمه cadmo.[1]

خصائص الكتّابة الأكاديمية:

تعد الكتّابة الأكاديمية كتابة العلماء للعلماء أو كتابة طالب العلم أو العلماء لزملائهم، كما تعرف بأنها أسلوب كتابة خاص بالمؤسسات الأكاديمية، والأسلوب الذي يستخدمه الطلاب الجامعيون وطلاب الدراسات العليا للإجابة عن أسئلة وإشكالات تواجههم أثناء القيام بالبحوث الأكاديمية.[2]

وهناك مجموعة من المعايير التي من خلالها يحكم على البحث الأكاديمي من حيث الجودة والمصداقية والفائدة العلميّة ولعلّ من بين هذه الخصائص والمعايير العلميّة:

---

* وصلتنا هذه القصة عن طريق الشاعر **هوارس** في كتابه odas 3 وعن طريق الشاعر الروماني في كتابه التحولات.

[1] نقلا عن حنين علوان حنين: الحوار المتمدن، العدد 4372، بتاريخ 2014/02/21.

[2] ينظر: سعد بن علي السهراني: الكتابة الأكاديمية، خصائصها ومتطلباتها اللّغوية، وكيل كلية الدراسات العليا، جامعة نايف العربية للعلوم الأمنية، ص 4، نقلا عن http://repository.noss.edu.sa/ptistream/hanble.

1.الموضوعيّة: الكتّابة الأكاديمية موضوعيّة وليست عاطفية أو ذاتية ولذلك وجب أن تحتوي على الكم القليل من الآراء والأحكام والانتقادات «**إلى فيما هو في سياقه الموضوعي الواضح الذي لا يؤاخذ عليه الكاتب علميّاً ومنهجيا، الكتّابة الأكاديمية تركز على المعلومات والجمل الخبرية الدالة على التّحليل والتفسير والتركيب والاستنتاج الموضوعي**».[1]

2.المسؤولية: الباحث الأكاديمي هو المسؤول الأول عما جاء في بحثه عن معلومات «**ولذلك فإن إحساس الباحث الأكاديمي وطالب العلم وبالمسؤولية عن البحث تتطلب منه الجدية في القراءة المعمقة في موضوعه ومناقشته مع الأوساط العلميّة والباحثين المتخصصين في الموضوع والحقل الذي ينتمي إليه البحث**».[2]

3.الوضوح: وتعني به وضوح الكتّابة الأكاديمية وما يدل على ذلك من تسلسل الأفكار وورود في منطقية وواضحة للقارئ ومن مسؤولية الباحث على القارئ أن يشرح أفكاره، وأن يكون كلامه في جمل وأفكار واضحة المعنى والمبنى وبفقرات مترابطة السياق، ومكتوبة بلغة بسيطة تؤدي غرض الفكرة.[3]

4.الدّقة: الباحث الأكاديمي يستخدم كثيرا حقائق ومعلومات لابدّ من ضبطها ووضعها في نصابها الحقيقي، وجملة كذلك من الأرقام والتواريخ التي لابدّ على الأكاديمي أن يكون واثقا من صحتها.

5.العقلانيّة: وتعتمد على المنطق والعقل وذلك خلال تقديم البراهين والحجج والعلل، فالمبالغة في العلم أو الخروج عن المعقول يؤدي إلى حكم خاطئ من قبل القارئ، ويؤدي بالباحث إلى نتائج غير المتوقعة في البحث، ولذلك فالعقل هو المسيطر على الباحث

---

[1] ينظر: سعد بن علي السهراني: المرجع السابق، ص5.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص6.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص6.

أثناء القيام برحلة البحث، والغلو في الخيال والمبالغة يفقد البحث صيغة الموضوعيّة والعلميّة لأنّ البحث الأكاديمي بحث علمي بالدّرجة الأولى والمقالات في الوصف والتّحليق بالخيال يؤدي إلى نتائج عكسيّة غير محمودة في البحث.[1]

6.الرّسميّة: البحث الأكاديمي بحث العلماء كما قلنا سابقا ولذلك فإن لغته يجب أن تكون لغة بأسلوب علمي فصيح، فلا يجوز للباحث استخدام لهجة معيّنة في بحثه أو من ألفاظ عامية، «**إنه أسلوب له طابعه وألفاظه وعباراته وبناؤه الخاص، وإذا كانت الأساليب اللّغوية الرّسميّة مطلوبة وظاهرة مستخدمة في الوثائق القانونية، فإن الكتّابة الأكاديمية يجب ألا تقل أهميته ولا رسميته عنها**».[2]

7.السّلامة والدّقة اللّغوية: لغة البحث الأكاديمي يجب أن تسلم من الأخطاء اللّغوية، من حيث اختيار الألفاظ من سياقات البحث، ومن حيث سلامة العناوين، والاستخدام الصحيح للقواعد النحوية والإملائية وبناء الفقرات.[3]

8.الحذر: لغة البحث الأكاديمي لا تستخدم كلمات ولا عبارات قاطعة ولا تأكيدية ولا إدعائية.[4]

9.عدم السّخريّة: من انجازات أو أعمال أو مواقف لبعض الكتّاب، وإذا كان النصّ الذي يكتبه الأكاديمي لا يتفق مع الأشخاص أو مواقفهم أو أعمالهم فإن لغة التفكير النّاقد واللّغة الراقية ألفاظا وأسلوبا ومعاني ودلالات هي اللّغة التي يجب أن تستخدم.[5]

---

[1] ينظر: سعد بن علي السهراني: المرجع السابق، ص6.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص6.

[3] ينظر: المرجع نفسه،ص4.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص7.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص8.

الفصل الأوّل

أكاديمية النقد الأدبي

في دراسة الخطاب الشّعري

أوّلاً: دراسة الخطاب الشّعري

1) تعريف الخطاب لغة واصطلاحا

أ) تعريف الخطاب لغة:

جاء في لسان العرب: "**الخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان.**

وخَطْبُ الخَاطبُ على المنبر واختطب يخطبُ خَطَابة، واسم الكلام الخُطْبَة والخطبَة عند العرب: الكلام المنثور المسجّع ونحوه والخطبةُ: مثل الرّسالة التي لها أوّل وآخر.

ورجل خطيب: حَسَن الخُطبَة وجمع الخطب الخطباء. وفصل الخطاب هو أن يحكم بالبيّنة أو اليمين وقيل معناه أن يفصل بين الحق والباطل ويميّز بين الحكم وضدّه".[1]

أمّا في تاج العروس "**فالخطبة مصدر الخطيب (خطب الخاطبُ على المنبر) ليخطُب خطابةً بالفتح وخُطبَةً بالضّم.**

والخطبة عند العرب الكلام المنثور المسجّع، ورجل خطيب حَسَنُ الخُطبة بالضّم جمعه خطباء.

والخطبَةُ والمخاطبة: مفاعلة من الخطاب والمشاوَرَةِ".[2]

وعرّف صاحب المعجم الوسيط الخطاب بقوله: "**فالخطاب يعني الكلام وفي التنزيل العزيز: ﴿فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ﴾.**[3]

---

[1] جمال الدّين محمّد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، مجلد 5، دار صادر، بيروت، ط1، دس، ص: 360-361.

[2] محمّد مرتضى بن محمّد الحسين الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، مجلّد 7-8، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 2007، ص: 371-377.

[3] سورة ص: الآية 23.

وفصل الخطاب: ما ينفصل به الأمر من الخطاب وفي التنزيل الحكيم: ﴿وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ﴾.[1]

وفصل الخطاب أيضا الحكم بالبيّنة أو الفقه في القضاء أو النطق بأمّا بعد، أو أن يفصل بين الحقّ والباطل. أو هو خطاب لا يكون فيه اختصارٌ مخلّ ولا إسهاب مملّ".[2]

وجاء في القاموس المحيط: "**خطب الخاطب على المنبر خطابة وخُطبه، وذلك الكلام: خُطبةٌ أيضا، أو هي الكلام، المنثور المسجّع ونحوه، ورجل خطب، حسن الخطبَةِ".**[3]

ومعنى الخطاب في المجاز المصّور: "**الخطاب: كلام يوجّه مشافهة من متكلّم إلى مستمع، رسالة، ومحادثة".**[4]

ب) تعريف الخطاب اصطلاحا:

ورد الخطاب في الثقافة العربيّة في عدة مواضع:

في القرآن الكريم: **﴿وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا﴾.**[5]

قد عدّ **الرّازي** صفة «فصل الخطاب» من الصفات التي أعطاها الله تعالى **لداوود عليه السلام** معتبرا إياها من علامات حصول القدرة والإدراك والشعور والتي يمتاز بها الإنسان على أجسام العالم الأخرى من الجمادات والنباتات وجملة الحيوانات.[6]

---

[1] سورة ص: الآية 20.

[2] أحمد حسن الزيات: محمّد علي النجار وحامد عبد القادر، وإبراهيم مصطفى: المعجم الوسيط، معجم اللغة العربية، دار الدّعوة، دط، دس، ص: 287.

[3] الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تحقيق: مجدي فتحي السيد، المكتبة التوقيفية، مصر، القاهرة، دط، دس، ج1، ص: 83.

[4] جوزيف إلياس: المجاز المصور، دار المجالي، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص: 342.

[5] سورة الفرقان الآية 63.

[6] ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، دط، دس، ص: 35.

إذا يمكننا القول أن الإنسان هو الوحيد الذي يستطيع القيام بفعل الخطاب وذلك لما يملكه من قدرة التّعبير عما يخالجه من شعور وعمّا يجيش في نفسه من عواطف تترجمها ألفاظ يخلقها الإنسان وهذه القدرة على خلق معان جديدة وممتعة ومفيدة من ألفاظ معيّنة ومحدّدة لا يستطيعها إلا الإنسان.

قد ورد الخطاب اسم مفعول عند النّحاة للدّلالة على الطّرف الآخر للخطاب الذي يوجه للمرسل كلامه إليه وهو المرسل إليه، وهذا بذكر الضمير المستتر للمخاطب وبهذا «**فإن مفهوم الخطاب ينحصر في الناحية الشكلية بدلالة الاهتمام بتصنيف الأداة اللّغوية المستعملة لتي تشير إلى طرفه الآخر**».[1]

كما ورد الخطاب أيضا عند الأصوليين "**انطلاقا من أن الخطاب هو الأرضية التي استقامت أعمالهم عليها، بل كان هو محور بحثهم**".[2]

فقد تردّد كثير من اشتقاقات مادة «خطب» في مواضع متعددة عندهم، وقد كانت أدلتهم على ذلك اسم الفاعل «مخاطِب»، واسم المفعول «مخاطَب» وهما في الخطاب.

أما الآمدي فقد عرّف الخطاب بأنه: "**اللّفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام ما هو متهيئ لفهمه**".[3]

من خلال تعريف الآمدي يتّضح أن الخطاب لابدّ أن يكون موجها إلى فئة معيّنة أو لابدّ للمخاطب أن يختار أو يهيئ المخاطبين أو المتلقين للخطاب ومراعاة المستوى التّعليمي والثقافي للمخاطبين حتى تتم عملية التخاطب، وكذلك كي ينجح المخاطب في بث رسالته. فإذا كان المخاطب غير مهيأ بطريقة أو بأخرى لتلقي هذا الخطاب فإن المخاطب لن يستطيع تأدية خطابه بشكل إيجابي.

---

[1] عبد الهادي بن ظافر الشهري: المرجع السابق، ص: 36.

[2] المرجع نفسه، ص: 36.

[3] روجر فاولر: اللّسانيات والرواية، ترجمة: لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص: 11.

أما **الجويني** فيعرّف الخطاب بقوله: "**إن الكلام والخطاب والتكلم، والتخاطب والنطق واحد في حقيقة اللّغة، وهو ما به يصير الحي متكلما**".[1]

حاول **الجويني** تصنيف الخطاب ولم يتجاوز ذلك حيث اعتبر أن الكلام مهما كان نوعه فإنه في اللّغة يُعدّ واحدا، فلا فرق عنده بين الكلام والخطاب. «**أما صيغة لفظ «الخطاب» فهو مصدر من فعل خاطب، يخاطب، خطابا، ومخاطبة وهو يدلّ على توجيه الكلام لمن يفهم**».[2]

فهو بهذا المعنى يقترب من **الآمدي** في تعريفه لمفهوم الخطاب والخطاب عنده كلام يوجهه المخاطب لمخاطب يستطيع أن يعني ويفهم معانيه ويستوعب أفكاره. ولعلّ من أهم مميزات الخطاب أنه يبنى على موضوع لابدّ أن يكون مفهوما وإلا بطل أن يكون خطاباً.

أما مفهوم الخطاب عند الغرب فقد اتخذ عدّة أشكال وتعريفات، نبدأ **بسوسير (F. Saussure)** صاحب كتاب «**محاضرات في اللّسانيات العامة**» حيث يميّز بين اللّغة والكلام، فاللّغة عنده **سوسير** «**جزء جوهري من اللّسان وفي الوقت ذاته نتاج اجتماعي لملكة اللّسان**».[3]

أما الكلام «**فهو نتاج فردي كامل يصدر عن وعي وإرادة ويتصف بالاختيار الحر، وحرية الفرد الناطق تتجلى في استخراجه أنساق للتعبير عن فكره الشخصي...لهذا فالكلام يولد خارج النظام وخارج المؤسسة لأنه السلوك اللّفظي اليومي الذي له طابع الفوضى والتحرّر**».[4]

---

[1] سعيد حسين بحيري: علم اللغة: النص المفاهيم والاتجاهات، مكتبة الانجلو مصرية، ط1، 1993، ص: 45.

[2] نعوم تشومسكي: البنى اللّغوية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، مراجعة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987، ص: 18.

[3] رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، دت، دط، ص: 7.

[4] المرجع نفسه، ص: 71.

من خلال التّمييز بين اللّغة والكلام عند **سوسير** فإنه يعد وبطريقة غير مباشرة أن الكلام هو الخطاب بحيث أن التّعبير بلغة ما يتولّد عنه الخطاب والكلام لا تحكمه ضوابط لفظية بل هو سلوك يومي تطبعه الفوضى والتحرّر غير أن المفردات قد تحمل معان غير التي يريدها المخاطب وبهذا فإن «**تشكيل المعنى في ذهن المتلقي ينبغي أن يعتمد على السياق، فالكلمة لا تحمل معها فقط معناها المعجمي بل هالة من المترادفات والمتجانسات والكلمات لا تكتفي بأن يكون لها معنى فقط، بل نشر معاني كلمات تتصل فيها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق أو حتى تعارضها أو تنفيها**».[1]

أما **بنفنست (E. Benveniste)** فيعرّف الخطاب باعتباره «**الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل والمقصود بذلك الفعل الحيوي لإنتاج ملفوظ ما بواسطة متكلم معين في مقام معين وهذا الفعل هو عملية التلفظ**».[2] كما يعرّفه أيضا بأنه «**وحدة لغوية تفوق الجملة، يولد من لغة جماعية**».[3]

يتحقق فعل الخطاب عن **بنفنست** بواسطة عملية صوغ الخطاب التي تقترب في منطوقها الإجرائي من عملية القول لأنّ الصيّاغة الخطابية هي التي تؤدي إلى هذا الخطاب اعتمادا على القدرة السيميائية السردية كما أن عملية القول تحقق عملية الخطاب عن طريق اللّسان أي الكلام والنطق.

أما **هاريس (Z. Harris)** فالخطاب عنده «**وحدة لغوية ينتجها الباث (المتكلم) تتجاوز أبعاد الجملة أو الرسالة**».[4]

---

[1] إبراهيم أحمد ملحم: الخطاب التقريري وقراءة التراث: نحو قراءة تكاملية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007، ص: 199.

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، ط3، 1997، ص: 19.

[3] فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النّقد العربي الحديث (دراسة في تحليل الخطاب)، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2009، ص: 49.

[4] المرجع نفسه، ص: 47.

أما في الدراسات الأدبيّة الحديثة فقد تعدّدت وتنوّعت المفاهيم الخطابية وذلك حسب اتجاه الدراسات اللّغوية والشكلية التي أجراها الباحثون.

انطلق «**ڤيوم**» (**G. Guillaume**) من أن الخطاب هو الملفوظ الموجّه إلى الغير بإفهامه قصدا معينا، حيث يركز نظريته على أن اللّغة نظام سابق للخطاب «**فهي موجودة بالقوّة في حين أن الخطاب هو ما يوجدها بالفعل**».[1]

هناك من يعرف الخطاب «**بالنّظر إلى ما يميزه بالممارسة داخل إطار السياق الاجتماعي بغض النظر عن رتبته حسب تصنيف النحويين، أي بوصفه جملة أو أكثر أو اقل فلا فرق بين هذه المستويات النحوية في الخطاب**».[2] لأنّ الخطاب هو الملفوظ يُنظر إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل حيث يلزم ذلك وجود طرفين المخاطب والمستمع أو المتلقي للخطاب الذي هو المخاطَب، وبطريقة أخرى الخطاب تلفظ يفترض متكلما ومستمعا والأول يكون هدفه التأثير على الطرف الثاني وهو المستمع.

بما أن الخطاب هو كل منطوق موجّه إلى الغير ليتلقاه فإننا هنا لسنا نحدد أي نوع من الخطاب، وحيث أن الخطاب يستلزم مُرسلا (المخاطِب) ومرسلا إليه (المخاطَب) ففي هذه الحال نحن لا نحدد كيف يكون الخطاب، فهناك فرقا في العلامات المستعملة فيه، حيث أنه يوجد خطاب كلامي مسموع والذي تستعمل فيه لغة النطق للتعبير عنه، لكن في المقابل هناك خطاب من نوع آخر بحيث يكون غير منطوق. مثل التمثيل الصامت أو الرسم، والخطاب الإعلاني الذي يلجأ من خلاله المخاطِب استخدام علامات غير لغوية والمهم هنا أن الخطاب له طرفان مخاطِب ومخاطَب ومهمته إرسال المعلومة أو الرسالة بطريقة صحيحة وسليمة

[1] عبد الهادي بن ظافر الشهري: مرجع سابق، ص: 37.

[2] المرجع نفسه، ص 37.

وتكون مفهومة مهما كانت هذه اللّغة منطوقة أو تعتمد على مجموعة من الإشارات أو الرموز الدّالة على نوع الرسالة ومخاطب يستطيع فهم رسالة المخاطب أو استيعاب ما يحاول قوله أو إيصاله له.

بما أننا نتحدّث عن الخطاب اللّغوي فإنه حريّ بنا أن نشير إلى الخطاب المكتوب والخطاب الشفوي كنوعين أساسيين ورئيسيين للخطاب، وكما قلنا سلفا فإن الخطاب يتمثل في مرسلٍ يوجّه الخطاب ومُرْسَلٍ إليه أو مستمع أو متلق يستقبل هذا الخطاب.

يتجسّد تعريف المنهج الشكلي للخطاب بوصفه وحدة أكبر من الجملة، «**فنتيجة عناية الباحث بعناصر انسجامه وترابط وتركيبه ومعرفة علاقة وحداته بعضها ببعض، بل ومناسبة بعضها للبعض الآخر**».[1]

هناك من يعرّف الخطاب حسب الوظيفة التي ينجزها أو حسب استعمال اللّغة: «**وذلك يتجاوز وصف الخطاب وصفا شكليا، وعدم الاكتفاء بالوقوف عند بيان علاقة وحدات الخطاب ببعضها البعض وتحليلها والدعوة إلى ضرورة الاعتناء بدور عناصر السياق ومدى توظيفها في إنتاج الخطاب وفي تأويله مثل دور العلاقة بين طرفي الخطاب، ودرجاتهم الاجتماعيّة وطرقهم المعتادة في إنتاج خطاباتهم، فالتلفظ المتعدد الخطاب واحد مثلا، يجسّد الأنا المتلفظة في تباينها الواقعي والاجتماعي مع المرسل إليه**».[2]

من خلال هذا التعريف نلاحظ أن الخطاب يتّخذ من الجملة أساساً له، ليس من ناحية أنّها سلسلة من الكلمات ولكن بمفهوم اللّفظ داخل السياق، حيث أن الخطاب مجموعة من وحدات لغوية ذات سياق تلفظي خاص بها.

---

[1] عبد الهادي بن ظافر الشهري: المرجع السابق، ص: 38.

[2] المرجع نفسه، ص: 38.

قد قلنا سلفا أن الكلام هو جزء من الخطاب أو هو الخطاب في حدّ ذاته، وله صفة التمرد والفوضى، والخطاب هو الكلام يُفترض فيه وجود طرفين مخاطِب ومخاطَب. والخطاب في البحث النّقدي فعل النطق أو هو فعل القول الذي يصدر عن المتكلم والخطاب بهذا المفهوم «**كتلة نطقية لها طابع الفوضى وحرارة النفس، ورغبة النطق بشيء ليسهو تماما الجملة ولا هو تماما النصّ بل هو فعل يريد أن يقول**».[1]

إذن فإن النصّ هو غير الجملة إذا كان النصّ عبارة عن مدوّنة مكتوبة ديمومتها متواصلة بحيث يمكن أن يقرأ في أي زمان ومكان وهو غير الخطاب الذي هو عبارة عن نصّ يقرأ لجمهور من المستمعين وديمومته محددة حيث أنه مرتبط بزمان ومكان إلقائه وتسود فيه علاقات اجتماعية.

إن فعل الخطاب يستلزم لغة يتوجّه من خلالها المخاطَب، فيُمارس سلطته من خلال اللّغة فيجدّد معانيها بفعل النطق الذي هو فعل القول، بل أكثر من ذلك فالخطاب هو الأسلوب الذي من خلاله يكون فعل القول.

ينطلق **رولان بارث** (**R. Barthes**) «**من أن الخطاب لا يمكن أن يوجد إلاّ في الجملة** «**لأن الجملة هي القسم الأصغر الذي يمثل بجدارة كمال الخطاب بأسره**».[2]

فالخطاب حسب مفهوم **رولان بارث** لا يمكن أن يكون إلا ضمن جملة، ومن الضروري أن يكون فعل الخطاب منتظما ضمن مجموعة من الجمل.

يرى **بارث** أن الخطاب متعة وعشق عند حديثه عن النصّ الذي يجمع بين الذات الرّاغبة والنصّ حيث تكون اللّغة هي الوسيلة لتجسيد الدّوافع التي تنسج هذا الخطاب، والمتعة لا تكمن في مجال النصّ بقدر ما تكمن في الخطاب نفسه، «**إن المتعة واللذة طاقة فاعلة من**

[1] رابح بوحوش: المرجع السابق، ص: 85.

[2] المرجع نفسه، ص: 86.

طاقات الخطاب وقد يكون الخطاب اللّغة المنطوقة تحت الأسلوب المكتفية بذاتها، لأنّ الأسلوب صوت مزخرف وتحول أعمى وعنيد ينطلق من لغة تحتية».[1]

أما **جوليا كريستيفا (J. Kristiva)** فترى أن: «**النصّ ليس نظاما لغويا منجزا أو منفعلا كما هو الشأن عند البنيويين وإنما هو عدسة مقعرة لمعان ودلالات متغايرة ومتباينة».**[2]

تنطلق **جوليا كريستيفا** من أن كل لفظ يحتوي في بنياته – البات والمتلقي– مع رغبة البات للرسالة التأثير على المتلقي بمختلف وسائل اللّغة.

أمّا الخطاب عند **تودوروف** فهو نوعان: خطاب نقدي وخطاب أدبي «**أما الخطاب النّقدي فهو الممارسة التي يكون فيها النّاقد كالمنجز لا يستطيع أن يتحدث إلا خطابا مثقوبا، أما الخطاب الأدبي والشّعري خصوصا فهو يهدف إلى التّعبير».**[3]

الخطاب عند **تودوروف (T. Todorove)** يخضع لنظام اللّغة وهو جسم له ذاته وحركته وزمنه وهو يختلف تمام الاختلاف عن النصّ.

مصطلح «**الخطاب الأدبي من المصطلحات التي ولجت تاريخ الدراسات الأدبيّة العربيّة حديثا نتيجة الاحتكاك بالنّقد الأدبي العالمي والرغبة في تجاوز المفاهيم المستهلكة والضيقة والانطلاق إلى آفاق المعرفة العلميّة في ميدان البحث العلمي».**[4]

---

[1] المرجع نفسه، ص: 87.

[2] رولان بارث: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمّد برادة، الرباط، ط1، 1985 ص 35.

[3] رابح بوحوش: المرجع السابق، ص: 88.

[4] عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري؛ "دراسات حول خطاب المرويات الشفوية –الأداء والشكل والدلالة–"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط 1998، ص: 87.

حيث بدأت تظهر في السّنوات الأخيرة حركة نقديّة في العالم العربيّ تهتمّ بالنّصّ الأدبي وبالخطابات الأدبيّة خصوصاً، رغم أنّها لم تخل من تأثير المناهج الغربيّة، حيث تهدف هذه الدّراسات إلى تجاوز الإشكالية التي طرحها مفهوم النصّ إلى المادة اللّغويّة التي تكوّن النصّ، وتنطلق **يمنى العيد** في تعريفها للخطاب من النصّ وعلاقته الحميمية بالمرجع أو المادة اللّغويّة «**فتتحوّل الكلمات إلى علامات تصاغ بها قيم دلالية تعبر عن الحاجة والمصلحة والتطلع، وهكذا تتحوّل الكلمة إلى علامة والعلامة بدورها إلى تركيب أو صياغة والتّركيب يصير – من موقع النظام– موضوعيا تداوليا تخاطبيا (شفهي– كتابي) بين النّاس، ينتقل من المخاطِب إلى المخاطَب، فيكتسب دلالة إضافية تتجلى في جهد واجتهاد المتحدث في تحميل الرسالة في التّركيب، لأنّ التركيب أقرب إلى اللّغة والنّظام والرسالة أقرب إلى الخطاب، إن لم نقل هي الخطاب عينه**».[1] فالخطاب عند يمنى العيد يندرج تحت نظام اللّغة وقوانينها من جهة ومن جهة أخرى ليتشكل الخطاب ابتداء من عملية التركيب والصيّاغة.

2) نقد الخطاب الشّعري

إن الحديث عن النّقد في الجزائر من بداية السبعينيات إلى منتصف الثمانينيات هو حديث عن أخصب فترات النّقد الجزائري، أين شهد هذا الأخير انتعاشا ملحوظا على يد مجموعة من النّقاد، حيث شكلت جهودهم النّقدية ثمرة لمحاولات مديدة ظلت حبيسة التقليد إثر تأثرها بالمدرسة الانطباعية من خلال إصدار الأحكام من جهة، وغياب منهجية واضحة في النّقد.

أصبح للأدب الجزائري نقّاداً، على خلاف ما كان عليه في فترة ما قبل الاستعمار، هذه الفترة التي قال عنها **عبد الله الركيبي** «**لو كان للشّعر نقادٌ لما سمِعت مسامعنا قصائد**

[1] رابح بوحوش: المرجع السابق، ص: 89.

ومقطوعات بينها وبين سليم الشّعر المطبوع مراحل حطّت بمقام ذويها بذل أن تجعلهم في مقام أسلافهم من المنعة وعزة الجانب».[1]

لأنّ الحديث عن النّقد الشّعري عند مصايف هو غاية المقصد حاولنا تتبّع طريقته في نقده للشّعر، ولعلّ الاهتمام الواضح بهذا النّوع من النّقد من طرف مصايف لا يعدّ من قبيل المصادفة بل هو وليد مجموعة من الدّواعي المتضافرة يمكن أن نجعل في مقدّمتها محاولة شد الفجوة العميقة التي عناها هذا النوع من النّقد، لانعدام أو قِلة رجالاته المهتمين بالنّقد الشّعري، ضِف إلى ذلك ما حمله هذا النّاقد الغيور على مستقبل وطنه الفكري والثقافي.

من خلال الاطّلاع على أعمال محمّد مصايف النّقدية فإنّه يتبيّن لنا أنّه أولى أهمية عظيمة للنّقد النّثري فيما يخصّ النّقد الرّوائي والنّقد المسرحيّ وأما دراسته للشّعر فكانت قليلة مقارنة بالدّراسة النّثرية حيث «**تعود المقالات الأولى التي تناول فيها الشّعر بالتّحليل والتقييم إلى أواخر الستينيات حيث كان يكتب أسبوعيا مقالة في جريدة الشّعب».**[2]

قد جمعت معظم تلك المقالات في كتابين نقديين هما: **فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث ودراسات في النّقد والأدب،** حيث تناول من خلال هذه المقالات دراسات حول قصائد وشعراء جزائريين.

ينطلق مصايف خلال دراسته للشّعر من مبدأ الموضوعيّة حيث نجده حين يتحدّث عن شاعرية **محمّد العيد آل خليفة** يؤكّد على مهارته الشّعرية من خلال توفّر جميع الشّروط الفنّية في شعره، كما يقف موقف الحكم بين خصومه والذين أخرجوه من دائرة شعراء العرب الممتازين «**فهو في نظر أبي حسام ليس شاعرا مطلقا».**[3] وبين المعجبين بشعره والمتحمسين

---

[1] عبد الله ركيبي: تطور النّثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، 1974، ص: 254.

[2] محمّد ساري: النّقد الأدبي مناهجه وتطبيقاته عند الدكتور محمّد مصايف: رسالة ماجستير، إشراف د. واسيني الأعرج، جامعة الجزائر، 1992-1993، ص: 89.

[3] محمّد مصايف: فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، دراسات ووثائق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981، ص: 7.

له، ويقرّ مصايف بمكانة الشّاعر– محمّد العيد– وينوّه بقصائده التي تفيض بالعواطف والمشاعر الإنسانيّة النبيلة ويشيد بمكانة الشّعراء في الجزائر وخارجها.

محمّد مصايف لا يطلق أحكاماً عشوائية وجزافية ولكنّه يستند إلى الموضوعيّة في الحكم، كما يستند إلى الاستعانة بالنصّوص الأدبيّة التي يدرسها، فهو حين رفض الأحكام التي تطلق على شاعرية **محمّد العيد آل خليفة** دون التّمعن في شعره سواء هذه الأحكام كانت من طرف الأنصار أو من طرف الخصوم، رأى أنه من واجب أنصّار **محمّد العيد آل خليفة** وخصومه أن يقدّموا الشّواهد الشّعرية من شعره «**ويشفعوا هذه النماذج بتعليقات توضّح عمق معانيها وتزيل غموض ألفاظها وشرح الصور والأخيلة التي اعتمدها الشّاعر في التّعبير عماّ يختلج في نفسه من عواطف وإحساسات**».[1]

كما أنه خلال دراسته لشعر **محمّد العيد** نجده يقف موقف الحكم بين المعجبين والخصوم، ويحدد قيمة الشّاعر من خلال قراءة شعره ثم الحكم عليه، كذلك حين يقوم بدراسة شعر **أبي القاسم خمار** فإنه يحاول قراءة قصائده ثم الحكم عليها ويشير إلى أنه لا يعرف الشّاعر قائلا: «**وأعترف بادئ ذي بدء بأني لا أعرف شيئاً لا قليلاً ولا كثيراً عن الشّاعر خمار، ولاعن حياته ولا عن آثاره الكثيرة فيما يظهر**».[2]

فالنّاقد هنا يحاول أن يوضّح أن النّقد لابدّ أن يكون موضوعيّاً بحيث يتجنّب النّاقد المساس بصاحبه، فالمعرفة الشخصيّة لصاحب النصّ أو القصيدة لا تكون معوانا للنّاقد لإطلاق أحكام جزافية قد تطيح بشعره أو قد ترفعه درجة قد لا يستحقها شعره، ولذلك فلابدّ للنّاقد أن يلتزم أمانة قراءة القصيدة والحكم بموضوعيّة على الآثار الأدبيّة، ولذلك لا يريد أن يحكم على شعر **أبي القسام خمار** من خلال قصيدة أو قصائد قرأها له كانت قد نشرتها له الصحافة، ويعتبر مصايف أن الحكم على شاعر من خلال قصيدة أو بعض القصائد يكون

[1] محمّد مصايف: فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، ص: 9.

[2] المرجع نفسه، ص: 31.

تسرعا. «**هذا الجانب من الأحكام الأدبيّة، جانب التعميم والقطع، وتعمّد عدم النظر موضوعيا في القضية، لما يضفي على الأحكام الأدبيّة صفة السّطحية والتسرع واللامبالاة**».[1]

حسب رأيه فإن الأحكام التي تطلق على الأعمال الأدبيّة لابدّ أن تكون موضوعيّة وذلك بعد الاطلاع على النصّوص، ويرفض الأحكام المتسرعة أو النابعة من عاطفة النّاقد، لذلك لابدّ للنّاقد من قراءة الأثر جيدا قبل الحكم عليه.

يرى مصايف أن **خمّار** شاعر ينظم على الطريقة التقليدية «**التي تنبني في عناصرها الرئيسية على الوزن المحكم والقافية المطردة**».[2] ثم في الأحيان الأخرى يتحرّر شعره من قيود الوزن والقافية.

ورغم أن مصايف لم يطلق حكما على قصيدة **أبي القاسم** إلا أنه يوضّح لنا أن الشّعر الحرّ هو نوع من الانسلاخ من مبادئ العربيّ الأصيل إذ أنه – حسب رأيه – يمكن صنع هذا التطوّر من خلال الكتّابة المسرحيّة أو الرّوائيّة والالتحاق من خلالهما بالرّكب الحضاري، لكن التحرّر من الوزن والقافية يُفقد الشّعر سمته، خاصّة إذا لم يأت الشّاعر بمواضيع جديدة تفيد الإنسانيّة، لأنّ الشّعر العربيّ إذا فقد هذه السمات الشّعرية – الوزن والقافية– فإنه لن يلبث يضمحلّ.

محمّد مصايف من خلال هذه النظرة إلى التحرّر من لقافية والوزن لا يعطي حكما مطلقا مباشرا إنما يطمح إلى أنه يجب أن يتمسك الشّعراء بقواعد الشّعر العربيّ القديم، لأنها بمثابة شخصيّة العربيّ المتمثلة في طريقة كتابة لعمود الشّعر والحفاظ عليها كأنه يحافظ عل مبادئه وشخصيته.

---

[1] المرجع نفسه، ص: 6.

[2] محمّد مصايف: فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، ص: 31.

لقد أضفت الموضوعيّة ودقة الحكم على نقد مصايف، كما ابتعد كل الابتعاد عن المجاملة التي قد تفقد الشّعر رسالته المهمّة، والهجوم الذي بدوره قد يؤدي إلى صراعات وخصاصات لا أساس لها، كما أنه ينطلق في أحكامه من النصّوص الشّعرية بقراءتها ودون الولوج إلى غيره من النّقاد، فيقرأ النصّ بعيداً عن كاتبه ويأخذ موقفه النّقدي دون ضغوط أو مجاملات، فيأتي حكمه النّقدي موضوعيا، نابعا من ذاته المتأملة والنّاقدة خاضعاً مادته للفحص والحكم العقلي والجدية النّقدية.

إذا تتبعنا طريقة محمّد مصايف في نقده للشّعر فإنه في أغلب الأحيان يكشف طريقته في التّحليل منذ بداية الدّراسة ثم يغوص في عمق الموضوع، فعندما تطرق لدراسة شعرية **محمّد العيد** تحدّث عن الخصوم وعن المعجبين به ثم عن الأحكام الأدبيّة تلتي تطلق على أعمال **محمّد العيد**، لكنه رأى أن هذه الأحكام سطحية ومتسرعة تدلّ على أن قائلها لم يقرأ النصّوص قراءة موضوعيّة وإنما لجأ إلى الأحكام الجزافية عبثا كما حدث مع **أبي حسام** الذي وقف موقف الخصم وجعلها معركة حامية على **محمّد العيد** حين نفى عنه الشّاعرية بل نفى مكانته بين الشّعراء العرب «**وإنما جرده من الشّاعرية التي يمكن أن يطمح إليها كل أديب عربي**».[1]

يرى مصايف أن النّقد ليس أحكاما نطلقها على بعض النصّوص عشوائيا، كما يفعل أبي حسام من خلال تلك الأحكام التي يطلعها كما يقول **مصايف**: «**هي هذا التجريد في الأحكام أو هي إن شئت هذه السطحية التي تجعل صاحبها يتهيت الموضوع الذي يعالجه، فلا يقترب منه بطريق التلميح والإجمال والتقرير**».[2]

[1] محمّد مصايف: فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 7.

[2] المرجع نفسه، ص: 7.

إن الدّراسة النّقدية عند مصايف ليست مجرد آراء مبعثرة وإنما هي أحكام ممنهجة نابعة من موضوع الدّراسة التي تحض بتحليل الأثر وذكر جميع تفاصيله المهمة بالتّحليل وإعطاء الرّأي دون الولوج إلى صاحب الأثر بأي خدش أو مساس في شخصه، ومن هنا فإنه يعطي أحكاماً على الموضوع، على الأثر لا على صاحبه، فتكون لأحكام نابعةً من خلال دراسته الجيدة للموضوع ومن خلال كذلك قراءة جميع أجزاء الموضوع، وتحليلها واستنباط معانيها الجزئية، فهو بهذه الطريقة «**سيوفي الشّاعر حقه وسيدرس الموضوعانية أي تلك الخاصية بالمعنى والجوانب الشكلية أي تلك الخاصّة بالمبنى**».[1]

إذا اتبعنا طريقة مصايف في دراسته للأعمال الشّعرية فإننا نجده يتبع نفس المنهج في الدّراسة النّقدية بحيث يحلّل الأثر ويشرح المعاني ويوضّح بعض المفاهيم، إلا أنّه في أغلب الدّراسات الشّعرية كان يعتمد على الشّرح والتّحليل أكثر فيعمد إلى شرح وتحليل القصائد بأسلوب نثري فيطيل في بعض التّفاصيل كثيراً كما يفعل مع قصيدة «**هيهات يخزى المسملون**» **لمحمّد العيد** حيث يقوم بشرح القصيدة شرحاً نثريّاً مطولاً مثل قوله «**لعلّ الشّاعر اضطرّ إلى هذه التوطئة نزولا عند الظروف التي ألقيت فيها القصيدة**»،[2] ثم قوله «**فحمداً لله الذي أغات في الحق وعنت له الوجوه، وتسبح له لزجره القوى ومنع أداه..**».[3]

يقسّم القصيدة إلى أقاسم ويدرس كل قسم على حدى من خلال شرح وتحليل كل قسم وإعطاء بيت شعري أو بيتين كمثال عن ذلك إلى أن يقول: «**أنظر إلى الأبيات الثلاثة الأخيرة**

[1] محمّد ساري: النّقد الأدبي مناهجه وتطبيقاته عند الدكتور محمّد مصايف، ص: 91.

[2] محمّد مصايف: فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، ص: 15.

[3] المرجع نفسه، ص: 15.

بخاصّة فستجدها من أحسن ما قرأت، لحسن عبارتها وسلاسة ألفاظها»،[1] وكأنه يحكم على القصيدة من خلال أبياتها الثلاثة الأخيرة.

كما أنه خلال تحليله يكتفي بالتفاتة وإشارة إلى تفاصيل أخرى، أما حين يكون بصدد الشرح فهو لا يقوم بالحكم على الأثر وإنما يعطي رأيه إما بالموافقة أو الرفض ويكتفي بذكر الآراء قائلا: «**وقد لا يجوز لي أن أقول شيئا مدققا ونهائيا في شعر لا زلت لم أدرسه دراسة كافية ولو قلت شيئا شبه الحكم الأدبي من قريب أو من بعيد ظلمت الشّاعر والقراء في آن واحد، وقد يكون من الخير بل من الشفقة على نفسي أن أعترف من الآن بأني لست ممن يزعمون لأنفسهم المقدرة والخبرة في الأدب**».[2]

رغم تواضعه في قوله أنه لا يزعم لنفسه المقدرة الأدبيّة التي تمكنه من الحكم المطلق إلا أننا نجده عندما يدرس قصيدة «**هيهات يخزى المسلمون لمحمّد العيد**» يطلق أحكاما بل يقدم رأيا أو نصّيحة كقوله: «**كل ما أستطيع أن آخذه عليه في هذه القصيدة هو التفكك في الموضوع، والتّعبير المباشر**».[3]

بعد ذلك يقوم بدراسة العناصر المتبقية في عجالة حين يقوم بدراسة الشكل والمضمون فيرى أن **محمّد العيد** حافظ على العمود الفنّي التقليدي للقصيدة العربيّة، حيث بدأ قصيدته بذكر الله والأنبياء ثم يدخل في موضوع القصيدة، وهذه الطريقة حسب رأيه طريقة قديمة في بناء القصيدة العربيّة لكنها سليمة وصحيحة اعتمدها العربيّ منذ بداية كتابته للشّعر، غير أن محمّد العي ورغم حفاظه على الشكل التقليدي للقصيدة العربيّ إلا أنه لم يأت بمعان جديدة أو أفكار لم يسبق طرحها وإنما كل ما جاء به يسبق إليه غيره.

---

[1] المرجع نفسه، ص: 15.

[2] المرجع نفسه، ص: 11.

[3] محمّد مصايف: فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، ص: 21.

لكن حسب رأي مصايف – فإن **محمّد العيد** حاول تجسيد الأحاسيس الدّينيّة والوطنيّة بصدق، ويضيف أنّه يحسن استعمال اللّغة، كما يقول: "**الحق أنّ شاعرنا ماهر في التّعبير عن آرائه وأحاسيسه، فلست واجدا في شعره إلا الألفاظ الفصحى التي صقلها الاستعمال**"،[1] كما أنه كذلك لا يستعمل الصور البيانية من خيال وتشبيهات مما زاد شعره قوة في الصيّاغة ونصّاعة في التّعبير وأقرب للواقع، ويتحدّث **مصايف** عن موسيقى الشّعر فيجدها مواتية للقصيدة «**والقافية المتينة التي تزيد من قوة هذه الموسيقى التي تتمتع بها الألفاظ فيم بينها وبين معانيها**».[2] والشّاعر **محمّد العيد** يختار ألفاظه كما يختار معانيه ويرتبها حسب ذوق السامع: «**فإنك لا تكاد تجد كلمة واحدة قلقة في مكانها من البيت والقافية مستقرة غير متكلفة**».[3]

يختم مصايف دراسته من خلال تأكيده لمهارة – **محمّد العيد**– في قول الشّعر وقرب شعره من نفوس الجماهير.

أما حين تناول قصيدة «**تحية المسلم الجديد بنوا علي سليمان**» فإنه اعتمد على نفس الطريقة في التّحليل والنّقد، فباشر نقده بتلخيص القصيدة بشكل نثري مطول ثم كعادته في النّقد قام بذكر بعض التّفاصيل وقبل ذلك حاول أن يعرّفنا بالقصيدة قائلا: «**هي قصيدة نظمَها الشّاعر سنة 1954 للإشارة بمسلم فرنسي كان يدعى بنوا وتسمى بعد اعتناقه للإسلام علي سليمان**»،[4] ثم يشرح كيف دخل هذا الفرنسيّ الإسلام وكيف تأثر به وما هي الظروف التي جعلته أو ساعدته على دخول الإسلام.

نلاحظ أن مصايف خلال دراسته لهذه القصيدة يركّز على الجانب الموضوعي أكثر من الجانب الشكلي إلا ما تحدث عنه من مميزات القصيدة من وحدة الموضوع وهو الأمر الذي

---

[1] المرجع نفسه، ص: 19.

[2] المرجع نفسه، ص: 20.

[3] المرجع نفسه ص: 20.

[4] محمّد مصايف: فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، ص: 20.

أشاد به قبل الدخول في تحليل القصيدة في قوله «**محمّد العيد قد وُفّق هذه المرة إلى ما لم يوفق إليه في القصيدة الأولى حيث أنه استطاع أن يوفر لشعره نوعا من الوحدة، وحدة في المعنى والموضوع أو ما يُسمّى بوحدة القصيدة**».[1]

أما فيما يخصّ دراسته للقصيدة فقد تناول من خلال شرحها للقارئ وتبسيط معانيها كما حاول تقسيمها إلى أقسام كما فعل مع القصيدة السابقة لمحمّد العيد وشرح كل قسم على حدى ويمثّل في كل مرة ببيت أو بيتين شعريين من قصيدته «**(ونصّرت في باريس دين محمّد ... بصراحة برهنت من الإيهام) فوصف الصرامة ببراءتها من الإبهام، ولست أدري ما الفرق بين الصراحة وبين الخلو من الإبهام ولو علمت الشّاعر من قليلي الخبرة في النظم لرميته بالخضوع للقافية في هذا البيت**».[2]

يستمر الشّاعر بتحليل وشرح القصيدة ويقف بين الفينة والأخرى يصف عباراتها ومعانيها الصادقة والمعبّرة مثل قوله: «**أليس هذا البيت آية في الصّدق وفوزا عظيما في التّعبير**».[3]

يواصل شرح القصيدة إلى أن يستوفي جميع أبياتها دون إعطاء حكم نقدي إلا ما يقدمه من توجيهات: «**وبعد فالذي لا أكتمه على القارئ أن محمّد العيد ليس من الشّاعرية بالمنزلة التي أرادها له خصومه فهو شاعر خبير بفنه يمثل مكانته بين هؤلاء الشّعراء الذين يصيبون كثيرا في قرض الشّعر**».[4]

أما عندما تحدث عن ديوان «**أغنيات نضالية**» للشاعر **محمّد الصالح باوية** فإنه يشيد بالشّعر التقليدي الذي ما زال محافظا على شكله القديم، ومن خلال إشادته بهذا الشّعر نلمس رفضا أو معارضة للشّعر الحرّ أو شعر التفعيلة، رغم أنه لا يصرح علنا بمعارضة لهذا النوع

---

[1] المرجع نفسه، ص: 22.

[2] المرجع نفسه، ص: 25.

[3] محمّد مصايف: فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، ص: 27.

[4] المرجع نفسه، ص: 30.

من الشّعر إلا أنه يصدر بعض الآراء التي تشير إلى ذلك: «**ويقف آخرون موقفا معاكسا، فيساندون الشّعر الحر، ويرونه الوحيد الذي يعبّر بحث عن المرحلة الحضارية الحالية التي تجتازها الأمّة العربيّة**».[1]

حين يقوم مصايف بنقد القصيدة يبدأ بتحليلها وشرحها دون إطلاق أحكام نقديّة إلا الحكم الذي أطلقه على مقدمة القصيدة «**ممتازة في شمولها وموضوعيتها، ودقة الآراء التي عالجتها**»،[2] ثم يواصل شرح القصيدة ويوضح معانيها ويحاول تفسير مواقفها إلى أن يستوفي جميع أبياتها، ثم نجده في آخر الدّراسة النّقدية يشير إلى الأوزان المتنوعة في الديوان، «**ولعلّ أبرز ما يمثّل مذهب الدّكتور باوية أنه يجمع أحيانا بين الوزن التقليدي والوزن الحر والموسيقى المطلقة التي لا يقيدها أي وزن**».[3] ثم في آخر الدّراسة يعيد ويشيد بالديوان ويعتبر من أحسن ما نشر في الشّعر الجزائري.

إنّ العملية النّقدية عند مصايف تعتمد على الشرح كما قلنا سلفا، حيث وهو يقوم بدراسة العمل الأدبي لا يدرس إلاّ ما يساعده على كشف أصل العمل الأدبي الذي بين يديه، خلافا لما يقوم به بعض النّقاد حيث يستسهلون البحث فيتحدثون عن العصر الذي أنتج العمل من عوامل اجتماعية وسياسية وثقافية...حيث نجدهم يسردون بعض التفاصيل التي لا نجد لها علاقة بالنصّ الذي هو طوّر الدّراسة. وعملية الشّرح عند مصايف تمكّنه من وضع علاقة وظيفية للشكل النموذجي المكوّن للعمل الأدبي.

إن المنهج النّقدي يمنح صفة الموضوعيّة والعلميّة للعمل الأدبي، وقد اعتمد مصايف خلال دراسته للشّعر المنهج التّحليلي التّركيبي ولقد استخدم المنهج كطريقة إجرائية لدراسة

---

[1] المرجع نفسه، ص: 81.

[2] المرجع نفسه، ص: 81.

[3] محمّد مصايف: فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، ص: 86.

العمل الشّعري «**والمنهج الذي اخترناه في إطار هذه الخطة هو المنهج التّحليلي لتركيبي**».[1] فهو لم يعتمد هذا المنهج في عمل خاص من أعماله بل اعتمده في جلّ أعماله النّقدية بما فيها الشّعر، حيث نجده يحلّل النصّوص إلى عناصر أولية ويقوم من خلالها هذا التّحليل بعملية شرح تلك النصّوص.

أما المنهج التركيبي فهو المرحلة التي يتعامل فيها مصايف مع العمل الشّعري باعتباره نتيجة لمكان وزمان معيّنين: «**وعملية التركيب في جوهرها هي محاولة تحديد موقع العمل الأدبي في إطاره التّاريخي والاجتماعي ولرؤيته من خلال السنن الثقافي السائد**».[2]

اعتمد مصايف المنهج الجمالي في نقده للشّعر فهو يدرس «**جماليات العمل الإبداعي ويحاول من خلال إبراز أهم السمات الجمالية من خلال لنصّ مثل حكمه على العمل الأدبي بأنه عمل ممتاز، وحكمه على الأسلوب بأنه أقوى في الصيّاغة وناصع العبارات**».[3]

كما قلنا سابقا أن النقد عند مصايف ليس عبارة عن آراء مبعثرة، بل اعتمد على منهجيته في تقسيم الموضوعات أو العناصر التي تحضى بالتّحليل، وخلال نقده للشّعر نجد أنه يستوفي العمل الشّعري حقه ودراسته من جميع جوانبه إلا أنه كان يطيل كثيرا في بعض العناصر ويكتفي بالإشارة الموجزة إلى بعضها الآخر.

كما اعتمد في نقده على عنصّري الكذب والصدق في العمل الأدبي وهذا النوع من الحكم يعتبر قديما في النّقد. ومن هنا يتبين لنا أن طريقة **مصايف** في نقد الشّعر تقليدية من خلال المصطلحات التي لم يعتمدها النّاقد الحديث.

---

[1] محمّد مصايف: النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1993، ص : 80.

[2] محمّد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للنشر، الشركة الوطنية للنشر ولتوزيع، الجزائر، 1993، دط، ص: 118.

[3] محمّد مصايف: فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، ص: 37.

من الملاحظ كذلك أن محمّد مصايف خلال نقده للشّعر كان يحاول أن يضع فروقا بين الشّعر التقليدي كما سمّاه وهو الذي حافظ على الشكل والبناء الخارجي للقصيدة العربيّة، والشّعر الحرّ أو شعر التفعيلة الذي ابتعد عن صرامة التقليد في الشكل الخارجي بناء القصيدة وتحرر من الوزن والقافية الموحّدة في جميع أبياته، ومن خلال هذا التفريق الواضح في جميع القصائد التي درسها كان يصف القصيدة، من خلال بنائها الخارجي إما من النمط التقليدي أو من الشّعر الحرّ، وكان جليا أن مصايف يميل كل الميل إلى ما هو تقليدي بل كان من دعاة المحافظين على كل ما هو قديم، وقد لاحظنا من خلال طريقته النّقدية الشّعرية التزم بالطريقة التقليدية المحافظة في العمليّة النّقدية، إذ نجده من خلال أغلب القصائد أو الدواوين التي درسها يحلل الأثر ويشرحه وكأنه يعيد كتابة القصيدة بطريقة نثرية وفي آخر الدّراسة يشير إشارة بسيطة إلى الشكل ومضمون القصيدة ويعلق دون اتخاذ موقف معين، بل يترك للقارئ اتخاذ المواقف.

كما أنه خلال دراسة القصائد النّثرية أو الشّعر الحر، نجده يشيد بالشّعر التقليدي ودون تصريح يحاول رفض أو اتخاذ موقف معاد لهذا النّوع من الشّعر الذي ابتعد كل البعد عن مضمار الشّعر العربيّ.

لقد تحدث مصايف عن حقيقة الشّعر من خلال كتابه دراسات في النّقد والأدب وصرّح أنه كان يعتقد أن الشّعر الحر هو «**الذي يتخلّص فيه صاحبه من شدة القيود التي تفرضها على شاعريته الأوزان العربيّة القديمة والقافية، ولم أكن أعني قط أن الشّاعر الحرّ هو لذي يضع قصيدته في قالب نثري كامل**».[1]

مصايف من النّقاد الذين لهم نظرة خاصّة حول هذا النوع من الشّعر فهو ينظر إلى الشّعر في جودته قبل أن نهتمّ ببنائه المتمثل في الوزن والقافية وهذا لأمر جلي عندما تعرض لدراسة قصيدة **ابن القاسم خمار** في قوله: «**وإن كنت قد أرجأت الحديث عن قصيدته إلى هذا الفصل فإنها للطابع الخاص الذي كنت تكتسبه ولموضوعها الذي جعلها تنفرد عن باقي**

[1] محمّد مصايف: دراسات في النّقد والأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1982، ص: 41.

الآثار لأخرى لذلك فسر في عظيم بالحديث عنها في هذا اليوم».[1] ثم نجده في موقف آخر يتساءل عن ضرورة هذا التحرّر من الوزن والقافية إذا كان الشّاعر لم يأت بموضوع جديد يثر القراء والجمهور والساحة الأدبيّة.

مصايف ليس ضد الشّعر الحر –كما هو واضح– ولكنه في مقابل ذلك يرفض هذا النوع من الشّعر المتحرر من قيود الوزن والقافية، فهو يرى أن الأفكار معروفة ومتداولة بين جميع بينما طريقة عرضها في قالب شعري تختلف، ويشترط **مصايف** في القصيدة الحرة الإتيان بأفكار جديدة لم يطرقها أحد قبلنا، فالجدة في طريقة عرض أفكار جديدة جديرة بأن يخرج الشّاعر من خلالها عن المألوف والمتعارف من بحور وقواف. كما أنه يرى أن الغموض في الشّعر الحر طاغ ولا داع من هذا الإكثار منه، لأنّ بعض الغموض يجعل من القصيدة أقل قيمة.

غير أن هذا الغموض كما يراه **مصايف** ربما يعدّ رؤية مغايرة يستخدمها الشّعراء للتعبير عن أفكارهم وآمالهم. كما أن الشّعر الحر أصبح يعتمد الرموز و«**استخدام الشّعراء الرمز أصبح ظاهرة تلفت النظر في الشّعر الحر، بعد أن تفنّن الشّعراء في التعامل مع أنماط مختلفة من الرموز».**[2]

قد أصبح الرمز أداة من أدوات التجديد ولكي يفهم القارئ أو المتلقي الشّعر الحر عليه إعمال فكره لأنّ أسلوب الكتّابة لم يعد بسيطا وأن كل من يقرأ قصيدة يفهمها بسهولة ويستوعب معانيها ببساطة، فالشّعر الحر عبارة عن صور تحلق بك في عالم الخيال والذي خياله محدودا لا يمكن أن يصل إلى ما يرمي إليه الشّاعر من معان، فإذا عدنا إلى قصيدة **خمّار** وحاولنا

[1] محمّد مصايف: فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، ص: 31.

[2] شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص: 159.

التعمق معه فيما كان يرمي إليه من خلال عبارة «**عبّ في السراب**»، فإنه معنى يصعب تشخيصه وتوضيحه لأنه غير موجود إلا في عالم الخيال فهذه الصورة تسبح في فضاء غير واقعي وهي ذات معنى دلالي، فالفارس الإفريقي غاب ولم يعد له أثر وقد كان منتظرا هذا الفارس لأجل إنقاذ أفريقيا من الفقر والظلم، ولكن هذا الفارس غير موجود، فهو إذن وهم وليس حقيقة، والوهم لا ينقد الإنسان.

كما نجده يصف الأفكار ولأشعار والآمال بالدخان، ولكن المعروف أن الدخان يتلاشى وينتهي والأفكار والأشعار تعد قيما مأخوذة من أصحاب العيون الزرق للغرب، إذا هذه القيم المستوردة من الغرب ستتلاشى كالدخان لأنها ليست لنا، وهذا التّحليل المبسط سيزيل اللبس والغموض عن القصيدة، وهنا يمكننا أن نخالف **مصايف** في الرأي عندما نفى وجود الجديد في موضوع وأفكار الشّعر الحر، وربما جعله يدرك الجديد، هو أنه يحاول البحث عن المعنى الرمزي لهذه الصورة، بل أخذها على صورتها الأولى فوجدها عبارة عن معان قديمة صيغت في قالب جديدي، فهو لم ينظر إلا إلى الشكل الخارجي للقصيدة، ولم يرى تلك النظرة التي جعلته يتحامل على الشّاعر خلال قصيدة «**إلى إفريقيا**» ويصف أسلوبه بالغامض "**فإذا كان الشّعر هو الشكل الفني الذي يجيده الشّاعر فإننا لمجرد العلم بتقاليد هذا الشكل وقوانينه ليس كفيلا بتحقيق الجمال الفني فيه، فتلك التقاليد ليست مجرد قوالب ثابتة وأدوات جامدة تتحقق في لغة الشّعر تحققا آليا ومن ثمّ فإن إبداع الشّعر بناءا على مجرد العلم بها غالبا ما يوقع العلام في هوة التكلف والشكلية المحضة فيأتي شعره مجرد تنظيم لاغناء فيه**".[1]

يبقى مصايف وفيا لموقفه من الشّعر الجيد حين يعتبر «**ديوان الأرواح الشاغرة لعبد الحميد بن هدوقة من أغنى الدواوين الجزائريّة مضمونا وأحرها عاطفة وأسلمها أسلوبا**»،[2]

[1] حسن طبل: المعنى الشعري في التراث النّقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1988، ص: 134.
[2] محمّد مصايف: دراسات في النّقد والأدب، ص: 88.

رغم أن الشّاعر لم يعتمد على بحور الخليل فقد تحرر **بن هدوقة** من قيود الوزن والقافية المطردة، فهو قد «**ذهب بالحرية التي دعت إليها نازك الملائكة في غضون سنة 1947، إلى أبعد حدوده فلم يمل إلى الوزن التقليدي الذي كان أساس الشّعر القديم، ولا إلى الوزن الحر الذي يعتمد عليه الشّعر الحديث**».[1]

يرى مصايف أن الشّاعر وفّر لقصيدته موسيقى داخلية وتتجلى هذه الموسيقى في «**مهاراته في استخدام الألفاظ والأساليب المواتية**»،[2] والموسيقى في الشّعر تمثل في بحوره وقوافيه، والوزن يتكون من مجموعة من الأزمنة المتساوية المتكررة في البيت الواحد والتي عرفت بالتفعيلات، والشّعر الحديث لم يتجاوز بحور الخليل ولكنه استبدل وحدة البيت بوحدة التفعيلة.

يرجع الدّكتور **عز الدّين إسماعيل** ميل «**هذه الموسيقى في البحور الخليلية إلى أن طبيعة اللّغة العربيّة ذاتها ساعدت على ذلك، فالمعقول في بناء الموسيقى، الكلمة على المقطع أي الحركات والسكنات دون الالتفات إلى الصفات الخاصّة التي تميز الحركات عن بعضها**».[3]

إن القصيدة الشّعرية عبارة عن «**نسبة إيقاعية خاصّة ترتبط بحالة شعورية يُرفع الإنسان فوق مستوى حياته العادية والتي ترتفع فيها درجة الانفعال أيا كان نوعه حتى تصل إلى درجة التوهج والإشراق أو قريبا منه، وكلما زادت درجة الانفعال أقوى جاء التّعبير**

[1] المرجع نفسه، ص: 87.

[2] المرجع نفسه، ص: 87.

[3] عزّ الدّين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1994، ص: 52.

أجود بالقياس إلى الشّاعر الواحد بطبيعة الحال، فالشّعر ليس تعبيرا عن الحياة – كما قال بعض الكتّاب إنما هو تعبير عن اللحظات الأقوى والأمل بالطاقة الشعورية في الحياة».[1]

ينطلق مصايف من نظرة جمالية حيث يرى أن الموسيقى الشّعرية ينبغي أن تنبع من نفس الشّاعر لأنّ «**الأوزان الشّعرية التي عرفناها في الأدب العربيّ والتي استخدمها الخليل بن أحمد الفراهيدي من الشّعر القديم، كان لها وجود في نفس الشّاعر الجاهلي قبل أن يصوغ شعره في إطارها والدليل على ذلك أن هذا الشّاعر ينظم لشعر دون معرفته للموسيقى ولأي نوع من أنواع قواعدها وعلومها المختلفة».**[2]

الأرجح أنّ الشّاعر الجاهلي لم يكن يعرف الأوزان كما صنعها الخليل ولكنه كان يعرف الموسيقى الشّعرية المرتبطة بطبيعة اللّغة العربيّة، ذلك أن أهل الجاهلية كانوا يعتمدون على الموسيقى الخارجية بحكم أنهم لم يكونوا أهل كتابة وقراءة بل أهل سماع وإنشاء، وموسيقى الشّعر ينقسم إلى قسمين: موسيقى خارجية وتتجسد في الأوزان والقوافي والمقاطع وموسيقى داخلية تتمثل في العواطف والأحاسيس والانفعالات الخاصّة بنفسية الشّاعر، ولا يمكن الفصل بين الموسيقى الداخلية للقصيدة العربيّة والموسيقى الخارجية لأنّ «**الشّعر هو كل ما يبعثه في نفس المتلقي من انفعالات وما تحركه في وجدانه من مشاعر وما يستوحيه منها من دلالا خاصّة لا يتذوقها إلا في ألفاظها وأشكالها التّعبيرية».**[3]

إذن فإن الشّعر دائما يرتبط بالانفعال، فلا يمكن أن يكون مجرد قاعدة ثابتة، فإذا جاء الشّعر على هذا النّحو خلا من العاطفة أو تكون عاطفته مصطنعة وجاء شعرا فجّا خال من الإحساس وغير صادق.

---

[1] سيد قطب، النّقد الأدبي: أصوله ومناهجه، دار الفكر العربي، دت، دط، ص: 57-58.

[2] محمّد مصايف: النّقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص: 119.

[3] المرجع نفسه، ص: 117.

من خلال دراسة مصايف لديوان «**أغنيات نضالية**» للشاعر **محمّد الصالح باوية** لا يقيس فن الشّعر بالشكل الذي يصاغ فيه، بل بالرسالة التي يدعو إليها، حيث اعتبره من الشّعراء الجزائريّين الذين يعبرون عن رسالتهم بأساليب مختلفة دون النّظر إلى الشكل، بقدر ما ينظر إلى قيمة هذه لرسالة وقد مدح **مصايف** الشاعر **باوية** بقوله: «**عبّر في ديوانه أغنيات نضالية عن رسالته الوطنيّة والإنسانيّة بأساليب مختلفة، فما أسف في واحد من هذه المناسبات بل ظلّ دائما في كل منها ناصع العبارة، واضح الرؤية، قوي الأداة مما يجعل القارئ ينسى الشكل الذي اتخذه الشّاعر قالبا للتجربة الشّعرية**».[1]

لعلّ مصايف وهو يطلعنا على موقفه من الشّعر الحر لا يتحيز إلى الشّعر العمودي بل يجعل قيمة الشّعر في موضوعاته ولا في طريقة تناول هذه الموضوعات، وفي الرسالة التي يؤديها الشّاعر من خلال شعره، إلا أنه يعود ويفرّق بين القصيدة الشّعرية في شكلها القديم وبين القصيدة العربيّة في شكلها الحديث أو الجديد في قوله: «**لازلت أعتقد أن الشّعر ليس في الشكل بقدر ما هو في الروح وأن الوزن ليس إلا إطارا موسيقيا تقتضيه طبيعة المشاعر المعبر عنها**».[2]

ثم يربط الأوزان التقليدية بأغراض شعرية قائلا: «**كانت الأوزان التقليدية التي يميل إليها كثير من شعرائنا أكثر مواتية لأغراض شعرية معيّنة ومن هذه الأغراض الفخر والحماسة**».[3]

كما يرفض مصايف هذا النوع من الشّعر الذي ينشر في الصفحة الأخيرة من جريدة الشّعب إذ يعتبره مجرد كلام فارغ كما يقول «**إنما هو حبّ الشهرة ويدفع ببعض أدعياء الشّعر الحر أن يرصفوا الكلمات دون عاطفة صادقة ولا صور فنية، ولا يضعوا لهذه الكلمات**

[1] محمّد مصايف: دراسات في النّقد والأدب، ص: 81.

[2] المرجع نفسه، ص: 118.

[3] المرجع نفسه، ص: 118.

اسما ويبعثوها إلى الجريدة حيث تجد أخا متحمسا للقضية الفلسطينية ومستعدا لنشر كلما يدور فيها دون ما نظر إلى العاطفة التي تعبر عنها ولا إلى المحتوى الذي كان من المفروض أن يكون جديدا كل الجدة في الشّعر الحر».[1] ويرفض **مصايف** هذا النوع من الشّعر الحر إذ يرتبط بمناسبات معيّنة «**نحن لا نريد أن يصل شعراؤنا إلى شعر المناسبات الذي غالبا ما يخلو من العاطفة والإحساس ويهدف إلى غايات أخرى غير غاية الفن الملتزم الرّفيع».**[2]

يرى الدّكتور **محمّد مرتاض** أن: "**النّاقد كان يسير في ركب الجانحين نحو المنهج الأسلوبي اللّغويّ ولكن من غير إسراف أو تقتير، بل إنّه كان يشترط في النصّوص المنقودة أن تمتاز بجمال اللّفظ ونصّاعة اللّغة ورشاقة الأسلوب**".[3]

لكنّه في المقابل يعلن مصايف قائلا: «**إن عداءنا لهذا النوع من الشّعر لا ينبغي أن يمنع شعراءنا من التفاعل مع الأحداث الوطنيّة والاجتماعيّة المهمّة التي تصطدم بها مسيراتنا التّاريخية».**[4] وربّما يعدّ هذا تصريحا واضحا على أن **محمّد مصايف** ضدّ الشّعر الحر دون النظر إلى المواضيع التي يتطرق لها الشّعراء ودون الالتفات كذلك إلى تقنيات الكتّابة الإبداعية، فهو حكم مطلق صريح بأنه يعادي هذا النوع من الشّعر الحر أو الحديث.

---

[1] محمّد مصايف: فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، ص: 45.

[2] محمّد مصايف: دراسات في النّقد والأدب، ص: 99.

[3] محمّد مرتاض: النّقد الأدبي في المغرب العربي بين القديم والحديث، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، 2014 ص: 99.

[4] محمّد مصايف: دراسات في النّقد والأدب، ص: 99.

ثانياً: دراسة تطوّر الشّعر العربيّ

1) مضمون الشّعر العربيّ

تحدّث مصايف عن تطوّر الشّعر العربيّ حيث رأى أنّ ارتبط بالتطوّر الحاصل في مختلف الفنون، وفي مجالات الحياة بشتى أنواعها، وبذلك – حسب رأيه– كان لزاما على هذا الشّعر كي يعبّر بصدق عن هذا التطوّر في الشّعر العربيّ بالخصوص إلى «**احتكاك شعوبنا بالغرب وهذا إمّا عن طريق الاستعمار أو عن طريق البعثات الطّلاّبية**».[1]

فالاستعمار – حسب مصايف– رغم أنّه كان سلبيّا أكثر منه إيجابيا إلاّ أنّ استطاع وبطريقة غير مباشرة ومن خلال احتكاك العربيّ بالأعجميّ أن ينبّهه إلى تراثه وحضارته، ومن ثمّ يصيبه ويحاول إثبات وجوده الثّقافي العريق، وهي أيضا محاولة إثبات الشخصيّة العربيّة العريقة، فيعيد النّظر في تراثه وتقاليده وثقافته، و"**يسعى إلى التّخلّص من القيود التي تعوق تطوّره السّريع**".[2]

من هذا التّفكير الموحي بالرّغبة الجادّة والجديدة بدأ العربيّ يتطوّر وبذلك يطوّر كلّ ما حوله خاصّة لغته وفنونه، وبذلك تطوّر شعره في قالبه ومضمونه «**بعد ما كان الشّعراء أمناء لقواعد الخليل الموسيقيّة**»[3] و«**بعدما كان عمود الشّعر في أكثر حدوده يعتمد على فكرة الاعتدال والصّحّة والسّلامة وعلى تحديد الشّكل الجميل في الشّعر**»[4] أصبح مختلفا في قضاياه وموضوعاته والدّوافع التي تأخذ الشّاعر لقول الشّعر، وشكله أصبح أكثر تطوّرا «**فبعد تلك القافية الصّارمة المطردة نجد مقطوعات شعرية تستقلّ كلّ منها بقافية**».[5]

---

[1] محمّد مصايف: دراسات في النّقد والأدب، ص 71.

[2] المرجع نفسه، ص 72.

[3] عمر أزراج: الحضور مقالات في الأدب والحياة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1983، ص 16.

[4] عباس إحسان: فن الشعر، دار الشروق للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 1996، ص 16.

[5] محمّد مصايف: دراسات في النّقد والأدب، ص 71.

كان يراعى في بداية القصيدة إلى نهايتها وزنا واحدا وموحّدا إلاّ أنّ القصيدة الحديثة أصبحت تعتمد على التّفعيلة لا على الوزن. "**فالتّفعيلة هي التي أصبحت ميدان الفصل الإقاعي**".[1]

يواصل مصايف تحليل المراحل التي قطعها الشّعر العربيّ في تطوّره، فيرى أنّ النّقاد يتّفقون على أنّ **البارودي وشوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران** هم السّبّاقون الأوائل إلى تجديد الشّعر العربيّ الحديث، حيث حرّروه من القيود اللّفظية، أو كما يسمّى الزّخرف اللّفظي، وبعد أن كان مقيّد الحركة أصبح يحيي النّفوس ويثير العواطف والمشاعر الميتة، رغم أنّهم اتّبعوا من سبقوهم في الرّثاء والهجاء والفخر وشعر المناسب، إلاّ أنّ الشّعر لم يقف جامدا بل عاد إلى ما كان عليه قويّا في شكله ومضمونه، والفضل كلّ الفضل إلى هؤلاء الشّعراء فيما أصبح عليه الشّعر، حيث مهّدوا الطّريق إلى من أتوا بعدهم، فانطلقوا بالشّعر العربيّ في مجال أوسع وأعمق فحرّروه من «**الأغراض التّقليدية من مديح وهجاء ورثاء وشعر مناسبات وقرّبوه من الجماهير**».[2]

رغم أنّ شعراء النّهضة كان لهم اتّصال عميق بالثّقافات الأجنبية إلاّ أنّهم لم يرتقوا بالشّعر العربيّ كما كان منتظرا، ولم يدخلوا إليه فنونا جديدة إلاّ ما كان مديحا أو فخرا أو رثاء... ولم يستفيدوا كثيرا من هذه الثّقافة الأجنبية التي احتكّوا بها وربّما هذا راجع إلى الظّروف التي ظهر فيها هؤلاء الشّعراء، فقد كانت شعوبنا تتّجه نحو إحياء التّراث العربيّ الإسلامي وتأصيل دعائم الشخصيّة الثّقافية للأمّة العربيّة.

---

[1] سلمان علوان العبيدي: البناء في الفنّي القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، الأردن، دت، ص 133.

[2] محمّد مصايف: دراسات في النّقد والأدب، ص 72.

من ثم فإنّ شعراء النّهضة ونظرا للأوضاع الاجتماعيّة التي كانت تعيشها الأمّة العربيّة آنذاك لم يكن يجرؤ شاعر أن يتحدّث عن موضوع ما إلاّ في إطار الشخصيّة العربيّة والاهتمام بالدّين وأمور الطّبقة الأرستقراطية في المجتمع.

لذلك ظلّ هذا الشّعر محتكرا من طرف فئة معيّنة لا يصل إلى كافّة الشّعب ولا يعبّر عن طموح الفقير والفلاّح والعامل البسيط والطّبقة الكادحة بصفة عامّة، شعرا طبقيا اختصّ بطبقة النّبلاء من المجتمع وفرض امتيازاته على كافّة الشّعوب العربيّة.

جاء **جيل شوقي والعقّاد والمازني** وكان ينتظر أن يكون لهؤلاء الضّربة الحاسمة في تغيير موازين القوى إلاّ أنّ شيئا من ذلك لم يحدث، وأفراد جماعة الدّيوان كانت خلفيتهم الثّقافية أجنبية، "**تأثّرت بالرّومانتيكية الإنجليزية وطرحت مفاهيمها حول معنى الشّعر والخيال الشّعري ووظيفة الشّعر ولغة الشّعر، ووقفت جماعة الدّيوان موقفاً سلبيّاً من شعر شوقي وحافظ، ورأيت في شعرهم ضرباً من التّقليد في الموضوعات الشّعريّة والتّحجّر في العبارات والقوالب**".[1]

كان ينتظر منهم إعطاء الكثير لهذا الشّعر إلاّ أنّ التّجديد لم يتعدّ المضمون، حيث ابتعدوا عن شعر المناسبات وعن الفخر والرّثاء والأغراض الشّعرية المختلفة، وأصبح شعرهم يمسّ المجتمع بأكمله، يعبّر عن أحلام الشّعب وأحزانه وهمومه وطموحاته، ويعبّر عن عواطفه وخلجاته، فالشّعر عند جماعة الدّيوان ليس معان خالصة أو مشاعر بل مزيج بين هذا وذاك "**وأنّ هذه النّفس وعاد مشاعر وأحاسيس وعواطف، وهذه كلّها يجب أن يعبّر عنها الشّعر خير تعبير وأصدقه، وإلاّ بطل تسميته شعرا**".[2]

---

[1] عز الدّين المناصرة: جمرة النّص الشّعري – مقاربات في الشّعر والشّعراء والحداثة والفاعلية–، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2007، ص 206.

[2] محمّد مصايف: جماعة الديوان في النّقد "دراسة جامعية في مفهوم النّقد والشّعر"، نشر مطبعة البعث، الجزائر، 1974، ص 112.

قد كان يقوم شعر جماعة الدّيوان حسب رأي **مصايف** على دعامة فلسفيّة بحيث يعبّر عن نفسية صاحبه وبذلك يبتعد عن شعر التكسّب والحظوة وبذلك يكون أفراد جماعة الدّيوان "**أوّل من أدخل الشّعر الرّومانسي في الثّقافة العربيّة المعاصرة**".[1]

بذلك يكون أفراد جماعة الدّيوان هم أوّل من استطاع أن يجدّد الشّعر العربيّ الحديث من خلال مضمونه، حيث الشّعر عندهم تعبير عن نفسية صاحبه، وحسب **ابن رشيق** فإنّ القصائد الشّعرية نوعان، شخصيّة ذاتية وعامّة لكلّ النّاس "**فشعر الشّاعر لنفسه ومراده وأمور ذاته من فرح وغزل ومكاتبة ومجون وخمرية وما أشبه ذلك، غير شعره في قصائد الحفل التي يقوم بها السّماطين**".[2]

الشّعر الجيّد في نظر جماعة الدّيوان هو الذي يعبّر عن نفس صاحبه ومشاعره وعواطفه وإذا خلا الشّعر من الذّاتية فهو ليس بشعر، والشّاعر في تعبيره عن هذه الشّؤون إنّما يعبّر عمّا يسرّه في نفسه من إحساسات ومشاعر، والشّاعر المقتدر هو الذي يستطيع أن يشعر بهذه الحياة في نفسه وفي نفوس الآخرين، فيستطيع بفضل موهبته وقدرته على التّمييز بين أنواع الأحاسيس التي تثير في النّفس البشرية، فيعبّر عن كلّ منها حسب ما يريده وما يلائمه من الأساليب والصّور "**يحاول أن يبلغ إلى أعماق النّفس وأن يضرب على كلّ وتر من أوتارها**".[3]

على حدّ تعبير **شكري** فإنّ الشّاعر، شاعر قلب، فهو الذي يصف عواطف النّفس وأطوارها، فيصف عواطف الحبّ والجمال والجلال والخوف والفزع والأمل واليأس والرّحمة والكره والحقد والبخل والجود والشّجاعة والجبن وغيرها من عواطف النّفس وأحوالها، وهو الذي يصف أسالي الحياة التي تجول فيها هذه العواطف كلّ مجال، ومظاهر الوجود التي تتعلّق بها

---

[1] محمّد مصايف: دراسات في النّقد والأدب، ص 73.

[2] أبو علي حسن ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر، تحقيق محي الدّين عبد الحميد، مطبعة السّعادة، القاهرة، ط2، 1963، ص 216.

[3] عبد الرحمن شكري: ديوان عبد الرحمن شكري: مقدمة ج4، جمع وتحقيق: نقولا يوسف، الإسكندرية، ط1، 1960، ص 28.

العواطف، فهو الشّاعر الذي عواطفه مثل عواطف الوجود مثل الأمواج أو الرّياح أو الضّياء أو النّار أو الكهرباء، فإنّ هذه العواطف عواطف الكون، وهو الذي يحكي قبله الأركستر الكثير الأنغام.[1]

فالشّعر عند **شكري** يعبّر عن عواطف النّفس وعن الحياة وأساليبها، فهذه العواطف التي تشخص في تصرّفات الإنسان، فالشّعر عند جماعة الدّيوان – حسب **مصايف**– "**شعور بالحياة في أوسع معانيها وبالطّبيعة بمظاهرها المختلفة وبمعالم النّفس الإنسانيّة، شعور ينبعث من نفس الشّاعر ينطلق في الواسع يستقي مادّته وموضوعاته**".[2]

تأتي جماعة أبولو بقيادة **زكي أبو شادي** لتكمل مسيرة جماعة الدّيوان وكان يشترط حرّية فنّية في الشّعر، حيث إنّ الشّاعر لا يخضع لدوافع الغير ورغباته بل لدوافعه الشخصيّة وإطلاق العنان لقلمه، كي يعبّر بحرّية مطلقة عن مشاعره وعواطفه، فتساعد هذه الحرّية على إثراء اللّغة العربيّة.

لقد استطاعت جماعة أبولو – حسب رأي **مصايف**– "**أن تحقّق ما لم تحقّقه جماعة الدّيوان، وهو إيجاد شعر وجداني خالص**"،[3] بينما غلب على شعر جماعة الدّيوان طابع التّأمّل والطّابع الفلسفي.

في الأخير يتبيّن – حسب رأي **مصايف**– أنّ شعراء ما بعد النّهضة، جدّدوا في الشّعر العربيّ شكلا ومضمونا وأنّهم: "**نقلوا الشّعور العربيّ نقلة أبعد ممّا كان ينتظر المتفائلون**".[4]

التّجديد حدث على مستوى الشّكل أكثر منه في المضمون حيث التحرّر من الوزن القديم والقافية الموحّدة.

---

[1] محمّد مصايف: جماعة الديوان في النّقد، ص 223.

[2] محمّد مصايف: جماعة الديوان في النّقد، ص 224.

[3] محمّد مصايف: دراسات في النّقد والأدب، ص 76.

[4] المرجع نفسه، ص 76.

2) تطوّر شكل القصيدة العربيّة

الشّعر هو الامتزاج التّام بين المعنى الفنّي وشكله بحيث لا يكون تأثيره في النّفوس دون امتزاج هذين العنصّرين معا، فالشّعر يثير النّفوس ويحرّك الوجدان والخيال، فينشر في نفس المتلقّي بهجة وينقله إلى عالم فسيح حافل بالمشاعر التي لا يكاد يحيط بها وصف ولا يستطيع أن يترجمها العقل،[1]

إذا فإنّ الشّعر يجمع بين الشّكل والمضمون ويعدّ الشّكل من أقدم الميزات التي رافقت الشّعر وذلك لتمييزه عن النّثر ولتبيين قيمته، ولا تزال تشكّل حيّزا واسعا في النّقد الأدبي إلى يومنا هذا "**فشكل الجسم الخارجي أي ما يظهر إلى العيان والمضمون هو محتوى ذلك الشّكل يقول ابن رشيق: إنّ الشّعر يقوم بعد النّية من أربعة أشياء وهي اللّفظ والوزن والمعنى والقافية**"،[2] وقضيّة اللّفظ والمعنى من "**أعقد القضايا النّقدية القديمة وأكثرها اضطرابا على الرّغم من عناية النّقاد بها واستئثارها بثلاث من القواعد من عمود الشّعر المعروفة: شرف المعنى وصحّته وجزالة اللّفظ ومشاكلة اللّفظ للمعنى**"،[3] فاللّفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به ارتباط الرّوح بالجسم يضعف بضعفه ويقوى بقوّته، فإذا سلم المعنى واختلّ بعض اللّفظ كان نقصا للشّعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العاهات من غير أن تذهب الرّوح، كذلك إن ضعف المعنى واختلّ بعضه كان للّفظ نصيب من كبير من ذلك كالذي يعرض للأجسام من مرض يمرض الأرواح.[4]

---

[1] حسن طبل: المرجع السابق، ص 117.

[2] أبو علي حسن ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محي الدّين عبد الحميد، ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، ص 19.

[3] يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النّقد العربي القديم في ضوء النّقد الحديث، دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتّوزيع، لبنان، دط، دت، ص 116.

[4] المرجع نفسه، ص 118.

يقول أبو **هلال العسكري**: "**الألفاظ أجساد والمعاني أرواح وإنّما نراها بعيوب القلوب فإذا قدمت منها مؤخّرا أو أخّرت مقدّما فسدت الصّورة وغيّر المعنى**".[1]

لعلّ مضمون القصيدة العربيّة رغم ما طرأ عليه من تغيير في الموضوعات والقضايا المعبّر عنها إلاّ أنّه وحسب رأي مصايف لم يصل إلى هذا الحدّ الذي وصل إليه شكل القصيدة العربيّة من تغيير مذهل كما يقول: "**فبعد هذه القافية الصّارمة المطّردة نجد مقطوعات شعرية تستقلّ كلّ منها بقافية أو لا نجد فيه قافية بالمرّة، وبعد ما كان الوزن محدّدا يراعيه الشّاعر من بداية القصيدة إلى نهايتها مهما طالت عادة هذا الوزن عبارة عن تفعيلة واحدة يكثر منها الشّاعر أو يقلّل حسب هواه**".[2]

"**ويعدّ عنصّر الإيقاع الشّعريّ العنصّر الأهمّ الحاسم في شعريّة القصيدة العربيّة، إذ هو الذي يميّز الكلام الشّعريّ من الكلام النّثري**".[3]

قد كان البيت هو الوحدة الموسيقيّة للقصيدة العربيّة الجاهلية وكانت صورته الموسيقيّة تتكوّن من الوزن والقافية، والوزن هو مجموعة الأزمنة المتساوية المتكرّرة، التي يتألّف منها البيت والتي تُعرف بالتّفعيلات، والقافية وحدة موسيقية تكون في نهاية السّطر الشّعري تعتمد على عدد من الحركات والسّكنات.

فإذا كان الوزن أعظم أركان الشّعر وعناصره، فإنّ القافية ركن من أركان بناء القصيدة العربيّة "**القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر ولا يُسمّى شعرا ما لم يكن له وزن وقافية**".[4] والقافية "**هي تشكّل في تواليها بناء يحفظ للشّعر خصائصه وسماته لأنّ ها تشارك الوزن في الاختصاص بالشّعر**".[5]

---

[1] أبو هلال العسكري: الصناعتين، مطبعة محمود بيك والأستانة، دط، 1920، ص 167.

[2] محمّد مصايف: دراسات في النّقد والأدب، ص 71.

[3] سلمان علوان العبيدي: المرجع السابق، ص 133.

[4] أبو علي حسن ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر، ص 19.

[5] يوسف بكار: في العروض والقافية، دار المناهل بيروت، لبنان، ط2، 1990، ص 10.

لما كان الوزن والقافية من أهمّ أركان القصيدة العربيّة كان لزاما الحفاظ عليها، وقد رفض النّقاد أن يخرج وزن القصيدة العربيّة عن أوزان الخليل وأوجبوا التّقيّد بعروض الخليل حتّى إذا ما خرج الشّاعر عنه قليلا أو غيّر إحدى التّفعيلات عدّوه خارجا عن العروض وحاكموه أمام محكمة الشّعر.[1]

فلم يكن أحد ليجرأ على المساس بشرف القصيدة العربيّة الجاهلية لما كان للشّعر من قيمة إنسانية وحضارية ولكن بعد مرور الزّمن أحذ الشّعراء يرون في أوزان الخليل الصّارمة قيد يقيّد الشّاعر، فلا يترك له حرّية الانطلاق بشعره في عالم فسيح مليء بالحرّية المطلقة، فأبى إلاّ الانطلاق والتحرّر من أوزان الخليل، وهذا التحرّر لم يأت جملة واحدة، ويعدّ محمود سامي البارودي فاتحة التّجديد، فقد "**وقف بالعبارة الشّعرية وثبة واحدة من طريق الضّعف والرّكاكة إلى طريق الصّحة والمتانة**"[2]، "**كما أنّه عاد إلى منابع الشّعر من هذه الآفات القاتلة وأن يعيد إليه ديباجته النّاصعة**"[3].

أمّا في عصر النّهضة فقد كتب الشّعراء المجزوءات والمشطورات لكن سرعان ما تعرّضت هذه الأوزان الخليلية التي توارت عنيفة من قبل جيل شوقي ومدرسته إلاّ أنّهم لم يحقّقوا شيئا ممّا كانوا يطمحون إليه، فقد عادوا بالقصيدة العربيّة إلى الزخرفة اللّفظية والبديع، حيث نجد أنّ شكل القصيدة التي كان يطمح إلى تغييرها جيل شوقي بقيت كما كانت إلاّ ما ركّزوا عليه إلاّ من زخرف لفظيّ، وما كان كذلك من خلال الموضوعات التي أدخلوا عليها نوعا من الجدّة. ومدرسة الدّيوان هي الأخرى ثارت على موسيقى القصيدة العربيّة فاعتمدت نظام المقطوعات وتحرّروا من القافية وغيّر شكل البيت الشّعري إلى سطور شعرية، إلاّ أنّ هؤلاء أيضا لم يفلحوا، لأنّ هم اهتمّوا أكثر ما اهتمّوا له التّجديد في إطار التّجربة الإنسانيّة.

---

[1] يوسف حسين بكار: المرجع السابق، ص 116.

[2] خليل مطران: باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث، د. ميشال جحا، دار المسيرة، بيروت، 1981، ص 34.

[3] المرجع نفسه، ص 34.

جاءت جماعة الدّيوان حسب رأي **مصايف** وثارت على "**المدرسة التّقليدية التي كان يمثّلها أحمد شوقي وأتباعه، متأثّرة بالمفاهيم النّقدية الرّومانسية الإنجليزية التي اطّلع عليها كلّ من شكري والعقّاد والمازني، وقد استطاعت هذه الجماعة أن تثبت الاتّجاه الرّومانسي في أدبنا الحديث من خلال تأكيدها على صدق الشّعور والوجدان وضرورة تعبير الأدب عن شخصيّة قائله وعن الحياة التي يعيشها، فضلا عن رفعها الشّاعر إلى درجة النّبوّة والإلهام**".[1]

قد كان **شكري** في طليعة من كتب شعرا مرسلا وبدون قافية، ويمثّل شعر **شكري** الإحساس الرّومانسي الوجداني الذّاتي مع نظرة شاملة للكون والطّبيعة.[2]

إلاّ أنّ كلّ هذه المحاولات كانت قليلة القيمة ذلك أنّها كانت تدور داخل الإطار التّقليدي الذي عرفته القصيدة العربيّة "**وكلّ محاولة للتّجديد في الإطار الموسيقي للشّعر العربيّ إنّما التزمت ألوانا من التّقليد للإطار القديم**"،[3] والتّجديد كان منصبّا على التّجربة الإنسانيّة أي مضمون القصيدة، إلاّ أنّها تعدّ محاولات هامّة نبّهت الأذهان إلى إمكانية التّجديد في شكل القصيدة العربيّة ومهما يكن فإنّ جماعة الدّيوان أدخلت روحا جديدة إل فهمنا للشّعر وفتحت عيونا على آداب الأمم الأخرى.

لعلّ من المحاولات الجادّة في تحديد شكل القصيدة العربيّة ما نجده عند شعراء المهجر، وقد ينشأ هذا الاتّجاه بتأثير البيئة الأمريكية التي هاجر إليها بعض الشّعراء اللّبنانيين والسّوريين، واطّلاعهم على الآداب الأجنبية واندماجهم بالحياة الجديدة بكلّ أبعاده الكونية والاجتماعيّة، كلّ ذلك ساعدهم على الابتعاد عن الضّجّة اللّفظية التي صاحبت الشّعر العربيّ ممّا أدّى بهم إلى التّعبير عن تجاربهم بلغة أقرب إلى الهمس، كما التفتوا إلى النّفس الإنسانيّة،

---

[1] شلتاغ عبود شراد: المرجع السابق، ص 35.

[2] محمّد حامد شوكت؛ رجاء محمّد عيد: مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الفكر العربي، دم، دط، دت، ص 153.

[3] عبد الهادي عبد الله عطية: ملامح التّجديد في موسيقى الشّعر العربي، بستان المعرفة لطبع ونشر الكتب، دب، دط، 2002، ص 24.

فأرادوا للأدب أن يكون صورة عميقة للحياة،[1] كما ربطوا الشّعر بالانفعال والعاطفة و"**لمّا كان الانفعال مصدر كلّ قول شعريّ والشّعور مورده، كانت الغاية المتوخّاة إثارة المشاعر وتحريك الجمود وهزّ النّفوس وترقية الأذواق**".[2]

فالوزن وحدة ليس مثيرا للانتباه، ولذلك عليه أن يرتبط ارتباطا وثيقا بحالة الانفعال التي يكون عليها الشّاعر، فالوزن هنا يرتبط بالانفعال، ويلغي شعراء المهجر القيمة التّركيبية للوزن.

"**القصيدة الحديثة لا يتوقف استغناؤها عن حدود ترك نظام الشّطرين، وإهمال الكثير من بحور الشّعر العربيّ المعروفة في القصيدة التّقليديّة، بل السّعي إلى الاستغناء عن القافية أيضاً**".[3]

هناك محاولات أخرى تزعّمها **أبو شادي** حيث طغت على موضوعاتهم الذّاتية إلاّ أنّهم "**جدّدوا في الصّورة واللّغة، واستخدمت الرّمز لنقل التّجربة الشّعرية كما لو لوّنت الموسيقى باستخدامها للشّعر المرسل**".[4]

هكذا كانت المحاولات التي بذلت في تجديد الشّعر العربيّ رغم أنّها كانت سطحية ودارت داخل الإطار التّقليدي إلاّ أنّها كانت اللّبنة الأولى للتّجديد ويعود الفضل كلّ الفضل لهؤلاء الشّعراء والمجدّدين الذين أخذوا على عاتقهم تجديد الشّعر العربيّ.

لقد بدأ الشّعر منذ العشرينيات في محاولة إحداث ألوان التّغيير في الصّورة الموسيقيّة للقصيدة العربيّة ولكن هذه التّجارب لم تستطع أن تحقّق نجاحاً إلاّ في نهاية الأربعينات بظهور جيل **نازك الملائكة والسيّاب**، ذلك لأنّ الشّعر العربيّ لم يكن بعد مستعدّا لهذا التّعبير في الشّكل والموسيقى، حيث كان الاهتمام بالمضمون الشّعري وقد كان الشّكل الشّعري القديم شديد الرّسوخ في الوجدان الفنّي العربيّ، فكان لزاما على الشّاعر العربيّ أن يجري تغييراً في جميع أركان القصيدة العربيّة.

---

[1] شلتاغ عبود شراد: المرجع نفسه، ص 34.
[2] ناصر لوحيشي: مفتاح العروض والقافية، دار الهداية، قسنطينة، الجزائر، (دت)، ص 12.
[3] سلمان علوان العبيدي: المرجع السابق، ص 139.
[4] شلتاغ عبود شراد: المرجع السابق، ص 36.

ثالثاً: دراسة الشّعر الحر

1) طريقة نقده للشّعر الحر

محمّد مصايف من النّقاد الذين لهم رأي واضح حول هذا الشّعر الذي نتساءل كثيرا عن سبب هذا التحرّر من الوزن والقافية في الشّعر العربيّ، حيث برز جيل من الشّعراء حاولوا نظم قصائد بدون التقييد بالوزن ولا بالشكل التقليدي، رافضين شكل القصيدة العمودي، حيث أن «**دوافع الشّاعر الجزائري إلى التحديد لا تختلف كثيرا عن دوافع الشّعراء الأوائل الذين كتبوا الشّعر الحر في المشرق، فالنفور من الشكل الثابت للشّعر العربيّ والرغبة في إيجاد شكل يتدفق معه التّعبير عن التجربة الشّعرية قد دفعاه إلى كتابته**».[1]

محمّد مصايف من النّقّاد الذين اهتمّوا بجودة الشّعر المتمثّلة في المعاني قبل إلقاء الضّوء على الوزن والقافية، أو البناء الخارجي للقصيدة، فنجده حين تعرض إلى قصيدة خمار «**قصيدة إلى إفريقيا**» يوضح رأيه قائلا «**وإن كنت قد أرجأت الحديث عن قصيدته إلى هذا الفصل، فإنها للطابع الخاص الذي كانت تكتسبه ولموضوعها الذي جعلها تنفرد باقي الآثار الأخرى، ولذلك فشرفي عظيم بالحديث عنها في هذا اليوم**».[2]

فيشير هنا مصايف إلى أن الشّاعر **خمار** كان ينظم قصائد بالطريقة التقليدية «**التي تبني في عناصرها ال أساسيّة على الوزن المحكم والقافية المطردة**»،[3] فيتساءل مصايف عما إذا كان **خمار** خلال اختياره لهذا النوع من النظم (الحر) جاء بجديد من خلال الموضوع أو اللّغة التي نظم بها، ويعلق **مصايف** على أنّ أفكار **خمار** معروفة وغير جديدة، أما النظم على الشكل الجديد البعيد عن القصيدة الأصلية، لم تزد النصّ جمالا وقوة بقدر ما جعلته خال من الموسيقيّة الشّعرية زيادة على ذلك كله فإن بالقصيدة غموض في التّعبير.

---

[1] أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب لجزائري الحديث، دار الأدب، بيروت، ط1، 1966، ص07.

[2] محمّد مصايف: فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، ص37.

[3] المرجع نفسه، ص31.

حسب رأي مصايف فإن الشّاعر كان بإمكانه الحفاظ على النمط التقليدي في النظم دون هذا التحرّر من الوزن والقافية والذي لم يزد من قيمة القصيدة، ويرى كذلك أن الأفكار التي جاء بها من خلال القصيدة معروفة ومتداولة ولم تزد باختيارها الشكل الحديث للقصيدة الشّعرية غموضا في التّعبير.

ربما ما يعتبره مصايف غموض، هو رؤية مغايرة استخدمها الشّاعر **خمار** للتعبير عن أفكاره بطريقته الخاصّة وبصورة قد تبدوا غامضة وذلك لاستخدام الرمز وإدخال الأسطورة في هذا النوع من الشّعر الحديث، على عكس ما كان معروفا في الشّعر العمودي «**واستخدام الشّعراء للرمز أصبح ظاهرة تلفت النظر في الشّعر الحر، بعد أن تفنن الشّعراء في التعامل مع أنماط مختلفة من الرموز**»،[1] ولقد أصبح الرمز أداة من أدوات الشّعر يستخدمها الشّاعر لأجل إعمال فكر القارئ لا لتصعيب الفهم، لأنّ أسلوب الكتّابة لم يعد بسيطا وأن كل من يقرأ قصيدة يفهمها بسهولة.

الشّعر الحر كله عالم ممتزج بالخيال فمن خياله محدود لا يمكنه فهم مضمون القصيدة، فلو تأملنا قول «**الشّاعر**» «**عبّ في سراب**» فهو يصف لنا حالة يصعب تشخيصها فهي حالة تكمن في عالم الخيال وهي مصطلحات ذات دلالات، تم نجده يصف الأفكار والأشجار والآمال بالدخان، والمعروف أن الدخان يتلاشى وينتهي، ولا يبقى أي أثر له.

فلم يعد الخيال الشّعري يقتنع بإيجاد العلاقات بين الموجودات أو بأن يتلقّى مصادر صورة من الخارج، بل أصرّ على أن يخلقها بنفسه.[2]

بهذا التّحليل المبسط لبعض المصطلحات يزول الغموض أو الذي قال عنه مصايف غموضا، وهو في الواقع رموزا (تتطلب التعمق في الفهم) ومصايف لم ينظر إلى القصيدة من

---

[1] شلتاغ عبود شراد: المرجع السابق، ص159.

[2] السعيد الورقي: لغة الشّعر العربي الحديث: مقوّماتها الفنّية وطاقاتها الإبداعية، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، بيروت، ط3، 1984، ص 125.

حيث معانيتها وأفكارها ومحاولة فهم هذه الرموز، بل كلَّ رأيه كان منصّبا حول الشكل الخارجي للقصيدة، فهو من النّقاد الدّين يدافعون عن النظم القديم ويرفضون أو يتورون على النظم الجديد الذي ابتعد كل البعد عن النظم العربيّ.

نجده كذلك وفياً للشّعر التقليدي حيث يعتبر «**ديوان الأرواح الشاغرة**» ل**عبد الحميد بن هدوقة** «**من أغنى الدواوين الجزائريّة مضمونا وأحرها عاطفة وأسلمها أسلوبا**»،[1] رغم أن قصيدة **عبد الحميد بن هدوقة** لم ينظمها على الطريقة التقليدية بل تحرر من قيود الشّعر العمودي و"**وذهب بالحرية التي دعت إليها نازك الملائكة في غضون سنة 1947م إلى أبعد حدودها**"،[2] ولكنه في المقابل يرى مصايف أن **بن هدوقة** وفر لقصيدته موسيقى داخلية تجلب في «**مهارته في استخدام الألفاظ والأساليب المواتية**».[3]

إن القصيدة الشّعرية عبارة عن نسبة إيقاعية خاصّة ترتبط بحالة شعورية «**ترفع الإنسان فوق مستوى حياته العادية والتي ترتفع فيها درجة الانفعال أي كان نوعه حتى تصل إلى درجة التوهج والإشراق أو قريبا منه، وكلما كانت درجة الانفعال أقوى جاء التّعبير أجود**».[4]

"**اصطبغت الصّورة الشّعريّة بأساس موقف الشّاعر من الوجود، هذا الموقف الذي اعتمد فيه الشّاعر على ثقافته الخاصّة أكثر من اعتماده على تجاربه المباشرة**".[5]

الشّاعر الجاهلي لم يكن يعرف الأوزان كما صنعها **الخليل بن أحمد الفهراني**، ولكنه كان يعرف الموسيقى المرتبطة بطبيعة اللّغة العربيّة.

---

[1] محمّد مصايف: دراسات في النّقد والأدب الجزائري الحديث، ص88.

[2] المرجع نفسه، ص87.

[3] المرجع نفسه، ص87.

[4] سيد قطب: المرجع السابق، ص57-58.

[5] السعيد الورقي: المرجع السابق، ص 126.

عندما يحلل قصيدة «**محمّد الصالح باويه**» من الشّعراء الجزائريّين الذين يعبرون عن رسالتهم بأسلوب مختلف، فهو ينظر إلى القيمة الشّعرية والموضوع المطروح الذي يعد قضية في حد ذاته دون الالتفات إلى الشكل أو البناء الخارجي للقصيدة، فالقصيدة حسب رأيه في الرسالة التي تؤديها وقد مدحه قائلا «**عبر في ديوانه**» أغنيات نضالية عن رسالته الوطنيّة والإنسانيّة بأساليب مختلفة، فما أسف في واحد من هذه المناسبات بل ظل دائما في كل منها ناصح العبارة، واضح الرؤية، قوة الأداة.[1]

2) رأيه في الشّعر الحر

لعله من الواضح أن محمّد مصايف ليس ضد هذا النوع من الشّعر المتحرر من الوزن والقافية، ولكنه رفض الشّعر الذي تحرر أصحابه من الوزن والقافية، لكن دون الإتيان بجديد في الجانب الموضوعي أو اللّغوي، فالأفكار متداولة بين الناس والأسلوب بسيطا، ولكن هذا التغيير الذي طرأ على نظام القصيدة من خلال بنائها الخارجي هو الجديد.

ينطلق محمّد مصايف من نظرة جمالية متعلقة بالموسيقى الشّعرية والتي ينبغي أن تنبع من نفس الشّاعر لأنّ «**الأوزان الشّعرية التي عرفناها في الأدب العربيّ والتي استخدمها الخليل بن أحمد الفراهيدي من الشّعر القديم، كان لها وجود في نفس الشّاعر الجاهلي قبل أن يصوغ شعره في إطارها**».[2]

إذن فالشّعر يرتبط بالموسيقى الشّعرية وعدم توفرها في القصيدة يدل على عدم الانسجام من عناصر القصيدة.

لعلّ مصايف من خلال حديثه عن الشّعر الحر يظهر وبشكل جلي أنه لا يتحيز إلى هذا النوع من الشّعر، فموقفه واضح وصريح فهو يعتبر قيمة الشّعر في موضوعاته واعتبر

[1] محمّد مصايف: دراسات في النّقد والأدب، ص81.

[2] محمّد مصايف: النّقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص119.

الموضوعات التي يكتب فيها الشّاعر الحديث موضوعات متداولة ومعروفة، ويعود ويفرق بين القصيدة الشّعرية التقليدية الحديثة في قوله «**لا زلت أعتقد أن الشّعر ليس في الشكل بقدر ما هو في الروح وأن الوزن ليس إلا إطارا موسيقيا تقتضيه طبيعة المشاعر**».[1] حيث إنّ: "**الوزن مجموعة الأزمنة المتساوية المتكرّرة التي يتألّف منها البيت والتي عرفت بالتّفعيلات**".[2]

فنجده وكأنه في صراع، فمرة يركز على الموضوع الذي يمثّل الرسالة المقدمة من خلال القصيدة، ومرة أخرى يجعل من الوزن أساس القصيدة العربيّة.

كما أننا نجده يرفض الشّعر الذي كان في فترة ينشر في الصفحة الأخيرة من جريدة الشّعب إذ يعتبره كلام فقط لأجل المكانة العالية والشهرة «**إنما هو حب الشهرة يدفع ببعض أدعياء الشّعر الحر أن يرصفوا الكلمات دون عاطفة صادقة، ولا صورة فنّيّة، ويضع لهذه الكلمات اسماً ويبعثونها إلى الجريدة، حيث تجد أخاً متحمّساً للقضية الفلسطينيّة**».[3]

كما نجده يرفض الشّعر الذي يرتبط فقط بمناسبات معيّنة ويرى أن هذا النوع من الشّعر خال من الإحساس والعاطفة.

وفي جهة أخرى يشيد بهؤلاء المبدعين الذي يهتمون بالقضايا الوطنيّة ويتحمسون للكتابة عنها.

---

[1] محمّد مصايف: دراسات في النّقد والأدب، ص 158.

[2] السعيد الورقي: المرجع السابق، ص 125.

[3] محمّد مصايف: فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 45.

الفصل الثاني

مظاهر الأكاديميّة في نقد

محمّد مصايف للخطاب السّردي

أوّلاً: نقد الرّواية

لقد قلنا في الفصل الأوّل من هذه الدّراسة أنّ **محمّد مصايف** لم يتوقّف عند مجال محدّد من العمل النّقدي، بل نراه ينتقل بين النّقد الشّعري الذي أولاه أهمّية بالغة لا لميله لهذا النّوع من الأدب ولكن لكثرة الأعمال في مجال الشّعر، هذا ما سمح له أن يقدّم نقدا في الشّعر أكثر منه في المجال النّثري. أمّا الدّراسة للأعمال النّثرية فهي الأخرى حظيت باهتمامه، وقد أولى للأعمال الرّوائيّة درجة من الاهتمام الكبير.

الرّواية في المفهوم الاصطلاحي هي عبارة عن قصّة طويلة "**فيها يعالج المؤلّف موضوعا كاملا أو أكثر فلا يفرغ القارئ منه إلاّ وقد ألمّ بحياة البطل أو الأبطال في مراحلها المختلفة، وميدان الرّواية فسيح أمام الرّاوي يستطيع أن يكشف حياة أبطاله**".[1]

هذا النّوع من الأدب اقتبسه العرب في جملة ما اقتبسوه من مظاهر الحضارة الغربية، والرّواية مرتبطة بالمجتمع، تعكس مظاهر حياة الشّعب، وهي مرتبطة بالواقع المعاش. "**والرّواية الجزائريّة على غرار الرّواية العربيّة تعكس واقعا مريرا عاشه الشّعب الجزائريّ في فترات معيّنة، فالظّروف الاجتماعيّة والسّياسيّة والاقتصادية ولّدت نوعا من الأدب عكس حياة الجزائريّين، فالدب بهذا المعنى هو الصّور السّياسيّة لواقع ما معكوس يشكّل إبداع فنّي**".[2]

لقد جاءت نشأة الرّواية في المغرب العربيّ متأخّرة، ولكنّها تطوّرت بشكل ملفت للانتباه وإذا حاولنا أن نربط ظهورها مع الوضع الاجتماعي الذي كان سائدا في فترة الاستعمار الفرنسيّ، فقد اتّسمت مواضيعها بالجديّة وارتبطت بالواقع المعاش والأحداث التي كانت تشهدها الأرض الجزائريّة، فالصّراع الذي ساد مدّة طويلة لأجل استرجاع الكرامة، وسياسة المدمّر التي

[1] سعيد سلام: التّناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 20.

[2] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر بحث في الأصول التّاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986، ص 43.

كان سائدة من تجهيل وتفقير وظلم وعبودية، كلّها عوامل ساهمت في إنتاج كتابة روائيّة من منبع هذه الأحداث، والرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربيّة ظهرت في التسعينات، عدا روايتين هما:

1. "**غادة أم القرى**" **لأحمد رضا حوحو** والتي ظهرت في بداية الأربعينيات وربما قبل ذلك بالإسناد إلى المقدّمة التي كتبها له السيّد **أحمد بوشناق المدني** والمؤرخ في 1362/12/21هـ فهو ما يقابل حسب تقديرنا 20 يناير 1943.[1]

"**واعتبر واسيني الأعرج رواية غادة أم القرى أول عمل روائي مكتوب بالعربيّة في الجزائر حيث جاءت كتعبير عن تبلور الوعي لدى الجماهير بالرّغم من آفاقها المحدودة**".[2]

2. ورواية "**الطّالب المنكوب**" **لعبد الحميد الشّافعي** والتي ظهرت سنة 1951 وقد اعتبرهما محمّد مصايف قصّتين طويلتين، لكنّه في ذات الوقت لا يمانع من تسميتهما روايتين على سبيل الرّيادة في العمل الرّوائي.

لقد سايرت الرّواية الجزائريّة الواقع، فنقلت مختلف التّغيّرات التي طرأت على المجتمع الجزائري من جوانبه السّياسيّة والاجتماعيّة والاقتصادية، والتي أسهمت بشكل مباشر في موضوعات الرّواية الجزائريّة، فكان للثورة صدى واسعاً في الأعمال الرّوائيّة لما خلّفته هذه الثّورة في نفوس الشّعب، ولما خلّفه المستعمر من ظلم، كلها كانت من بين الموضوعات التي اتّخذها الرّوائي للحديث عنها والتّفصيل فيها، فهي قضية وطنيّة بحتة.

شكّلت الثّورة الجزائريّة المسلّحة نقطة تحوّل في الرّواية الجزائريّة، "**حيث أصبح الحديث عن الثّورة والنّهل منها اعتباراً ضرورياً في الكتّابة الرّوائيّة، سواء بسرد بطولاتها أم بتشكيلها، وحتى وإن شكّلت توجّهات تنتقد منطقها ونتائجها وتطعن في إنجازات بعض**

[1] واسيني الأعرج: المرجع السابق، ص 18.

[2] فطيمة سليماني: الشخصية التّاريخية في الرواية الجزائرية وهوية الانتماء، رسالة ماجيستير، إشراف أ.د. سعيدي محمّد، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، 2011-2012، ص 29.

القائمين بها، فإنّها تجسّد تصوّر البطل النموذجي وصناعة الوعي على الرّغم من التّعامل مع الثّورة ووصفها بالسّطحيّة أحياناً والمثالية".[1] أمّا الرّواية الجزائريّة العربيّة بشكلها الفنّي فلم تظهر إلاّ في السّبعينات. وكانت أوّل رواية فنّية عرفها الأدب الجزائري هي **ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدّوقة.**

قلنا سابقا أنّ محمّد مصايف أولى لهذا النّوع من العمل النّثري عناية كبيرة منذ رجوعه من القاهرة، فقد خصّص كتابا كاملا تضمّن دراسات في "**الرّواية العربيّة الجزائريّة الحديثة بين الواقعيّة والالتزام**"، درس من خلاله روايات ألّفها أدباء جزائريّون، حيث يوضّح **مصايف** في مقدّمة الكتّاب أنّه منذ رجوعه من القاهرة عام 1976 فكّر في دراسة بعض الرّوايات الجزائريّة التي كانت قد ظهرت ولم تقدّم فيها دراسات موضوعيّة، وقد وضع خطّة شملت ستّ (06) روايات ثمّ انشغل عن دراستها بأمور أخرى كما يقول "**غير أنّ الأشغال المهنية وبعض المشاكل العائلية جعلتني أسير في هذه الكتّابة ببطء. والبطء الذي لا أتأسّف عليه لأنّه سمح لي في النّهاية بتوسيع خطّتي إلى تسع روايات بدل ستّ كانت محور الخطّة في البداية**".[2]

ولقد حدّد **مصايف** منذ بداية الدّراسة لهذه الأعمال منهجه العلمي، وهو"**المنهج الذي اختاره دائما لأعمالي الدّراسية النّقدية، وهو منهج يقوم أساسا على الموضوعيّة في البحث والاعتدال في الحكم واحترام شخصيّة الكاتب ومواقفه الفنّية والإيديولوجية**".[3]

كما نجده في البداية يحدّد طبيعة وطريقة عمله حيث إنّه يلتزم بالنصّ الموجود بين يديه قيد الدّراسة دون المساس بصاحب العمل وهو يختار هذا المنهج في عمله لأنّه "**المنهج الأكاديمي الذي يفرّق بين العمل وصاحبه**".[4]

---

[1] آمنة بلعلي: المتخيّل في الرّواية الجزائريّة من المتماثل إلى المختلف، الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط2، 2011، ص 52.

[2] محمّد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 5.

[3] المرجع نفسه، ص 5.

[4] المرجع نفسه، ص 6.

"حيث يعد ظهور الرّواية العربيّة الجزائريّة متأخّراً بالقياس إلى الأشكال الأدبيّة الحديثة، مثل المقال الأدبي والقصة القصيرة، والمسرحيّة، رغم ذلك فهي أكثر الأجناس الأدبيّة حساسية اتجاه المجتمع".[1]

يبدأ مصايف دراسته بتحليل الظّروف التي أخّرت ظهور الرّواية في الجزائر حيث يرجعها إلى "**الظّروف التي كانت تعيشها الجزائر في النصّف الأوّل من هذا القرن أنسب بظهور فنون الشّعر والخطابة والرّسالة والمقالة منها بفنّ الرّواية والقصّة الطّويلة... غير أنّ ظروف الصّراع السّياسي والحضاري التي كان يعيشها الشّعب الجزائري كانت تقتضي الانفعال والسّرعة في ردّ الفعل وعدم التّأنّي في التّعبير عن المواقف والمشاعر، وهي شروط جعلت الأديب يميل إلى القصيدة الشّعرية والأقصوصة التي تعبّر عن الملحمة العابرة أكثر ممّا تعبّر عن موقف مدروس في أبعاد إيديولوجية وفنّية واضحة".**[2]

حسب رأي مصايف فإنّه بتحقّق الحرّية والاستقلال واستقرار الظّروف السّياسيّة، أمكن الكتّاب الجزائريّين من استغلال هذا الهدوء "**بتجريب كتابة الرّواية في نجاح غير قليل من المحاولات الأولى**".[3]

وبذلك فمن الطّبيعي أن تكون انطلاقة الرّواية في شيء من الضّعف ذلك لأنّ ها لون جديد على الأديب الجزائري، وكان أوّل ما سيبدأ ترجمته والحديث عنه الظّروف الوطنيّة من حرب ومقاومة وما نجم عن هذه الحرب، لكنّ الاستعمار لا يقتل الأدب ويمحيه بل يضفي عليه ألوانا أخرى مختلفة، فيخلق الأدب الرّمزي والأدب الشّاذ "**والظّروف لا تقتل الأدب بل تكيّفه فتجعل منه الأدب الذّاتي أو الموضوعي. والأدب الجزائري هو نتاج الظّروف السّياسيّة القاهرة التي مرّ بها الشّعب الجزائري بكلّ فئاته، وما هو إلاّ انعكاسا لهذه الظّروف، وممّا لا**

---

[1] فطيمة سليماني: المرجع السابق، ص 29.

[2] محمّد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 7.

[3] المرجع نفسه، ص 8.

شكّ فيه أنّ هذه الحقبة التّاريخية التي جاوزت القرن وربع قرن كان لها تأثيرها العميق على جميع المستويات وصبغت النّتاج الأدبي بصبغتها وأعطتها لونها، وخاصّة النّثر".[1]

صنّف مصايف الرّوايات التي قام بدراستها حسب مواضيعها إلى الرّواية الإيديولوجية **(اللاّز)** و**(الزّلزال) للطّاهر وطّار**، الرّواية االهادفة **(نهاية الأمس) لعبد الحميد بن هدوقة** و**(الشّمس تشرق على الجميع) لإسماعيل غموقات** و**(نار ونور) لعبد الملك مرتاض،** والرّواية الواقعيّة تناول من خلالها **(ريح الجنوب) لعبد الحميد بن هدوقة،** و**(طيور في الظّهيرة)** لمرزاق بقطاش، أمّا رواية التّأمّلات الفلسفيّة فصنّف منها رواية **(الطّموح) لمحمّد عرعار** وأخيرا رواية الشخصيّة **(لما لا تذروه الرّياح) لمحمّد عرعار العالي.**

يبدأ مصايف دراسته بالرّواية الإيديولوجية حيث يتناول رواية **اللاّز للطّاهر وطّار** فيبدؤها بتحديد نوعين للقراءة كما قسّمها الدّكتور **الرّبيعي** "**قراءة سريعة ومباشرة تهتمّ بالأحداث في ذاتها، ولا تبحث في العوامل المسبّبة لهذه الأحداث ولا تستخلص النّتائج، ولا تفسّر المواقف المتّخذة وقراءة متأنّية هادفة**"،[2] وحسب رأي مصايف فإنّ القراءة السّريعة يقوم بها القارئ الذي لا يهتمّ إلاّ بالمتعة الفنّية، أمّا القراءة المتأنّية فهي القراءة التي يخوضها "**الدّارس الواعي المدرك لرسالته العلميّة، وهي قراءة أقلّ ما توصف به أنّها تضع العمل الأدبي المدروس في مكانه من الحركة الأدبيّة العامّة**".[3]

ويشير مصايف إلى أنّ رواية "**اللاّز**" للأديب طاهر وطّار من الأعمال الأدبيّة التي تستلزم من القارئ قراءة متأنّية تجعله يعنى بموضوعها وأحداثها.

---

[1] رابح الأطرش: بناء الرواية العربية الجزائرية (1970-1985) دراسة موضوعية وفنية، رسالة ماجستير في الأدب، إشراف مصطفى الشافي السوري، جامعة عين شمس، سنة 1991، ص 41.

[2] محمّد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 25.

[3] المرجع نفسه، ص 25.

في بداية دراسته للرّواية يقوم مصايف بتحليل أفكارها من خلال قراءة فردية للعمل الرّوائي "**معتمدا على قناعاته الفكريّة والفنّية الخاصّة دون الاستعانة بغيره من النّقاد، سواء من المنظرين الغربيين أو من العرب**"،[1] وهكذا كان يدرس جميع أعماله دون اتّباع أيّ ناقد أو طريقة نقديّة خاصّة، فقد سعى إلى إيجاد طريقته الخاصّة في مجال النّقد يتميّز بها عن غيره من نقّاد عصره، فقد كان يبدأ بتحليله لأفكار الرّواية وتحديد موضوعها وشخصياتها الرّئيسيّة والثّانوية "**تبدأ الرّواية بالحديث عن اللاّز وتنتهي بالحديث عن شخصيّة اللاّز بشذوذه في نشأته وحياته والتحاقه بالثّورة وحالته المأساوية بعد الاستقلال والواقع أنّ لشخصيّة اللاّز دورا أساسيا في أحداث الرّواية أوّلاً لما يقوم به شخصيا في تطوير الأحداث، ثمّ بكونه ابنا لهذا الرّجل الذي سيكون المحلّ الأساسي للإيديولوجية التي تقوم عليها فصول الرّواية**".[2]

لقد كان مصايف يتعامل بنفس الأسلوب والطّريقة مع كلّ أعماله التي درسها، فنجده يحلّل أفكار الرّواية ويحدّد موضوعها ثمّ يقوم بتلخيصها للقارئ. وهكذا مع كلّ الرّوايات يتّبع نفس الطّريقة في النّقد.

كما أنّنا نجده يطلق أحكاما أو نقدا دون أن يوضّح ذلك مثل: "**من النّاحية الفنّية يحسّ قارئ رواية اللاّز أنّ بعض المواقف كانت في حاجة إلى زيادة توضيح**"،[3] دون أن يبيّن لنا كيف يمكن توضيح هذه المواقف. ويصف **مصايف** أسلوب **وطّار** بالأسلوب البسيط فهو "**يقدّم المعنى كلّه منذ الوهلة الأولى وهو لا يميل إلى الرّمزية إلاّ نادرا**".[4]

وهكذا ينهي رسالته بلمحة خاطفة بانتقاله إلى أسلوب ولغة الكاتب أو الرّوائي، ونجده يتّبع نفس الطّريقة مع كلّ الرّوايات.

---

[1] محمّد ساري: النّقد الأدبي مناهجه وتطبيقاته عند الدكتور محمّد مصايف: ص 142.

[2] محمّد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 27.

[3] المرجع نفسه، ص 51.

[4] المرجع نفسه، ص 52.

كما لاحظنا أنّه يشير وبشكل خفيف إلى بعض الآراء دون أن يعرّفنا إلى أصحابها أو قائليها فهو حين يقوم بدراسة رواية "**نار ونور**" **لعبد الملك مرتاض** يقول: "**ونحن نعرف أنّ كثيرا من النّقاد التفتوا إلى هذا الجانب من فنّ المؤلّف دون أن ينظر إلى القضيّة نظرة موضوعيّة تقوم على الدّرس والمناقشة وهو ما أضعف قليلا من موقف هؤلاء النّقاد، وسمح المؤلّف بالرّد على خصومه في شيء من القوّة**"، فهو ترك القارئ في شوق عظيم إلى معرفة أصحاب هذه الآراء.

مصايف لا يخصّ رواية "**نار ونور**" بهذه الطّريقة، بل يعمّمها على أغلب الرّوايات، فهو في رواية "**ريح الجنوب**" **لعبد الحميد بن هدوقة** يشيد بالرّواية "**فإنّ ممّا لا شكّ فيه أنّ رواية «ريح الجنوب» بالإضافة إلى استيفائها لشروط الفنّ الرّوائي تعالج لأوّل مرّة وفي واقعية متّزنة هادفة، موضوعا اجتماعيا يهمّ الجماهير الواسعة من الشّعب الجزائري**"،[1] ثمّ بعد هذا يرى أنّ الرّواية "**اهتمّ كثير من الباحثين والنّقاد الجزائريّين بها اهتماما ملحوظا**"،[2] دون أن يوضّح لنا مثالا ولو واحدا عن هذه الدّراسات التي اهتمّت بالرّواية وتركنا دون أيّ توضيح واكتفى بالإشارة العابرة.

وحين يحاول شرح الاشتراكية على لسان شيخ العربيّة في نفس الرّواية "**ريح الجنوب**" حين يسأل هذا الشّيخ عن معنى اشتراكية فهو يتهرّب من تفسيرها ويقوم بذكر مشتقّاتها "**مصدر اشترك يشترك اشتراكية**"،[3] حيث يذكر **مصايف** أنّه "**قد يفهم بعض الباحثين من هذا الكلام أنّ المؤلّف إنّما أراد الهزء من شيوخ العربيّة لهذه الفترة**"،[4] واستمرّ في تأكيده أنّ شيخ العربيّة إنّما أراد بهذه الطّريقة التّعبير عن يأسه ويأس كثير من أمثاله من رؤية حلول ناجحة لمشكل العمل والأرض والاستغلال وحبّ الهيمنة، نلاحظ أنّ مصايف يعمّم أقواله بحيث لم

---

[1] محمّد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 179.

[2] المرجع نفسه، ص 179.

[3] المرجع نفسه، ص 190.

[4] المرجع نفسه، ص 190.

يسند قولا إلى صاحبه بل كان يلقي بأحكامه وأقواله دون الإسناد إلى رأي واضح أو شخص معيّن وربّما يعود ذلك إلى طبيعة المنهج الذي اعتمده من البداية وهو الموضوعيّة في العمل والاعتدال في الحكم.

ربّما تندرج هذه الدّراسات النّقدية لمصايف ضمن المقالة الأدبيّة وذلك لأنّ الدّراسة النّقدية تحتاج في طيّاتها إلى الممارسة الجادّة الهادفة وهو بذلك يبتعد من خلال طريقة النّقد التي يمارسها عن البحث الأكاديمي الذي يعتمد على المصادر والمراجع من أجل تحليل الآراء والمقارنات التي تكون بين رأي النّاقد ومواقف أخرى لناقد آخر.

المقالة ينطلق من خلالها مؤلّفها أو كاتبها من خلفية فلسفيّة أو فكرة فلسفيّة جمالية. أمّا الدّراسة النّقدية، فتعتمد على آراء الآخرين وانتقادهم وتستند إلى علوم أخرى.

وربّما ما لاحظناه على الدّراسة النّقدية لهذه الرّوايات هو أنّ **مصايف** اعتمد على طريقته الخاصّة في النّقد حيث انتهج منهجا خاصّا به، كما تبيّن ذلك منذ بداية دراسته للرّوايات التّسع، وكذا افتقار هذه الدّراسات إلى دراسات شملت نفس الرّوايات وقد عدّها مصايف بالكثيرة.

ربّما ما جعل مصايف لا يعتمد في عملية النّقد التي قام بها خلال دراسته للرّوايات على آرائه غيره، إن لم يكن يريد أن يقع أسير طرق ومواقف نقديّة لهؤلاء النّقاد الذين سبقوه في تحلي تلك الرّوايات، وذلك كي ينهج نهجه الخاصّ به فيتميّز عن غيره من النّقاد، فقد اختار لنفسه طريقته الخاصّة من خلال استقراء النصّوص وتحليلها وإعادة تركيبها وهو المنهج الذي يسير عليه في مجمل أعماله النّقدية فيحاول من خلاله معرفة كلّ ما يتعلّق بالنصّ الرّوائي من مضمون وموضوع وشخصيات. وهذا النّوع من النّقد قديم في النّقد العربيّ، ثمّ يقوم بدراسة جمالية من خلال بيان نوع الأسلوب الذي اعتمده كاتب الرّواية ولغته وألفاظه ويحكم في آخر دراسته على العمل الأدبي.

1) نقد النصّ الرّوائي

من خلال نقد مصايف للرّواية الجزائريّة نجده يقسّم هذه الرّوايات حسب مواضيعها واهتماماتها: إلى الرّواية الإيديولوجية والرّواية الهادفة والرّواية الواقعيّة إلى غير ذلك، فنجده يبدأ بتعريف بسيط بصاحب الرّواية أو إعطاء لمحة موجزة إمّا عن حياته الأدبيّة كقوله عن **محمّد عرعار**: "**وعرعار من الأدباء الشّباب المقلّين الذين يعملون في صمت ولا تظهر أسماؤهم في الصّحافة إلاّ إلماما، ولذلك كان صدور هذه الرّواية بمثابة أوّل اتّصال بينه وبين النّقد والنّقاد**"،[1] أو ذكر بعض أعماله السّابقة كقوله عن الدّكتور **مرتاض**: "**مرتاض من الكتّاب الجزائريّين المعروفين بتعدّد نتاجهم وتنوّعه**".[2]

كما يقوم بتلخيص الرّواية التي هي في طوّر الدّراسة النّقدية، حيث يركّز على التّلخيص في أكثر من نصّف عدد صفحات المقال، وهذه الطّريقة في النّقد تكون مع جميع الرّوايات، فمثلا مع رواية «**اللاّز**» للطّاهر وطّار يبعثر رجل كلامه في التّلخيص حيث نجده يلخّص الرّواية في (14) أربعة عشر صفحة حيث يأخذ التّلخيص الجانب الأعظم من الدّراسة، ويبقى الجزء الأيسر في ثلاث أو أربع صفحات للتّعليق على الأحداث ودراسة أسلوب الرّواية.

وهذا كذلك ما نجده أيضا في رواية "**الشّمس تشرق على الجميع**" **لإسماعيل غموقات** حيث يتناول التّلخيص في عشرين صفحة وهو ما يسمّيه "**العرض السّريع لأهمّ أحداث الرّواية**"،[3] والجزء الثّاني والبسيط يتركه لتحليل أسلوب الرّواية، وهو نقطة يرتكز عليها مع جميع رواياته، ونجده يحدّد في المقدّمة الموضوع العامّ والذي تشترك فيه جميع رواياته في قوله: "**إنّ أغلب الرّوايات الجزائريّة التّسع التي نعالجها فيما يلي تعالج الثّورة المسلّحة أو الآثار النّفسية والاجتماعيّة المترتّبة على هذه الثّورة، فبعض هذه الرّوايات كاللاّز ونار ونور والطّموح إلى حدّ تهتمّ بالثّورة وأحداثها اهتماما أساسيا**".[4]

---

[1] محمّد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية الالتزام، ص 285.

[2] المرجع نفسه، ص 159.

[3] المرجع نفسه، ص 145.

[4] المرجع نفسه، ص 08.

ثمّ يحدّد موضوع كلّ رواية على حدة، فموضوع رواية "**اللاّز**" الصّراع بين الإيديولوجية الشّيوعيّة ومعارضيها، أمّا موضوع رواية "**الزّلزال**" فهو الثّورة الزّراعية، وموضوع "**ريح الجنوب**" فهو الإصلاح الزّراعي، أمّا موضوع رواية "**طيور في الظّهيرة**" الغابة وما يجري فيها من أحداث الثّورة وما يعلم به الأطفال من مشاهدة هذه الأحداث،[1] أمّا رواية "**الطّموح**" "**إنّما هي على الأقلّ أربع روايات في واحدة**"،[2] وقد جعل مصايف موضوع الرّواية يدور "**حول الاهتمامات الرّوحية النّفسية والأخلاقية والميتافيزيقية لبطل الرّواية وهو خليفة**".[3]

بعد تحديده لموضوع الرّوايات ينتقل إلى الشّخصيّات حيث يرسم لنا الشخصيّة الرّئيسيّة في كلّ رواية، ونجده يذكر طابعها الإيديولوجي.

كما أنّنا نجد مصايف لا يعطي أهمّية للعناصر المكوّنة للشخصيّة مثل الوصف الجسدي كالملامح أو الهيئة أو طريقة الكلام، فهو أهمل كلّ هذه الأشياء المتعلّقة بالشخصيّة إلاّ ما يخصّ نظرتها الاجتماعيّة أو السّياسيّة أو الأخلاقية.

ثمّ ينتقل إلى لغة وأسلوب الرّواية في شكل جدّ مختصر مثل قوله في نهاية رواية "**نهاية الأمس**" **لعبد الحميد بن هدوقة** "**لا ينسى المؤلّف أسلوبه المفضّل وهو الأسلوب الذي أحسن استعماله في رواية ريح الجنوب، هذا الأسلوب هو أسلوب الوصف الذي يغلب عليه المادّية**"،[4] وقوله في رواية "**الطّموح**" لمحمّد عرعار "**أسلوب معبّر يفي بالحاجة الفنّية في أغلب الأحيان وكثيرا ما ينجح المؤلّف في التّعبير عن موقف عميق متشعّب أساسا بجملة واحدة مركّزة**".[5]

---

[1] محمّد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 214.

[2] المرجع نفسه، ص 242.

[3] المرجع نفسه، ص 242.

[4] المرجع نفسه، ص 123.

[5] المرجع نفسه، ص 180.

2) عناصر الرّواية

نتطرّق في دراسة العناصر الرّوائيّة التي ركّز عليها مصايف خلال دراسته لهذه الرّوايات في شيء من التّفصيل:

أ) تحديد موضوع الرّوايات:

صنّف مصايف رواياته إلى "**خانات فكرية متمايزة**"[1] إلى روايات إيديولوجية وروايات واقعية وروايات فلسفيّة وأخرى شخصيّة، وقد عدّ مصايف روايات **الطّاهر وطّار** ضمن الرّوايات الإيديولوجية وقد خصّ رواياته بهذا المصطلح دون الرّوايات الأخرى، حيث إنّ هذا الموقف الإيديولوجي غير موجود في جميع الرّوايات التي درسها مصايف إلاّ في أدب **وطّار**، أمّا الأدباء الآخرين فرواياتهم تعبّر عن مواقف اجتماعية أو أخلاقية حسب رأيه حيث لم يجد للإيديولوجية موقفا واضحا في الرّوايات الأخرى، حيث يعرّف الإيديولوجية بأنّها "**الرّؤية الاشتراكية العلميّة والشّيوعيّة العالمية التي تنادي بوحدة الحركة العالمية في العالم**".[2]

يعتبر مصايف أنّ "**وطّار خير من يمثّل هذا الموقف الإيديولوجي في الرّواية العربيّة الجزائريّة الحديثة إن لم يكن هو الممثّل الوحيد لهذا الموقف**".[3]

لقد لخّص مصايف الصّراع الإيديولوجي الذي كان موجودا بين الحركة الشّيوعيّة وجبهة التّحرير الوطني في رواية "**اللاّز**" لكن دون أن يتّخذ موقفا أو أن يعطي رأيه الخاصّ أو على الأقلّ تحديد موقف من بعض المواقف التّاريخية ما عدا بعض الملاحظات الطّفيفة، حيث رفض أن يكون هذا الشّيخ مسلما متزمّتا عندما أقبل على إعدام "**زيدان**"، فالحرب كانت قائمة لأجل مصلحة وطنيّة وليست دينية لأنّ ها "**صيغة مبالغ فيها في نظرنا، لأنّ ها تظهر الجبهة وقائدها بمظهر المتزمّت الذي يعمل من أجل عقيدة دينية، لا من أجل أهداف**

---

[1] محمّد ساري: النّقد الأدبي مناهجه وتطبيقاته عند الدكتور محمّد مصايف، ص 147.

[2] محمّد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 11.

[3] المرجع نفسه، ص 11.

سياسية واضحة، وهذا طبعا لا يعبّر عن واقع جبهة التّحرير الوطني أثناء الثّورة المسلّحة وبعدها".[1]

انطلق مصايف من كون شخصيّة الشّيخ شخصيّة نموذجية حيث نجدها تحمل مبادئ الحزب الذي ينتمي إليه، ولذلك هو يطلق عليه صفة "**الإسلامي المتزمّت**" ولكن هذه الإيديولوجية التي تحدّث عنها مصايف وربطها بروايات وطّار هل هي مرتبطة بالفكر الماركسي فقط أم هي مرتبطة بالنّظام السّياسي ككلّ وداخل كلّ مجتمع؟ ربّما الإيديولوجية تتجلّى وتظهر في كلّ ما هو مغاير للقديم إذ ترتبط بالتّنظيمات التي تأتي كي تعارض نظاما كان سائدا، وبالتّالي فإنّ الإيديولوجية موجودة في كلّ الرّوايات التي قام بدراستها مصايف، أي الرّوايات التّسع تحتوي جانبا إيديولوجيا.

ب)دراسة شخصيات الرّواية:

أعطى مصايف عناية واسعة لدراسة الشّخصيّات الرّوائيّة وذلك من خلال تحديد ملامحها، حيث نجده بعد تحديد موضوع الرّواية ينتقل مباشرة إلى تعريف القارئ بالشخصيّة البطلة أو الرّئيسيّة.

حين تعرّض مصايف في تحليله لرواية "**اللاّز**" استنتج أنّ كلّ شخصيّة لها اتّجاهها الخاصّ، وحسب رأيه أنّ شخصيّة "**زيدان**" هي "**الشخصيّة الأولى والممثّلة للشّيوعية، وما دام المؤلّف يريد أن يجعل من هذه الشخصيّة نموذجا لوضع رؤية الإيديولوجية ومثالا للصّمود والتّضحية والإخلاص**".[2]

حاول مصايف الاطّلاع على كلّ الملامح الفكريّة والإيديولوجية واللّغوية التي تجعل من شخصيّة "**زيدان**" شخصيّة روائية وليست شخصيّة فكرية، وركّز على أفعال هذه الشخصيّة دون النّظر إلى خطابها حيث ينفي **ميخائيل باختين** قدرة النّاقد في كشف "**الموقف**

[1] محمّد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 47.

[2] المرجع نفسه، ص 35.

الإيديولوجي لشخصيّة روائية والعالم الإيديولوجي المكوّن لها من خلال أفعالها وحدها وبدون أن تشخّص خطابها".[1]

يرى **نجيب محفوظ** أنّ: "**الشخصيّة الطّبيعيّة عند دخولها في الرّواية تتخذ وظيفة جديدة، تدل على معنى جديد وتكون جزءاً من لوحة كبيرة، حتى أنت في النّهاية تنسى الأمل في الحياة، ولكنّها في الرّواية غيرها في الحياة، وإلا لما كانت فنّاً على الإطلاق**".[2]

فإنّنا من خلال تشخيص الخطاب نبحث عن المستلزمات الصّوتية أو العلامات الخاصّة بكلّ شخصيّة، فنبحث عن لهجته الاجتماعيّة وحتّى في حالة اختلاط خطاب المتكلّم بخطاب الرّاوي فإنّنا نكون أمام خطاب يحتوي في نفس الوقت على نيّة قصدية للرّاوي من خلال لسان شخصيّة ونيّة ظاهرة للشخصيّة الرّوائيّة وذلك لأنّ الإنسان ليس في صورته التي يظهر عليها بل تظهر شخصيته من خلال لغته.

فزيدان هو ممثّل "**الحزب الشّيوعي الجزائري والشّيخ هو ممثّل جبهة التّحرير الوطني**"[3] ويذكّرنا **مصايف** من خلال تحليل مميّزات شخصيّة "**زيدان**" حيث يراه "**مزوّدا بكلّ المعلومات والأفكار التي تجعله ينتصر في كلّ مناقشة جديدة، لقد درس الإيديولوجية الشّيوعيّة وناضل في صفوف الحزب الشّيوعي، وله معرفة بتواريخ الحركات الثّورية في العالم، من هذه النّاحية هو على أتمّ الاستعداد لمجابهة كلّ نقاش من الطّرف الآخر**".[4]

يحدّد مصايف أنّ الصّراع بين **زيدان والشّيخ** ليس صراعا إيديولوجيا وإنّما هو صراع فكريّ، إذ يريد **زيدان** أن يحقّق مطلبه وفي المقابل يريد **الشّيخ** تحطيم كلّ أفكار ومبادئ **زيدان** عن الشّيوعيّة.

---

[1] ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي ترجمة وتقديم: محمّد برادة، دار الأمان، الرباط، ط2، سنة 1987، ص 92.

[2] حسام الخطيب: بناء الشخصية الروائية في رواية نجيب محفوظ، دار الحداثة للنّشر والتّوزيع، لبنان، دط، دت، ص181.

[3] محمّد مصايف: الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام، ص 44.

[4] المرجع نفسه، ص 44.

أمّا شخصيّة اللاّز فهي تمثّل الإنسان الكادح الفقير "**كان منظورا إليه كلقيط لا أصل له ولا عائلة محترمة**".[1] أمّا الضّابط فكان يمثّل الاستعمار وقدّور مثّل البورجوازية.

بنفس الطّريقة نجد مصايف يعرّف شخصيات الرّوايات التي درسها، ففي رواية "**الزّلزال**" بطلها الرّئيسي "**بو الأرواح**" وهو يمثّل الطّبقة البورجوازية الإقطاعية، فهو يتظاهر "**بالدّعوة إلى الإصلاح ويخفي عقلية دينيّة مختلفة، عقلية تؤمن بالخرافات وتفضّل هذه الخرافات وما تجرّ إليه من انحطاط وتخلّف**".[2]

حيث يصف موقفه من الدّين "**وينزل بو الأرواح في عقيدته الدّينية إلى درجة الإيمان بوجود صاحب الرّاية، فيستغيث به كلّما أحسّ بدوار في رأسه من شدّ التّغيير الذي يشاهده**"،[3] فالدّين عند **بو الأرواح** حسب **مصايف** "**ليس إلاّ وسيلة للتّغرير بالشّعب البسيط والمحافظة على المنزلة الاجتماعيّة الخاصّة**"،[4] ويصف شخصيّة **بو الأرواح** في إطار الشّخصي الانتهازية "**التي لا تتحرّ إلاّ في إطار المصلحة الخاصّة ولا تحسب حسابا لغير هذه المصلحة**".[5]

يؤكّد مصايف بورجوازية هذه الشخصيّة "**من سمات بو الأرواح التي يبثّها القاصّ على أنّها من مميّزات الطّبقة البورجوازية الميل إلى الاستغلال والمراباة بماله ومال غيره، وهو سمة من سمات البورجوازية ما في ذلك شكّ، لأنّ الأساس الأوّل الذي تقوم عليه هذه الطّبقة هو تجميع المال واستثماره بكلّ الوسائل ومن هنا كانت المراباة سمة في هذه الطّبقة**".[6]

---

[1] محمّد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 27.

[2] المرجع نفسه، ص 62.

[3] المرجع نفسه، ص 63.

[4] المرجع نفسه، ص 64.

[5] المرجع نفسه، ص 64.

[6] المرجع نفسه، ص 65.

مصايف يحدّد انتماء شخصيّة **بو الأرواح** إلى الطّبقة البورجوازية أمّا **واسيني الأعرج** فيحدّد انتماءها إلى الطّبقة "**الإيديولوجية الإقطاعية ملكية وممارسة**"،[1] وكذلك لأنّ "**معظم مرتكزات الإقطاع الدّفاعية كانت تنحت من الدّين أسلحة لتوجّهها إلى صدر البسطاء، لأنّ قضيّة الدّين تشكّل جزءا كبيرا من قناعاتها الرّوحية**".[2]

ومعتمدا دائما على الطّابع الإيديولوجي للشّخصيات الرّوائيّة متّبعا دائما طريقته في التّحليل عندما يحلّل روايته "**نار ونور**" حيث يقدّم لنا الشخصيّة الرّئيسيّة للرّواية "**إنّ الشخصيّة ال أساسيّة لرواية نار ونور هي الشّاب سعيد الذي يبدو أنّه كان ذا ثقافة عالية، وأنّه كان يحضّر نفسه لامتحانات شهادة الباكلوريا وهو شابّ كان شديد الاهتمام بالفلسفة وتاريخ الأفكار والحضارات وكان يعرف جيّدا الحركة الاستعماريّة بمطامحها وأطماعها، وكان لا يترك فرصة تمرّ دون مناقشة هذه الأطماع ومقاومتها بجرأة نادرة**".[3]

أمّا فاطمة فيحدّد شخصيتها بأنّها "**ابنة خال سعيد، كانت هي الأخرى فتاة مثقّفة تشارك بقوّة وذكاء في جميع المناقشات التي كانت تجري بين سعيد وأبيها**".[4]

أمّا رواية **ريح الجنوب** فابن القاضي "**يمثّل الإقطاعية العقارية خير تمثيل، يمثّلها في ذكائها ونشاطها وانتهازيتها وقدرتها على كتمان حقدها خدمة لمصلحة عاجلة**".[5]

أمّا في رواية "**نهاية الأمس**" بطل الرّواية يتمثّل في شخصيّة البشير "**وهو معلّم القرية الذي عيّن فيها بقصد ترميم ما قوّضته الثّورة**"،[6] ويصفه **مصايف** بأنّه "**رجل مثقّف بسيط في**

[1] واسيني الأعرج: المرجع السابق، ص 547.
[2] المرجع نفسه، ص 551.
[3] محمّد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 153.
[4] المرجع نفسه، ص 155.
[5] المرجع نفسه، ص 148.
[6] المرجع نفسه، ص 91.

حياته واضح في خططه، مباشر في مواقفه، التحق بالثّورة منذ اندلاعها، واشتهر فيها بالشّجاعة والإقدام".[1]

أمّا في رواية "**الشّمس تشرق على الجميع**" فإنّه يحدّد شخصيّة رضوان بأنّه "**من عائلة جدّ فقيرة على حدّ تعبيره، عائلة تعولها أمّ وأخت تعملان في دور الأسر الغنيّة**"،[2] وفي البناء الرّوائي الحديث أصبح الراوي "**يغور في أعماق الشخصيّة ويحلل سلوكاتها ويقدمها من جميع النواحي النفسية، حيث يصور عالم الشخصيّة نظرة الداخلي والخارجي ويحلل سلوكاتها محاولاً ربط الأحداث وعلاقتها الاجتماعيّة**".[3]

أمّا في رواية "**طيور في الظّهيرة**" فشخصيتها الرّئيسيّة حدّدها **مصايف** في شخص مراد "**وهي شخصيّة غير مستوية في بعض جوانبها أو بالأحرى هي شخصيّة مستوية إلاّ في بعض جوانبها الثّانوية التي لم يوفّق المؤلّف في تحديدها كلّ التّوفيق**"،[4] ويصف **مصايف** هذه الشخصيّة على أنّها "**شخصيّة مرهفة الإحساس، كثيرة التّأمّل تعيش في ظروف نفسية أوّل ما يقال فيها أنّها مضطربة**". "**يلجأ المؤلّف عادة إلى رسم شخصياته إمّا عن طريق الوصف المباشر بتحليل عواطفها وأفكارها ودرس نفسياتها وإمّا بواسطة الوصف الغير مباشر وفيه يترك الفرصة للشخصيّة التّعبير عن كنهها عن طريق حديثها وسلوكها**".[5]

ونلاحظ من خلال تحديد وتعريف هذه الشّخصيّات أنّ **مصايف** اعتمد على الجوانب الفكرية والأخلاقية لكلّ شخصيّة دونما الالتفات إلى الملامح المادّية كنوع الملابس ولونها وصورة الملامح، وذلك كي تظهر هذه الشّخصيّات حقيقية تتحرّك وتعيش وسط محيط

---

[1] محمّد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 92.

[2] المرجع نفسه، ص 129.

[3] فطيمة سليماني: الشخصية التّاريخية في الرواية الجزائرية وهوية الأسماء، ص10.

[4] محمّد مصايف: المرجع نفسه، ص 115.

[5] فاطمة بلعربي: بناء الشخصية في السيرة الشّعبية "سيرة عنترة نموذجا"، رسالة ماجستير في الثقافة الشّعبية، إشراف الأستاذ محمّد رمزي، جامعة تلمسان، 2002– 2003، ص 38.

اجتماعي محدد بزمان ومكان معيّن. يقول عبد الملك **مرتاض** في تعريفه للشخصيّة "**التّعبير عن قيمة حيّة عاقلة ناطقة**".[1]

كما نجد مصايف يتحدّث عن الشّخصيّات السّلبية كما في رواية "**طيور في الظّهيرة**" حيث يوضّح لنا أنّ شخصيّة مراد "**شخصيّة سلبية غير مستوية في بعض جوانبها**"،[2] وقد اعتبر **مصايف** مثل هذه الشّخصيّات السّلبية عيب من عيوب الرّواية حيث إنّها تبقى بعيدة عن النّضال والجهاد ولم تشارك "**في المعارك الشّديدة التي كانت تجري في الجبال البعيدة والقريبة من حيّ باب الواد**".[3]كما أنّ في رواية "**ما لا تذروه الرّياح**" غاب الصّراع الموجود في الرّواية واعتبره غير جادّ لأنّ "**المفروض في الصّراع بين شخصيّة وطنيّة وأخرى أن يكون صراعا فكريّا تكون فيه الثّقافة والوعي والغيرة الوطنيّة والعلائق العائلية والتّشبّع بروح الحضارة الخاصّة، أسلحة أساسيّة حاسمة، وهو ما نفتقده بالمرّة في شخصيّة البشير، بطل الرّواية، بل إنّ الأمر أخطر من افتقاد البطل لهذه السّمات، حيث إنّه كان يتّسم بسلبية ظاهرة، بل منفّرة في أغلب الأحيان**".[4]

الملاحظ أنّ مصايف يرفض الشّخصيّات السّلبيّة اتّجاه القضايا الوطنيّة، فهو يرى أنّ الشخصيّة الإيجابية تدافع بكلّ قوّة وإرادة عن القضايا الوطنيّة.

ممّا يمكن استنتاجه أنّ مصايف تناول الشخصيّة الرّوائيّة في شكلها التّجريدي حيث جعلها تعبّر عن تيّار فكريّ، خالية من حركة الحياة، فالرّاوي خلال بنائه للشخصيّة الرّوائيّة لا يركّز على الجوانب الفكريّة فقط بل يعطي أهمّية كبرى للوصف المادّي لمحيط الشخصيّة، وذلك لمعرفة ظروف وأوضاع حياة الشخصيّة بما فيها إعطاء معلومات عن الوقت والزّمن الذي

---

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، سلسلة عالم المعرفة، العدد 240، 1998، ص 85.

[2] محمّد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 215.

[3] المرجع نفسه، ص 223.

[4] المرجع نفسه، ص 286.

تجري فيه أحداث الرّواية مثل هيئة البطل وحالته المادّية وعاداته وتقاليده ومميّزاته في كلّ شيء وماذا يحبّ وماذا يرفض وأيّ الألوان مقرّب إليه، وقد حدّدها الدّكتور **مرتاض** على أنّها "**كائن حيّ له وجود فيزيقي فوضعها وملامحها وقامتها وصورتها وملابسها وسحنتها وسنّها واهواؤها وهواجسها وآمالها وآلامها وسعادتها وشقاؤها**".[1]

قد أغفل مصايف الوصف الخارجي عند دراسته لشخصيات الرّوايات التّسع مثل وصف **بو الأرواح** مثل ملابسه وطريقة كلامه ونوع سيّارته، كدلالة على انتمائه الطّبقي الإقطاعي أو الاهتمام بمظاهر المدنية "**المزدحمة بالمشاة والسّيارات والعربات المتجوّلة والبنايات التي تتدرّج واحدة تلوى الأخرى من مطاعم ومساجد ومقاهي وحوانيت المواد الغذائية وحوانيت الحلويات والشّواء والخصر وغيرها من الهياكل الشّعبية**".[2] كما نجد **مصايف** يرفض الكثير من السّلوكات غير المتجانسة ضمن الموقف الفكريّ لرواية "**نار ونور**".

الرّواية كما يعرّفها **مرتاض** "**تسرد أحداثا تسعى لأنّ تمثّل الحقيقة وتعكس مواقف الإنسان، وتجسّد ما في العالم أو تجسّد من شيء ممّا فيه على الأقل**".[3]

كما أنّنا لا يمكن أن نتصوّر رواية بدون شخصيّات فإنّه كذلك لا يمكن تصوّر رواية بدون تحديد مكانها وزمانها ووصف شخصيّاتها، هذا إضافة إلى الملامح العقائدية لكلّ شخصيّة والتي اهتمّ بها كثيرا **مصايف**.

ثمّ نتطرّق إلى تحديد العلاقات بين الشّخصيّات في الرّواية حسب تحليل **مصايف**، حيث نجده يؤكّد على أنّ الشّخصيّات الرّوائيّة كانت تجمعها وظيفة واحدة وهي التّعاون في المبدأ أو الصّراع الفكريّ الإيديولوجي، وقد حدّد مصايف الصّراع الذي كان قائما بين شخصيّة زيدان

---

[1] عبد المالك مرتاض: المرجع السابق، ص 86.

[2] محمّد ساري: البحث عن النّقد الأدبيّ الجديد، دار الحداثة للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 1984، ص 172.

[3] عبد المالك مرتاض: المرجع نفسه، ص 91.

شخصيّة الشّيخ في رواية "**اللاّز**" صراع إيديولوجي بين حزب شيوعي جزائري يمثّله زيدان وبين جبهة التّحرير الوطني يمثّله الشّيخ، كما حدّد الصّراع في رواية "**نهاية الأمس**" صراع بين نزعتين تمثّل إحداهما الإقطاع وحبّ الاستغلال وحبّ البقاء ما كان على ما كان وتمثّل الأخرى وهي نزعة البشير والتّقدّميين من أمثاله العمل من اجل الصّالح العام ورفض كلّ أنواع الاستغلال والهيمنة والرّغبة المؤكّدة في إصلاح الأوضاع الاجتماعيّة الفاسدة في الرّيف الجزائري.[1]

إضافة على هذا الصّراع الإيديولوجي بين الشّخصيّات هناك صراع عاطفيّ بين الشّخصيّات ممثّلا في علاقة قائمة بين شخصيتين مثل العلاقة القائمة بين رحمة ورضوان في رواية "**الشّمس تشرق على الجميع**" **لإسماعيل غموقات** أو بين الرّاعي ونفيسة في "**ريح الجنوب**" أو بين سعيد وفاطمة في "**نار ونور**".

أمّا النّقد البنيوي فقد حدّد ثلاث علائق أساسيّة قائمة بين الشّخصيّات:

1. **علاقة اتّصال:** حيث يتّصل الشّخصيّات ببعضهم، مثل اتّصال **بو الأرواح** بأقاربه، ويكون هذا الاتّصال بعد انفصال عن هذه الشّخصيّات "**وربّما كان هذا العنصر أهمّ العناصر دلالة في قصصنا المعاصر، إذ أنّه يكشف عن مشكلة عصريّة جوهريّة، هي إحساس الإنسان بالعزلة على الرّغم من تواجده بين النّاس وتعامله معهم، ومن الطّبيعي أنّ الأسباب التي تقع خلف هذا السّلوك كثيرة ولكنّها تتلخّص من ناحية في طبيعة حياتنا المعاصرة المعقّدة التي دفعت الفرد دفعا لأنّ يلهث وراء تحقيق رغباته وطموحاته**".[2]

[1] محمّد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 91.

[2] نبيلة إبراهيم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللّغوية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة، دط، دت، ص 62.

2. **علاقة الرّغبة:** نجدها في علاقة حبّ – وهي منتشرة عند أغلب الشّخصيّات–

3. **علاقة المشاركة:** وتكون في التّعاون بين شخصيات الرّواية مثل التّعاون الذي يكون بين رابح الرّاعي ونفيسة في ريح الجنوب وذلك التّعاون يكون من أجل الهروب من الزّواج المفروض على نفيسة إلاّ أنّ مثل هذه المشاركة نادرا ما تكون موجودة في الرّوايات التّسع بينما نجد أنّ المشاركة تكون مكمّلة لعلاقة الرّغبة.

ج) دراسة أسلوب الرّواية:

إنّ آخر ما يصل إليه مصايف من خلال دراسته للرّوايات تحليل أسلوب ولغة الرّواة، من خلال دراسته لروايته "**اللاّز**" **للطّاهر وطّار** سيستخرج سمات أسلوبه حيث يرى أنّه اعتمد "**أسلوب بسيط يقدّم المعنى كلّه من الوهلة الأولى وهو لا يميل إلى الرّمزية إلاّ نادرا، وحتّى عندما تكون رمزيّة بسيطة تتعلّق بالمحتوم العامّ أكثر ممّا تتعلّق بالمعنى المفرد**".[1]

يضيف "**وهو يستعمل جملا قصيرة يفصل بينها غالبا بفاصلة أو نقطة أو نقطتين وقلّما يصل بين هذه الجمل بحروف الرّبط المعروفة كحروف العطف وأدوات الشّرط، والأسماء الموصولة، فالمؤلّف لا يستغلّ سهولة العبارة عنده ليرتقي بفنّه من حيث الشّكل، ولعلّ الملاحظة والتي سبقت الإشارة إليها وهي أنّ المؤلّف يهتمّ بالمضمون العقائدي أو الاجتماعي أكثر من اهتمامه بشيء آخر**".[2]

أمّا لغة الرّواية فيعلّق على لغة "**اللاّز**" أنّها لغة "**سليمة فصيحة إلاّ ما يعثر عليه من عبارات شعبية يحسن المؤلّف استخدامها في المواقف المناسبة**".[3]

---

[1] محمّد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 22.

[2] المرجع نفسه، ص 22– 32.

[3] المرجع نفسه، ص 32.

أثناء تخليله لرواية "**ريح الجنوب**" استخرج السّمات ال أساسيّة لأسلوب الرّواية حيث يرى أنّ الرّاوي:

1. يميل في بعض الأحيان إلى العبارات المشحونة بالإشعاع الفكري ويكون ذلك أكثر ما يكون في المناقشات الفلسفيّة.
2. الميل الكبير إلى وصف الأشياء والنّاس ونفسياتهم، حيث يتعلّق هذا الوصف بالمحيط ومظاهر النّاس "**الوصف المادّي الدّقيق الذي لابدّ أن يؤثّر على نفسيّات الأفراد**".[1]
3. الميل إلى استعمال الأسلوب الرّمزي الإيحائي.
4. استعمال الأمثلة الشّعبية.
5. استخدامه الأسطورة والتّقاليد والأوهام والخرافات.

عندما ينهي مصايف ذكر هذه السّمات يختم بقوله: "**هذه هي تقنيات ابن هدوقة في روايته ريح الجنوب وهي تقنيات جيّدة تجعل الرّواية تحتلّ مكانتها بين الرّوايات الجزائريّة الحديثة**".[2]

نجده يشيد بأسلوب **عبد الملك مرتاض** في رواية "**نار ونور**" وذلك لأنّ "**لأسلوب المؤلّف ولغته سمات بارزة تميّزه عن باقي الكتّاب الجزائريّين وتجعل الباحث لا يتردّد في وصف هذا الأسلوب وهذه اللّغة بالرّومانسية تارة وبالكلاسيكية تارة أخرى**".[3]

"**والأستاذ مرتاض يحسن استخدام الألفاظ والعبارات القديمة في التّعبير عن الأفكار المعاصرة**"،[4] ويرى **مصايف** أنّ اعتماد الأستاذ على الخطابية في التّعبير قد تجعل كلامه في الأخير لا يدلّ على أيّ شيء؛ أي كلام فارغ من المعنى ويلومه على التّناقض الصّارخ في الأفكار والتّكرار الذي يؤدّي إلى الإطناب وكذا تكراره الذي عدّه مصايف مثيرا للانتباه.

---

[1] محمّد مصايف: محمّد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 206.

[2] المرجع نفسه، ص 207.

[3] المرجع نفسه، ص 162.

[4] المرجع نفسه، ص 163.

يعتبر مصايف أنّ "**الكلام الفارغ من المعنى والتنّاقض والتّكرار والاستطراد، وكلّ واحد من هذه الآثار السّيئة المترتّبة على ميل الأستاذ مرتاض على الأسلوب المحدّد في الفقرة السّابقة يضرّ بالفنّ الرّوائي إضرارا مؤكّدا وينزل بقيمة الرّواية إلى مستوى أدنى من الجودة والأهمّية**".[1]

أسلوب عبد الملك مرتاض هنا قريب من المقالة الأدبيّة أكثر ممّا هو قريب من الفنّ الرّوائي، وقد فرّق مصايف بين الأسلوب الوصفي والأسلوب الخطابي، حيث يكون الوصف في الفنّ الرّوائي الجيّد مقبولا أمّا الأسلوب الخطابي فيرفضه مصايف وهو بعيد عن الفنّ الرّوائي، فهو يفتقر إلى العناصر ال أساسيّة للرّواية من حدث وشخصيات ومكان وزمان.

أمّا رواية "**الشّمس تشرق على الجميع**" لإسماعيل غموقات فإنّ **مصايف** يلاحظ أنّ الرّاوي "**مقتصد في تعابيره غاية الاقصاد، ولا أدلّ على هذا الاقتصاد من هذا الإيجاز غير المخلّ الذي كتبت به الرّواية، فالقارئ لا يكاد يعثر على أيّ تكرار لا في الفكرة ولا في العبارة**"[2] ويضيف "**الاستطراد لا وجود له على الإطلاق فالمؤلّف واضح الرّؤية**"،[3] "**الأسلوب الثّاني الذي برع فيه غموقات هو أسلوب الحوار الذي قلّما نجد له مثيلا في معظم الكتّابات الجزائريّة، فهو حوار فنّي من جميع الجوانب من حيث قصر الجمل والعبارات ومن حيث وضوحها ودقّتها**".[4]

د) دراسة لغة الرّواية:

"**اللّغة هي القالب الذي يصبّ فيه الرّوائي أفكاره، ويجسّد رؤيته في صورة مادية محسوسة وينقل من خلاله رؤيته للناس والأشياء من حوله**".[5]

---

[1] محمّد مصايف: محمّد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 167.

[2] المرجع نفسه، ص 147.

[3] المرجع نفسه، ص 147.

[4] المرجع نفسه، ص 147.

[5] محمّد العيد تاورتة: تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 21، جوان 2004، جامعة فتوري قسنطينة (2)، ص52.

إن اللّغة في الرّواية أهم مكونات الخطاب الرّوائي إلى جانب العناصر السردية الأخرى وهي التي تميز الرّواية عن باقي الأجناس الأدبيّة الأخرى، فهي تحمل رسالة إبداعية إلى المتلقي غير مجموعة من المشاهد، فهي تحمل جملة من الإيحاءات التّعبيرية التي يصور من خلالها الواقع، ومن تم فإن الراوي الذي لا يمتلك ناصية اللّغة حقيقية كانت أم مجازية ولا يحسن توظيفها توظيفا أدبيّاً وفنيا أو إبداعيا فإنه لا يستطيع أن يكون روائيا ناجحا، لأنّ الرّواية هي تصوير للواقع من خلال الاعتماد على اللّغة في الأساس الأول.

لذلك نجد محمّد مصايف في كل رواية يتحدث عن سلامة اللّغة الرّوائيّة ومطابقتها للقواعد اللّغوية، حيث اللّغة هي العمود الفقري لبنية الرّواية لا يمكن لأيّ مشكل أن يكون إلاّ بوجود اللّغة ونشاطها. [1]

إنّ اللّغة ضرورية في الكتّابة الرّوائيّة ولذلك كان على الرّوائي أن يطوّع اللّغة الفنّية لأنّ الكتّابة الفنّية غير الكتّابة العاديّة، فهو نوع من الإبداع والإبداع تكون لغته متميّزة ولها فنّياتها، واللّغة قد تندرج ضمنها لهجات تساعدها على أداء وظيفتها على أكمل وجه. لكن الملاحظ أنّ هذه اللّهجات تختلف عن اللّغة الفصحى من خلال القواعد النّحوية التي تضبط الفصحى.

إن لغة الرّواية من وجهة البناء الفني ليست هي الكلمات المفردة أو الألفاظ من أفعال وأسماء وحروف مما يدخل في تركيب التعابير والجمل، وإنما هي شيء آخر، أنّها مجمل الوسائل التقنيّة التي تجعل من الرّواية «رواية» وفقا للمصطلح النّقدي المتعلق بهذا النوع الأدبي، أنّها الموضوع المطروق وإنها الشّخصيّات بأنواعها وبتشكلها ورسمها الفني، وإنها المكان من حيث كونه خلفية أو إطارا يفترض أن يكون مناسبا لما يجري فوقه من أحداث، وما يتحرك فيه من شخصيات، وإن الزّمن وتفاعلاته وتدخلاته وتأثيره في الأحداث والشّخصيّات

[1] عبد المالك مرتاض: المرجع السابق، ص 132.

وإنها أسلوب التّعبير عن كل ذلك من سرد ووصف وحوار، وإنها بالإضافة إلى ذلك كله المفردات أو الوحدات اللّفظية التي هي أداة كعنصّر من عناصر نسيج اللّغة الرّوائيّة.[1]

لعلّ الرّواية الجزائريّة ظهرت في وقت كانت فيه اللّغة العربيّة مهمّشة حيث حاول المستعمر جاهدا القضاء عليها "**حوربت اللّغة العربيّة كظاهرة اتّصال وتواصل بين النّاس مستهدفا إبادتها**"،[2] واللّغة التي كانت مدرجة بطريقة رسمية هي اللّغة الفرنسيّة بحكم الاستعمار في جميع أطوار التّعليم من الابتدائي إلى الجامعي و«**فرض لغة فرنسية بديلة، لا تسهم أبدا في تطوّر الذّهنية العربيّة وتفتّحها، فحتّى المدارس الموجودة على قلّتها، لم تكن إلاّ من حظوظ أبناء القيّاد والباشا غوات**".[3]

كما أنّ المدارس المعرّبة (المساجد) قليلة جدّا، وكانت متمركزة في المدن الكبرى، وقد سعت السّلطات الاستعماريّة إلى اعتقال معلّميها وتحويلها إلى كنائس.

كما أنّ وسائل الإعلام من مجلاّت وجرائد والإعلام السّمعي كانت باللّغة الفرنسيّة. ورغم هذه المصاعب إلاّ أنّه كان للجزائر روائيين يكتبون باللّغة العربيّة الفصحى، وحسب رأي مصايف فإنّ أغلب – إن لم نقل جميع الرّوائيين – اعتبر لغتهم سليمة، فقد عدّ أنّ عبد الحميد بن هدوقة "**يملك اللّغة العربيّة ويتفنّن في أساليبها وقواعدها المختلفة**".[4] فمصايف من المدافعين عن اللّغة العربيّة الفصحى وهو من دعاة التّعريب لذلك نجده يصرّ على هذه اللّغة الفصحى.

---

[1] ينظر: ميخائيل باختين: المرجع السابق، 1987.

[2] واسيني الأعرج: المرجع السابق، ص 45.

[3] المرجع نفسه، ص 47.

[4] محمّد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 207.

نلاحظ في الأخطاء النّحوية التي استخرجها مصايف مثل «**هذه الهفوات الفعليّة استعماله الفعل «أنسى» متعدّيا لمفعول واحد مثل قوله (أنسيت نفيسة في نفسها، أنسيت في الجزائر وشوارعها)، واستعماله الفعل «مسك» في مكان «أمسك» مثل قوله: (فمسكها بين يديه)، وإلحاقه بفعل «سمّى» ضمير الجمع مع وجود الفاعل مثل (كما سمّونها سكّان القرية) ومن هذه الهفوات القليلة قوله: (وصار وكأنّه شيئا آخر)**".[1]

لو تأمّلنا في موقف مصايف من هذه الأخطاء التي كان من المفروض ألاّ يقع فيها الرّاوي لوافقناه على موقفه، إذ من المفروض أنّ مثل هذه الهفوات تعدّ أخطاءً في قواعد اللّغة العربيّة، لأنّ إذا صرّحنا أنّ الأديب تعمّد مثل هذه الأخطاء لأجل الضّرورة فإنّنا نلاحظ لا ضرورة لمخالفة القواعد النّحوية والصّرفية، فإنّها تساعد الرّاوي على إيصال رسالته بطريقة صحيحة، إذ أنّ اللّغة وظيفتها إبلاغ الرّسالة وإذا كان في هذه اللّغة خلل فإنّ الرّسالة تصل بطريقة مشوّهة وغير صحيحة أو تخالف ما نريد إيصاله للمتلقّي ولذلك كانت القواعد الصّرفية والنّحوية ضابطة لكلامنا ولغتنا.

نلاحظ أنّ تحليل مصايف للرّوايات يعتمد على مصطلحات كلاسيكية مثل قوله عن لغة «**ريح الجنوب**» «**متينة تتحاشى المبتذل وتبتعد عن الحوشي**»[2]، فهذه المصطلحات استعملها النّاقد العربيّ القديم.

كما نجده يصدر أحكاما ذوقية تبتعد عن التّحليل الموضوعي مثل قوله: "**الحوار ممتع في لغته**" و"**أجمل الفقرات التي تمتّعت بها في الرّواية هو الحوار الممتع والأسلوب الممتع النّاصع الجذّاب**".[3]

---

[1] محمّد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 208.

[2] محمّد مصايف: دراسات في النّقد والأدب، ص 185.

[3] محمّد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 185.

يستخدم عبارة «**الأسلوب الوصفي الدّقيق**»، في حكمه على أسلوب مرزاق بقطاش في رواية «**طيور في الظّهيرة**» ثمّ يصفه «**بنصّاعته ورشاقته يقوم على الدّقّة والاختصار**».[1]

ثمّ عن لغة الرّواية يقول: «**ولغته بدورها لا يشوبها أيّ ضعف فمرزاق لا يميل إلى الدّارجة فيما يبدو**».[2]

نلاحظ أنّ **محمّد مصايف** يطلق هذه المصطلحات بطريقة معمّقة ودون أن يشرح للقارئ معنى تلك المصطلحات مثل نصّاعة الأسلوب ورشاقته.

أثناء تحليل مصايف للرّوايات التّسع تطرّق إلى تقنياتها في قوله: «**كلّ الرّوايات المدروسة هنا ناجحة في بنائها الفنّي، ولا تكاد تشكو من أيّ ضعف أساسي يجعل هذا البناء يتداعى في أيّ فصل من فصولها**».[3]

حيث نجده في البداية يطلق حكما شاملا، بحيث لا يراعي خصوصية كلّ رواية وربّما غياب المنهج الواضح وعدم ضبط المصطلحات الدّقيقة لمختلف عناصر العمل الرّوائي هو الذي أوقع مصايف في هذا الخلط، فهو لم يعتمد في تحديده للمصطلحات الأدبيّة على المناهج المتنوّعة، كما أنّه لم يقم بتعريف هذه المصطلحات بل تركها أسماء بدون توضيح. وقد اعتمد في تحليله على المنهج الوصفي إذ من خلاله يعيد سرد الرّواية في تلخيص أحداثها.

عند حديثه عن رواية «**الزّلزال**» يقول أنّ «**الوصف هو الميزة ال أساسيّة لهذه الرّواية، فهي ملأى بالمشاهد الوصفية الدّقيقة المنفعلة أحيانا، فهي رواية وصفية**».[4]

---

[1] محمّد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 237.

[2] المرجع نفسه، ص 137.

[3] المرجع نفسه، ص 154.

[4] المرجع نفسه، ص 79.

كما أنّه يحدّد أسلوب الرّواية «**بأسلوب الوصف**» من خلال:

1. الوصف الطّبيعي للمدينة، رسم جسورها وبناياتها.
2. وصف الأشخاص الذين يسكنون المدينة.

نجد أنّ مصايف في تقييمه لهذا الوصف يستخدم مقياس الصّدق والكذب، وهذا المصطلح معروف في النّقد العربيّ القديم، حيث نجده يعيب الوصف المبالغ فيه في رواية «**الزّلزال**» ويصف القاصّ في هذه الحالة وصفا مفصّلا ومبالغا فيه في بعض الأحيان فيجعل من سكّان أكواخ قسنطينة "**شعباً يعيش من فضلات المزابل ومرميّات العظام، ويتّخذ من مزبلة «بولفراس» ميدانا فسيحا يتعارك فيه الأهالي ويتاجرون ويسمحون بظهور السّماسرة وتجّار السّوق السّوداء ... إنّ مثل هذه المبالغة كثيرا ما تطبع أسلوب المؤلّف وتفكيره ... فالمؤلّف لا يصف فقر الطّبقة العاملة فحسب، بل يجعل من هذه الطّبقة أفرادا قضت عليهم الحاجة بأن يرضوا بحياة الحيوانات الدّاجنة ... إنّ المبالغات إذا كانت تعمّق الإحساس بالشّيء الموصوف، فإنّها تعطي الانطباع بانفعال الكاتب أكثر ممّا يلزم ويميله إلى التّضخيم والتّكلّف في العرض**".[1]

خلاصة القول فإنّ مصايف حاول دراسة هذه الرّوايات دون الاعتماد على غيره من النّقاد، فانتهج لنفسه منهجه الخاصّ به، وكانت كلّ ملاحظاته وانتقاداته انطلاقاً من مضمون الرّواية. حيث يعلّق **محمّد مرتاض** عن منهج **محمّد مصايف** قائلاً: "**وقد نكون مغالين إن نحن حاولنا أن نضبط منهجاً معيّناً لمصايف في أعماله لأنّه ليس منظّراً هنا ولا مثالا لهذا المنهج أو ذاك، حيث إنّ مهمّة النّقد عنده انحصرت في استنباط القضايا الكبرى التي عنى بها الأدباء الجزائريّين ووصفها إلى جانب قضايا مشابهة لها في المغرب العربيّ**".[2]

[1] محمّد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 59-60 -61.

[2] محمّد مرتاض: المرجع السابق، ص 264.

1. اتّبع في جميع الرّوايات منهجية واحدة حيث بدأ بتلخيص الرّواية، ثمّ دراسة المضمون وفي الأخير يتطرّق إلى نقد الأسلوب واللّغة.
2. غياب تحديد المصطلح النّقدي الذي يستخدمه، ممّا أوقعه في لبس في كثير من الأحيان.
3. كان نقده لهذه الرّوايات في أغلب الأحيان يبتعد عن الدّراسة النّقدية، حيث نجده يشيد بالرّوايات فيعطي نصّائح ومواعظ للرّوائيين كي يتّبعوها من خلال أعمالهم القادمة، غير أنّه نسي أنّ «**العمل النّقدي عملية توجيهية تقويمية بحيث يقوم النّاقد بتوجيه الأدباء وتقويم أعمالهم وتوضيح الجيّد من الرّديء فيها**».[1]
4. ينطلق من مبدأ حبّ الوطن والعربيّة، فكثيرا ما نجده يتحمّس لموضوع كتب عن الوطن أو عن القضيّة اللّغوية، فنراه يهتمّ بهذه اللّغة على ان تكون اللّغة الفصيحة.
5. يخلط مصايف بين الموقف الإيديولوجي للمؤلّف والموقف الإيديولوجي لموضوع الرّواية.
6. اعتماده على المناهج النّقدية القديمة في تحليله للّغة وأسلوب الرّوايات.
7. ولأنّه من دعاة التّعريب فإنّه يشجّع استعمال اللّغة العربيّة الفصحى في كتابة الرّواية الجزائريّة، وأكّد على أن تكون هذه اللّغة سليمة من الأخطاء النّحوية والصّرفية التي تشوّه لغتنا.

[1] عكاشة يوسف: مقدمة في نظرية الأدب، ج1 القسم الثاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت، ص 35.

ثانياً: نقد القصة

في اللّغة تعني القصة الخبر وقص الشيء، الخبر المقصوص، هي عبارة عن سرد لأحداث واقعية كانت أم خيالية ويقصد من خلالها الإمتاع والتشويق وتثقيف المستمعين.

القصّة قريبة من الخبر أو من التّاريخ، بمعنى أنّ القاص ينقل عن الواقع بعد أن يحذف منه أو يضيف إليه بما يشوّق السّامع، وإذا كانت القصّة كظاهرة إنسانية نشاطا ينشأ بالضّرورة ويتطوّر منذ طفولة الإنسان، فإنّها كذلك ظاهرة إنسانية وجدت منذ وجدت المجتمعات الإنسانيّة المبكّرة لتلبّي – ما لا تزال تلبّي حتّى اليوم– حاجات نفسيّة واجتماعية وربّما جمالية.[1]

الأصل في القصّة أن تكون حكاية طالت أو قصرت وتنتقل الحكاية شفهيا من جيل إلى جيل حتّى تكون تراثا شعبيا. والقصّة القصيرة كانت في الأصل حكاية قصيرة شعبية متوارثة تدخل في طبعة الإنسان في كلّ زمان ومكان ومجتمع بأطوار وتجارب وبقيت طويلا قريبة من الحكاية أو مجاورة لها.[2]

تعدّ القصة خليط من العمل الواعي المدروس ومن الأحاسيس العاطفية والمذاهب الفكرية والمقدرة على الإبداع والتّخيّل والتّصوير والنّقل أو بالأحرى هي علم وموهبة، أدب منهجي ودراسة تجربة، وكلّها يجمعها الكاتب الموهوب ويصبّها باقتدار في بوتقة موهبته ليصهر من مزيجها عملا أدبيّاً فنّيا متكاملا.[3]

---

[1] يوسف الشاروني: دراسات في القصة القصيرة، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دب، ط1، 1989، ص 34.

[2] علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بغداد، 1983، ص 234.

[3] حسني نصار: صور ودراسات في أدب القصة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، دط، دت، ص 18.

المفهوم الحديث للقصة يختلف عما كانت عليه في القديم من حيث دورها وتقنياتها فهي ليست حكاية سرد حوادث معيّنة أو حياة شخص، ولكنّها محددة بأطر فنية عامة تميزها عن بقية الفنون التّعبيرية الأخرى.

قد اتّخذت القصّة القصيرة في الجزائر طابعا آخر، إذ كانت عبارة عن حكاية شعبية ترويها الجدّة، حيث تكون القصّة في شكل خرافي تصوّر من خلاله بعض الخوارق. وكان ظهور القصّة كشكل فنّي أدبي مرتبط بفترة الاستعمار حيث الظّلم والعدوان، ولعلّ هذه الفترة التّاريخية الطّويلة والممتدّة من 1830 إلى غاية 1962، من العدوان والاستعمار كان لها تأثيرها على الجانب الأدبي حيث صبغته بلون خاصّ، ولذلك اتّخذت منحى مغاير، كانت ترصد حركات المجتمع من خلال انتصاراته وانكساراته.

الأدب الجزائري – شعرا ونثرا– كان نتاجا للثّورة الجزائريّة. **ومصايف** أولى عناية خاصّة بالقصّة الجزائريّة القصيرة وذلك باهتمامه بالكتّابة الأدبيّة، حيث كان يكتب مقالات في جريدة الشّعب فتناول قصّة «**الحلم الضّائع**» لمحمّد تغدوين، فبدأ بتلخيص القصّة في مجال واسع من المقالة حيث نجده يبدأ بتلخيص القصّة من آخرها متتبّعا من خلال ذلك ترتيب القاصّ حيث يقول: «**لقد تبيّنت أنّي بدأت بتلخيص القصّة من آخرها، ولكنّي مع ذلك مدين بهذا إلى تصميم القاصّ فهو الذي بدأ بهذا وثنى بذكر الحياة السّابقة للفتاة وحياتها في حضن أمّها وأبيها**».[1]

فمصايف أعاد كتابة القصّة بطريقته الخاصّة معلّقا على بعض جوانبها، وبعد استعراض أحداثها يبدأ بالنّقد والتّعليق على مضمونها وينهي دراسته بالتّأكيد على أنّ القصّة في جملتها وتفصيلها «**قصّة اجتماعية تقع المئات من أمثالها في كلّ يوم أو في كلّ بلد**».[2]

[1] محمّد مصايف: فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 88.

[2] المرجع نفسه، ص 89.

من خلال تعليقه هذا نستنتج أنّ مصايف يحاول أن يخبرنا أنّه يعرف قصّة حدثت لشخص لا مجرّد قصّة من محض الخيال.

1) موضوع القصّة

لقد ركّز مصايف اهتمامه على موضوع القصّة متناسيا الحديث عن تقنياتها من لغة وحوار، إلاّ ما كان من بعض العبارات العامّة مثل «**جمال أسلوبها ووضوحه وعمق وصفها**» وفي آخر الدّراسة يقدّم نصّيحة للقاصّ.

متتبّعا المنهج التّحليلي الوصفي خلال دراسة «**قصّة فتاة الغزوات**» لعثمان سعيدي كذلك يقوم بنفس الطّريقة حيث يلخّص القصّة، ويذكر موضوعها، فهو يقوم بعملية سرد لموضوع القصّة، مهملا جانبها الفنّي فلا يدرس لغة القصّة وأسلوبها وهو يتبع هذه الخطوات في نقده مع كلّ القصص التي يقوم بدراستها.

ونجده كذلك يعيب على القاصّ اتّخاذ أحداث القصّة شكلاً ما، كما في قوله في قصّة «**فتاة الغزوات**» عدم اكتراث الفتاة ولا تساؤلها عند سماعها أنّ مواطنيها الفرنسيّين سينالون جزاءهم على يد رجال الثّورة لما قاموا به ضدّ هذه الأخيرة وضدّ الشّعب الجزائري من تعسّف ومكر، فليس من المعقول ألاّ تهزّ الفتاة عند سماع مثل هذه المقولة، وأن لا تحاول أن تستعطف لهم المجاهدين ولكنّها لم تفعل.[1]

فهو يريد للقصّة أن تسلك منحى آخر لا كما كتبها مؤلّفها، وقوله كذلك أثناء دراسته لقصّة «**اللّغز**»، «**النّقص الكبير في هذه القصّة هو عدم منطقية الأحداث التي عولجت، والتّهويل العظيم الذي وصفت به، أيمكن في عقل قارئ بسيط أنّ شابّا جزائريا يدرس في نيويورك لا يسمع بالثّورة الجزائريّة ثمّ لا يعلم نتيجة ذلك باستقلال الجزائر وإقامتها قنصّليات في أمريكا؟**».[2]

---

[1] محمّد مصايف: فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 111.

[2] المرجع نفسه، ص 116.

«القصة القصيرة من منظور النّقد الحديث تكتسب وحدة عضوية يصعب فصل أعضائها، فقيمتها في تكامل وحداتها الفنية».[1]

فهو لم يبحث في هدف القاصّ من وراء هذا التّهويل بل أطلق حكما دون أن يفهم قصد القاصّ، «**فالنّقد ليس هو الحكم على الأشياء والأعمال فقط أو وضعها في موضعها الصّحيح من الأعمال الأخرى وحسب ولكنّه أيضا وفي نفس الوقت إدراك ما تعكسه حواسّنا من انفعال أو تأثّر بالعمل الأدبي أو الفنّي، وطبيعي أن يختلف الذّوق وبالتّالي الحكم على العمل أو نقده باختلاف القدرة على إدراك هذا العمل».**[2]

قد كان النّقد في تلك الفترة التي كتب فيها مصايف مقالاته هاته مجرّد عنصّر مساعد للحركة الإبداعية والأدبيّة والإصلاحية.

كما أنّ الكتّابة القصصية آنذاك انحصرت في مواضع تهمّ المجتمع وتعبّر عن طموحاته وآماله وأحزانه، ولهذا انحصر مفهوم القصّة القصيرة في الاتّجاه الواقعي الاشتراكي، حيث يستلزم على كلّ قاصّ أن يكون إبداعه في خدمة الصّالح العامّ وفي بلورة القيم الوطنيّة والثّورية ومحاربة الظّلم والفقر وإبراز البطولات الثّورية للشّعب الجزائري.

قد ركّز مصايف «**على المضمون قبل الشّكل وعلى القيم الوطنيّة الكبرى قبل توافه الحياة اليومية، لأنّه كان يقصد بنقده أن يساهم في تطوير المجتمع الاشتراكي في الجزائر».**[3]

الملاحظ أنّ نقد **محمّد مصايف** كان يخلو من استخدام المصطلح النّقدي، وعندما يستخدمه يكون غير واضح وبعيد عن الدّقّة العلميّة، وعند تناوله لمجموعة «**ابن هدوقة**

---

[1] شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصر 1947-1985، منشورات إتحاد الكتاب العرب، الجزائر، دط، 1998، ص29.

[2] حسني نصار: مرجع سابق، ص 23.

[3] محمّد ساري: النّقد الأدبي مناهجه وتطبيقاته عند الدكتور مصايف، ص 111.

القصصية» «**الكاتب وقصص أخرى**» أصبح استخدام المصطلحات النّقدية عند مصايف يعتمد على شرح موجز لها.

1. استعمل لأوّل مرّة مصطلح «**البطل الإيجابي**».
2. اعتماده على الواقعيّة الاشتراكية الذي يتّخذ موقفا واضحا من الأحداث فيعطي رأيه.

أمّا عند تحليله لقصص عثمان سعيدي «**تحت الجسر المعلّق**» حدّد موضوع القصّة «**الثّورة الجزائريّة**» وحدّد الفكرة الرّئيسيّة لقصّة «**عودة الأمّ**» لأحمد منوّر حول «**موضوع التّعريب في الجزائر**».[1]

بعدما كان في مقالاته الأولى يقوم بعملية تلخيص للقصص في جزء كبير من الدّراسة، نجده في دراسته لهذه القصص ينهج منهجا أكاديميا حيث يعتمد على شرح المصطلحات النّقدية ثمّ يبدأ بتلخيص الأحداث مع تحليل وتفسير بعض العناصر الرّئيسة في القصّة.

إنّ الكتّابة بالنّسبة للدّكتور مصايف «**فنّ والتزام في آن واحد والحقّ أنّ هذه النّظرة الحقّة التي ينبغي أن ينظرها الفنّان لفنّ الكلمة**».[2]

ينبغي الإشارة إلى أنّ محمّد مصايف يناصر القيم الاشتراكية من خلال القصص التي درسها وهو يقف مع الاتّجاه الواقعي الاشتراكي أو الهادف كما يسمّيه ويوضّح «**أنّ الموقف الهادف يزيد من التزام القصّة ويجعل فنّ الكتّابة في خدمة الأهداف الثّورية الإنسانيّة**».[3]

يعتقد مصايف أنّ الأدب الملتزم هو الذي يسعى إلى توجيه الجماهير إلى واقع اجتماعي وأدبي أفضل لمسايرة الثّورة الاشتراكية والخلاص الوحيد لأمّة من الجهل والمرض والتّخلّف،

---

[1] محمّد مصايف: دراسات في النّقد والأدب، ص 153.

[2] المرجع نفسه، ص 130.

[3] المرجع نفسه، ص 130.

غير أنّ العمل الأدبي وحدة متكاملة وهو موضوعي ذاتي وذاتي موضوعي كما أنّه يشمل على اللّذّة والمنفعة في آن واحد.

يستحسن مصايف من خلال دراسته للقصّة الجزائريّة إبراز تلك القيم الإيجابية للإنسان الجزائري سواء كانت متعلّقة بالبطولة أثناء ثورة التّحرير أو القيم الأخلاقية المتأصّلة في الجزائري حيث تجعل منه شخصا يرفض الظّلم والفقر والإهانة واللاّعدل، ولكنّ مصايف تحدّث عن هذه القيم الأخلاقية بوصفها المجرّد أو كما يريدها هو أن تتجسّد في المجتمع الجزائري، ليس بما هي عليه في المجتمع متغيّرة بتغيّر الظّروف والمواقف.

2) البناء الفنّي للقصّة

بعدما ينتهي مصايف من تحليل قصصه وتحديد موضوعها ينتقل إلى تحديد البناء الفنّي للقصص حيث يكون هذا البناء عنده متماسكا.

ففي قصص ابن هدوقة «**الكاتب وقصص أخرى**»، عاب مصايف تطرّق ابن هدوقة إلى عدّة قضايا من خلال قصّة واحدة ممّا أوقعه في التّفكّك وتداخل القضايا الاجتماعيّة في موضوع واحد، وأنّ «**قضيّة واحدة كانت تكفي لكتابة قصّة جميلة جدّا ويظهر التّفكّك في هذه القصّة ظهورا بيّنا، حتّى يظنّ صاحبها أنّه يشاهد لوحات فنّية على الشّاشة أو الخشبة، وهذا التّفكّك دليل على عدم نجاح المؤلّف في الرّبط بين جوانب الموضوع الواحد**».[1]

ثمّ مع قصّة «**تحت الجسر المعلّق**» لعثمان سعيدي يقول أنّه «**لم ينجح في توفير الوحدة الفنّية لبعض قصصه**».[2]

أثناء حديثه عن البناء الفنّي للقصص فإنّ مصايف لا يقوم بدراسة حول بنيات القصص مثل الزّمان والمكان والعقدة والأحداث التي تعدّ أهمّ عناصر العمل القصصي.

---

[1] محمّد مصايف: دراسات في النّقد والأدب، ص 134.

[2] المرجع نفسه، ص 142.

لنجاح القصة من الناحية الفنية لابدّ من تماسك عناصرها: الأحداث، الشّخصيّات والأسلوب والبيئة والكاتب المعاصر ينظر إلى كل عنصّر من عناصر عمله الفني نظرة واحدة سيمتها الاهتمام بكل عنصّر وكأنه هو الأساس في بنائه ويسعى إلى إتقان أدواته الفنية وتطويرها دائما.[1]

الملاحظ أنّ مصايف يولي أهمّية كبرى للمضمون من خلال إبراز القيم الإيجابية للشّعب الجزائري اتّجاه وطنه، ولم يتحدّث عن البناء الفنّي إلاّ نادرا وخاصّة ما ارتبط بالمضمون مباشرة.

3) دراسة أسلوب القصّة

كما كان يفعل دائما في جميع أعماله فإنّ حظّ دراسة الأسلوب يكون في آخر الدّراسة كي يكون خاتمة العمل.

نجده يحدّد العناصر التي تكوّن الأسلوب «**اللّغة كالألفاظ المعجمية والعبارات كأسلوب في الحوار وفي غير الحوار**».[2]

ربّما ما تجدر الإشارة إليه هنا أنّ مصايف قدّم ملاحظة لصاحب مجموعة « **الكاتب**» حينما لم يعثر على لغة العامّية أو الدّارجة في قصصه، فرأى أنّ استخدامه للّغة الفصحى كان أنسب من لو أنّه استخدم العامّية وينصّح القاصّ بضرورة «**الاستفادة من اللّغة الدّارجة شريطة تعريبها ورفعها إلى مستوى قريب من الفصحى، فإنّ من شأن هذه الاستفادة تطعيم الحوار بنوع من الحيوية والواقع**».[3]

---

[1] شريبط أحمد شريبط: المرجع السابق، ص11.

[2] محمّد مصايف: دراسات في النّقد والأدب، ص 137.

[3] المرجع نفسه، ص 141.

نجد مصايف يركّز على اللّغة لكونها شديدة الارتباط بحياتنا اليومية والواقع الجزائري، وتعدّ اللّغة العامّية مصدر إثراء للفصحى وفي المقابل يرفض أن تكون الكتّابة القصصية باللّغة الدّارجة بل فقط يستفيد منها الأديب عن طريق تقريبها كي تصبح قريبة من الفصحى.

انطلاقا من مبدأ التّعريب يرفض مصايف أن تكتب القصّة باللّغة العامّية، ولكنّه يجيز استخدام العامّية في الحوار القصصي حيث تعدّ هذه الدّارجة كفيلة بإثراء لغة الحوار في العمل القصصي «**إنّ المرونة في التّعبير والتّركيز الشّديد بشكل يعبّر فيه عن المعنى بجملة موجزة، حيث يقتضي المعنى الاقتضاب والإيجاز وبجملة مفصّلة حيث يوجب المعنى الشّرح وافطناب. إنّ هذا كلّه من الصّفات اللاّزمة للجوار الجيّد، وهذا يقتضي من الكاتب لأنّ يكون يقظا واعيا لكلّ كلمة من كلمات حواره، وبالإضافة إلى هذا يجب أن يتّصف الحوار بالعفوية والبعد عن التّكلّف والتّصنّع، حتّى تتجلّى فيه سرعة الخاطر التي تجعله طبيعيا مشابها لما يدور في الحياة العادية**».[1]

الحوار هو تلك المحادثة التي تدور بين شخصيات العمل القصصي، وهو أهم التقنيات الفنية في العمل ويعدّ وسيلة فنية لتقديم الشّخصيّات.

خلاصة القول فإن **محمّد مصايف** خلال تناوله للقصة الجزائريّة كان أمينا في النّقد، فنجده يتبع المنهج الأكاديمي؛ الذي يقوم على طرح الفكرة ودراستها وإبداء رأي واضح دون الولوج إلى صاحب الفكرة بأي انتقاد، وهذا في دراسته للفكرة ولكل الأعمال الأدبيّة تقريبا، حيث جعل العمل النّقدي ملما بالموضوع قيد الدّراسة، غير أن تلك الدّراسة بقيت محدودة في التلخيص وتقديم الجوانب المهمّة في تكوين النصّ الفني وربما كان هذا الأمر غير مقصود منه، حيث نجده يركز على المضمون ودراسته وتحليله أكثر منه تركيزا على الجانب الشكلي وهو جانب له من الأهمية في الدّراسة النّقدية لهذا النوع من الأعمال.

[1] عزيزة مربدن: القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، دط، 1980، ص 54.

يرى **مصايف** أنّ لغة الشّخصيّات تكون حسب مستوى الشخصيّة، فشخصيّة ساذجة تكون لغتها بسيطة، وشخصيّة مثقّفة تكون لغتها حسب ثقافتها، فلا يعقل أن نجد مثلا شخصيّة أمّية تتحدّث على لسان شخصيّة واعية مثقّفة ومتعلّمة بأسلوب أنيق ومنمّق.

فهو انطلاقا من مفهوم الواقعيّة في الأدب يقترح أن تكون لغة الشّخصيّات مناسبة للواقع اليومي الذي تعيشه حسب دورها في القصّة.

نجده ينوّه إلى إتقان اللّغة الفصحى في العمل القصصي مثل قوله عن أسلوب عثمان سعيدي: «**أسلوب عربي ناصع، يعتمد على اللّغة العربيّة الفصحى في السّرد والحوار معا**».[1]

الملاحظ أنّ محمّد مصايف أصبح يعتمد خلال دراسته النّقدية للأعمال الأدبيّة على مصطلحات نقديّة حديثة وملائمة للفنّ القصصي مثل: الحوار والسّرد والوصف ...

نجده من زاوية أخرى يرفض اعتماد القاصّ على أسلوب الخطاب في الحوار، وقد أكّد على هذا الأمر من خلال ضعف الحوار الخطابي لأحمد منوّر في قصّة «**عودة الأمّ**». «**اعتمد أساسا على الشّعارات والأقوال الجاهزة، فعاد ثقيلا، وافتقر الحرّية والحيوية، وانقلب إلى نوع من الخطابية والوعظية تنافيا مع الحوار الفنّي النّاجح**».[2]

نلاحظ أنّ منهج محمّد مصايف النّقدي قد تطوّر وتطوّرت معه الوسائل والأدوات النّقدية، خلال تناول القصّة الجزائريّة، فبعد أن كان يعتمد على إعادة كتابة القصّة بطريقته الخاصّة عن طريق التّلخيص مع تحليل سريع لبعض فنّياتها في شكل موجز في بداية نقده في المجال القصصي، نلاحظ أنّ طوّر منهجه النّقدي فأصبح يعتمد على مصطلحات نقديّة حديثة تتماشى والمنهج الأكاديمي.

[1] محمّد مصايف: دراسات في النّقد والأدب، ص 143.

[2] المرجع نفسه، ص 154.

ثالثاً: نقد المسرح

المسرحيّة فن أدبي يقوم على الحوار والصّراع ويعبّر عن صورة من صوّر الحياة تعبيراً واضحاً بواسطة ممثلين يؤدون أدوارهم أمام جمهور محتشد.[1]

حيث أن المسرح مؤسسة تربوية وجمهور يخالف إلى حدّ بعيد جمهور الفلم وما شابه ذلك من الآثار التي تخاطب النفس والوجدان فإن جمهوره قليل إذا ما قورن بجمهور الفنون التّعبيرية الأخرى، والمسرحيّة قصة تمثل على خشبة المسرح، لكنها أقرب منها إلى الواقع المعاش ويصاحب التمثيل مناظر مصوّرة.

العرب لم تعرف المسرحيّة إلاّ مؤخرا مع **مارون النقاش** من خلال ترجمته لهذا النوع من الفنون الأدبيّة ومن تمثل ما ترجم مسرحية "**البخيل لموليير**".

ثم بدأت تظهر مجموعة من المحاولات المسرحيّة بعد هجرة بعض الأدباء السوريين واللبنانيين إلى مصر، وأوّل رائد مسرحي عربي المصري "**يعقوب صنوع**" الذي قام بإنشاء مسرح عربي سنة 1872 وكانت أغلب مسرحياته تدور حول الواقع السياسي والاجتماعي وكانت تكتب وتعرض باللّغة العاميّة.[2]

ثم انتقل المسرح العربيّ في أوائل القرن العشرين إلى مرحلة جديدة وذلك بعد عودة **جورج الأبيض** من باريس سنة 1910 وذلك بعد دراسته للفنّ المسرحيّ وأصوله.

ثم ظهر "**محمّد ثيمور**" الذي نهض بالمسرح إلى جانب عدّة من زعماء المسرح العربيّ نذكر منهم على سبيل التمثيل لا الحصر "**نجيب الرّيحاني وتوفيق الحكيم**".

بدأ هذا النوع من الفنون بالتطوّر والازدهار إلى أن وصل صداه جل البلاد العربيّة ومن بينها الجزائر، حيث أن المسرح في الجزائر لم يتسن له الظهور بل الانتشار بين فئات

[1] ينظر: محمّد إسماعيل شاهين: المرجع السابق، ص96.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 97.

المجتمع إلا من بداية القرن العشرين، وذلك للعوامل والظروف التي كان يعيشها الشّعب الجزائري في هذا القرن، حيث أن الاستعمار الغاشم كان يمنع أيّ محاولة تثقيفية أو توعويّة، والمسرح غايته الأولى التّوعية والتّثقيف، ولذلك مرّ المسرح الجزائري بظروف صعبة ومرّ بمراحل عدّة وكل مرحلة تميّزت بميزات خاصّة طبعتها عن مرحلة أخرى حيث أن:

1. **المرحلة الأولى كانت ما بين 1921-1926:** وهي فترة وجود الاستعمار الفرنسيّ في الجزائر، فكان من الطّبيعي للمسرح الجزائري أو أي فن أدبي آخر أن ينبذ ويرفض من قبل المستعمر، ورغم أن المؤلف المسرحيّ الجزائري "**جورج أبيض**" سعى لوضع أساس المسرح الجزائري ولكنّه لم ينجح، وذلك لأنّ الجزائريّين لم يكونوا من المهتمين بهذا النوع من الفنون.[1]
2. **المرحلة الثانية فكانت ما بين 1926-1934:** حيث امتازت هذه الفترة ببروز عدد من المسرحيّين، والذّين اهتمّوا بالجانب الواقعي وقضايا الشّعب، ومن روّاد هذه الفترة "**رشيد القسنطيني**" والذي عرف بمسرحياته الساخرة في نقد الأوضاع التي كانت سائدة أنداك. **ومحي الدّين بشطارزي** الذي كان يهدف من خلال مسرحياته إلى خلق تربية دينية،[2] حيث أن هذه الأعمال "**لم تكن تهتم كثيرا باللّغة بقدر ما كانت تثير النّقد**".[3]
3. **المرحلة الثالثة فكانت ما بين 1934-1939:** بدأ في هذه المرحلة ظهور النّشاط السياسي في الجزائر، والذي بدأ يعطي طابعا آخر للمسرح الجزائري، حيث عمد كتاب المسرح إلى تغيير نمط اللّغة من لغة تتحدث عن واقع اجتماعي إلى لغة سياسية تعتمد على العاميّة لتوصيل رسالة المسرح والتي كانت في أساسها التحريض على النضال السياسي والوقوف في وجه المستعمر بالانتساب إلى جمعيات علميّة أو إسلامية.[4]

---

[1] ينظر: بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر: المكتبة الشّعبية المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ط3، (دت)، ص13.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص14.

[3] أحمد دوغان: الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دم، دط، 1996، ص255.

[4] ينظر: بوعلام رمضاني: المرجع نفسه، ص16.

4. **المرحلة الرابعة كانت ما بين 1939-1945:** وهي فترة الحرب العالمية الثانية وفي هذه الفترة شدّدت السلطات الاستعماريّة الرقابة على الفئة المثقفة ووقفت بالمرصاد لكل لكلّ من يواجه المستعمر الفرنسيّ بما في ذلك غلق المسارح الجزائريّة ومنع المسارح العربيّة التي كانت تزور الجزائر وذلك لأجل قطع الصلة بين الجزائر وبين كلّ حلقاتها وأصدقائها "**لأنها تشكّل لمّ شمل الجمهور، وتحرّضه على الثّورة والنّضال، فالفنّ المسرحيّ في الحقيقة له دور كبير في يقظة الجماهير، ومن هذا المنطق حارب الاستعمار الفرنسيّ المسرحيّة العربيّة في الجزائر**".[1]
5. **المرحلة الخامسة كانت ما بين 1945-1962:** تميّزت هذه المرحلة بتأسيس المركز الجهوي للفنّ المسرحيّ، حيث كانت هناك كتابات مسرحية باللّغة العربيّة الفصحى نذكر منها "حنبعل" "**لأحمد توفيق المدني**"، "ضيعة البراكة" "**لابن رشيد**" وغيرهم.

في هذه المرحلة توقف العمل المسرحيّ بسبب اضطهاد المستعمر لهذا الفن وفرض الرقابة الشديدة على الشباب المثقف، "**ولكن هذا التوقف لم ينقص من عزيمة هؤلاء الذين وهبوا أنفسهم من أجل المسرح العربيّ في الجزائر**".[2]

6. **المرحلة السادسة والأخيرة كانت ما بين 1962- 1972:** فكان من الطبيعي أن يكون رسالة في هذه الفترة امتدادا أو إتماما لفترة الثّورة، خاصّة وأن المرحلة الآتية هي مرحلة مهمّة وصعبة بالنسبة لشعب عاش فترة طويلة من الاستعمار واستقلّ حديثا، وهو يعيش في حالة فوضى، فهذه المرحلة تعدّ مرحلة بناء وتشيّد ما تمّ هدمه من طرف الغزاة. ومن هناك كان لزاما على الدّولة تأسيس المسرح الجزائري، وذلك من أجل الخروج من تركات الاستعمار السلبية وفي مقدّمتها محاولة تعريب التّعليم، حيث

[1] أحمد دوغان: المرجع السابق، ص201.
[2] المرجع نفسه، ص 256.

إنّ هذا المسرح سيلعب دوره الهام في عملية التّعريب،[1] بما أنّه سيحارب كل تلك الظواهر السلبية التي تتنافى مع مصالح ومبادئ وأعراف الشّعب الجزائري.

عرفنا أنّ محمّد مصايف ناقد للقصّة والرّواية والشّعر إلاّ أنّه قلّ عنده النّقد في المجال المسرحيّ، فقد أرجع ذلك إلى نقص العمل المسرحيّ آنذاك "**إنّ أزمة النصّ المسرحيّ تطرح نفسها بحدّة وربّما تأتي في مقدّمة المصاعب التي يعاني منها المسرح، ويتحمّل الكتّاب والأدباء أكبر المسؤولية في هذه الأزمة، إذ الملاحظ أنّ هؤلاء قد انصرّفوا كلّيا لكتابة القصّة والرّواية والشّعر، ولم يولوا أدنى اهتمام لكتابة المسرحيّة والسّيناريو، ولعلّ وضعية المسرح نفسها بما هي عليه من ضعف هي التي صرفتهم عنه، ولعلّ صعوبة الكتّابة للمسرح لها دور في انصرّافهم، وما ينشر بين الحين والآخر يشهد على ذلك، والملاحظ أنّ النصّوص القليلة التي تنشر غير صالحة للتّمثيل من النّاحية العملية، حيث تغلب عليها السّطحية في معالجة الموضوع أو الذّهني التي قد تصلح للقراءة ولا للتّمثيل، وتفتقر إلى الحوار المتقن والتّوتر الدرامي الذي يشدّ المتفرّج إليه ويدفعه إلى متابعة الأحداث بانتباه، وهو أساس العمل المسرحيّ وقوامه، وبالإضافة إلى الثّغرات الفنّية التي تظهر عندما يراد تحويل هذا العمل من كلمات فوق الورق إلى عمل فنّي يتحرّك فوق خشبة المسرح**".[2]

لا أظنّ أنّ المسرح الجزائري كان بهذا العدد من المسرحيّات التي تناولها مصايف بالنّقد والدّراسة، وربّما السّبب راجع إلى قلّة اهتمامه بهذا الفنّ الأدبي أو ربّما لانشغاله الدّائم والمتواصل بنقد الفنون الأدبيّة الأخرى، ممّا يجعله يعالج مواضيع قليلة في المجال المسرحيّ فحينما تحدّث عن مسرحية «**يوغرطا**» **لعبد الحميد ماضوي**، فتعرّض لتحديد اللّغة التي استعملها ماضوي في مسرحيته التي كانت لغة بسيطة تعبّر عن أفكاره.

[1] أحمد دوغان: المرجع السابق، ص 257.

[2] نفس المرجع، ص 38.

يبدأ مصايف بتلخيص أحداث المسرحيّة، وذكر الشّبه الموجود بين مقاومة **يوغرطة** للاحتلال الرّوماني ومقاومة الشّعب الجزائري للاحتلال الفرنسيّ.

المسرحيّة كانت باللّغة العامّية حيث يرى مصايف أنّ المسرحيّة صالحة للقراءة أكثر منها للتّمثيل، وربّما راجع هذا حسب رأيه إلى زمن كتابة المسرحيّة حيث يعود إلى عشرين سنة إذ كان **عبد الحميد ماضوي** تلميذ وقتها، «**ولكن هذا كلّه لا يقلّل من قيمة المسرحيّة في شيء**».[1]

يتطرّق محمّد مصايف إلى لغة المسرحيّة فيرى أنّ عباراتها جاءت سلسة وأسلوبها متنوّعا من الحوار والمونولوج.

أمّا مسرحية «**التّراب**» فهي للدّكتور **أبو العيد دودو** يعدّ من هؤلاء الذين يمتلكون خبرة كبيرة في مجال المسرح وتأليف المسرحيّات.

ألّف **أبو العيد دودو** مسرحية «**التّراب**» للتّعبير عن ارتباطه بهذه الأرض التي ولد وترعرع فيها، فالجزائري لا يدافع عن مصالح اجتماعية او سياسية بل يدافع عن تراب هذا الوطن، عن الأرض، ويريد استرجاعها بكلّ ما أوتي من قوّة وإرادة، وصلته بهذا التّراب متينة وقويّة فهي أصله وأصل أجداده، وهي عرقه وكرامته وعزّته، ولذلك فمن واجبه الحفاظ على هذا التّراب كي يحافظ على شخصيته من الزّوال وهذه هي الفكرة الرّئيسة لهذه المسرحيّة، حيث تدور أحداثها حول موقف الشّعب الجزائري من الثّورة والمستعمر.

ركّز مصايف حديثه عن أفكار المسرحيّة وأحداثها الرّئيسة دون أن يتطرّق إلى تقنيات المسرحيّة من لغة وحوار وأسلوب إلاّ ما كان في بعض الإشارات الطّفيفة مثل «**بطل وعقدة وشخصيات**» كما أنّه لم يتطرّق إلى أسلوبها بالتّحليل إلاّ ما كان نادرا مثل «**أسلوبا مثاليا**

[1] محمّد مصايف: دراسات في النّقد والأدب، ص 191.

يتوفّر على السّلاسة الضّرورية وصحّة اللّغة»،[1] ولكنّه لم يبيّن كيف كان هذا الأسلوب مثاليا؛ فقط أعطى حكما ولم يعط تبريرات أو توضيحات ولم يقم بشرح قطّ.

عندما تحدّث عن مسرحية «**عند احمرار الفجر**» لكلّ من آسيا جبّار ووليد غارن، هذه المسرحيّة التي كتبت باللّغة الفرنسيّة وترجمت إلى العربيّة، سلك نفس المسلك، حيث نجده في البداية يعترف أنّه لم يقرأ نصّ المسرحيّة ولكنّه شاهد عرضها على خشبة المسرح الوطني ولذلك فإنّه سيتعرّض إلى طريقة تمثيلها، ويحاول إعطاء لمحة عامّة عن موضوع المسرحيّة من خلال تلخيص أحداثها، حيث إنّ الفكرة الرّئيسيّة كانت ممثّلة في مشاركة المرأة الجزائريّة في ثورة نوفمبر إلى جانب أخيها الرّجل.

رأى مصايف أنّ المخرج أدخل اللّغة الفرنسيّة في المسرحيّة بحجّة أنّ بعض المثّلين يقومون بدور الجنود الفرنسيّين وهم لا يتحدّثون باللّغة العربيّة، ولذلك أدوارهم تكون باللّغة الفرنسيّة.

لكنّه وحسب رأي مصايف فإنّ المسرحيّة تعرض على جمهور من المتفرّجين ولابدّ أن تكون لغة المسرحيّة هي لغة الجمهور، ولغة الجمهور هي اللّغة العربيّة وليست اللّغة الفرنسيّة، ولذلك وجب على المخرج أن يفكّر في جمهوره قبل أن يفكّر في هذا الجنديّ الفرنسيّ الذي لا يتقن اللّغة العربيّة –وحسب رأيه– فإنّ هذا الجنديّ هو على أرض يتكلّم أصحابها وأهلها اللّغة العربيّة، فلابدّ عليه من إتقانها أو على الأقلّ التّكلّم بها، متناسيّاً **(مصايف)** أنّ أغلب فئات الشّعب كانت تنطق اللّغة الفرنسيّة وتفهمها، فاللّغة الفرنسيّة في هذه المسرحيّة لم تكن بشيء جديدٍ على الجزائريّ.

مصايف يربط دائما موقفه من اللّغة العربيّة بمبدئه في التّعريب، فهو لا يرى النصّ المسرحيّ مكتوبا ولا ممثّلا إلاّ باللّغة العربيّة التي هي لغة الشّعب الجزائري.

[1] محمّد مصايف: دراسات في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 60.

إنّ **مصايف** متحمّس جدّا للقضايا الوطنيّة فنجده في كلّ مرّة يشيد بمثل هذه الأعمال حيث يرى أنّ عرضها باللّغة العربيّة الفصحى يساعد على عملية التّعريب.

يرى أنّ إقبال المثقّفين باللّغة الفرنسيّة فيما يمثّل على خشبة المسرح بهذه اللّغة وإقبال كذلك المثقّفين بالعربيّة على ما يمثّل بالعربيّة وهذا بحسب رأيه ما يسعى إليه خصوم وأعداء التّعريب، إذ يرون أنّ التّعريب غاية لا تدرك وبعيدة المنال لذلك كانوا يتوجّهون لقاعات العرض عندما يكون العرض باللّغة الفرنسيّة، وأمّا مسرحية «**التّراب**» وقد عرضت باللّغة العربيّة فإنّهم حتما سيتغيّبون عن مشاهدتها لأنّ هم لا يؤمنون بوجود هذه اللّغة العربيّة، والمسرح الوطني كذلك لم يكن بعد قد عوّد جمهوره على مثل تلك المسرحيّات التي تعرض باللّغة العربيّة الفصحى.

ربّما محمّد مصايف لم يأخذ هذه النّظرة على إدراج اللّغة الفرنسيّة إلاّ أنّه ولا شكّ وطني وغيور على لغته ومحبّ لعروبته، ولكنّه كذلك من دعاة التّعريب، فقد كان يكتب مقالات حول التّعريب في مختلف الميادين، فهو ضدّ هذه الازدواجية بين العربيّة والفرنسيّة التي يحاول إثباتها بعض المثقّفين في السّاحة الأدبيّة والعلميّة الجزائريّة، فهو يرى أنّه لا سبيل إلى جزائر مستقلّة إلاّ إذا كان استقلالها في كلّ نواحي الحياة وخاصّة التّعريب ومحاولة استرداد واسترجاع لغتنا ومجدنا، ولا يكون ذلك إلاّ إذا نجح التّعريب في مختلف المجالات والميادين.

"**إن التّعبير في كل تمثيل إنّما هو أحد العناصر في العمل المسرحيّ، وقد يستطيع غير واحد أن يشاهد فلماً أو مسرحية دون أن يفهم شيئا من لغة العرض، أو دون فهم كاف لدقائق هذه اللّغة وتعابيرها المختلفة**".[1]

المسرحيّة تتميّز عن بقية فنون الأداء بكونها تقوم على الحوار كأساس هام في عناصرها الفنّية، "**فالحديث هنا يتحوّل إلى جملة من الأفعال الكلامية ويشكل نشاطا، يصدر عن**

[1] محمّد مصايف: فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 73.

الممثل أو المؤدي في تلك اللحظة، الذي هو بصدد الحديث، وتجدر الإشارة هنا أن الحوار كعنصّر لغوي هام في المسرحيّة يحقق جملة من الرموز والعلامات، ويحتوي على عناصر من السياقات".[1]

إنّ العمل المسرحيّ عمل مركّب والكاتب المسرحيّ حين يؤلّف مسرحية لا يؤلّفها للقراءة وحدها ذلك لأنّ «**المسرحيّة أدب يراد به التّمثيل والمسرحيّة قصّة لا تكتب لتقرأ فحسب وإنّما هي قصّة تكتب لتمثّل**».[2]

معنى ذلك أنّ العمل المسرحيّ لا يتمّ بمجرّد تأليفه وإنّما يتمّ في الواقع والحقيقة بعد إخراجه وظهوره على خشبة المسرح ومشاهدته. [3]

يوافق **زكي العشماوي** مصايف في استخدام اللّغة العربيّة الفصحى في العمل المسرحيّ حتّى وإن كانت اللّهجات أقرب إلى السّامع والمشاهد في قوله «**ليس معنى استخدامنا للأسلوب الذي يدنو بنا من الحياة أن نلجأ على الدّوام للّغة العامّية أو الدّارجة، كما لا يجوز دائما أن ندّعي أنّ لغتنا الدّارجة هي أقرب اللّغات إلى المسرح وأقدرها على التّعبير عنه، فإنّ مهمّة اللّغة في المسرحيّة أساسا هي أن تحقّق صراعا في قوّته وإثارته وأن تساعد على إدراك حقيقة الشخصيّة التي أمامنا. فمهما أوغلت اللّغة في الفصحى فلا يجوز أن نحاسبها إلاّ على قدرتها في المواءمة بين نفسها وبين شخوص الرّواية**».[4]

---

[1] بعلي حفناوي: مدخل إلى نظرية النّقد الثقافي المقارن، منشورات دار الاختلاف الدّار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، ط1، 2007، ص294.

[2] محمّد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دراسات تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية، بيروت، دط، (دت)، ص 15.

[3] المرجع نفسه، ص 170.

[4] المرجع نفسه، ص 176.

العمل المسرحيّ لا يعرض أفكاراً مجرّدة بل يعرض أحداثاً من الواقع يجسّدها على خشبة المسرح، وتكون الشّخصيّات هي التي توصل هذه الأفكار إلى الجمهور وبذلك يجب أن تكون لغة الشّخصيّات مفهومة لدى الجمهور في أفكار بسيطة وصور جميلة ومؤثّرة ومعبّرة.

"**فيجب أن يكتب بنفس اللّغة التي تنطلق بها الشّخصيّات في الواقع المعاش أو بتعبير آخر، بلغة حياتها اليومية، ولنا من وراء ذلك هدف مزدوج هو أن نضمن سلامة المفهوم الفنّي لعملية التصوير الفحصي**".[1]

حيث أن المسرح يتميّز عن بقية الفنون الأخرى بالأداء فهو مدرسة يؤدي من خلاله المؤلف رسالة معيّنة واللّغة ليست إلاّ وسيلة لطريقة توصيل الرسالة "**وعن اللّغة والأسلوب كوسيلتين ضروريتين لتأدية رسالته حق تأدية، لأنّ معرفتها بكنة المسرح وبأهدافه التي يتوخاها، شاعرنا أشدّ مساعدة على معرفة اللّغة المناسبة والأسلوب اللائق التي يعين على الفهم، ويقوّي الصلة بين هذه المؤسسة التربوية، وبين جمهورنا المتعطش إلى التطوّر الفكري والمادي على السّواء**".[2]

خلاصة القول فإنّ ما يمكن استنتاجه أنّ:

1- دراسات مصايف حول المسرح كانت قليلة بالنّسبة للدّراسات التي قام بها في كلّ من الشّعر والقصّة والرّواية.

2- اقتصر نقده على المسرحيات المكتوبة، وقد جاء هذا النّقد عبارة عن مقالات صحفية كان يكتبها للنّشر في جريدة الشّعب وكانت أغلبها عبارة عن مشاركة في الحركة الثّقافيّة من خلال إبداء رأيه في هذه الأعمال هذه الأعمال.

---

[1] محمّد مصايف: فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 74.

[2] المرجع نفسه، ص 77.

3- كان يركّز على اللّغة العربيّة الفصحى وكان في كلّ مرّة يشير إلى ضرورة كتابة العمل المسرحيّ بهذه اللّغة، وربّما كان موقفه هذا امتدادا لمبدئه في التّعريب، فهو من دعاة التّعريب فكيف يرضى للمسرحيّ أو أيّ فنّ عربيّ أن يكتب ويعرض بغير لغة جمهوره وهي اللّغة الفصحى، والتّي تعدّ أحد دعائم الشخصيّة العربيّة.

1) لغة المسرح

تعدّ اللّغة من القضايا الجوهرية التي شغلت فكر النقاد والباحثين ولا تزال هذه القضية محلّ نقاش متجدّد، "**تجدّد الظروف والظواهر الأدبيّة وقد أضفى الجدل حولها إلى تركها كالمعلقة رغم ما قد يبدو من استئناف الكتّاب والنقاد العرب بتلك الحلول الوسطى التي حاول أصحابها وضع حدّ للخلاف القائم بشأنها، وهو ما يدلّ على أهمية اللّغة في معادلة العمل المسرحيّ والمكانة التي تحتلها في البنية الدرامية**".[1]

وتعدّ اللّغة أساس العمل المسرحيّ إذ **هي** "**وسيلة لإيصال الفكرة من خلال المسرح والفكرة في العمل المسرحيّ تجسّد من خلال شخصياته**".[2]

ومن هنا فإنّ اللّغة تلعب دورها المهم والأساسي في العمل المسرحيّ فهي التي توصل أفكار الشّخصيّات وهي التي تؤصل لعلاقات قد توجدها المسرحيّة من خلال جملة من المعطيات انطلاقا من عادات أو ثقافات أو قيّم تترسّخ من خلال هذا الفنّ الإبداعي.

إذن فاللّغة في العمل المسرحيّ هي التي ستؤدي الرسالة كما ينبغي أن تؤدى، ولذلك حينما تحدّث **مصايف** عن نشأة المسرح الجزائري، تحدّث عن المسرح المكتوب باللّغة العربيّة الفصحى، فقد كانت خلفية هؤلاء الكتّاب دينية حيث نجدهم ينتمون إلى جمعية العلماء المسلمين مثل محمّد العيد آل خليفة ومسرحيّة «**بلال بن رباح**» التي عدّها المؤرّخون للمسرح الجزائري أوّل مسرحية جزائرية، ومسرحية «**حنّبعل**» لأحمد توفيق المدني والتي اعتبرها محمّد

[1] محمّد غنيمي هلال: في النّقد المسرحي، دار العودة، بيروت، دط، 1975، ص07.

[2] المرجع نفسه، ص 08.

مصايف «**غير «ناضجة فنّيا»، ولم يكن هذا النّضج ممكنا في إطار النّظرة القاصرة التي كانت لهؤلاء المؤلّفين**».[1] وذلك لأنّ هدف هؤلاء الأدباء لم يكن التّعريف بالمسرح وتبيين وظائفه ولكنّه كان من أجل إيقاظ روح المقاومة والنّضال في الشّعب الجزائري والدّفاع عن العقيدة الإسلاميّة واللّغة العربيّة والوطن، وبذلك خرجوا عن خصوصية الأدب المسرحيّ إلى أدب المواعظ والخطابة.

اهتمّ **محمّد مصايف** اهتمامه بالنصّوص المسرحيّة المكتوبة وأولاها الأهمّيّة الكبرى أكثر منها الممثّلة على خشبة المسرح، ولذلك نجده يهتمّ بالجانب اللّغوي لكتابة المسرحيّة، وقد ألحّ في أكثر من موضع على ضرورة كتابة المسرحيّة باللّغة العربيّة الفصحى، «**الفصحى هي التي تصلنا بالماضي البعيد، كما أنّها تصلنا بالمستقبل وهي عامل من عوامل الوحدة العربيّة، وهي فصيلة لسانية قائمة بذاتها ذات مستوى لغوي راقي، استقرّ أمرها على قواعد لا تسمح لها بالتّغيير والتطوّر إلاّ في القليل من الأحيان، صالحة لكلّ زمان ومكان، تعبّر بها عن كلّ غرض من أغراض الحياة، يتّخذها النّاس لحسن القول وإجادة الكلام وقادرة على الاشتقاق والنّحت ممّا جعلها تستوعب كلّ جديد مع تطوّر الزّمن**».[2]

يعدّ مصايف أنّ المسرحيّات التي تكتب باللّغة العربيّة الفصحى لم يقدّر لها أن تمثّل على خشبة المسرح بينما المسرحيّات التي تكتب بالعامّية يكون لها الحظّ الأوفر في التّمثيل، ويرجع مصايف سبب عدم انتشار المسرحيّة المكتوبة باللّغة الفصحى وعدم تمثيلها إلى أنّ «**المسرحيّة عادة ما تكتب للتّمثيل قبل أن تكتب للقراءة وهو ما لم تحظ به المسرحيّة الفصيحة في الجزائر**».[3]

---

[1] محمّد مصايف: النثر الجزائري الحديث، ص 116.

[2] تركي رابح: علاقة العامية بالفصحى ومحاولة إحلال العاميات محل الفصحى في الوطن العربي، مجلة الأصالة وزارة التّعليم والشؤون الدّينية، مطبعة البعث قسنطينة، السّنة الرابعة، عدد 25، جوان 1975، ص 67.

[3] محمّد مصايف: المرجع نفسه، ص 124.

"**ولعلّ الكتّابة بالعاميّة أو القريبة من الفصحى قد اكتسبت مكانة في النصّ المسرحيّ الجزائري من حين لم تبلغ الكتّابة باللّغة الفصحى مقصدها ولم تسجّل هدفها الأسمى وهو توصيل الأفكار إلى الجمهور**".[1]

هناك سبب آخر أورده مصايف وهو أنّ «**مؤسّسات المسرح في الجزائر تفضّل التّعامل مع كتّاب المسرح بالعامّية أو تؤثر المسرحيّات المترجمة عن الفرنسيّة**».[2]

وهناك أسباب أخرى تدفع بالمخرج المسرحيّ إلى الابتعاد عن النصّوص المكتوبة باللّغة العربيّة الفصحى من بينها:

1- أنّ الجمهور يتجاوب مع اللّهجة العامّية وذلك لأنّ ها أقرب إلى فهمه «**فهي لغة الحديث وجدت لضرورة التّعبير السّريع اليومي العملي التّلقائي، مرنة وسهلة يفهمها كلّ النّاس، يجري بها الحديث في البيت والسّوق والشّارع، فهي كلام العامّة تستخدم في الأغراض المعاشة، وفي علاقات النّاس بعضهم ببعض**».[3]

أمّا اللّغة الفصحى رغم أنّها تعبّر عن حياة المواطن الجزائري، وآماله وأحلامه وطموحاته إلاّ أنّها تقف حاجزا أمام تجاوب المتفرّجين للتّمثيل المسرحيّ، وذلك لأنّ الجمهور الجزائري لا يحسن اللّغة العربيّة الفصحى، فهو يتكلّم بلغة غير اللّغة التي يريدها مصايف أن تكون لغة المسرح الجزائري وذلك لأنّ هذا الجمهور يتكلّم العامّية في حياته اليومية، ويتعامل بها، **ومصايف** يريد أن يكون المسرح انعكاسا لحياة المواطن، فيعبّر عن الواقع المعاش بألامه وآماله، وهذا قد يكون أمراً صعب التّحقيق خاصّة في تلك الفترة من حياة المسرح.

---

[1] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدّين للنّشر والتّوزيع قسنطينة الجزائر، ط2، 2007، ص291.

[2] محمّد مصايف: النثر الجزائري الحديث، ص 124.

[3] مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، ط4، 1974، ص 259.

2- المسرحيّة التي تكتب باللّغة العربيّة الفصحى غير صالحة للتّمثيل وذلك لأنّ ها تفتقر إلى الحوار المتقن الذي يشدّ المتفرّج إليه.

3- كما أنّ ثقافة المخرجين فرنسية وبذلك فهم لا يتقنون اللّغة العربيّة ممّا يجعلهم بعيدين عن إخراج النصّوص المكتوبة بالعربيّة الفصحى.

حين تعرّض مصايف لمسرحية «**الجثّة المطوّقة**» لكاتب ياسين تساءل عن سبب عدم حضور الجمهور لمشاهدة المسرحيّة، رغم أنّها -كما يقول- عرضت بالعربيّة الفصحى، لكنّه في المقابل يستبعد أن تكون اللّغة العربيّة الفصحى هي سبب عدم حضور الجمهور، وأرجع السّبب إلى نقص الدّعاية اللاّزمة للمسرحية ونقص الإعلانات الإشهارية في الجزائر خاصّة، وكذا الملصقات الحائطية والاتّصالات الفردية بالمثقّفين المعرّبين في أماكن عملهم بالجامعة والثّانويات الخاصّة.

يرى الأستاذ **بوعلام رمضاني** أنّه: «**لم يقم كلاّ من الإذاعة والتّلفزيون بدورهما تجاه المسرح سواء من حيث الإشهار والتّعريف وعرض أعماله باستمرار**».[1]

لقد عدّ مصايف هؤلاء القليلي العدد الذين حضروا المسرحيّة من فئة المثقّفين باللّغة الفرنسيّة، وهذه الفئة المعرّبة لم تكن بعد تستجيب أو تنظر إلى المسرح نظرة تثقيفية، وربّما هذه الفئة غير متعوّدة على التّردّد نحو المسارح بل هي تجعل هذه الفنون المستحدثة دخيلة على أدبنا من النّاحية الدّينية والأخلاقية، بما أنّها آداب أخذت عن طريق الاحتكاك بالثّقافة الغربية، وإذا كان لابدّ من تقبّل فكرة المسرح فإنّنا نرى في النصّ المسرحيّ المكتوب خير وسيلة لنشر تعاليم الدّين واللّغة وغرس مبادئ حبّ الوطن والتّضحية من أجله.

استخدام الفصحى يجعل المسرحيّة مقبولة لدى القراءة ولكنّها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللّغة التي يمكن أن ينطقها الشّعب ويفهمها كذلك، والفصحى هنا ليست لغة نهائية في كلّ

[1] بوعلام رمضاني: المرجع السابق، ص 41.

الأحوال، كما أنّ استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه هو أنّ هذه اللّغة ليست مفهومة في كلّ زمان ولا في كلّ قطر، فالعامية إذن ليست هي الأخرى لغة نهائية في كلّ مكان وزمان.[1]

لقد أثارت إشكالية اللّغة في المسرح جدلا بين المثقّفين، وقد اعترف مصايف بأنّ اللّغة العربيّة الفصحى «**لا تتذوّقها ولا تفهمها إلاّ فئة مخصوصة من الجزائريّين**».[2]

إنّ القضيّة ليست خصومة الفصحى والعامّية ولكنّها قضيّة يرجع الأمر فيها إلى تقدير المؤلّف نفسه ومفاضلته بين الوسيلتين واقتناعه بأنّ أحدهما أكثر قدرة على التّعبير عن طبيعة الموضوع والشّخصيّات في المسرحيّة.[3]

الملاحظ أنّ مصايف يركّز على اللّغة العربيّة الفصحى وبذلك يعود ويركّز على التّعريب كمرجع دائم في كلّ أحاديثه عن اللّغة، فمن الطّبيعي أن نجده يلحّ على كتابة المسرحيّة باللّغة العربيّة الفصحى، فهو الذي طالما دعا إلى التّعريب، ومن هذا المنطلق نجده يصرّ على الكتّابة باللّغة العربيّة الفصحى.

منشأ هذه القضية وسبب هذا الحوار حول الفصحى والعامّيّة أن هناك صراعا حادا بين أنصّار التّعريب وخصومه، فالذين يجهلون العربيّة لا يتصورون أن يقوم مسرح للشعب يعتمد اللّغة العربيّة وإنما ينبغي أن يستخدم اللهجة الدارجة، وهذه النظرة حين تتجرد من الفكرة المسبقة ومن الشعوبية أو من العقد أو من النظرة المحلية الضيقة، تكون منطقية ومقبولة، أما إذا كانت تصدر عن تعصب ضد اللّغة العربيّة تفقدها سندها وبالتالي تفقد المنطق والواقعيّة.[4]

---

[1] ينظر: صورية غجاتي: النّقد المسرحي في الجزائر، رسالة دكتوراه، إشراف الدكتور عبد الله حمّادي، جامعة الجزائر، 2012- 2013، ص36.

[2] محمّد مصايف: فصول في النّقد الأدبي الجزائري، ص 81.

[3] عبد القادر القط: عن فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطّباعة والنّشر بيروت، دط، 1978، ص 40.

[4] عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ص218.

حاول مصايف تحديد هذه اللّغة الفصحى بحيث رأى أنّها لا تعني «**لغة امرئ القيس ولا لغة الفرزدق ولا حتّى لغة العقّاد والرّافعي، بل يجب الاحتياط كثيرا في كتابة مسرحياتنا أو في ترجمة الاثار المحرّرة باللّغة الأجنبية، فيجب الاحتياط من حيث اللّفظ ومن حيث الجملة، فلا يسوغ للكاتب أبدا أن يحرّر باللّغة القومية ويبحث عن الألفاظ الغريبة لقصد الإغراب في التّعبير ولقصد بلوغ القمّة في التّعبير، فمن واجبه أن يقصر استعماله على الألفاظ المتداولة التي لا تطلب جهدا كبيرا في فهمها .... ثمّ هناك شيء آخر يفيد كثيرا قضيّة اللّغة وهو التّقليل من الإعراب أي تسكين أواخر الكلمات، كلّما أمكن ذلك، نظرا لأنّ الجمهور يتحدّث بلغة دارجة غير معرّبة، فعدم الإلحاح على الإعراب يقرّب اللّغة الفصحى من اللّغة الدّارجة وهذا التّقريب يسهّل مهمّة الفهم والتّذوّق**».[1]

محمّد مصايف يؤكّد على الكتّابة باللّغة العربيّة الفصحى وفي المقابل نلاحظ أنّه يجيز استعمال العامّية في المسرح لتسهيل عملية الاتّصال بالجمهور وربّما هذا يتعارض مع مبدئه في التّعريب، فهو حسب رأينا يناقض نفسه لذلك نجده يلجأ إلى موفق وسط حيث ينصّح كاتب المسرح أن يتّخذ لنفسه لغة وسطى بين العامّية والفصحى، وهذه اللّغة تكون حسب رأيه ممثّلة في عدم الإعراب وتسكين أواخر الكلمات.

لكن هل الفرق بين اللّغة العربيّة الفصحى وبين العامّية يكمن في التّسكين والإعراب؟

إنّ الفرق بين العامّية والفصحى عميق وشاسع خاصّة من ناحية القواعد التي تضبط الفصحى، «**فالعامّية لا تخضع لأيّة قوانين لغوية ضابطة لأنّ ها تلقائية متغيّرة تبعا لتغيّر الأجيال وتغيّر الظّروف**»[2]، أمّا الفصحى فهي التي «**تخضع لقوانين تضبطها وتحكم عبارتها،**

[1] محمّد مصايف: فصول في النّقد الأدبي الجزائري، ص 82.

[2] مصطفى الصادق الرافعي: المرجع السابق، ص 260.

تتوخّى الإيضاح والإعراب يعدّ إحدى وسائلها في تحقيق هذه الغاية»[1]، والعامّية «**غير قادرة على أداء الدّور الاجتماعي الذي يتطلّبه الفرد في المجتمع عاجزة عن مسايرة الجماعة اللّغوية في مجالاتها النّشيطة، عاجزة عن علاج الأمور الثّقافية، فهي رديئة فاسدة، تتميّز باللّحن والرّطانة».**[2]

إنّ الواقع المسرحيّ الجزائري يفرض على نفسه اللّغة الأقرب والأنسب للمسرح، وهذه اللّغة التي يستعملها المسرح ليعبّر من خلالها عن تجارب فنّية ناضجة وهي اللّغة العامّية، لكن نجد «**بعض المسرحيّات والموضوعات ما تصلح له الفصحى كالمسرحيّات التّاريخية والفكرية والمترجمة، فطبيعة الشّخصيّات وبعدها التّاريخي في المسرحيّة التّاريخية لا يجعل لها وجودا عصريا يتناقض مع حديثها باللّغة الفصحى. ومن المسرحيّات ما يقتضي – بدافع من تقرير المؤلّف– استخدام اللّهجة العامّية كالمسرحيّات الاجتماعيّة العصريّة التي تصوّر مواقف ومشاهد من الحياة اليومية».**[3]

فوظيفة اللّغة ال أساسيّة «**ليست إيصال المعلومات والتّعبير عن الأفكار، إنّما هي مؤسسّة تتكفّل بتحويل الأقوال التّي تصدر ضمن معطيات سياقية إلى أقوال ذات صبغة اجتماعية بحيث تجعل المخاطب يلتزم سلوكا معيّنا لغويا واجتماعيا تجاه المتكلّم».**[4]

ربّما يمكن إضافة سبب آخر جعل **محمّد مصايف** «**أنّ لغة المسرح يجب أن تكون اللّغة القومية وأنّ اللّغة اليومية لا تصلح أداة للتّعبير لا في قصّة ولا في مسرحية ولا في سرد ولا في حوار وإنّما اللّغة الفصحى هي اللّغة الوحيدة المناسبة لهذه المهمّة».**[5]

---

[1] جيلالي بن يشو: المماثلة والمخالفة بين الفصحى والعامية "دراسة صوتية (منطقة ندرومة نموذجا)"، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في علم اللّهجات، إشراف د. عبد الجليل مرتاض، قسم الثقافة الشّعبية جامعة أبي بكر بلقايد، 2005-2006، ص 20.

[2] تركي رابح: المرجع السابق، ص 67.

[3] عبد القادر القط: المرجع السابق، ص 39.

[4] بعلي حفناوي: المرجع السابق، ص 294.

[5] محمّد مصايف: فصول في النّقد الأدبي الجزائري، ص 74.

ينطلق مصايف هنا من أنّ اللّغة العربيّة هي إحدى مقوّمات الشخصيّة العربيّة أو الجزائريّة ومن هذا المنطلق فهو يؤكّد على الحفاظ على هذه اللّغة التي توجد بين الأمم العربيّة.

إنّ ظاهرة الازدواجية اللّغوية فيما يتعلّق بالفصحى واللّهجات العامّية، هي من بين المسائل المطروحة في محيط اللّغة العربيّة، وذلك أنّ وجود لغتين أو أكثر لأمّة واحدة مشكلة صعبة ومعقّدة، وفيها من عوائق التّحصيل ما تبقي العربيّة معه في مستوى أضعف، فالعربيّ في جمع أنحاء العالم العربيّ يقرأ ويكتب ويؤلّف بلغة ويتحادث ويغنّي بلغة ويسرد النّكات ويتشاجر ويداعب أطفاله بلغة ثانية.[1]

طبيعي «**أنّ هذه اللّهجات أكثر استعمالا في شؤون الحياة اليومية ولها من هذه النّاحية قوّة حيوية موضوعيّة في التّصوير قد تفوق فيها اللّغة الأدبيّة ذات الطّابع العامّ الفنّي والعلمي**».[2]

حسب مصايف فإنّ المسرح النّاجح هو الذي يكتب باللّغة العربيّة الفصحى، ولكنّه من هذه الوجهة يركّز على اللّغة، بينما اللّغة هي مجرّد أداة من أدوات المسرح، والمسرح ليس لغة فحسب بل هو شكل فنّي وأدبي متطوّر بتطوّر الظّروف والوسائل.

خلاصة القول فإنّه لا ينبغي أن «**نتساءل عن الأصلح في لغة المسرحيّة، ونفاضل بين الفصحى والعامّية تعلّلا بأنّ العامّية قد تكون أقدر على تصوير بعض الحالات النّفسية، أو على التّعبير عن الدّلالات الاجتماعيّة، أو ما يسمّونه واقعية الأداء، فهذه الحجج وما إليها يقصد بها الانتصاف للعامّية من الفصحى، وفيها خلط بين نوعين من الأدب مختلفين في**

[1] محمّد زكي العشماوي: الرؤية المعاصرة في الأدب والنّقد، ص124.

[2] محمّد غنيمي هلال: المرجع السابق، 1975، ص 78.

جوهرها وجمهورها، وفي جميع ما نعرف من الأمم التي تعني بلغتها الأدبيّة والعلميّة، يعيش الأدب الفصيح مع الأدب الشّعبي عيشة سليمة مع الاحتفاظ لكلّ منهما بطبيعته ومجاله»،[1] وهذا دلالة قاطعة على جواز الكتّابة بالفصحى والعاميّة معاً.

يقول **محمّد مندور** إنّ صدق التّصوير لا يستلزم مراعاة لغة الأداء كما هي في الواقع، فالواقعيّة في الأدب لا يقصد بها واقعية اللّغة، بل واقعية النّفس البشرية، وواقعية الحياة والمجتمع، ومن المتّفق عليه أنّ الأديب لا يستنطق لسان مقال شخصياته الرّوائيّة أو المسرحيّة، بل يستنطق لسان حالها، وللأديب أو الكاتب بعد ذلك أن يعبّر عمّا يفهمه بأيّ لغة شاء ثمّ فهم غرضه،[2] فاللّغة ليست إلاّ وسيلة لتبليغ الرّسالة، فالمهمّ في العمل المسرحيّ ليس اللّغة المستخدمة بقدر ما تقدّمه الشّخصيّات من عمل جادٍ وذو قيمة إنسانيّة واجتماعيّة.

ونجاح اللّغة في العبور من المكتوب إلى المنطوق دون تجردها من الشروط الدرامية التي يتصدرها الشرط الأكبر وهو "الاقتصاد اللغوي" ودون تخليها عن مكانتها لما يحاصرها من بدائل تجريبية حديثة كلغة الجسد هو الرهان الحقيقي لها لتثبت ذاتها لغة للدراما، بعيدا عن أسلوب المفاضلة بين مستويين لكل منها مجاله في الحقيقة.[3]

ففي عالم الفنّ خاصّة المسرحيّ لابدّ من النّفوذ في التّعبير إلى ما يوحي بمدلولات الأحداث وبواطن الشّخصيّات، ومنه فإنّنا لابدّ أن لا نجاري الجمهور بل نحاول أن نرتقي به وننمّي إمكاناته حتّى يستطيع فهم العمل المسرحيّ بأيّ لغة.

---

[1] محمّد غنيمي هلال: المرجع السابق، ص 78.

[2] المرجع نفسه، ص 78.

[3] صورية غجاتي: المرجع السابق، ص39.

2) وظيفة المسرح

يرجع **محمّد مصايف** وظيفة المسرح إلى ما قاله **أنور المعدّاوي** من خلال كتابه «**كلمات في الأدب**» حيث جعل وظيفة المسرح أو رسالته تتمثّل في اللّغة المعروضة بها، فهو يقسّم اللّغة إلى قسمين «**لغة سرد توجد في القصّة ولغة حوار تراعي في بعض أجزاء القصّة التي يلجأ فيها إلى الحوار**»[1]

يعود مصايف ويركّز على اللّغة الفصحى التي يجب أن تعرض بها مسرحياتنا، فهو يرى أنّ المسرح يساعد من خلال اللّغة التي يستعملها مؤلّف المسرحيّة على:

1- إرساء دعائم التّعريب، فمن خلال المسرح المكتوب والممثّل على خشبة المسرح باللّغة الفصحى يستطيع الجمهور المشاهد للمسرحيات المعروضة باللّغة العربيّة الفصحى أن ينمّي قدراته اللّغوية، وكذلك يساعد هذا المسرح على توطيد العلاقة بين الجمهور ولغته من خلال تلك المسرحيّات المعروضة باللّغة الفصحى، ونجد مصايف في نهاية دراسته لمسرحية «**نساء للبيع**» للأستاذ عبد المالك مرتاض يدعو مجلّة «**أمال**» إلى الإكثار من نشر مثل هذه المسرحيّات «**التي تمسّ حياتنا وتعين على نشر اللّغة العربيّة النّاصعة السّهلة بين مواطنينا**»،[2] ومن هنا يتّضح موقف مصايف حيث يبثّها رسالة، فهو يربط وظيفة المسرح بوظيفة المؤسّسات التّعليميّة، حيث يبدأ التّعريب انطلاقا منها، فهو يشجّع المدرسة بالقيام بوظيفتها من خلال تعليم اللّغة العربيّة وثقافتها للأجيال أحسن تعلّم، وذلك لأنّ التّعليم هو البداية التي نرى من خلالها لغتنا العربيّة في أبنائنا، فإنّه على حسب اعتقاده أحسن وسيلة لنشر العربيّة الفصحى هو المسرح.

---

[1] محمّد مصايف: فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 71.

[2] المرجع نفسه، ص 73.

2- أمّا الوظيفة الثّانية للمسرح فهو تعليم الجمهور تاريخ الجزائر من «**الآثار الوطنيّة الخالدة، آثار الماضي وتاريخ الأجداد في حياتهم اليومية وفي صلتهم بالأمم والأجناس المعاصرة لهم، على أنّ هذه الآثار والمآثر قد يقرّب تاريخها وقد يبعد، ولكنّها كلّها تهدف إلى توسيع معرفة المواطنين بتاريخهم، وجعلهم يصلون حياتهم بحياة أجدادهم وأسلافهم بحيث تحيا الشخصيّة الوطنيّة لبلادهم عبر تاريخهم الطّويل، ورغم ما قد يكون تخلّلها من مراحل غامضة أو عثرات جرّتها ظروف سياسية أو اجتماعية، فمهمّة المسرح إذن من هذه النّاحية تتلخّص في إحياء الماضي بصورة تتلاءم ومطامح جمهوره الذي يريد أن يرى هذه المطامح حيّة ومشروعة في زمان**».[1]

وبهذا المفهوم فإنّ وظيفة المسرح تصبح وظيفة إصلاحية تساعد على نشر اللّغة العربيّة وإحياء التّراث العربيّ الإسلامي وهي ما كان يسعى إليها المصلحون الجزائريّون مثل **عبد الحميد بن باديس والبشير الإبراهيمي** من خلال خطاباتهم والنّشريات التي كانت تودع في صفحات الجزائر حيث كان شغلهم الشّاغل الإصلاح والتّربية، فقد كانوا يسعون إلى تربية الجيل تربية تنشأ على حبّ الوطن وغرس قيم ومبادئ ثورية نضالية في نفوس المواطنين.

كما كان دور المسرح امتداداً لمهمّته التي قام بها قبل الثّورة التّحريرية الممثّلة في التّعريف بالنّهضة الجزائريّة للرّأي العام العالمي وحماية الشخصيّة الوطنيّة ومحاربة الآفات الاجتماعيّة. [2]

3- أمّا الوظيفة الثّالثة للمسرح فقد حدّدها مصايف في التّربية، إذ عدّ المسرح مؤسّسة تربوية ومن خلال ذلك فالمسرح أصبحت رسالته «**تربوية تثقيفية تهمّ طبقة من المواطنين**».[3]

---

[1] محمّد مصايف: فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 77.

[2] بوعلام رمضاني: المرجع السابق، ص 23.

[3] محمّد مصايف: المرجع نفسه، ص 77.

حدّد **مصايف** وظيفة المسرح بالإصلاح الثّقافي لأنّه كان دائما يرى أنّ قضيّة التّعريب تعدّ أهمّ قضيّة تعرض للاستصلاح على مستوى الجزائر، فالجزائر مباشرة بعد الاستقلال سعت جاهدة نحو التّعريب بعد ما كان الاستعمار قد حاول القضاء على هذه اللّغة، وبعد ما عمل جاهدا على بثّ مكانها لغته الفرنسيّة، أصبح الجزائري يتكلّم لغة ليست لغته، ولذلك فهو يرى أنّ اللّغة هي أهمّ قضيّة قومية يمكن إصلاحها فهي تأتي في المرتبة الأولى ضمن القضايا الأخرى وبذلك يجب تسخير كلّ المجالات لهذه القضيّة وكذا كلّ الفنون لخدمة لغتنا العربيّة.

فهو بهذه الطّريقة يركّز على المسرح كميدان يتحقّق من خلاله قضيّة التّعريب متناسيا أنّ المسرح فنّ له قواعده ومبادئه وله وظائفه الخاصّة «**يجب أن يلعب المسرح دوره في التّعبئة والتّوعية والتّربية والتّغيير، وإذا نؤكّد على هذا الجانب فإنّنا نعتقد أنّ مسرحنا دفع ولا زال يدفع ثمن مسرح قام على أساس تجاهل أبسط متطلّبات وشروط ودواعي الإبداع في فنّ يحتاج إلى كثير من الكفاءة الفنّية والقدرة التّعبيرية شكلا، والطّرح الفكري والإيديولوجي العميق مضمونا يتماشى والمبادئ ال أساسيّة لثورتنا ومسارها الزّاحف نحو تحقيق أهداف مجتمع الغد الأفضل**».[1]

يرى **محمّد مصايف** أنّ المسرح مجرّد أداة يحقّق من خلالها رغباته وطموحاته، فهو يريد أن يصل إلى تحقيق مبدأ التّعريب من خلال هذا المسرح لكن المسرح فنّ، والفنّ يحتوي على مقوّمات فنّية إذا خلا منها أصبح مجرّد كلام: كالخطابة مثلا أو المقالة. «**إنّ النصّ المسرحيّ ككلّ أنواع النصّوص الأدبيّة لا يراد به تقديم الحقائق أو القضايا في ثوبها الإعلامي كما هو الحال في الشّعارات التّجارية واللّوائح القانونية، بل يراد به تشخيص مواقف حياتيّة معيّنة في قالب فنّي جميل**».[2]

---

[1] بوعلام رمضاني: المرجع السابق، ص 49.

[2] عكاشة شايف: مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري – قراءة مفتاحية– منهج تطبيقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت، ص 05.

فالمقالة مثلا لا تحدّث عواطفنا وأحاسيسنا بقدر ما تخاطب أفكارنا وما تغرسه من مبادئ فينا، لأنّ ها تكون قريبة من العقل، أمّا العمل الفنّي فهو يخاطب عواطفنا ومشاعرنا ووجداننا، محاولاً التّأثير فينا بطريقة أو بأخرى، والعواطف هي التي تتأثّر بالفنّ إذا وصل درجة التّأثير.

الفنّان مرتبط بواقعه الاجتماعي يحاول أن يسلّط الضّوء على مجتمعه فيعكس لنا ما يعيشه أفراد المجتمع في حياتهم اليومية من حبّ وحزن وسعادة وشقاء وجدّ وعمل إلى غير ذلك فهو مرتبط بالجماعة لأنّه فرد منهم يعيش معهم فيتأثّر بهم ويحاول التّأثير فيهم من خلال أعماله لذلك فهو يكلّم وجدان وقلب الجمهور قبل أن يكلّم عقله، والفنّ بطبيعته يخاطب الحاسّة الجمالية في الإنسان أوّلاً ثمّ يخاطب عقله وحاسّته الفكرية والمعرفية، فالإنسان إذا ما استطاع تذوّق فنّ من الفنون وتتبّع جمالياته فإنّه حتما سيدركه بعقله وفكره، وإذا استطاع الفنّان أن يصل إلى مخاطبة قلب الجمهور فإنّه حتما سيستجيب له هذا الجمهور وبالتّالي يستطيع مخاطبة فكره وعقله لأنّه إذا استجاب عاطفيا، يستطيع متابعة العمل المسرحيّ بكلّ انتباه ومن ثمّ يغرس فيه ما شاء من قيم ومبادئ الحياة من خلال هذا المسرح.

فوظيفة المسرح ليست غرسا لمبادئ وقيم نريدها نحن ولكن يتمثّل في تنمية الذّوق الجمالي للإنسان أو الجمهور، وذلك من خلال الأشكال الفنّية المتطوّرة بتطوّر الإنسان والتي تحتوي بذورها على عناصر جمالية تقتضي ذوق القارئ أو المشاهد فتطربه وتسلّيه قبل أن يتصفّح موضوعها «**وأيّا كان الأمر فالنصّ المسرحيّ ليس مجرّد حامل لمضامين تعبيرية خيرية فحسب ولا مجرّد تراكيب شكلية خالصة بلا معنى، كما في كثير من ترجمات وأعمال بعض مدّعي الحداثة وإنّما هو رؤيا ورأي يتوافق فيها عمق المضمون مع بلاغة الشّكل توافقا حميميا فيه الفصل بين كليهما، أي أنّ النصّ المسرحيّ كشكل فنّي تعبيري لا يتعذّر اشتقاق خصائصه وسماته وعناصره كلّ على حدة، إنّما يذوب جميعا في بنية جديدة تنتظم فيها العناصر في وحدة عضوية واحدة، فلا نستطيع فصل الشّكل وتقنياته وصياغته عن**

المضمون والتّعبير، وإنّما هما معا يشكّلان بنية متفاعلة العناصر بمفهوم الكيمياء وليست مجرّد أجزاء، وبناء على ذلك لابدّ على الكتّاب المسرحيّين من توجيه عناية خاصّة نحو الكتّابة الدّراسية الإبداعية نهوضا بالنصّ المسرحيّ الذي هو حجر الأساس لبناء مسرح جزائري ذي خصوصيات متميّزة اعتبارا من أنّ المسرح ملتق بحركة الواقع ومعبّر عم آمال الشّعب وتطلّعاته».[1]

يمكننا في الأخير أن نخلص إلى أنّ للمسرح وظيفتين متلازمتين لا يمكن استغناء إحداهما عن الأخرى، إذ تتمثّل الوظيفة الأولى في تنمية الذّوق الجمالي والفنّي لدى المتفرّج والجمهور بصفة عامّة، أمّا الوظيفة الثّانية فتكون في نشر الوعي الحضاري لدى المجتمعات وكشف النّقاب عن زيف الثّقافة الحضارية؛ إذ يجب على المسرح أن ينمّي ذوق المتلقّي أو المتفرّج وينمّي ثقافته، بتزويده بمعلومات وأفكار توقظ ضميره وأحاسيسه من العبث الذي يمكن أن يعيشه في زيف ثقافي، فيزيل خلال معرفته الحقيقية عن طريق المسرح هذا الغشاء فيصبح على علم بحقيقة الأمور، وهنا يقوم المسرح بتوعية الجمهور وإيقاظهم بطريقة بارعة من خلال تصوير الوقائع.

الملاحظ أنّ **محمّد مصايف** من خلال مقالاته حول المسرح وقع في اضطراب عميق، فهو من جهة يؤكّد على أنّه يجب أن تلبّي المسرحيّة «**التّجاوب الفعلي مع الجماهير القرّاء والمتفرّجين**»[2]، ومن جهة ثانية يؤكّد على أنّ الجمهور أمّي وغير قادر على فهم اللّغة العربيّة الفصحى، وإصراره على كتابة النصّوص المسرحيّة وعرضها على خشبة المسرح باللّغة الفصحى.

---

[1] رشيد إدريس قرقوى: النّص المسرحي في منطقة سيدي بلعباس "جمع ودراسة"، إشراف الأستاذ بن مالك، بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير، سنة 1999-2000، ص 103.

[2] محمّد مصايف: فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 72.

فهو يعترف بجهل الجمهور للفصحى وفي مقابل ذلك يصرّ على الكتّابة بهذه اللّغة مع التّأكيد على فهمها واستيعابها.

فإذا كانت رسالة المسرح – حسب تعبير **مصايف** – هي تعليم تاريخ الأجداد والأمجاد وكذا تعليم اللّغة العربيّة أو القومية كما يحدّدها مصايف فهو بهذا التّحليل يحاول نقل هذا الجمهور الأمّي الجاهل من حالة الجهل إلى حالة تقدّم وتعلّم، فكيف لهذا الجمهور وهو أمّي جاهل أن يفهم مسرحا كتب بلغة يجهلها؟ وكيف له بذلك أن يرتقي أو ان يتذوّق مسرحا لا يفهم لغته.

فربّما الأصحّ والمنطقيّ أن يقترح **مصايف** استعمال اللّغة العامّية في مدّة زمنية محدّدة أو مؤقّتة إلى حين أن يتعلّم هذا الجمهور هذه اللّغة الفصحى، وبعد فترة – حسب تعلّم الجمهور– تنتقل الكتّابة المسرحيّة أو التّأليف المسرحيّ من اللّغة العامّية إلى اللّغة الفصحى تدريجيّاً.

الفصل الثالث

الخطوات الأكاديمية في مقاربة الخطاب المعرفي

أوّلاً: اللّغة والتّعريب

اللّغة روح الأمّة وحياتها، وهي تمثّل أهمّ عناصرها وأقوى مقوّماتها، وهي عامل أساسي لازدهار ثقافتها وحضارتها عبر مسارها التّاريخي. وتعتبر اللّغة أعظم اختراع قام به الفرد، فهي الوسيلة الاجتماعيّة الأكثر أهميّة بالنّسبة للفرد، وهي كائنٌ حيٌّ يعيش مع الإنسان ويخضع لمختلف مظاهر التطوّر التي يمرّ بها في بيئته، فأيّ تغيير وتطوّر يطرأ على حياة الكائن البشريّ يجب أن ينعكس على لغته التي لا تنفصل عنه لحظة من زمان.[1]

اللّغة هي التي تمكّن الإنسان من أن يتجاوز وجوده البدني والمادّي إلى وجوده الفكري، وهي التي تنقل له أفكار الأجيال السّابقة وتراثهم، لأنّ ها الوسيلة الوحيدة التي تسجّل تلك الأفكار وتحفظها وتنقلها بأمانة له، ليطّلع عليها ويضيف إليها، إذ تعدّ اللّغة من «**أهمّ الاختراعات الاجتماعيّة التي تميّز بها الإنسان عن الأحياء التي تقاسمه الوجود، فقد كانت وسيلة على كلّ ما أنجزه من تراث وأبدعه من حضارة**».[2]

تعدّ اللّغة وسيلة لاتّصال الفرد بغيره، وعن طريق هذا الاتّصال يدرك حاجاته، كما يعبّر من خلالها عن آماله وآلامه وطموحه وعواطفه، وهي كذلك أداة للتأثير والتّأثّر، واللّغة بذلك كلّه هي ذلك الوعاء الذي يحتوي العلوم والحضارة والثّقافة والهويّة، فإن استطاعت أمة الحفاظ على لغتها ستكون من أكثر الأمم تقدّماً وتطوّراً

اللّغة مظهر مقدّس من مظاهر كرامة الأمّة التي تحترم نفسها، وعنوان من عناوين مجدها ووجودها «**ولا يجوز أن يقلّ اعتبار اللّغة في مجال الكرامة على اعتبار العلم أو تعبير النّشيد الوطني، الذي يعاقب القانون والعرف من لا يقف له إجلالا عند سماعه**».[3]

---

[1] نذير محمّد مكتبي: الفصحى في مواجهة التّحديات، دار البشائر الإسلامية للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، دط، 1991، ص 13.

[2] وليد رفيق العياصرة: التفكير واللغة، دار أسامة للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2011، ص 10.

[3] الفضيل الورتلاني: الجزائر الثائرة، دار الهدى، الجزائر، دط، دت، ص 89.

لأنّنا نؤمن بما ورد عن **رسول الله صلّى الله عليه وسلّم** من أنّ العربيّة إنّما هي باللّسان وليست بالعرق، فمن تكلّم بالعربيّة فهو عربيّ، وهؤلاء القوم قد اندمجوا في العروبة اندماج السّكر بالماء بعد الذّوبان، وتكلّموا بلغتها منذ أربعة عشر قرنا دون انقطاع، فلو اجتمع أهل الدّنيا بحيلهم وعبقريتهم، وتعاونوا على تشكيك الجزائريّين في عروبتهم لن يفلحوا ما دام الإسلام دينهم.[1]

1) اللّغة العربيّة أثناء الاستعمار

يسعى الاستعمار في كلّ بلد إلى محو لغتها والقضاء عليها كما فعل المستعمر الفرنسيّ في الجزائر، حيث سعى إلى جعل الجزائر قطعة لا تتجزّأ من التّراث الفرنسيّ أرضاً ولغة وثقافة ودينا، وقد انتهج لذلك إحلال اللّغة الفرنسيّة محلّ اللّغة العربيّة في جميع مجالات الحياة الاجتماعيّة، حيث إنّ «**الاستعمار بذل المستحيل لكي يجعل لغته الفرنسيّة الدّخيلة وسيلة النّطق والتّخاطب وخميرة العقول فكريّاً وعقائديّاً**» [2]حتّى يصبح المجتمع الجزائري فرنسيّ اللّسان والثّقافة وينقطع بذلك عن تاريخه، ويفقد مقوّمات شخصيته الوطنيّة تدريجيّاً ويذوب في بوثقة الأمّة الفرنسيّة.

كانت محاربة اللّغة العربيّة من أخطر المحاولات التي بذلها الاستعمار الفرنسيّ، ولم يترك أيّة وسيلة لفكرة «**الفرنسيّة والتّعجيم**»، فدمّر الكثير من المساجد وحوّل الكثير إلى ثكنات للجيش الفرنسيّ، وكنائس للبعثات التّبشيرية، وشجّع حركة التّنصّير وذلك من أجل القضاء على الإسلام، كما أغلق المدارس العربيّة ومنع الجزائريّين من تعلّم لغة آبائهم القومية، كما منع ظهور الصّحافة المكتوبة باللّغة العربيّة في الجزائر.

---

[1] الفضيل الورتلاني: المرجع الستبق، ص 138.

[2] يحيى بوعزيز: موضوعات وقضايا من تاريخ الجزائر والعرب، ج2، دار الهدى للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، 2009، ص 249.

بعد استيلاء السّلطات الاستعماريّة الفرنسيّة على المدارس الجزائريّة التي كانت موجودة آنذاك، وتحويلها إلى مكاتب إدارية وعملت على غلق الكثير منها وطرد معلّميها، لتحويل المجتمع الجزائري إلى مجتمع أميّ، وسنّت قانوناً يمنع تنقّل الأشخاص من مكان لآخر بدون رخصة، فكان ذلك عقبة في وجه طلبة العلم الذين يتنقّلون بهدف اكتساب العلم والمعرفة.

هكذا شرعت الإدارة الاستعماريّة في تطبيق السّياسة الفرنسيّة في مختلف مجالات الحياة الاجتماعيّة مبتدئة بمجال التّعليم، يقول المؤرّخ الجزائري أحمد توفيق المدني: «**كان التّعليم أيّام الحكومة الفرنسيّة استعماريا بحتا لا يعترف باللّغة العربيّة ولا يقيم لوجودها أيّ حساب، فاللّغة الفرنسيّة هي وحدها لغة التّدريس في جميع مراحل التّعليم**».[1]

ممّا لا شكّ فيه أنّ التّعليم في الفترة الاستعماريّة الفرنسيّة في الجزائر من الموضوعات المهمّة التي تكشف السّتار عن الجانب الهام للسّياسة الاستعماريّة في الجزائر، والتي وإن كانت ظاهريّاً تدّعي أنّها أتت إلى الجزائر لتنشر رسالتها الحضاريّة فيها، وذلك بواسطة تعميم التّعليم الفرنسيّ في البلاد كخطوة أولى لتمكين الأهالي الجزائريّين من استيعاب مبادئ الحضارة والمدنية الغربية وذلك للتّقرّب منهم، حسب المنطلق الإيديولولجية الاستعماريّة الفرنسيّة كخطوة ثانية، أمّا المرحلة الثّالثة فتمثّلت في دمج الأهالي في المجتمع الغربي، وذلك بواسطة المدرسة الفرنسيّة، وهذا الأمر كان نظريّاً فقط، أمّا من النّاحية التّطبيقية فإنّ نظام الاستعمار الفرنسيّ قد عمل جاهدا على تحطيم المدارس العربيّة التّقليدية وملحقاتها، ظنّا منه أنّها تحول دون نشر لغته وثقافته في البلاد.

عرف الفرنسيّون أنّ تعليم لغتهم الفرنسيّة للجزائريّين هو السّبيل الأسهل للسّيطرة عليهم، لهذا قاموا بفتح مدارس لتعليم اللّغة الفرنسيّة بهدف القضاء على ما يسمّونه بالتّعصّب الدّيني وغرس الوطنيّة الفرنسيّة في أذهان النّاشئة، ولم يكن هدفهم نشر العلم بين الجزائريّين بقدر ما

[1] أحمد بن نعمان: التّعريب بين المبدأ والتطبيق في الجزائر والعالم العربي، الشركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، 1981، ص 155.

كان غرس الفرنسة فيهم، وبالتالي الابتعاد على الوطنيّة وكلّ ما يربط الجزائري بشخصيته من دينٍ ولغة وأعرافٍ...

نشرت بعض التّقارير العسكرية في بداية احتلال فرنسا للجزائر، أنّ اللّغة العربيّة كانت واسعة ومنتشرة على كامل امتداد أرض الوطن وأنّ معظم الجزائريّين كانوا يحسنون القراءة والكتّابة، حيث إنّه كان في كلّ قرية مدرستان لتعلّم اللّغة القومية العربيّة، وهو الأمر الذي أزعج السّلطات الفرنسيّة، حيث اعتبروا أنّ وجود ثقافة وديانة وتقاليد مغايرة لثقافتهم ودينهم وتقاليدهم، كلّها عوامل تحول دون بسط نفوذهم على البلاد والعباد، ومن ثمّ عملوا على إزاحة كلّ ما يمثّل خطرا يهدّد بقاءهم وعدم استيلائهم على الشّعب والعقول عامّة «**ذلك أنّ السّياسة المدرسية التي استخدمت في الجزائر من قبل السّلطة الاستعماريّة، قد وضعت تعليم اللّغة العربيّة في مستوى تافه، قصرته على مجرّد حاجة الإدارة**».[1]

فقد كان التّعليم كلّه باللّغة الفرنسيّة بقصد تنشئة أفراد المجتمع الجزائري على اللّغة الفرنسيّة وحدها، فيتذوّقونها ويطلّون بها على الثّقافة الغربية فيتأثّرون بها ويتحمّسون لها في غياب معرفتهم للّغة العربيّة، حيث إنّ الاستعمار ومنذ وجوده في الجزائر سعى إلى إفراغ الشخصيّة الجزائريّة من مضمونها القومي لإحلال مضمون الشخصيّة الفرنسيّة محلّها، وكان يشرف على تطبيق هذا المخطّط أساتذة الاستعمار الفرنسيّ، وهم متخصّصون في العلوم الإنسانيّة، وعارفون بالحقائق الخفيّة للتّركيب النّفسي والاجتماعي للفرد، حيث سعوا أوّل الأمر إلى غلق جميع الفرص أمام الجزائريّين والتي تمكّنهم من تعلّم لغتهم الوطنيّة، وقد طبّقوا هذا الأمر على المدرسة في بداية الأمر.

[1] سليمان الشيخ: الجزائر تحمل السلاح أو زمن اليقين ترجمة محمّد حافظ الجمالي، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2003، ص 407.

فمنذ احتلال فرنسا الجزائر لم تخف مشاريعها الإدماجية وعنصّريتها وتحيّزها المفرط لثقافتها ولغتها وديانتها، حيث عدّ الاستعمار هذه العوامل مكمّلة لبعضها البعض «**وإنّما روافد تصبّ في نهر واحد، وهو نهر الاستعمار والحفاظ على المصالح المادّية لفرنسا**».[1]

بعد مضيّ سنوات من الاحتلال، فكّرت الإدارة الفرنسيّة في تنظيم التّعليم الفرنسيّ للجزائريين، وفي هذا الإطار صرّح يوم 06 أوت 1850 الجنرال «**شرام**» وزير التّربية في باريس «**أنّ الظّروف الحالية وبعد حرب دامت 17 سنة فإنّه يتعيّن على فرنسا القيام برسالتها الحضارية بإرساء قواعد التّعليم الفرنسيّ في الجزائر**».[2]

تبعا لذلك أنشئت في بعض مدن الجزائر ما عرف بالمدارس العربيّة الفرنسيّة، وقد تكوّنت هذه المدارس من قسم واحد أي حجرة واحدة للتّعليم، كان يتداول عليها معلّمان أحدهما معلّم للّغة العربيّة وهو جزائري، والآخر يعتني بتعليم اللّغة الفرنسيّة وهو معلّم فرنسي، وقد وصل عدد هذه المدارس تقريبا نحو ستّ (06) مدارس في مدينة الجزائر وضواحيها إلى أن وصل إلى (38) ثمان وثلاثين مدرسة سن 1961 كانت تعلّم بالتّقريب 13000 طفل جزائري. ويبدو من خلال العدد أنّ التّعليم في الجزائر كان محتشما متواضعا في بدايته، ولكن هذه الفترة هي أزهى فترات التّعليم الحكومي الفرنسيّ في الجزائر، بحيث بعد مرور مدّة قصيرة أخذ هذا التّعليم يتراجع شيئا فشيئا بسبب إهماله من قبل الإدارة وعدم الاعتناء بتطويره والسّهر على فعالياته. وقد ذهبت بعض البلديات في هذا الإطار إلى رفض كلّ إعانة مالية للمدارس التي كانت تسيّرها ماليا من قبلها.

لعلّ أحلك فترة بالنّسبة للتّعليم الفرنسيّ الرّسمي هذا الذي يقع ما بين سنتي 1870-1880 بحيث خلال السّنة الأخيرة نلاحظ تقلّصا ملحوظا لعدد المدارس الذي هبط من 38

[1] عمار هلال: أبحاث في تاريخ الجزائر المعاصر (1830- 1962)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1995، ص 110.

[2] المرجع نفسه، ص 112.

مدرسة إلى 16 مدرسة، وكذلك معه عدد التّلاميذ الذي هبط من 13000 إلى 3172 تلميذا فقط.

لم تكترث لذلك لا الحكومة الفرنسيّة ولا الحكومة العامّة التي عمل نوّابها كلّ ما في وسعهم على عرقلة تعليم الأهالي كلّما وجدوا سبيلا لذلك مدّعين «**أنّ الجزائر في حاجة إلى طرق وسكك حديدية، وماء وكهرباء وغير ذلك، وليس لتعليم مفلس لا حاجة له**».[1]

إلاّ أنّ الحكومة الفرنسيّة أجبرت الحكومة العامّة في الجزائر أن تنظر في أمر تعليم الأهالي الجزائريّين، حيث أصبح التّعليم في هذه الفترة أحسن حال ممّا كان عليه.

مهما يكن فإنّ التّعليم الفرنسيّ خصّ طبقة معيّنة من الشّعب، من القيادة والإقطاعيين، والمتعاملين معها والتّجّار الكبار والموظّفين في الإدارة الفرنسيّة إلاّ نادرا ما مسّ التّعليم طبقة المجتمع البسيط حيث «**نلاحظ في أواخر القرن الماضي أنّه ما بين 73 دائرة إدارية في الجزائر 35 منها لم تكن لديها مدرسة فرنسية وكان التّعليم فيها منعدما بنوعيه العربيّ والفرنسيّ**».[2]

في سنة 1930 لاحظ أحد المسؤولين في الإدارة الفرنسيّة في الجزائر أنّه ما بين 000 900 طفل في سنّ الدّراسة منهم 000 833 ليس لهم مكان في المدارس الفرنسيّة، أي ما يعادل 92,55%.[3]

إن كان التّعليم الفرنسيّ قد اصطدم في بدايته برفض الأهالي له فإنّه في مرحلة أخرى قد اصطدم برفض الحكومة الفرنسيّة تعليم الأهالي، وهو الشّيء الذي جعل من المدرسة الفرنسيّة في الجزائر خلال العهد الاستعماري مدرسة غير شعبية، «**بل اقتصر تأثيرها على فئة معيّنة من الأهالي الجزائريّين وهذه ظاهرة اعتبرها بعض المصلحين السّلفيين نعمة على المجتمع**

[1] عمار هلال: المرجع السابق، ص 113.

[2] المرجع نفسه، ص 118.

[3] المرجع نفسه، ص 118.

الجزائري»،[1] وذلك لأنّه كما رأى **البشير الإبراهيمي** لو أنّ التّعليم الفرنسيّ في الجزائر تطوّر وتوسّع على كلّ الفئات لما وجدنا – حسب رأيه – من يسمعنا، وتلك إشارة إلى تأثيرات المدرسة الفرنسيّة في الجزائر.

كما اهتمّت الكنيسة بالتّعليم في الجزائر منذ سنة 1938م وفتحت مدارس ابتدائية تحت سلطتها في عقد الستينات وبخاصّة بعد كارثة المجاعة التي أصابت الحرث والنّسل، قام الكاردينال «**لافيجري**» بتأسيس جمعية الآباء البيض والتي انتشرت في شمالي إفريقيا، تفتح المدارس والمصحّات ومراكز التّكوين المهني للتّوغل بين السّكان، في محاولة لتقريبهم من النصّرانيّة، إن لم تستطع تنصّيرهم كلّيا، وقد جذبت إليها أعداداً مهمّة من الأطفال في المدارس، واهتمّت بالبنات في مراكز التّكوين المهني، وقدّمت الدّواء للمرضى والعجزة، تحت ستار المساعدة والأعمال الخيريّة، بينما كان الهدف تنصّير الجزائريّين بالتّعليم ذي البرنامج التّمسيحي الصّريح، أو برنامج لهدم العقيدة والأخلاق الإسلاميّة وبثّ التّقديس للأمّة الفاتحة ولحضارتها وثقافتها.[2]

لم تفصل فرنسا الاستعماريّة بين السّياسة الاستعماريّة والتّعليم، وربطت سياستها في الجزائر أكثر من مرّة بتعليم الأهالي الجزائريّين، ولكن كلّ ذلك كان نظريّاً، وفي أغلب الأحيان لا يستند إلى الواقع ولا يتماشى مع الأوضاع الحقيقية التي كان يعيشها الأهالي اجتماعيا وثقافيّاً واقتصاديّاً وسياسيّاً.

كان الفرد المتعلّم باللّغة العربيّة بنفس المكانة مع الأميّ أمام الإدارة الفرنسيّة، كلّ هذا لإلزام الجزائريّين تعلّم اللّغة الفرنسيّة، وكذا عدم السّماح للأهالي بتأسيس المدارس والمعاهد لتدريس الدّين واللّغة العربيّة ولو بأموالهم الخاصّة، وإذا سمحت الإدارة الفرنسيّة بإنشاء بعض هذه المدارس والكتاتيب، فإنّها تشترط ألاّ يدرّس فيها إلاّ القرآن وبعض المبادئ الفقهية. وقد

[1] عمار هلال: المرجع السابق، ص 119.

[2] ينظر: أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثّقافي، ج 3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، دط، 1988، ص 375.

كانت تمنع إنشاء مثل هذه المدارس من حين لآخر إلاّ تخفيفا من غضب الأهالي ومحاولة التّقرّب إليهم «**بإيهامهم أنّ الإدارة الفرنسيّة ليست ضدّ الدّين وإنّما هي ضدّ هؤلاء الذين يتّخذون من التّعليم وسيلة لاستعداء النّاس ضدّ الحكومة**».[1]

لذلك كانت الحكومة الفرنسيّة دائمة الرّقابة على تلك المدارس، وكلّما لاحظت فيها بعض النّجاح أو الخروج عن تلك الشّروط بادرت إلى إغلاقها وتغريم أساتذتها أو الزّج بهم في السّجون. واستمرّت الحكومة الاستعماريّة في ابتكار الأساليب لمحاربة اللّغة العربيّة فأصدرت «**قانون 08 مارس 1938**» الذي اشترطت فيه وجوب حصول المعلّمين وهيئات التّعليم العربيّ على رخصة التّعليم من الإدارة الفرنسيّة، وقد وضعت شروطاً للحصول على هذه الرّخصة من بينها:

1. كفاءة المعلّم العلميّة.
2. لياقته البدنية.
3. معرفته للّغة الفرنسيّة.
4. صلاحية المحلّ للتّعليم وتوفّر الشّروط الصّحية فيه.[2]

مع أنّ هذه الشّروط تبدو معقولة إلاّ أنّها لم تكن تمنح هذه الرّخصة إلاّ للنّادر من المعلّمين وبعد وقت طويل من الانتظار، وبعد التّأكّد من شخصيّة المعلّم ومن ولائه للحكومة.

في سنة 1938 أصدرت الحكومة الفرنسيّة قرارا ينصّ على اعتبار اللّغة العربيّة لغة أجنبية ولا يجوز تعليمها في مدارس التّعليم سواء أكانت حكومية أم شعبية إلاّ على أساس أنّها أجنبية.

لم يكتف الاستعمار بوضع اللّغة العربيّة لغة أجنبية ووضعها في أدنى مراتب اللّغات الأجنبية بل ابتكر مسؤولوا التّعليم ما أسموه باللّغة العربيّة الكلاسيكية وهي العربيّة الفصحى،

[1] أحمد بن نعمان: التّعريب بين المبدأ والتطبيق، ص 167.
[2] المرجع نفسه، ص 167.

واللّغة العربيّة الحيّة وهي اللّهجة العامّية الجزائريّة، حيث تمّ وضع كتب مدرسية باللّهجة العامّية الجزائريّة التي هي خليط من البربرية والعبرية والتّركية والفرنسيّة واعتبروها اللّغة الحيّة على أساس أنّها اللّغة المتداولة بين النّاس، فكانت تلك الكتب الدّراسية المؤلّفة باللّغة العامّية تحدث اضطرابا كبيرا للطّلبة في الامتحانات، وهدفهم في هذا القضاء على البقيّة من آثار العربيّة الفصحى بقواعدها وآدابها. ولكن ما كان للّغة العربيّة أن تزول من الجزائر مهما ضعفت وحوربت بشتّى الوسائل، ما دام الإسلام منتشرا والمجتمع الجزائري متمسّكا بها أشدّ التّمسّك.

لقد قاوم الجزائري السّياسة الفرنسيّة طيلة عهد الاحتلال وكان سبيله إلى ذلك هو الرّفض الكامل لكلّ ما يأتيه من الإدارة الفرنسيّة حتّى ولو كان يخدم مصالحه كالخدمات الاجتماعيّة التي كانت تسعى الإدارة الاستعماريّة للتّقرّب بها من الأهالي في بعض المناطق.

بعد هذا الفراغ والفارق الدّيني والثّقافي كان دائما الفاصل الجوهري بين المجتمعين الجزائري والفرنسيّ والجدار الحديدي الذي حال دون أيّ فرنسية أو اندماج أو ذوبان في المجتمع الفرنسيّ. ورغم هذه المقاومة والرّفض الصّريح والقاطع للسّياسة الفرنسيّة فإنّ الإدارة الاستعماريّة لم تكتفّ يوما من استعمال مختلف الأساليب للوصول إلى تحقيق الهدف المنشود.

قد أرجع بعض الكتّاب الفرنسيّين فشل السّياسة الفرنسيّة في الجزائر إلى الزّوايا التي بقيت منتشرة في البلاد رغم قضاء الاستعمار على العديد منها، وكانت بمثابة مراكز دينية وثقافية ومدارس للكبار والصّغار وملتقى لذوي الرّأي لحثّ المواطنين على الجهاد وعدم الولاء للمستعمر.

لذلك انتهجت الإدارة الاستعماريّة سياسة جديدة لإبطال مفعول تلك المؤسّسات، وإخماد جذوة المقاومة وروح الجهاد التي كانت تتأجّج في نفوس رجالها، فأخذت تستميلهم بشتّى

الطّرق، وتحاول جعل عداوة بينهم وبين رجال الحركات التحرّرية والإصلاحية، وذلك لإحداث التّصدّع والشّقاق في صفوف الجزائريّين، وفي المقابل كانت الحركة الإصلاحية تنشر التّعليم العربيّ وتطوّر الكتاتيب القرآنية للنّهوض بمستوى اللّغة العربيّة الذي وصل إلى الحضيض في تلك الآونة. فالتفّ الأهالي الواعون حول رجال الإصلاح وسعوا بمجهوداتهم الذّاتية إلى إنشاء المدارس العصريّة، وتطوير أسلوب التّعليم في الكتاتيب بإدخال العديد من المواد المهمّة في برامجها الدّراسية إلى جانب القرآن والدّين. يقول المؤرّخ الجزائري أحمد توفيق المدني: «**كان التّعليم العربيّ في الجزائر قاصرا على الكتاتيب القرآنية وبعض المساجد، ولا يخفى أنّ طريقة التّعليم بها كانت عميقة جدّا**».[1]

بعد أن نشطت الحركة الإصلاحيّة في نشر التّعليم العربيّ، وبدأت تتوسّع في إنشاء المدارس وتأسيس النّوادي للتّوعية الدّينية والوطنيّة، والتفّ الأهالي حول رجال الإصلاح، يساعدونهم بأموالهم لتوسيع نشاط الحركة حين بدأت الإدارة الفرنسيّة في تشديد الخناق على رجال الإصلاح وصعّدت حربها ضدّ مدارسهم ولم تزد هذه المحاولات الدّنيئة من طرف المستعمر إلاّ تشجيعا وإصرارا على المقاومة، حيث اعتبر معلّموا اللّغة العربيّة أنفسهم بتأييد من الأهالي مجنّدين في معركة قومية من أجل المحافظة على اللّغة العربيّة وثقافتنا والدّين الإسلامي.

تؤكّد هذه المقاومة الشّديدة للفرنسيّة والمحافظة على اللّغة العربيّة من طرف رجال الإصلاح، بمعاونة الأهالي الواعين الدّكتورة عائشة عبد الرّحمن حيث تقول: «**وتنشر الشّهاب منارا والبصائر نورا وتفتح المدارس العربيّة في ظروف بالغة القسوة والجرح وتوقد طلاّبها لاستكمال دراستهم العربيّة الغالية في جامعات القرويين والزّيتونة والأزهر وجامعة القاهرة ودمشق وبغداد**».[2]

---

[1] أحمد بن نعمان: التّعريب بين المبدأ والتطبيق، ص 177.

[2] عمار هلال: المرجع السّابق، ص 202.

في الأخير يمكننا القول أنّ الشّعب هو الذي يصنع تاريخه فهو وحده القادر على النّهوض باللّغة العربيّة وتوسيع مجالها، من خلال الوقوف مع رجال الأمّة العظماء لإصلاح حال المدرسة الجزائريّة والوقوف ضدّ الاستعمار المدمّر، من خلال رخصة التّعلّم في المدارس الفرنسيّة وذلك لأجل الحفاظ على معالم اللّغة العربيّة الأصلية.

2) تعريب المدرسة الجزائريّة

من مخلفات الاستعمار بعد استقلال الجزائر، وجود لغة دخيلة غير العربيّة، والاستعمار الفرنسيّ عندما أقدم على القضاء على هذه اللّغة كان على وعي تامٍ بمدى أهمّيتها في تشكيل وطنيّة الجزائري، وأنها الدّعامة الأساسيّة لهويّة الجزائري، ومن ثمّ فإنّ هدف المستعمر كان واضحاً وجليّاً للعيان من خلال تعليم الفرنسيّة التي هي لغته وتكون هي لغة الإدارة ولغة المعاملات، وذلك لكي تحلّ هذه اللّغة محلّ اللّغة الأصليّة للجزائريّين.

بعد ثورة مسلّحة قويّة كانت لطرد المستعمر من أرض الشّعب الجزائري الذي أهينت لغته في عقر دارها؛ كان أول خطوة القيام بثورة ثقافيّة وعلميّة كانت ثورة التّعريب، وأعظم خطوة جريئة، كانت لتعريب المدرسة الجزائريّة وإعادة اللّغة العربيّة إلى صفوف المدارس على أن تكون اللّغة الأولى التي يجب أن يتعلّمها التّلميذ الجزائري، غير أنّ مسألة التّعريب ليست بالأمر الهيّن خاصّة وأنّ هناك مثقفين ومتعلّمين، ولكن في المقابل لا يحسنون اللّغة العربيّة، والمفارقة هنا في وجود لغة دخيلة عن الشّعب الجزائري لغة ليست لغته ولا تمثل هويّته، فرضت عليه فرضاً فأصبحت لغة حياته وتعاملاته، فتأصّلت في المجتمع الجزائري، لذلك كان تعريب التّعليم أوّل خطوة كان لابدّ منها وذلك للقضاء على هذه اللّغة الدّخيلة، وحلول مكانها اللّغة الأصل وهي اللّغة الوطنيّة العربيّة.[1]

[1] ينظر: أحمد ناشف: تعريب التّعليم في الجزائر بين الطّرح الإديولوجي والطرح المعرفي، كنوز الحكمة للنّشر والتّوزيع، 2011.

لقد أسفر عهد الاحتلال عن وجود لغة دخيلة على المجتمع الجزائري، مفروضة عليه في كلّ نواحي الحياة والعمل والدّراسة، بالرّغم من أنّ الدّستور الجزائري ينصّ في أحد بنوده على اعتبارها اللّغة الرّسميّة للدّولة الجزائريّة، حيث ينصّ قانون 16 جانفي 1911 من المادّة الثّالثة الذي يتضمّن تعميم اللّغة العربيّة أنّه «**يجب على كلّ المؤسّسات أن تعمل على ترقية اللّغة العربيّة وحمايتها والسّهر على سلامتها وحسن استعمالها**».[1]

قد سعت الدّولة جاهدة نحو التّعريب، والتّعريب «**هو تصحيح للوضع اللّغوي الذي خلّفه الاستعمار**»،[2] وذلك لأنّ الاستقلال السّياسي وحده غير كاف لإثبات شخصيّة الأمّة الجزائريّة، وحتمية التّعريب كان لابدّ منها عاجلا أم آجلا.

قضية التّعريب لم تكن بالأمر السّهل، فالنّداء إلى التّعريب كمطلب للهويّة الوطنيّة أمر لا محيد عنه، وهو إعادة الاعتبار للّغة العربيّة والدّين الإسلامي، أما الواقع فمختلف فالمفارقة تكمن في وجود لغة دخيلة على المجتمع الجزائري مفروضة عليه في الإدارة والتّعليم والمحيط.[3]

التّعريب هو سعي إلى إحلال اللّسان العربيّ في التّعليم محل الألسن الأجنبية ودعم اللّسان العربيّ بإدخال مصطلحات جديدة عليه، وإلزام الإدارة بعدم استعمال لسان غيره،

---

[1] أحمد بن نعمان: مولود قاسم نايت بلقاسم، حياة وآثار شهادات ومواقف، دار الأمة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 1997، ص 173.

[2] عبد الحميد مهري: التّعريب شرط للثورة الاقتصادية والاجتماعية والثّقافية، مجلة الأصالة العدد الخامس، مطبعة البصرة، الجزائر، 1980، ص 6.

[3] أحمد ناشف: المرجع السابق، ص 173.

والعمل على أن يكون لسان التواصل الوحيد مع الدّعاية له، ومقاومة كل الذين يناهضونه ويتفاهمون فيما بينهم بلسان أجنبي.[1]

هناك تعريف آخر للتّعريب وهو أنّه: «**المحصّلة الثّقافية الناتجة عن إدارة سياسيّة والمعبّر عنها في المغرب العربيّ بدرجات متفاوتة بعد حركات الاستقلال التي عرفها في السّنوات السّتينات، وكتأثير لغوي لابدّ للتّعريب أن يلعب هو إعادة الشّرعية الأصليّة للّسان العربيّ الفصيح الذي عرفته هذه المنطقة منذ القرن الثّامن من دخولها الإسلام، حتى يكون اللّسان هو لسان الرّسم والوطن**».[2]

أبرز مبادرات التّعريب تمّت في ميدان التّربية والتّعليم، وحيث إنّ التّربية تعويد وطبع وغرس للقيم في نفوس النّاشئة، فلا يمكن أن نجد تعريبا بدون تعلّم، ومن هنا يكون التّعليم أساس التّعريب، حيث إنّ التّعريب يبدأ منذ الصّغر لأنّه من شبّ على شيء شاب عليه، ولذلك فإنّ أنجع طريقة للتّعريب هي التّعليم وذلك لضمان استمراره عبر الأجيال.

لقد مرّ التّعليم في بدايته بعد الاستقلال بفترات تمايزت بين الازدواجية؛ أي بين الاستعمال الفرنسيّ للّغة وبين استخدام العربيّة، وهاتين الفترتين هما من أهمّ الفترات التّعليميّة والانتقاليّة في جزائر ما بعد الاستقلال:

1) **مرحلة استعجالية:** تميّزت هذه المرحلة بقرارات سريعة اقتضتها الظروف الرّاهنة وهي محاولة تصحيح أوضاع التّعليم وتعريب المدرسة الجزائريّة.

---

[1] نازلي معوض أحمد: التّعريب والقوميّة العربيّة في المغرب العربي، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، ط1، 1986، ص 42.

[2] ينظر: مسعودة خلاف: التّعليميّة وإشكالية التّعريب في الجزائر "العلوم الاقتصادية نموذجاً"، رسالة دكتوراه، إشراف أحسن كاتب، جامعة قسنطينة، 2010-2011.

تميّزت هذه المرحلة باتّخاذ إجراءات استعجاليّة لمواجهة العجز الذي تواجهه المدرسة الجزائريّة، حيث يمتدّ التّعليم خلال هذه المرحلة إلى ثماني سنوات وذلك من أجل تصحيح لغة التّلميذ وتأهيله من جديد.

اتخذت خلال هذه الفترة وزارة التربية والتّعليم عدّة إجراءات من بينها:

1. إدخال اللّغة العربيّة في جميع المدارس الابتدائيّة بنسبة 7 ساعات أسبوعيّاً.

2. توظيف 3452 معلّماً للّغة العربيّة و16450 معلّماً للّغة الفرنسيّة.

3. إعادة الاعتبار للّغة الوطنيّة والتّربية الدّينية والأخلاقيّة.

4. تشكيل لجنة وطنيّة للتّعليم وتمثّلت في التّعريب والجزأرة والديمقراطية والتّكوين العلمي والتّكنولوجي.

وانطلاقاً من هذه المرحلة والتي كانت استعجالية لخوض هذه التّجربة سطّرت الدّولة مجموعة من الأهداف منها ما تحقّق في هذه المرحلة:

1. تعريب السّنتين الابتدائيتين الأولى والثّانية تعريباً كاملاً، كما تمّ تعريب السّنوات الابتدائيّة من الثّالثة إلى السّادسة جزئيّاً.

2. ارتفاع عدد التّلاميذ المرحلة الابتدائيّة وارتفاع عدد المعلّمين الجزائريّين.

3. نجاح السّياسة التّعليميّة نسبيّاً على الرّغم من وجود مشكلة الازدواجيّة اللّغوية.[1]

2) المرحلة الإصلاحية: وهي مرحلة لتفعيل المدرسة ال أساسيّة، وفي هذه المرحلة كان التّطبيق الفعلي للإصلاح التّربوي المنبثق عن الأمر 1976/04/16، وبموجب هذا القرار

[1] **ينظر: محي الدّين عبد العزيز: تطوّر حركية التّعليم في الجزائر من عام 1830 إلى عام 1990، مقال جامعة البليدة، نقلا عن: https:dspace.univ-biskra.dz8080/gspui/bisteeam.**

الصادر عن اللّجنة المركزيّة لحزب جبهة التّحرير خلال دورتها المنعقدة بتاريخ 26-30 ديسمبر 1979 كانت هناك متطلبات تقتضي:

1. ربط التّعليم بالحياة العلميّة؛ أي العمل اليدوي والفني والتّقني.

2. مجّانيّة التّعليم في جميع المستويات والمؤسّسات المدرسيّة.

3. إجباريّة التّعليم الأساسي لجميع الأطفال.

4. ربط التّعليم الأساسي بالتّعليم الثّانوي والتّقني.

لغة الشّخص الأولى والأصلية هي تعبير صادق عن أفكاره ومشاعره وعواطفه وغرائزه، وعن دينه وعقيدته، وعن مجتمعه المحتكّ به على وجه العموم، بل لغته الأمّ هي جزء لا يتجزّأ من شخصيته[1]. واللّغة هي لسان الأمّة بأكملها وهي «**الأداة الأساسيّة للإفصاح عن عبقريته والتّعبير عن مزاجه وأحاسيسه وأفكاره، وبقدرته على الإبداع والابتكار**».[2]

قضيّة التّعريب من القضايا المهمّة التي دار حولها النّقاش طويلا وكثيرا، والرّجوع إلى استعمال اللّغة العربيّة وتعميمها من الأمور المهمّة والتي أكّد عليها **مصايف**، حيث يعدّ التّعريب «**تصحيح للأوضاع وعودة للأصل**».[3] ولذلك نجده في أكثر من مرّة يلحّ على التّضحية من أجل «**أن تنتشر اللّغة القومية بين المواطنين دون النّظر إلى محلّ إقامتهم ولا إلى مستواهم الاجتماعي**».[4] وقد اعتبر **مصايف** أنّ «**اختيار اللّغة العربيّة لغة أساسيّة وأولى في التّعليم هو من الواجب الثّوري المفروض على جميع الجزائريّين**».[5] ويؤكّد على وضع

---

[1] محمّد عبد الكريم الجزائري: لغة كلّ أمّة روح ثقافتها، دار الشهاب للطّباعة والنّشر، الجزائر، دط، د.ت، ص 16.

[2] يحيى بوعزيز: المرجع السّابق، ص 253.

[3] محمّد مصايف: في الثّورة والتّعريب، ص 50.

[4] المرجع نفسه، ص 73.

[5] محمّد مصايف: في الثّورة والتّعريب، ص 67.

نظم كفيلة تجعل الجزائري السّائر على خطاها يحسّ أنّه جزائري يعيش في الجزائر ولأجل الجزائر.

مصايف في رسالة إلى اللّجنة الوطنيّة لإصلاح التّعليم، يطالب باتّخاذ القرار الذي ينتظره الشّعب منذ سنوات وهو قرار التّعريب «**وألاّ نظلّ نتردّد في اتّخاذ القرارات الجذرية فيما يخصّ مشكلة التّعريب**»[1]، وقد اقترح إنشاء لجان فرعية لدراسة سبل تطبيق التّعريب وإسناد هاته المهمّة إلى «**خبراء قوميين معروفين بالإخلاص للشخصيّة الجزائريّة**».[2]

كما يعتبر أنّ: «**اختيار اللّغة العربيّة لغة أساسيّة للمدرسة الجزائريّة سيفتقر إلى إطارات في مختلف مراحل التّعليم**».[3]

حيث يوضّح أنّ هناك من يرى أنّه يصعب أن تُجهّز المدرسة الجزائريّة بإطارات تدرّس اللّغة العربيّة بالكيفية المرضية، وذلك لضعف الإمكانيات المادّية لبناء دور التّعليم، وكذا احتياج هذه المدارس إلى معلّمين أكفّاء، عالمين بهذه اللّغة ومتقنين لها، ويذكر أنّهم رجال ثورة، ورجال الثّورة لا تُهزّ عزيمتهم، ومع مرور الزّمن يتحسّن مجال تطبيق التّعريب وتتّضح معالمه كما اتّضحت وسائل محاربة الاستعمار، فالوقت لا ينتظر وهو يمرّ بسرعة، وحسب مصايف إذا بقينا ننتظر توفّر جميع الشّروط لتطبيق التّعريب فإنّه لن يتأتّى لنا ذلك إلاّ ونكون قد ضيّعنا سنوات دون تحقيق أيّ غاية «**فالواجب الوطني يفرض علينا إذن في الموضوع الذي نحن بصدده أن نختار اللّغة العربيّة لغة أساسيّة وأولى في التّعليم ثمّ نجدّ في توفير الإمكانيات الضّرورية لتطبيق هذا الاختيار**».[4]

---

[1] المرجع نفسه، ص 71.

[2] المرجع نفسه، ص 71.

[3] المرجع نفسه، ص 66.

[4] محمّد مصايف: في الثّورة والتّعريب، ص 67.

يرفض مصايف مبدأ الازدواجية «**فتبقى اللّغة الفرنسيّة لغة العلم والفنّ لغة الجامعة والنّخبة الجزائريّة**».[1] ويذكر أنّ هذا الإهمال للّغة العربيّة والدّعوى إلى الازدواج ليس إلاّ دفاعا عن مصالح طبقة معيّنة من المجتمع تجهل اللّغة الأمّ وتريد الحفاظ على اللّغة الأجنبية «**كونهم لا يؤمنون إطلاقا بأنّ لغة بلادهم القومية العربيّة هي لغة المخبر والعمل**».[2] ويتّفق **عبد الله شريط** مع **محمّد مصايف** في هذا الرّأي حيث يقول: «**فيما يتعلّق بالازدواجية فأعتقد أنّ ما يتّفق فيه كلّ علماء التّربية أنّنا نطبع عقل الطّفل بطابع اللّغة التي يتعلّمها ويستعملها قبل غيرها من اللّغات الأخرى، فإذا علمناه لغة أجنبية قلب اللّغة الوطنيّة ستبقى دائما ثانوية في ذهنه وتصوّره وسلوكه العقلي والنّفسي أيضا، وإذا تعلّم اللّغة الوطنيّة ثمّ الأجنبية، فإنّه يستطيع بعد ذلك أن يدرس بهذه اللّغة الأجنبية ما شاء من السّنين، فإنّ اللّغة الوطنيّة ستبقى عنده مستحكمة حتّى ولو تعلّم لغات عديدة أجنبية**».[3]

قد نجح أعداء التّعريب إلى حدّ كبير بواسطة هذه اللّعبة إلى جرّ المثقّفين باللّغة العربيّة – حسب مصايف– إلى حوار تناقضت فيه مواقفهم وتباينت آراؤهم ممّا صرف الأنظار عن الأعمال التي يقوم بها أعداء التّعريب فترة من الزّمن، وهذا راجع إلى الاختلاف في النّزعات. وأهمّ هذا الاختلاف يكمن في النّظر إلى اللّغة العربيّة، إذ يتّفق الجميع على أنّ من حقّ المدرسة الجزائريّة أن تتّجه اتّجاها علميّاً، لأنّ هذا الاتّجاه هو الذي ينقذ بلادنا من حالة التّخلّف التي ورثناها عن العهد الاستعماري البائد «**إنّ المدرسة الجزائريّة بعد الاستقلال لعبت وتلعب دورا مشرّفا في غرس اللّغة القومية العربيّة في عقول أجيالنا النّاشئة بفضل المعلّمين الذين يعملون في صمت**».[4]

---

[1] المرجع نفسه، ص 62.

[2] يحيى بوعزيز: المرجع السّابق، ص 254.

[3] عبد الله شريط: نظريّة حول سياسة التّعليم والتّعريب، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، دط، 1984، ص 42.

[4] يحيى بوعزيز: المرجع السابق، ص 255.

إذا كنّا نتّفق إلى هذا الحدّ فإنّنا نختلف بعد ذلك في الأداة اللّغوية التي ينبغي اعتمادها في هذا الاتّجاه، فدعاة التّعريب والغيورين على الشخصيّة الوطنيّة يرون ألاّ سبيل إلى تطوير البلاد علمياً، إلاّ في إطار لغة قويّة لاسيّما وانّ هذه اللّغة هي لغة النصّ المقدّس «**إنّها لغة القرآن والحديث، والشّعر والنّثر والخطابة وسائر مجالات الإنتاج الفكري**».[1] من ثمّ فإنّ اللّغة قابلة للتطوّر، وعدم تطوّرها إذن ليس في واقع الأمر إلاّ خيالا، ويرى مصايف أنّ اللّغة العربيّة ليست صعبة كما يعتقد بعض الجزائريّين وغيرهم، فلو كانت كذلك لما انحاز إلى تعلّمها الأجانب، لاسيّما وأنّ البلدان الشّقيقة أظهرت أنّ اللّغة العربيّة لا تختلف عن اللّغات الحيّة في شيء «**استخدام لغة أخرى مكان اللّغة القومية كفر بروح الثّورة وتنكّر للمبادئ التي سقط من أجلها ما يربو على المليون شهيد**».[2]

يقول في هذا الصّدد الأستاذ **عمر بن قدّور**: «**هذه لغتنا العربيّة الشّريفة التي أنزل بها الكتّاب لغة القرآن والدّين الإسلامي، قد أصبحت منذ عهد مديد بعد إشراق أنوارها على الخليقة كسفينة في لجّة البحر تتهدّدها العواطف وتتجلّد بها عوامل الحدثان، تكاد تذهب بها ريح الأهواء وعوامل الإهمال .... وإن كان الفضل للّغة العربيّة ومحاسنها في عالم التّرقيات الفكرية الأوروبية أنصّاراً ينشرون مفاخرها ويتحدّثون بذكرها، ويمجّدون آثارها على صفحات النّشر والإطراء، فلها من غيرهم خصوم وأعداء ينكرون فضائلها ويغبنونها حقّها، فيقولون بصعوبة مناطقها وتعقّد ألفاظها، واستحالة الإلمام بجميعها .... وما ذلك إلاّ لأحد أمرين: إمّا جهلا وتجاهلا بحقيقتها وإثباطها للعزائم وتكاسلا عن مزاولتها، أو لغاية في النّفس ودسيسة تدسّ ....**».[3]

---

[1] جيلالي بن يشو: المرجع السابق، ص 19.

[2] عبد الرحمن سلامة ابن الدوايمية: التّعريب في الجزائر من خلال الوثائق الرّسمية، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، 1981، ص43.

[3] أحمد بن نعمان: كيف صارت الجزائر مسلمة عربية، شركة دار الأمة للطّباعة والتّرجمة والنّشر والتّوزيع، ط2، 1998، ص 121.

يتّفق **عبد الكريم الجزائري مع مصايف** في هذا الشّأن حيث يرى أنّ أغلب الشّعوب العربيّة متعصّبون للّغة العربيّة الفصحى «**وانتشار اللّغة العربيّة في جلّ أصقاع العالم بسرعة ما تواريها سرعة، وكثرة التّأليف بها والتّرجمة إليها في جميع الفنون المختلفة، فلولا سهولة في ألفاظها وسلامة في أساليبها وثروة في معانيها، لما تسابقت إلى تعلّمها الأجيال، ولا عمّت جميع الأقطار الإسلاميّة شرقا وغربا. ويكفينا فخرا أنّها وسعت معاني القرآن الكريم وطاوعت حضارات الأمم السّالفة واتّسعت لآداب الفرس وفلسفة اليونان**».[1]

تحدّث محمّد مصايف عن التّعريب كمبدأ من مبادئ الثّورة ولكنّه تغافل على أنّ الجزائر كانت تتخبّط في ويلات الاستعمار السّياسي والثّقافي، "**والتّعريب المطلوب في الجزائر لم يكن يقتصر على التّعريب الحرفي بل ينبغي أن يغزو الأفكار والعقول، وهو ما يحتّم القيام بثورة ثقافية عنيفة تهزّ كيان الفرنسيّة وتحطّم رواسها المختلفة وتغسل أدمغة الذين ما يزالون يؤمنون بسياسة المستعمر الغاشم**"،[2] حيث كان معظم شباب الجزائر وأطفالها مفرنسين متعلّمين باللّغة الفرنسيّة، لا اللّغة العربيّة. وربّما هناك من كان يفضّل الفرنسيّة نظرا لإتقانه لها من جهة، ولعدم إتقانه للّغة الوطنيّة من جهة أخرى، ولذلك فالتّعريب سيكون عملا شاقّا، وليس أمرا هيّنا على الذي تعلّم اللّغة الفرنسيّة وأتقنها أن ينقلب بسهولة إلى اللّغة العربيّة ويتعامل معها، أو أن نلزمه الدّراسة بها أو ممارسته لها وهو جاهل بنطقها وبقواعدها، ولذلك كان لزاما على الحكومة الجزائريّة أن تأخذ احتياطاتها لمثل هذه الظّروف.

الأمر الذي لا شكّ فيه أنّ مستقبل الجزائر كدولة عربية تقدّمية مناضلة يتوقّف بالدّرجة الأولى على مدى نجاحها في تحقيق عملية التّعريب وبذلك التّخلّص من التّبعية الثّقافية

[1] محمّد عبد الكريم الجزائري: المرجع السّابق، ص 37.

[2] يحيى بوعزيز: المرجع السّابق، ص 255.

الغربية، واسترجاع مقوّمات الشخصيّة الوطنيّة القومية التي سعى الاستعمار الفرنسيّ خلال وجوده بالجزائر إلى القضاء عليها ومحاولة محوها وتشويهها.

الواقع أنّ الجزائر قفزت قفزة عظيمة فيما يخصّ التّعريب، والنّتائج التي حقّقتها في مختلف مظاهر الحياة لهي الدّليل على هذا التّغيّر والنّجاح، الذي حدث في جزائر ما بعد الاستقلال والمدرسة الخاصّة. وبعد أن كان الجزائري مفرنسا لغة وثقافة أصبح يحسّ روح العروبة النّابضة في كيانه، فالتّعريب لم يعد حلما متداولاً على الألسنة، أو أملا نودّ تحقيقه، بل حقيقة جسّدتها الأحداث عملا، والمسألة لم تعد مجرّد إعادة الاعتبار للّغة العربيّة كلغة رسمية وطنيّة بل لغة العلوم والتّكنولوجيا، قادرة على التّعبير عن المنجزات والاختراعات، وتواكب التطوّر الحاصل على مستوى المصطلحات العلميّة.

مهما يكن، فإنّ مستقبل التّعريب بات واضحا ولم عد قضيّة اللّغة الوطنيّة، قضيّة محرجة كما كانت عليه في وقت مضى، بل أصبحت قضيّة من قضايا ثورة نوفمبر الخالدة، ومفخرة لرجالها وعظمائها.

ثانيا: التّاريخ الجزائري

1) المقاومات الشّعبية

تحدّث محمّد مصايف كثيرا عن الثّورة الجزائريّة مثله مثل جميع أبطالها وعظمائها ومحبّي هذا الوطن العزيز، ومن خلال تحليله نجده يؤكّد على أنّ الشّعب الجزائري رفض الاستعمار من أوّل يوم وطئت قدماه أرضنا إذ «**تعود الثّورة الجزائريّة بجذورها إلى التّاريخ النّضالي إلى عام 1830 ولم يعرف التّاريخ الحديث مأساة استعمارية كمأساة الجزائر، كما انّ الإنسان الحديث لم يواجه أزمة إنسانية تهزّه في الأعماق وتتحدّاه كأزمة الجزائر، خاصّة أنّ الاستعمار الفرنسيّ لم يكتف باحتلال الجزائر وسلب ثرواتها وخيراتها، وإنّما حاول طمس معالمها القومية وسلب ثقافتها ولغتها وهويّتها الشخصيّة**».[1]

يرى مصايف أنّ الشّعب الجزائري اتّخذ عدّة وسائل للتّعبير عن رفضه لهذا الاحتلال و"**في العزم على التحرّر السّياسي والتّربوي**»،[2] ومن بين هذه الوسائل تنظيم مقاومات شعبية والنّداء للجهاد، حيث إنّ هذه المقاومات كانت منذ الوهلة الأولى التي وطئت فيها أقدام العدوّ أرض الجزائر «**فما أن انهار الحكم المركزيّ في مدينة الجزائر حتّى أخذ شيوخ القبائل والزّوايا من الأعيان والعلماء على عاتقهم مهمّة تنظيم صفوف الشّعب الجزائري وشحذ همّه للذّود عن أرضه ودينه، وكان لهذا التّحرّك مفعوله في تنظيم الكفاح، وقد عبّر الشّعب الجزائري عن رفضه للاستعمار بأشكال مختلفة مثل الانتفاضات والثّورات والجهاد، ويمثّل هذ الجهاد مرحلة هامّة من مراحل الكفاح المسلّح ضدّ الاحتلال الفرنسيّ في صورته الأولى**

[1] عبد القادر جغلول: تاريخ الجزائر الحديث "دراسة سوسيولوجية"، ترجمة فيصل عباس، مراجعة د.خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1983، ص 7.

[2] محمّد مصايف: في الثّورة والتّعريب، ص 9.

تحت قيادة الأمير عبد القادر، هذه الشخصيّة التي اكتشفها الشّعب الجزائري في أحلك الظّروف».[1]

ولعلّ مصدر هذه القوّة العظيمة التي يتحلّى بها الشّعب، وتلك الطّاقة الكبيرة التي تتجلّى في صفوف المدنيين وكتائب التحرّر وفرق الفدائيين، إنّما تنبع من أبطال كرّسوا أنفسهم لخدمة الوطن، وإذا ما بحثنا عن كلّ هذا نجد أنّه في الحقيقة امتداد طبيعي لكفاح آخر يتّصل مصدره بنهر كبير، خاض فيه الشّعب الجزائري غمار حروب وأهوال طاحنة شاب لها الوليد وتألّم منها الرّضيع، وكلّ ذلك لأجل قهر المستعمر وطرده من الوطن، هذا العملاق هو الأمير عبد القادر الذي زكّاه الشّعب، وهو أبو الثّورات التّحريرية وبطل من الأبطال العظماء الجزائريّين، وسيّد المواقف في ميدان التّحرير وساحات الشّرف. [2]

حيث كان لابدّ للجزائر من قائد أمين، كان **محيي الدّين** ذلك القائد الذي اختاره الشّعب وأجمع عليه لكي يكون قائدا لهم في معركة بطولية «**حيث أظهر شجاعة وقدرة حربية لا نظير لهما مدّة ثمانية عشر عاما».**[3]

بعد تنظيم محكم من قبل **الأمير عبد القادر** «**اندلعت هذه المقاومة سنة 1832، عندما رأى الأمير أنّ الواجب الوطني يقتضي عليه وعلى مواطنيه بأن ينهضوا لمقاومة الغازي المعتدي، إذ عزّ عليهم أن تسقط بلادهم في أيد أجنبية لا ترحم، أيد تدبّر للشّعب كلّ شرّ».**[4]

---

[1] إبراهيم مياسي، مقاربات في تاريخ الجزائر (1830-1962)، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، 2007، ص 51 .

[2] يحيى بوعزيز: المرجع السّابق، ص 193.

[3] محمّد الطّمار: تاريخ الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2006، ص 368.

[4] محمّد مصايف: في الثّورة والتّعريب، الشركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص 10.

بعد تزكيته من طرف الشّعب، «**ورغم أنّه يعرف أنّ العدوّ قد اكتسح جزءًا كبيرا من البلاد وجمع ما استطاع جمعه ودخل معركة غير متكافئة**»[1]، إلاّ أنّ الأمير راح يتحمّل مسؤولية المعركة، هي المسؤولية المخوّلة من طرف الشّعب الذي وثق بقدراته والذي بايعه «**بيعة شرعية اجتماعية، ودافع عن الجزائر في حملة استمرّت 18 سنة في وجه عدوّ استخدم وسائل دولة كبرى ضدّ شعب مغلوب على أمره**».[2]

قد قام **الأمير عبد القادر** خلال معركته مع الجيش الفرنسيّ بعدّة ثورات عرّضت الوجود الفرنسيّ إلى الخطر «**أرغم الفرنسيّين على الاعتراف رسميّاً بشرعية هذه المقاومة في معاهدتين بينهم وبين الأمير، وبخاصّة في معاهدة تافنة التي جعلت من الأمير رئيس دولة معترف بها من طرف فرنسا، ولها ممثّلون في بلدان أجنبية أخرى**».[3]

حسب تحليل محمّد مصايف فإنّ الشّعب هو السّبب الرّئيسي في المدّة الزّمنية الطّويلة التي صمدتها مقاومة **الأمير عبد القادر** وذلك من خلال تشجيعه ووقوفه معه وكذلك طموحه وحبّه للجزائر، إذ أنّ «**ثورة الأمير عبد القادر مجرّد نظرة إلى عمرها الزّمني ترشدنا إلى الأصالة والصّلابة التي كانت الدّافع الرّئيسي لهذه الاستماتة الطّويلة النّفس، ولو أراد الأمير أن يساوم لاختصر السّبعة عشر عاما إلى سنوات أقلّ**».[4]

إلاّ أنّ الاستعمار الفرنسيّ كان عازما على تحقيق مساعيه وتوسّعه في كامل التّراب الوطني «**إلاّ أنّهم كانوا يدركون أنّ وجود الأمير وتصاعد نفوذه، وذيوع صيته في كامل الوطن، لا تسمح له بتنفيذ خططهم الاستعماريّة**».[5]

---

[1] مصطفى هشماوي: جذور نوفمبر 1954 في الجزائر، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أوّل نوفمبر، الجزائر، دط، دت، ص 10.

[2] الفضيل الورتلاني: المرجع السّابق، ص 43.

[3] محمّد مصايف: في الثّورة والتّعريب، ص 11.

[4] صالح حربي، الجزائر والأصالة الثورية، الشركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، دت، ص 11.

[5] محمّد مصايف: المرجع نفسه، ص 11.

فعمد المستعمر الغاشم إلى الهدن وهي سياسة يحاول من خلال ظاهرها بعث الطّمأنينة والسّلام في الشّعب ولكنّه كان يقصد منها حقيقة بثّ عيونه في المناطق التي لم تصلها بعد قوّاته، وكما اعتمد كذلك على «**تهديد السّلطات المغربية حتّى لا تساعد جيوشه (جيوش الأمير عبد القادر) التي كانت تضطرّ أحيانا إلى استعمال حدود القطر الشّقيق**»[1]. كما أنّه اعتمد طرقا غير شرعية من خلال خداع المواطنين بالوعود الكاذبة والمزيّفة ممّا جعلهم يميلون إليه، وبذلك تتزعزع صفوف المقاومة، هذه من جهة، ومن جهة أخرى أخذت «**قوّات الحكومة المغربية آنذاك تلاحق رجال الأمير، فعزم القائد البطل أن يسلّم نفسه حفظا لما تبقّى من أتباعه، وبعدما أكّد له الفرنسيّون أنّ الشّعب الجزائري سيحافظ على جميع حقوقه الدّينية واللّغوية وعلى أرضه وأملاكه**».[2]

انتهت حرب علّق عليها شعب بأكمله آماله العظيمة، وعدّها التّاريخ من الثّورات التّحريرية التي لم يُشهد مثلها، حيث كانت مقاومة الأمير عبد القادر حافزا ومشجّعا لمقاومات نضالية أخرى مثل مقاومة الأوراس والقبائل وثورة أوّلاد سيدي الشّيخ والمقراني، إلاّ أنّها لم تكن بمثل صلابة مقاومة الأمير ولا بقوّتها وعظمتها، كما أنّها من حيث الزّمن كانت قياسية مقارنة بثورة الأمير وكان الاستعمار سرعان ما يقضي عليها ويعتقل أبطاله.

إلاّ أنّ هذه المقاومات الشّعبية كانت محفّزا للشّعب الجزائري، للتّعبير عن رفضه للاستعمار الفرنسيّ بكلّ جرأة وبمختلف الوسائل، فكانت مثل هذه المقاومات تنتشر بسرعة في كامل تراب الوطن، وكان الاستعمار مشغولا بها، يقمع ثورة ويقضي عليها لتظهر ثورة أخرى من جديد وفي منطقة أخرى، فيسارع للقضاء عليها، في حين كان الجنوب الجزائري مبعدا من خارطة الحروب والصّراعات، وحين هدأت أوضاع الشّمال الجزائري وشعر المستعمر الفرنسيّ بهذا الهدوء، ظنّاً منه أنّ الشّعب الجزائري قد استسلم وخضع لسلطانه فوجّه وجهته إلى

[1] محمّد مصايف: في الثّورة والتّعريب، ص 11.

[2] المرجع نفسه، ص 11.

الجنوب محاولاً بسط سيادته هناك، ظنّا منه أنّه قد استلم مفاتيح السّلطة في الشّمال، إلاّ أنّه اصطدم «**بمقاومة شديدة من طرف أحرار الجنوب في توات وغرارة وعين صالح على الخصوص وتنظّمت المقاومة في كلّ قرية وكلّ واحة**».[1]

قد كان المستعمر يستعمل كلّ وسائل الدّمار والقتل للقضاء عليها، وبعد هذه الحروب والمقاومات تدهورت الحالة المعيشية والاقتصادية في كلّ انحاء الوطن. وإضافة إلى تدهور معيشته لجأ الاستعمار إلى تجريد الجزائريّين من أراضيهم الفلاحية الخصبة، وكذا الصّناعات التّقليدية والمحلّية وعمل على إضعافها والقضاء عليها، وذلك لسدّ منابع العيش لدى المواطنين، حيث استولى المستعمر على جميع الأراضي الزّراعية الخصبة، وزرعها بالكروم لأجل الاستفادة منها اقتصادياً وذلك لإنتاج الخمور وتصديرها، حيث كان هناك أكثر من ثلاث ملايين من الهكتارات من الأراضي ملك للسّلطات الفرنسيّة.

بهذا يلجأ سكّان القرى والأرياف للعمل عند المستعمر بعد انعدام فرص العمل خاصّة وأنّ الأرض لم تعد ملكهم ونظرا لحاجتهم الماسّة للأكل والماء، كما كانت الأجور التي تمنح لهم مقابل العمل زهيدة جدّا وتلك سياسة اتّبعتها فرنسا لأجل أن تبقي الشّعب خاضعا لها مدّة استعمارها، الأمر الذي أدّى بشباب الجزائر إلى الهجرة من اجل البحث عن فرص الشّغل، وسياسة جمع الأراضي وإنتاجها من طرف المستعمر كان من ورائها أهداف خبيثة، أوّلاً لإذلال الشّعب الجزائري، حيث إنّه يشتغل في أرضه وبأجر زهيد وثانياً لأنّ ها تعرف مسبقا أنّ الشّباب بحاجة إلى العمل فبحرمانه منه تشجّعه على الهجرة.

سياسة نزع الأراضي من مالكيها وحرمان الشّعب من الشّغل أدّت إلى التّفقير والتّجويع، وهي السّياسة التي تتبّعتها السّلطات الاستعماريّة في محاولة للقضاء على الشّعب، فالتّاريخ لم يذكر أبدا حدوث مجاعات من هذا النّوع في البلاد، فالجزائر غنيّة بمواردها الغذائية، وكانت

[1] محمّد مصايف: في الثّورة والتّعريب، ص 14.

تجارتها مزدهرة قبل الاحتلال الفرنسيّ، ولكن الحروب التّخريبية التي شنّتها فرنسا على الحرث والنّسل لتحطيم المقاومة الشّعبية، كانت العامل الوحيد الذي أدّى إلى المجاعة الرّهيبة.[1]

أمّا من النّاحية الاجتماعيّة فقد حاول المستعمر القضاء على تقاليد وأعراف الشّعب الجزائري كما حاول طمس معالم الشخصيّة الجزائريّة بما فيها من لغة ودين «**بما أنّ الإسلام يعتبر أحد العناصر الأساسيّة الكبرى للهويّة الجزائريّة فإنّ السّلطات الاستعماريّة عملت على مقاومته ومحاربته بكلّ ما تملكه من وسائل وطاردت علماء الدّين والفقهاء والأئمّة ومعلّمي القرآن الكريم ومدرّسي الفقه والشّريعة الإسلاميّة، وهدّمت أغلب المساجد الكبرى وحوّلت الكثير منها إلى كنائس**».[2]

«**لقد بدأت عملية احتلال المساجد مع البدايات الأولى لغزو الجزائر**»،[3] كما هدّم المستعمر المساجد وحوّلها إلى كنائس للنصّارى وثكنات للجيش والشّرطة واصطبلات للخيل والدّواب.

إلى جانب تفقيره وبغية القضاء على الدّين الإسلامي استخدم المستعمر كلّ وسائل العنف والإرهاب للقضاء عيه وإبادته ولقد صرّح «**بيجو**» بنوايا الحكومة الفرنسيّة بالقضاء على الإسلام في الجزائر «**وساندة في تعبيره كاتبه الخاصّ حين قال إنّ أيّام الإسلام الأخيرة قد حانت، ولن يكون في الجزائر كلّها بعد عشرين عاما من إله يعبد غير المسيح ...**».[4]

لقد كان هدف السّلطات الاستعماريّة تجهيل الشّعب الجزائري إلى جانب تفقيره، وهكذا هدّمت المدارس والمساجد لمنع تعلّم مبادئ اللّغة العربيّة والدّين الإسلامي، وفرضت رقابة شديدة على معلّمي القرآن الكريم.

---

[1] بسّام العسلي: عبد الحميد بن باديس وبناء قاعدة الثّورة الجزائرية، دار النفائس، بيروت، ط1، 1986، ص 38.

[2] يحيى بوعزيز: موضوعات وقضايا من تاريخ الجزائر والعرب، ص 78.

[3] بسّام العسلي: عبد الحميد بن باديس وبناء قاعدة الثّورة الجزائرية، ص 31.

[4] المرجع نفسه، ص 41.

بعد تدهور الأوضاع الاقتصادية والاجتماعيّة للشّعب الجزائري اضطرّ هذا الشّعب إلى **«البحث عن وسائل العيش لعائلاتهم التي جرّدها المعمّرون من جميع أملاكها وأموالها».**[1] وخلال انشغال الشّعب الجزائري بالبحث عمّا يسدّ رمق عيالهم من الجوع انخدع المستعمر وظنّ أنّ الشّعب الجزائري قد استسلم لأمر الاستعمار وسيطرته، فالجزائر رغم ظروفها الصّعبة التي مرّت بها إلاّ أنّ شعبها لا زال قادراً على الحرب والنّضال من أجل الاستقلال والحرّية، فتلك المقاومات الشّعبية لم تزدهم إلاّ نضجا في الوعي وأنّ النّضال السّياسي انتهى دوره.

الجزائر دولة من دول العالم الإسلامي تميّزت بتمتّعها بارتفاع نسبة التّعليم، وبذلك ارتفاع نسبة الثّقافة في الأوساط الجزائريّة قبل أن تمتدّ إليها يد الاستعمار الآثمة والتي أخمدت نور هذه الثّقافة، وعملت على نشر الجهل والأمّية في الجزائر حتّى تتسلّل إلى أغراضها العدوانية. ومع أنّ الاستعمار الفرنسيّ هو الذي جلب الجهل والفاقة إلى الجزائر فقد ادّعى مناقضا لأعماله بأنّه جاء رسول حضارة ومدنية، ووصف الجزائريّين المتمدّنين بأنّهم شعب همجي وجاهل.

إنّ التّعليم في الجزائر قبل الاحتلال الفرنسيّ سنة 1830 كان منتشرا وأحسن حال بكثير ممّا وصل إليه في وجود الاستعمار، الأمر الذي لم يكن يرضي السّلطات الفرنسيّة، فقد كان هناك أكثر من ألفي مدرسة للتّعليم الابتدائي والثّانوي والعالي، وكان يتولّى التّدريس فيها نخبة من الأساتذة الأكفّاء.

لم يشأ الاستعمار الفرنسيّ سيراً مع خطّته لتدمير العروبة في الجزائر أن يترك اللّغة العربيّة حرّة طليقة تؤدّي واجبها الدّيني، وتبلغ حضارتها الإنسانيّة، فشنّ عليها حربا ضروسا، بهدف إعاقة انتشارها وازدهارها، فراح يغلق المدارس العربيّة بالقوّة، ويعتقل أساتذتها وشيوخها.

[1] محمّد مصايف: في الثّورة والتّعريب، ص 14.

لقد زاد في تمكين فرنسا من اضطهادها للّغة العربيّة، سيطرتها المطلقة على عقارات الدّولة والأوقاف الإسلاميّة، وهذا ما ساعدها في تعيين أناسا من أعوانها للإشراف على قضايا التّعليم في المساجد والمدارس مع وضع خطّة تضمن إهمال تعليم اللّغة العربيّة التي هي لغة القرآن الكريم.

2) ثورة التحرير

لقد تحمّل الشّعب الجزائري من عنت المستعمرين وجور أجهزة الاستعمار ما لم يتحمّله شعب من شعوب العالم دونما تحيّز أو مبالغة على الرّغم من ذلك فقد استمرّ في مقاومته.[1]

تأكّد للشّعب الجزائري أنّ ما أخذ بالقوّة لا يستردّ إلاّ بالقوّة، وهكذا حسب رأي مصايف «**نشأت أحزاب سياسية تدعو إلى تنظيم الصّفوف وتوعية المناضلين بخطورة القضيّة وإعدادهم في الوسائل والأساليب الكفيلة بانتزاع الاستقلال من العدوّ، ونشأت في نفس الوقت جمعية إصلاحية تربوية من أهدافها توعية الجزائريّين، عن طريق الدّروس والمقالات بتاريخهم المجيد، وحثّهم على العمل لاسترجاع السّيادة الوطنيّة**».[2]

هكذا ما إن مضى وقت حتّى كان الشّعب الجزائري على وعي تامّ بأنّ الأرض أرضه ولن يستردّها إلاّ بالقتال والجهاد والنّضال المسلّح «**إنّ هذا القرن الذي حاول فيه النّظام الاستعماري انتزاع كلّ شيء من الجزائر لنفسه هو الذي يبرز الفرق بين معارك عبد القادر وبومعزة والمقراني، والمعركة التي قامت بها جبهة التّحرير، ولم يكن موضوع المعركة هو الأرض وحدها فقط، بل شيئا أوسع من ذلك هو التّراث الاقتصادي والثّقافي معا، الذي يشكّل**

[1] بسّام العسلي: الله أكبر وانطلقت الثّورة، دار النفائس، بيروت، دط، 1986، ص 15 .

[2] محمّد مصايف: في الثّورة والتّعريب، ص 15.

مجال ومكان ظهور الأمّة التي حملت السّلاح، ولهذا كان العنف الذي بدأ يوم أوّل نوفمبر 1954 يشكّل بالنّسبة لتاريخ الحركة الوطنيّة الجزائريّة آخر ملجأ».[1]

لذلك كان على الشّعب جمع كلّ ما لديه من طاقة وقوّة لتحقيق هذا المطلب الثّوري، ويؤكّد مصايف على أنّ الشّمولية تمثّل في «**هذا الامتداد الذي حظيت به في المكان وهذه المشاركة الفعلية التي لم يبخل بها معظم المواطنين، فالشّمولية تعني بعبارة أخرى امتداد الثّورة إلى جميع أنحاء القطر الجزائري شمالا وجنوبا وشرقا وغربا».**[2]

من هذا المنطلق كانت بداية العمل الثّوري أنّ الإنفجارات وطلقات النّار الأولى التي تردّد صداها ليلة 31 أكتوبر كلّها حتّى صباح أوّل نوفمبر 1954 كانت نقطة البداية لسيرورة طويلة، كان العنف فيها هو المحرّك الأوّل.[3]

وحين انطلقت الرّصاصات الأولى معلنة اندلاع ثورة تحريرية جديدة، كان من المحال على الذين أطلقوا تلك الشّرارة التّوقّف أو التّراجع،[4] لأنّ العمل السّياسي أصبح غير مجدي والتّوقف عن إطلاق النّار أو التّراجع عن هذا القرار أصبح من المستحيل «**ففي اللّيلة الأولى من اندلاعها أرادت أن تترك أثرا في مختلف النّواحي المهمّة، فسمع رصاص القنابل والبنادق في المدن، كما سجّلت عمليات عسكرية في القرى وفي رؤوس الجبال، ولم يكن يقصد بهذا التّعميم في المعركة إحداث أثر نفسي في الأوساط الاستعماريّة فحسب وإنّما قصد بالإضافة**

[1] سليمان الشيخ: المرجع السابق، ص 219.
[2] محمّد مصايف: في الثّورة والتّعريب، ص 22.
[3] المرجع نفسه، ص 22.
[4] سليمان الشيخ: المرجع السّابق، ص 163.

إلى هذا تنبيه الشّعب الجزائري إلى أنّ يوم المعركة الحاسمة قد حلّ، وأنّ ساعة تأدية الواجب الوطني بالنّسبة لكلّ المواطنين قد دقّت».[1]

هكذا «**نطق الرّصاص في بلادي من جديد، ضدّ أعداء شعبنا وبلادنا التي احتلّوها بالقوّة ابتداء من عهد ملك فرنسا شارل العاشر في 5 جويلية 1830 حتّى عهد شارل ديقول الذي انكسر في 5 جويلية 1962، نطق الرّصاص ضدّ ذلك الاحتلال الغاشم الذي أنكر على شعبنا حقّه المشروع في الحياة الكريمة، وعارض في الحصول على حقّ من حقوقه حتّى حدثت الانطلاقة الجديدة، انطلاقة أوّل نوفمبر 1954».**[2]

لقد سعى الاستعمار عند اندلاع ثورة نوفمبر إلى القضاء عليها بمختلف الطّرق، فأخذ يقتل ويعتقل ويحاصر المناطق التي انطلقت منها الرّصاصات الأولى ظنّا منه أنّه بفعله هذا سيفشل الثّوار ويحطّ من عزيمتهم ويجبرهم على التّخلّي عن فكرة الحرب لكن «**هذه التّدابير التّعسّفية لم تكن لتستطيع أن توقف حركة شعبية آلت على نفسها تحقيق أهدافها**»،[3] بل زادتهم هذه المواقف إيمانا بالنصّر و"**لهيب الثّورة كان ينتشر بقوّة أكبر ومقابل ذلك كانت قيادة الثّورة تعمل جاهدة في كلّ المجالات لتثبيت وجودها ولتدعم مكانتها، لا في إطار الوطن الجزائري فحسب، وإنّما على المستوى العالمي**»[4].

لقد كان موقف فرنسا من هذه الهجمات الأولى أنّها زعمت في بلاغاتها الرّسميّة أنّ متزعّميها هم جماعة من "المقلقين" للأمن، و"فلاّقة" و"قطّاع طرق" و"لصوص" و"خارجون عن القانون" دفعوا من جهات أجنبية، وبذل الفرنسيّون كلّ ما في وسعهم وإمكانياتهم ليقضوا عليهم

---

[1] محمّد مصايف: المرجع نفسه، ص 23.

[2] لخضر بو طمين جودي: لمحات من ثورة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1987، ص 11.

[3] محمّد مصايف: في الثّورة والتّعريب، ص 24.

[4] بسام العسيلي، في الثّورة الجزائرية، دار الشورى، بيروت، ط1، 1982، ص 189.

ويضعوا حدّا لنشاطهم، ولكنّهم فوجئوا بأحداث يوم 20 أوت 1955 في كلّ مدن الشّرق الجزائري التي سفّهت أحلامهم وكذّبت ادّعاءاتهم وأكّدت لهم أنّ ما يجري ليس حوادث عابرة من طرف «**فلاّقة مقلقين للأمن خارجين عن القانون، وإنّما هي ثورة حقيقية، ذات قيادة واعية وأهداف وطنيّة سامية**»[1]. وهذا تأكيد على أنّها «**حرب تحريرية جديدة لا مجرّد مظاهرة عابرة، وعلى الشّعب كلّه على اختلاف أفراده وجماعاته لها مؤيّد، وتدلّ في الوقت نفسه على أنّ نظام الثّورة بديع ومدروس، وعلى قيادة عسكرية موحّدة مطاعة، وعلى استعداد لمواصلة العمل الجدّي حتّى النصّر النّهائي والاستقلال التّام**».[2]

ويشير **محمّد مصايف** إلى أنّ الثّورة الجزائريّة تختلف عن ثورات العالم في كونها تجسّدت في وعي تامّ بأنّ الجزائر للجزائريين ورفض كلّ عدوان مهما كان شكله ونوعه، وكانت انطلاقتها من مبادئ واضحة، ومن «**قواعد إيديولوجية متينة كان مصدر إلهام دائم لجميع المجاهدين**».[3]

فالشّعب الجزائري – حسب تحليل **مصايف**– لم يحاول الدّخول في مفاوضات ومساومات مع الاستعمار بل خاضها حربا ضروسا ضدّ أعدائه، فلم يكن هدفه إلاّ «**الاستقلال الوطني بواسطة إيجاد دولة جزائرية ذات سيّادة ونظام ديمقراطي اشتراكي في دائرة المبادئ الإسلاميّة مع احترام جميع الحرّيات الأساسيّة دون أيّ ميز في الدّين أو المعتقد وغايتنا في الميدان الدّاخلي هو التّطهير السّياسي، وبذلك إعادة الحركة الوطنيّة في طريقها الثّوري الصّحيح، والقضاء قضاء مبرحاً على جميع ألوان الاحتيال والدّخول في سياسة الإصلاحات التي هي سبب تقهقرنا الحالي، وغايتنا في الميدان الخارجي هو تدويل القضيّة الجزائريّة**

[1] يحيى بوعزيز: المرجع السابق، ص 131.

[2] الفضيل الورتلاني: المرجع السابق، ص 185.

[3] محمّد مصايف: في الثّورة والتّعريب، ص 26.

وتحقيق وحدة شمال إفريقيا في نطاقها الطّبيعي الذي هو النّطاق العربيّ الإسلامي، أمّا وسائل الكفاح فهي تبعا للمبادئ الثّورية، ونظراً للوضعيّة الدّاخليّة والخارجيّة هي مواصلة الجهاد بجميع الوسائل».[1]

إذن فالشّعب الجزائري من خلال هذه الثّورة يحاول القضاء على تلك الحياة البائسة التي عاشها خلال فترة الاستعمار على أرضه وفي وطنه، فأراد استرجاع حقوقه المهضومة كاملة من تعليم وسكن وصحّة وحرّية وتقرير لمصيره بنفسه، دون تدخّل من أحد في شؤونه الخاصّة، وبذلك يسترجع كرامته «**فأهداف الثّورة هي استعادة الشخصيّة الوطنيّة الضّامنة لكرامة شعبنا الأبيّ، وهذا لا يكون طبعا إلاّ بالقضاء على النّظام الاستعماري الغاشم وإقامة نظام وطني حرّ مكانه».**[2]

إنّ مقاومة أجدادنا للاحتلال الغاشم جهاد كبير لأنّ الفرنسيّين عندما احتلّوا الجزائر أهانوا دينها الإسلامي، وهدّموا وخرّبوا مساجدها وزواياها وكتاتيبها القرآنية، وقتلوا رجال الدّين وشرّدوهم ونفوهم داخل وخارج الوطن، وقاوموا الأنشطة الإسلاميّة والحياة الإسلاميّة للشّعب الجزائري عامّة، وعملوا على تنصّير وتمسيح البلاد أرضا وشعبا، مستعملين في ذلك مختلف الوسائل والأساليب والأشكال الإنسانيّة منها والمتوحّشة، وشجّعوا المبشّرين المسيحيين على تنصّير الشّعب الجزائري ومحو إسلامه ولغته، فاستغلّوا كلّ الظّروف المواتية لهم بما في ذلك ظروف المجاعة والأوبئة والأمّية لتعليم الأطفال لغة غير لغتهم ودينا غير دينهم مستغلّين في ذلك حاجتهم الماسّة للطّعام والعلم.

لهذا كان الجهاد حتميّة لا خيار عنها، وكانت ثورة نوفمبر أكبر محرّك ومحفّز للشّعب ضدّ الاستعمار، ولذلك فثورة نوفمبر تختلف عن تلك الثّورات التي كانت في المغرب العربيّ

[1] الفضيل الورتلاني: المرجع نفسه، ص 74.

[2] محمّد مصايف: في الثّورة والتّعريب، ص 27.

من خلال شمولية شعبها وطول مدّتها، وكذلك في استعمال كلّ وسائل وأشكال وأساليب طرد هذا العدوّ الغاشم من أرض ليست أرضه.

رغم قلّة الإمكانيات التي تسهّل لهم العمل الثّوري إلاّ أنّ تصميم الشّعب الجزائري على النصّر كان أكبر محفّز ممّا دفعهم إلى التّسابق على ساحات الفداء والشّهادة في سبيل الوطن.

إنّ التّضحية والفداء والصّبر والشّجاعة التي أبداها الشّعب الجزائري في ثورته فريدة وعجيبة، ولم يكن النصّر حليفهم لولا هذا التّضامن بين الكبار والصّغار، الرّجال والنّساء، ولولا روح الجهاد وقدسية الجهاد، لأنّ المجاهد كان يؤمن بالنصّر على العدوّ أو الشّهادة في سبيل الله والوطن لا ثالث لهما.

لقد حاول مصايف من خلال حديثه عن الثّورة الجزائريّة الكبرى تتبّع أحداثها منذ 1830، من المقاومات الشّعبية التي شنّها مجموعة من الأبطال ضدّ القوّات الفرنسيّة معلنين بذلك رفضهم للمستعمر، ومن خلال سرد الحقائق لهذه المقاومات وكيف كانت سبيلا تمهيديا لثورة نوفمبر المجيدة والتي التفّ حولها الشّعب بكامله ومطلبه الوحيد كان الحرّية التي سلبهم إيّاها المستعمر المدمّر الغاشم، الحرّية التي لا تعطى وإنّما تؤخذ بالقوّة، وبهذه القوّة استطاع الشّعب الجزائري الحصول عليها.

ثالثاً: الشخصيّة القوميّة

سعى الاستعمار إلى طمس الأمجاد التي يمكن أن تعزّز جانب الجزائريّين في مواقفهم البطولية من الاحتلال،ومرحلة التّاريخ العربيّ الإسلامي في الجزائر، كانت أشدّ المراحل معاناة من هذه الهجمات المسمومة لأنّ العربيّة والدّين الإسلامي هما اللّذان كانا يهدّدان الوجود الفرنسيّ في الجزائر. وإنصافًا للتّاريخ نقول أنّ المدرسة الفرنسيّة التي اعتمدت على تشويه تاريخ الوطن ومحاولة طمس معالم الشخصيّة الجزائريّة من ناحية، والتّركيز على تاريخ المحتلّ من ناحية أخرى استطاعت أن تحقّق الكثير من مراميها في خرّيجي هذه المدرسة من أبناء الجزائر الذين رحّبوا بالجنسية الفرنسيّة وكان من دعاتها فرحات عبّاس الذي قال: «**لن أموت في سبيل الوطن الجزائري لأنّ هذا الوطن ليس له وجود**».[1]

وكانت من جهة أخرى الحركة الإصلاحية يشدّها إلى الماضي حنين ووفاء فكانت في مختلف نشاطاتها تنزع إلى أمجاد الماضي وتبحث عن أعمدة الصّحف والمنابر والمدارس الحرّة، ومحاولة توعية المواطن الجزائري ببطولات أجداده وآبائه ومن ذهب هذا المذهب الوطني نجد «**أحمد توفيق المدني**» في قوله: «**الإسلام ديني والعربيّة لغتي والجزائر وطني**»[2] موجّها هذا الكلام إلى الشّباب الجزائري الذي انقسم إلى طائفتين: طائفة مزدوجة الثّقافة عربية– فرنسية ممزّقة بين الانجذاب إلى تاريخ الدّخيل ونفور من تاريخها المجيد والمشوّه، وطائفة محافظة على الثّقافة العربيّة.

والحركة الإصلاحية لم تكن الوحيدة في النّشاط الوطني إلاّ أنّها الوحيدة التي حاولت دائما الرّبط بين الشخصيّة الجزائريّة وأصولها وماضيها العربيّ الإسلامي، والجمعية كان شعارها «**العروبة والإسلام**».

---

[1] صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1984، ص 98.

[2] المرجع نفسه، ص 98.

1) اللّغة

سعى الاستعمار الفرنسيّ بكلّ ما أوتي من قوّة إلى طمس معالم الشخصيّة الجزائريّة وهو نفس ما وقع في العهد العثماني حسب قول **ابن باديس** في مجلّة الشّهاب: «**هذا هو نفس ما وقع في الجزائر من تشويه تاريخها وتصويرها في جميع عصورها خصوصا في العصر العثماني بأقبح الصّور في الكتب التي تدرّس في المكاتب الفرنسيّة وتدرّس –يا للبلية والحسرة– لأبنائها، غير أنّ الجزائر ليس فيها جمعية تحتجّ على هذا التّشويه الباطل القبيح بل إنّ من أبنائها المثقّفين بالأفرنسي طبعا من ينكر تاريخها جملة ويزعم أن لا شخصيّة له** ...».[1]

والمدارس والمعاهد تعزّز الرّسالة الاجتماعيّة التي نهضت لها النّوادي والجمعيات وتاريخ المدرسة الحرّة في الجزائر بصفة مشرقة في صمود الشّعب في سبيل شخصيته ومقوّماتها من عقيدة ولغة وعادات وتقاليد تفخر بها، بالرغم من تعنّت المستعمر في الإذن بفتح هذه المدارس.

ومع هذه الظّروف الاجتماعيّة والاقتصادية القاسية، فإنّ الشّعب الجزائري حافظ على أصالته وقاوم وسائل التّذويب لشخصيته.

ولمّا كان لكلّ فعل ردّ فعل معاكس فإنّ ردّ الفعل الاجتماعي والسّياسي للجزائريين كان عنيفا وقويّا «**ولولا هذا الرّفض العنيد والثّبات المستميت لتغيّر ميزان القوى لصالح الاستعمار والمنتفعين في وجوده، وكان ذلك كلّه لأجل المقوّمات ال أساسيّة للشخصيّة الجزائريّة، والتي يعتبر الدّين واللّغة القومية من أبرزها، وقد كافحت جمعية العلماء المسلمين عن هذه المقوّمات كفاحا مريرا وواجهت من أجلها صعوبات جمّة**».[2]

---

[1] صالح خرفي: المرجع السّابق، ص 125.

[2] شلتاغ عبود شراد: المرجع السّابق، ص 19.

وتحدّث أستاذنا **محمّد مصايف** كثيرا عن الشخصيّة الجزائريّة ولما لها علاقة وطيدة بهذا الشّعب الذي عانى من هذا الاستعمار الذي ورّثه انفصالا في الشخصيّة «**ولقد رأيت أنّ هؤلاء المنفصلين، وهم قليلون والحمد لله، يقعون ضحيّة سائغة لما يغزونا به الغرب من إغراءات وعوامل عبث وتهاون وأضيف اليوم أنّ هذا الجوّ يقوم على ظروف ثقافية واجتماعية ورثناها على العهد الاستعماري البائد**».[1]

ويرى **محمّد مصايف** أنّه من الواجب تجاوز هذا الانفصال أو محاولة إصلاحه بالطّرق الصّحيحة، وذلك عن طريق التّوعية والعمل «**وهذه التّوعية يجب أن تقوم بها المنظّمات الوطنيّة بما فيها الحزب، والصّحافة الوطنيّة على اختلاف لغاتها وأساليبها، فليست المشكلة مشكلة لغة قومية ليس غير، بل هي مشكلة وطنيّة بصفة عامّة**».[2]

فحسب رأي **مصايف** أنّ مشكلة هؤلاء المنفصلين بين شخصيتين شخصيّة أرادها لهم المستعمر، وشخصيّة يجب أن تكون لهم أو يحلّوا بها، ليست مشكلة لغة عربية أو فرنسية، ولكنّها مشكلة وطن، فهؤلاء يعتقدون أنّ الجزائر ليست وطنا لهم ومن ثمّ فالعربيّة ليست لغتهم.

ومن هنا يؤكّد مصايف على الاستقلال التّام للجزائر ومنه استقلال الشخصيّة الوطنيّة، ومحاولة استرجاع هذه الشخصيّة التي كادت أن تُمحى، ويؤكّد أنّ «**لكلّ شعب شخصيته الخاصّة وأنّه ما لم ينجح في إقامة هذه الشخصيّة بجميع أبعادها يعدّ ناقص الاستقلال**».[3]

ولعلّ من ضمن أبعاد الشخصيّة الجزائريّة؛ اللّغة العربيّة والدّين الإسلامي اللّذان حاول الاستعمار الفرنسيّ القضاء عليهما، واللّغة هي روح الأمّة وحياتها، وهي بمثابة محور القومية وعمودها الفقري، ويؤكّد مصايف على العلاقة الوثيقة بين اللّغة والشخصيّة، بل يرى أنّ

---

[1] محمّد مصايف: في الثّورة والتّعريب، ص 115.

[2] المرجع نفسه، ص 116.

[3] المرجع نفسه، ص 117.

ضعف إحداها يؤدّي إلى ضعف الأخرى «**وأنّها تعدّ الأساس الأوّل الضّروري لكلّ شخصيّة تريد الثّبات والصّمود والبروز في أحلك الظّروف**».[1]

يقول **عبد الحميد بن باديس**: «**اللّغة العربيّة هي الرّابطة بين ماضي الجزائر المجيد وحاضرها الأغرّ ومستقبلها السّعيد، وهي لغة الدّين والجنسية والقومية ولغة القومية المغروسة**».[2]

ويربط **مصايف** الضّعف والتخلّف الحاصل في البلدان المتخلّفة بضعف الشخصيّة والذي يرجع أساسه إلى ضعف اللّغة القومية لتلك البلدان.

واللّغة كائن حيّ ينمو ويتطوّر على ضوء الظّروف التي تمدّه بالطّاقة والحياة وإذا ما عاش هذا الكائن أجواء تحرمه التّنفّس إلاّ بضيق أو حرج فإنّنا لا نتوقّع له الوفرة والنّماء، وهكذا كان شأن اللّغة العربيّة تحت نير الاحتلال، فقد حوربت محاربة ضارية، وعدّها لغة أجنبية في دارها، وراح الاحتلال يفرض لغته عن طريق التّرغيب والتّرهيب «**فالشّعب الجزائري منذ القدم ومنذ غزا الاستعمار أرضه لم يفقد عروبته الأصلية ولم يفقد أصالته كشعب عربيّ لغته لغة الضّاد ودينه الإسلام**»[3]. ولأنّ اللّغة كانت عاملا موحّدا بين أفراد الشّعب، فقد سعى إلى القضاء عليها ومن ثمّ القضاء على الشخصيّة الجزائريّة «**فحارب اللّغة العربيّة لأنّ ها العامل الموحّد والمحرّر ولأنّها أيضا السّلاح الفكري الفعّال في ميدان الصّراع بين الأصالة الرّاسخة من جهة، وبين عمليات المسح التي قام بها الاستعمار من جهة ثانية**».[4]

---

[1] محمّد مصايف: في الثّورة والتّعريب، ص 117.

[2] عبد الحميد بن باديس: جريدة البصائر الجزائرية، عدد 22 يونيو 1939.

[3] عبد الله ركيبي: قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، دت، ص 21.

[4] عبد الله شريط، المرجع السّابق، ص 08.

2) الدّين

ترتبط اللّغة بالدّين الذي هو عامل توحيد بين المواطنين الجزائريّين، هذا الدّين كما يقول مصايف: «**الذي واكب مسيرتها منذ اعتنقته في القرن الأوّل من انتشار الإسلام، واتّخذته نبراسا لها في حياتها الدّنيوية والأخروية**».[1]

والدّين مقوّم أساسي، من أهمّ مقوّمات الشخصيّة الجزائريّة. يقول عبد الله شريط: «**الدّين يولّد نوعا من الوحدة في شعور الأفراد والذين ينتمون إليه، وينشر في نفوسهم بعض العواطف والنّزعات الخاصّة، التي تؤثّر في أعمالهم تأثيرا شديدا، فالدّين يعتبر من هذه الوجهة من أهمّ الرّوابط الاجتماعيّة التي تربط الأفراد بعضهم ببعض**».[2]

وترتبط اللّغة العربيّة أشدّ الارتباط بالدّين الإسلامي، واللّغة العربيّة انتشرت بفضل الدّين، وهو الذي جعل من اللّغة العربيّة لغة قويّة وحافظ عليها من الزّوال والاندثار، «... **والشّعور بهذا الواجب يُعزى الفضل فيه إلى ما قام به نبغاء الجزائر ودهماؤها من الدّعوة والإرشاد، فظلّوا ينافحون عن اللّغة والدّين مظهرين ما لها من الرّوعة والجلال ... وإلى ما قامت به الصّحافة الجزائريّة الفنّية من ضروب التّعضيد والتّأييد والإذاعة، فتوصّلت بعد جهاد طويل إلى غرس ملكة الذّوق العربيّ في النّفوس، تذوّق العموم من ثمّة حلاوة اللّغة العربيّة وطلاوة أساليبها الرّشيقة**».[3]

الملاحظ أنّ محمّد مصايف اعتمد على العاطفة كجزائري محبّ لوطنه، وكان يكتب هذه المقالات في مناسبات وطنيّة فيعبّر من خلالها عن هذا الحبّ الجيّاش والمشاعر الوهّاجة اتّجاه الوطن، واعتمد أكثر ما اعتمد على الذّاتية حيث تقمّص شخصيّة شعب بأكمله وراح يعبّر عن أحاسيسه، فنراه يدافع بحماس لا مثيل له ويهاجم بضراوة ضدّ الاستعمار.

---

[1] محمّد مصايف: في الثّورة والتّعريب، ص 122.

[2] عبد الله شريط، المرجع السّابق، ص 18.

[3] أحمد بن نعمان: كيف صارت الجزائر مسلمة عربية، ص 119.

وتحدّث مصايف عن موقف الشّعب الجزائري من الاستعمار ورفضه له وعن عدم رضاه بالنّظام الاستعماري وكذا «**عدم تعاونه مع الإدارة الاستعماريّة أيّام السّلم**».[1]

إلاّ أنّ الشّعب الجزائري لم يكن كلّه ضدّ الاستعمار الفرنسيّ، فهناك من رحّب بهذا المستعمر، هؤلاء الذين منحت لهم السّلطات الفرنسيّة ألقاب الباشا والأغا، وهي سياسة فرنسية كي تجرّهم إلى صفّها، ولو كان الشّعب رافضا للاستعمار لكان وقت بقائه بأرض الجزائر أقصر ممّا كان.

لقد تحدّث مصايف عن الثّورة الجزائريّة برؤية عاطفية أنسته الحقائق والوقائع التي كانت آنذاك والتي عاشها الشّعب، وحديثه عن مواكبة الدّين للّغة العربيّة منذ القرن الأوّل من انتشار الإسلام إلاّ أنّ "**المستقرئ لتاريخ الجزائر القديم يستطيع أن يعرف أنّ الأمازيغ أو البربر كانوا يرفضون الدّخيل، فكانت مقاومتهم عنيفة ضدّ الفينيقيين والرّومان والوندان والبيزنطيين والأسبان والفرنسيّين، لكنّ الأمر كان مختلفا جدّا مع الإسلام، فعد التّأكّد من أنّ نية الفاتحين المسلمين لأرض الجزائر أو أرض البربر كانت حسنة، اعتنق عندها البربر الإسلام، ومن ثمّ تعلّموا اللّغة العربيّة، واختلطت البربرية باللّغات الأخرى، ولم تتعصّب ولم تتأثّر بها، إلاّ أنّها وجدت صدرا رحبا للّغة العربيّة التي كانت لغة الإسلام، وانتشرت اللّغة العربيّة في الجزائر بسرعة فائقة فاستوعبتها المساجد والمعاهد وكلّ بقعة من أرض الجزائر**".[2]

ويقول **ابن باديس** عن أمازيغية الجزائر: «**ما من نكير أنّ الأمّة الجزائريّة كانت أمازيغية من قديم عهدها وأنّ أمّة من التي اتّصلت بها ما استطاعت أن تقيلها عن كيانها**

[1] محمّد مصايف: في الثّورة والتّعريب، ص 18.

[2] رشيد سبوح: المعتقدات الشّعبية في الجزائر "ظاهرة العين نموذجا"، رسالة ماجستير في الأدب العربي، إشراف عكاشة شايف، تلمسان، سنة 2000-2001، ص 43.

وأن تخرج بها عن أمازيغيتها فتدمجها في عنصّرها، بل كانت هي تبتلع الفاتحين فينتقلون إليها، ويصبحون كسائر أبنائها، فلمّا جاء العرب وفتحوا الجزائر فتحا إسلاميا لنشر الهداية لا لبسط السّيادة، دخل الأمازيغ من أبناء الوطن في الإسلام وتعلّموا لغة الإسلام العربيّة طائعين».[1]

ومن خلال هذا التّحليل يتّضح انّ محمّد مصايف وطنيّ وغيور على بلده ومحبّ بصدق لأرضه ومبادئه، ممّا جعله يسهب في ذكر ما هو متداول عند جميع المتعلّمين من حقائق بحماس وعاطفة جيّاشة ممّا يجعله يكتفي بالأمور المعروفة دون الولوج إلى البحث عن عمق المفاهيم التّاريخية واعتماده الذّاتية من الأمور التي جعلت مواضعه تتّسم بالنّظرة الشّمولية وربّما راجع هذا إلى الظّروف والمناسبات التي كان يكتب فيها مقالاته.

[1] محمّد ساري: النّقد الأدبي "مناهجه وتطبيقاته عند الدكتور محمّد مصايف"، ص 14.

خاتمة

بعد الدّراسة والبحث في مؤلّفات محمّد مصايف وتتبّع أهمّ جوانب هذه المؤلّفات بالتّنقيب خلصت في ختام الدّراسة هذه إلى جملة من النّتائج أهمّها:

1. محمّد مصايف من النّقاد الأوائل في فترة ما بعد الاستقلال الذّين حاولوا إرساء معالم نقديّة منطلقها الموضوعيّة.

2. يعدّ من النّقاد الذّين كرّسوا حياتهم للعمل وجهدهم لخدمة اللّغة العربيّة من خلال أرائه الواضحة واليقينيّة في كل ما كتبه من مقالات حول التّعريب، فكان منطلق جلّ الدّراسة يعتمد على الحثّ على تعلم وتعليم اللّغة الوطنيّة.

3. ابتدع لنفسه وبنفسه طريقة، لم يتبع فيها من سبقوه إلى النّقد بل كان سبّاقاً إلى هذا المنهج اللّغوي الأسلوبي، ممّا جعله يبتعد عن استخدام المصطلحات النّقدية.

4. موضوعيّته في العمل وهي الأمر الذي أكّد عليه في أكثر من مرّة في دراساته، فكان همه الوحيد دراسة الموضوع الذي بين يديه بموضوعيّة دون الالتفات إلى من يكون صاحبه.

5. ركّز في أعمال كثيرة على ضرورة استخدام اللّغة العربيّة وهي اللّغة الوطنيّة في الكتّابة الإبداعيّة، لوعي منه أنّها مقوم من مقوّمات الشخصيّة الوطنيّة، وكان يطلق عليها لفظ القوميّة.

6. في معظم أعماله النّقدية كان يعتمد على طريقة إعادة قراءة النّص وصياغته بأسلوبه يوضح موضوع الدّراسة وفي آخرها يقوم بالتّطرف إلى أسلوب ولغة العمل المدروس.

7. وطنيّا محبّا لكل الكتّابات والإبداعات التي تكتب حول الوطن، فنجده يقف أمام النّصوص التي كتبت حول الوطن مشيداً بها ومعجباً بأسلوبها ويحفل بطريقة التّأليف والأسلوب واللّغة.

8. امتازت كتاباته سواء الأعمال التي كتبها وناقشها لأجل نيل شهادة جامعيّة أو مؤلّفاته الأخرى بالمنهج الأكاديمي، فحبّه للمعرفة وتطلّعه للاستزادة من العلم ورغبته الشّديدة في دراسة المنتوج الجزائري كانت همّه الوحيد، كذلك منهجه في النّقد لم يتغير، بل بقي أكاديميّا وموضوعيّا.

مكتبة البحث

* القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

1) المصادر:

1. محمّد مصايف: الرواية العربيّة الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربيّة للنشر، الشركة الوطنيّة للنشر ولتوزيع، الجزائر، دط، 1983.
2. محمّد مصايف: النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، دط، 1995.
3. محمّد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1989.
4. محمّد مصايف: جماعة الديوان في النقد "دراسة جامعية في مفهوم النّقد والشّعر"، نشر مطبعة البعث، الجزائر، 1974.
5. محمّد مصايف: دراسات في النقد والأدب، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، ط2، 1984.
6. محمّد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث: دراسات ووثائق، الشركة الوطنيّة للنثر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1974.
7. محمّد مصايف: في الثّورة والتّعريب، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982.

2) المراجع:

1. إبراهيم أحمد ملحم، الخطاب التقريري وقراءة التراث: نحو قراءة تكاملية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007.
2. إبراهيم مياسي، مقاربات في تاريخ الجزائر (1830-1962)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2007.
3. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثّقافي، ج3، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1988.
4. أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب لجزائري الحديث، دار الأدب، بيروت، ط1، 1966.
5. أبو علي الحسن ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محي الدّين عبد الحميد، ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5.
6. أبو علي حسن ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر، تحقيق محي الدّين عبد الحميد، مطبعة السّعادة، القاهرة، ط2، 1963.
7. أبو هلال العسكري، الصناعتين، مطبعة محمود بيك والأستانة، 1920.
8. أحمد بن نعمان: مولود قاسم نايت بلقاسم، حياة وآثار شهادات ومواقف، دار الأمّة للطّباعة والنّشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1997.
9. أحمد بن نعمان، التّعريب بين المبدأ والتطبيق في الجزائر والعالم العربي، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1981.
10. أحمد بن نعمان، كيف صارت الجزائر مسلمة عربية، شركة دار الأمّة للطباعة والترجمة والنشر والتوزيع، ط2، 1998.

11. أحمد دوغان، الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دم، دط، 1996.

12. أحمد ناشف: تعريب التّعليم في الجزائر بين الطّرح الإديولوجي والطرح المعرفي، كنوز الحكمة للنّشر والتّوزيع، 2011.

13. آمنة بلعلي، المتخيّل في الرّواية الجزائريّة من المتماثل إلى المختلف، الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط2، 2011.

14. بسام العسلي، الله أكبر وانطلقت الثّورة، دار النفائس، بيروت، دط، 1986.

15. بسّام العسلي، عبد الحميد بن باديس وبناء قاعدة الثّورة الجزائرية، دار النفائس، بيروت، ط1، 1986.

16. بسام العسيلي، في الثّورة الجزائرية، دار الشورى، بيروت، ط1، 1982.

17. بعلي حفناوي، مدخل إلى نظرية النّقد الثقافي المقارن، منشورات دار الاختلاف الدّار العربيّة للعلوم، ناشرون، الجزائر، ط1، 2007.

18. بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشّعبية، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، ط3، (دت).

19. بول هيرنادي، ما هو النقد، ترجمة: سلافة حجاوي، مراجعة: عبد الوهّاب الوكيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، ص: 288.

20. جوزيف إلياس، المجاز المصور، دار المجالي، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

21. جيروم ستولنيتز: النقد الفني "دراسة جمالية وفلسفية"، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر،بيروت، ط2، 1981.

22. حسام الخطيب، بناء الشخصية الروائية في رواية نجيب محفوظ، دار الحداثة للنشر والتوزيع، لبنان، دط، دت.

23. حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النّقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1988.

24. حسني نصار، صور ودراسات في أدب القصة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، (دت).

25. خليل مطران، باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث، د. ميشال جحا، دار المسيرة، بيروت، 1981.

26. رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، دت، دط.

27. روجر فاولر، اللّسانيات والرواية، ترجمة: لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1997.

28. رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمّد برادة، الرباط، ط1، 1985

29. السعيد الورقي، لغة الشّعر العربي الحديث: مقوّماتها الفنّية وطاقاتها الإبداعية، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، بيروت، ط3، 1984.

30. سعيد حسين بحيري، علم اللّغة: النص المفاهيم والاتجاهات، مكتبة الانجلو مصرية، ط1، 1993.

31. سعيد سلام، التّناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

32. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، ط3، 1997.

33. سلمان علوان العبيدي، البناء في الفنّي القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، الأردن، دت.

34. سليمان الشيخ، الجزائر تحمل السلاح أو زمن اليقين ترجمة محمّد حافظ الجمالي، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2003.

35. سيد قطب، النقد الأدبي: أصوله ومناهجه، دار الفكر العربي، دت، دط.

36. شربيط أحمد شربيط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصر 1947-1985، منشورات إتحاد الكتاب العرب، الجزائر، دط، 1998.

37. شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1985

38. صالح حربي، الجزائر والأصالة الثورية، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت.

39. صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، دط، 1984.

40. صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدّين للنشر والتوزيع قسنطينة الجزائر، ط2، 2007.

41. عباس إحسان، فن الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1996.

42. عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري؛ "دراسات حول خطاب المرويات الشفوية –الأداء والشكل والدلالة–"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط 1998.

43. عبد الرحمن سلامة ابن الدوايمية: التّعريب في الجزائر من خلال الوثائق الرّسمية، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، 1981.

44. عبد الرحمن شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، مقدمة ج4، جمع وتحقيق: نقولا يوسف، الإسكندرية، ط1، 1960.

45. عبد الفتاح أحمد أبو زايدة: الكتابة والإبداع "دراسة في طبيعة النّص الأدبي ولغة الإبداع ELGA"، منشورات، 2000.

46. عبد القادر القط، عن فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربيّة للطباعة والنشر بيروت، دط، 1978.

47. عبد القادر جغلول: تاريخ الجزائر الحديث "دراسة سوسيولوجية"، ترجمة فيصل عباس، مراجعة د.خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1983.

48. عبد الله ركيبي: قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، دط، دت.

49. عبد الله ركيبي، تطور النّثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، ط2، 1974.

50. عبد الله شريط، نظرية حول سياسة التّعليم والتّعريب، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، دط، 1984.

51. عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرّومان، مكتبة الأنجلو مصرية.

52. عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، د.ط، د.س.

53. عبد الهادي عبد الله عطية، ملامح التّجديد في موسيقى الشّعر العربي، بستان المعرفة لطبع ونشر الكتب، دب، دط، 2002.

54. عز الدّين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1994.

55. عز الدّين المناصرة، جمرة النّص الشّعري – مقاربات في الشّعر والشّعراء والحداثة والفاعلية–، دار مجدلاوي للنّشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007.

56. عزيزة مربدن، القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، دط، 1980.

57. عكاشة شايف، مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري –قراءة مفتاحية– منهج تطبيقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت.

58. عكاشة يوسف، مقدمة في نظرية الأدب، ج1 القسم الثاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دت).

59. علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط2، بغداد، 1983.

60. عمار بن زايد: النقد العربي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1990.

61. عمار هلال، أبحاث في تاريخ الجزائر المعاصر، (1830– 1962)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

62. عمر أزراج، الحضور مقالات في الأدب والحياة، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، دط، 1983.

63. فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث "دراسة في تحليل الخطاب"، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2009.

64. الفضيل الورتلاني: الجزائر الثائرة، دار الهدى، الجزائر، دط، دت.

65. فؤاد كامل، جلال العشري عبد الرّشيد الصادق، الموسوعة الفلسفية المختصرة، راجعها الدكتور زكي نجيب محمود، دار القلم بيروت، لبنان.

66. لخضر بو طمين جودي: لمحات من ثورة الجزائر، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، ط2، 1987.

67. محمّد إسماعيل شاهين: في النقد الأدبي الحديث، مطبعة الأمان، مصر، ط1، 1986.

68. محمّد الطّمار: تاريخ الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2006.

69. محمّد حامد شوكت ورجاء محمّد عيد، مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الفكر العربي، دم، دط، دت.

70. محمّد زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، دار النهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، بيروت، دط، دت.

71. محمّد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دراسات تحليلية مقارنة، دار النهضة العربيّة، بيروت، دط، (دت).

72. محمّد ساري، البحث عن النّقد الأدبيّ الجديد، دار الحداثة بيروت، ط1، 1984.

73. محمّد عبد الكريم الجزائري، لغة كل أمة روح ثقافتها، دار الشهاب للطباعة والنشر، الجزائر، د.ت.

74. محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، دط، 1975.

75. محمّد مرتاض: النّقد الأدبي في المغرب العربي (بين القديم والحديث)، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2014.

76. محمّد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة.

77. مصطفى صادق الجويني: ألوان التذوق الأدبي، منشأة المعارف الإسكندرية، دس، دت.

78. مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، ط4، 1974.

79. مصطفى هشماوي: جذور نوفمبر 1954 في الجزائر، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنيّة وثورة أوّل نوفمبر، الجزائر، دط، (دت).

80. ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي ترجمة وتقديم: محمّد برادة، دار الأمان، الرباط، ط2، سنة 1987.

81. ميخائيل نعيمة: الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، ط2، 1978.

82. نازلي معوض أحمد: التّعريب والقوميّة العربيّة في المغرب العربي، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، ط1، 1986.

83. ناصر لوحيشي، مفتاح العروض والقافية، دار الهداية، قسنطينة، الجزائر، (دت).

84. نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة، دط، دت.

85. ندير محمّد مكتبي، الفصحى في مواجهة التّحديات، دار البشائر الإسلاميّة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، دط، 1991.

86. نعوم تشومسكي، البنى اللغوية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، مراجعة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987.

87. هاشم صالح منّاع، بدايات النقد الأدبي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1994.

88. هنري س.عبودي؛ جروس بورس، معجم الحضارات السّامية، لبنان، ط2، 1991.

89. واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربيّة في الجزائر بحث في الأصول التّاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، دط، 1986.

90. وليد رفيق العياصرة، التفكير واللّغة، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011.

91. يحيى بوعزيز، موضوعات وقضايا من تاريخ الجزائر والعرب، ج2، دار الهدى للطّباعة والنّشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2009،

92. يوسف الشاروني، دراسات في القصة القصيرة، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دم، ط1، 1989.

93. يوسف بكار، في العروض والقافية، دار المناهل بيروت، لبنان، ط2، 1990.

94. يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، دط، دت.

3) **المعاجم:**

1. أحمد حسن الزيات؛ محمّد علي النجار؛ حامد عبد القادر؛ إبراهيم مصطفى: المعجم الوسيط "معجم اللّغة العربيّة"، دار الدّعوة، دب، دط، دس.
2. جمال الدّين محمّد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، مجلد 5، دار صادر، بيروت، ط1، دس.
3. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ذوي القربى، ط1، 1985.
4. الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تحقيق: مجدي فتحي السيد، المكتبة التوقيفية، مصر، القاهرة، دط، دس، ج1.
5. محمّد مرتضى بن محمّد الحسين الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، مجلّد 7-8، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 2007.

4) **الرّسائل الجامعيّة:**

1. جيلالي بن يشو: المماثلة والمخالفة بين الفصحى والعامية "دراسة صوتية (منطقة ندرومة نموذجا)"، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في علم اللّهجات، إشراف د. عبد الجليل مرتاض، قسم الثقافة الشّعبية جامعة أبي بكر بلقايد، 2005-2006.
2. رابح الأطرش، بناء الرواية العربيّة الجزائرية (1970-1985) دراسة موضوعية وفنية، رسالة ماجستير في الأدب، إشراف مصطفى الشافي السوري، جامعة عين شمس، سنة 1991.
3. رشيد إدريس قرقوى، النص المسرحي في منطقة سيدي بلعباس "جمع ودراسة"، إشراف الأستاذ بن مالك، بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير، سنة 1999-2000.

4. رشيد سبوح: المعتقدات الشّعبية في الجزائر "ظاهرة العين نموذجا"، رسالة ماجستير في الأدب العربي، إشراف عكاشة شايف، تلمسان، سنة 2000-2001.

5. صورية غجاتي: النّقد المسرحي في الجزائر، رسالة دكتوراه، إشراف الدكتور عبد الله حمّادي، جامعة الجزائر، 2012- 2013.

6. فاطمة بلعربي، بناء الشخصية في السيرة الشّعبية "سيرة عنترة نموذجا"، رسالة ماجستير في الثقافة الشّعبية، إشراف الأستاذ محمّد رمزي، جامعة تلمسان، 2002-2003.

7. فاطمة سليماني، الشخصية التّاريخية في الرواية الجزائرية وهوية الانتماء، رسالة ماجيستير إشراف أ.د. سعيدي محمّد، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، 2011-2012.

8. محمّد ساري، النقد الأدبي مناهجه وتطبيقاته عند الدكتور محمّد مصايف، رسالة ماجستير، إشراف د. واسيني الأعرج، جامعة الجزائر، 1992-1993.

9. مسعودة خلاف، التّعليميّة وإشكالية التّعريب في الجزائر "العلوم الاقتصادية نموذجاً"، رسالة دكتوراه، إشراف أحسن كاتب، جامعة قسنطينة، 2010-2011.

5) الدّوريات:

1. تركي رابح، علاقة العامية بالفصحى ومحاولة إحلال العاميات محل الفصحى في الوطن العربي، مجلة الأصالة وزارة التّعليم والشؤون الدّينية، مطبعة البعث قسنطينة، السّنة الرابعة، عدد 25، جوان 1975.

2. حنين علوان حنين، الحوار المتمدن، العدد 4372، بتاريخ 2014/02/21.

3. سعد بن علي السهراني: الكتابة الأكاديمية، خصائصها ومتطلباتها اللّغوية، وكيل كلية الدراسات العليا، جامعة نايف العربية للعلوم الأمنية، نقلا عن:

http://repository.noss.edu.sa/ptistream/hanble

4. عبد الحميد بن باديس: جريدة البصائر الجزائرية، عدد 22 يونيو 1939.

5. عبد الحميد مهري: التّعريب شرط للثورة الاقتصادية والاجتماعيّة والثّقافية، مجلة الأصالة العدد الخامس، مطبعة البصرة، الجزائر، 1980.

6. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، سلسلة عالم المعرفة، العدد 240، 1998.

7. محمّد العيد تاورتة، تقنيات اللّغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 21، جوان 2004، جامعة فتوري قسنطينة (2).

8. محي الدّين عبد العزيز: تطوّر حركية التّعليم في الجزائر من عام 1830 إلى عام 1990، مقال جامعة البليدة، نقلا عن:

https:dspace.univ-biskra.dz8080/gspui/bisteeam

الفهرس

الفهرس

مقدمة ..... أ

المدخل: مفهوم النّقد الأكاديمي..... 2

الفصل الأوّل: أكاديمية النقد الأدبي في دراسة الخطاب الشّعري.....16

أوّلاً: دراسة الخطاب الشّعري 16

1) تعريف الخطاب لغة واصطلاحا.....16

2) نقد الخطاب الشّعري.....25

ثانياً: دراسة تطوّر الشّعر العربيّ 43

1) مضمون الشّعر العربيّ 43

2) تطوّر شكل القصيدة العربيّة.....48

ثالثاً: دراسة الشّعر الحر 53

1) طريقة نقده للشّعر الحر 53

2) رأيه في الشّعر الحر 56

الفصل الثاني: مظاهر الأكاديميّة في نقد محمّد مصايف للخطاب السّردي 59

أوّلاً: نقد الرّواية.....59

1) نقد النصّ الرّوائي 67

2) عناصر الرّواية.....69

ثانياً: نقد القصة.....87

1) موضوع القّصّة.....89

2) البناء الفنّي للقّصّة.....92

3) دراسة أسلوب القصّة.....93

ثالثاً: نقد المسرح 96

1) لغة المسرح..... 105

2) وظيفة المسرح..... 114

الفصل الثالث: الخطوات الأكاديمية في مقاربة الخطاب المعرفي..... 121

أوّلاً: اللّغة والتّعريب..... 121

1) اللّغة العربيّة أثناء الاستعمار..... 122

2) تعريب المدرسة الجزائريّة..... 131

ثانيا: التّاريخ الجزائري..... 141

1) المقاومات الشّعبية..... 141

2) ثورة التحرير..... 148

ثالثاً: الشخصيّة القوميّة..... 154

1) اللّغة..... 155

2) الدّين..... 158

خاتمة..... 162

مكتبة البحث..... 164

الفهرس..... 178

Summary :

Mohammed Masayef is one of the Algerian critics who tried to establish criterions of literary criticism in Algeria in the post-independence period, and whose criticism was known of his objectivity. He is considered one of the founders of academic criticism in Algeria, for he has devoted his whole time to literary and critical writing. Dr Massayef is a critic with a great cultural knowledge enabling him to engage in creative and audacious experiences in the field of literature and criticism.

Key words:

Criticism – poetry – prose - literature - academic criticism.

Résumé :

Dr Mohammed Masayef est l'un des critiques algériens qui ont essayé d'établir des repères de critique littéraire en Algérie dans la période post-indépendance, et dont sa critique était connue de son objectivité. Il est considéré comme l'un des fondateurs de la critique académique en Algérie, car il a donnée tout son temps à l'écriture littéraire et critique. Dr Massayef est un critique avec une grande connaissance culturelle lui permettant d'engager dans des expériences créatives et audacieuses dans le domaine de la littérature et de la critique.

Mots Clés:

Critique – poésie – prose - littérature - critique académique.

ملخّص

يعدّ محمّد مصايف من النّقاد الجزائريّين الذين حاولوا إرساء معالم النّقد في الجزائر في فترة ما بعد الاستقلال، حيث امتاز نقده بالموضوعيّة، ويُعتبر من مؤسّسي النّقد الأكاديمي بالجزائر، فقد عاش حياته وفيّا للكتابة الأدبيّة والنّقدية، ويُعدّ ناقدا ذو ثقافة عميقة ومعرفة متنوّعة ممّا جعله يخوض تجارب إبداعية ونقديّة جريئة في ميدان الأدب والنّقد.

الكلمات المفتاحية:

النّقد – الشعر – النثر – الأدب – النّقد الأكاديمي.

ملخص الرسالة:

بسم الله العظيم والحمد لله رب العالمين، ولا إله إلا الله الرحمن الرحيم، وصلي اللهم وسلم وبارك على خير الأخيار سيدنا وحبيبنا المصطفى الأمين، وعلى آله وصحبه وذريته ومن ولاه وتبع هداه إلى يوم الدين وبعد:

شهدت الجزائر في فترة ما بعد الاستقلال نشاطا متميزا في الساحة الأدبية والنقدية، حيث ظهرت جملة من الأعمال الفنّيّة الأدبيّة تحاكي ما خلّفه المستعمر بطبيعة الحال، والحال كان يقتضي تجربة فنّيّة تحاكي الأوضاع التي سادت فترة غير قليلة من الزّمن، فترة عاشها الشّعب الجزائري بكلّ مرارة وألم، وحيث وجدت هذه الأنامل التي أبدعت في التّعبير عن هذه القضايا وطرحها، كان هناك حركة نقديّة واكبت هذه الأعمال الأدبيّة بالتّحليل والدّراسة، ومن بين هؤلاء النّقاد "**الدّكتور محمّد مصايف**" والذي يعدّ بحق من أهمّ الأقلام النّقدية في تلك الفترة، حيث يعلّق **الدّكتور محمّد مرتاض** عن نقده قائلاً: "**يعدّ بحقّ أحد الرّجالات المؤسّسين النّقد العربيّ في الجزائر، فقد اجتهد اجتهاد الشّاق على نفسه بغية الوصول إلى ذلك، وأجهد نفسه كي يسطع نجم هذا النّقد عاليّاً في أفق الفكر العربي، ويتسامع به القاص والدّاني، فانبر يقرأ ويعيد القراءة، مفتّشاً في الصّحف السّيارة التي كانت تمثّل يصدق اللّبنات الأولى لهذا النّقد، وهو حينا نحى ذلك المنحى كان كثيرٌ من زملائه وطلاّبه ينظرون إلى عمله على أنّه جهد ضائع، وأنّه كان يريد أن يشيّد بنيانه على شفا جرفٍ هارٍ، لكنّ الرّجل كان ذا قناعة في أنّه سيقدّم جديدا ويبدر أملا قد يزهر برعمه يوماً ما**".

ويعدّ **الدّكتور محمّد مصايف** من أعلام الجزائر، حيث نجده يكتب بدون هوادة مقالات نقديّة في كل جديد أدبي ظهر في السّاحة الأدبيّة، وكان أستاذاً وأديباً وناقداً وفيّاً للإبداع والنّقد الجزائري والعربي بصفة عامّة.

ولعلّ تجربة المحاولة في بحث القضايا التي تناولها محمّد مصايف بالدّراسة والتّحليل والمناقشة، وأعماله العظيمة في الأدب ونقده والدّراسات القليلة التي تناولت هذه الأعمال، حيث بدأنا نلحظ في العشرية الأخيرة من هذا القرن دراسات حول أعمال هذا الرّجل النّاقد، كلّها عوامل وأسباب دفعتني إلى الاستزادة من البحث والمعرفة، خاصة وأنّ موضوع بحثي يتطرّق إلى جلّ أعماله.

وحاولت من خلال بحثي هذا تتبع المنهج الاستقرائي، فبدأت بقراءة أعماله وبتحديد جزئيات البحث والتّركيز على الاستنتاج للوصول إلى نتائج، من خلال فهم النّصوص فهماً معمّقاً كما أنّ طبيعة الموضوع اقتضت استخدام المنهج التّحليلي لإبراز جوانب الكتابة الأكاديمية في أعمال **محمّد مصايف.**

ويظهر أنّ الدّكتور محمّد مصايف من خلال أعماله النّقدية باحثٌ وناقدٌ جريء، خاض تجربة الكتابة في ميادين مختلفة ومتنوّعة وطرق أبواباً عديدة في الأدب مبيّناً خصائص الكتابة النّقديّة ومبرزا أهمّ النّقائص في النّص الأدبي المطروح للدراسة، متتبّعاً في ذلك دراسة النص من عدّة أوجه كالأسلوب والمضمون وهو المنهج الأسلوبي اللّغوي، معجباً بجمال اللّفظ وصياغة اللّغة، دون الولوج إلى صاحب العمل، فهو يركز على النّص الإبداعي متناسيّا أو متغافلاً صاحبه، وهي طريقته أو منهجه الذي سار عليه في كلّ أعماله النّقديّة فيكون بذلك موضوعيّا، فهل اتّسمت هذه الأعمال بالصّبغة الأكاديمية أم أنّ النّقد الأكاديمي شمل فقط الدّراسات الجامعية؟ وإذا كان التزم بهذا النّوع من النّقد في أعماله دراساته النّقديّة،

فأين يمكن أن نجد النّقد الأكاديمي في أعماله، وكيف استطاع أن يكون ناقداً أكاديميّاً في كلّ أعماله إذا كان كذلك؟ هي جملة من التّساؤلات أوقفتني وأنا بصدد جمع مادّة البحث والوقوف على جزئياته، سأحاول من خلال مطيّات الموضوع أن أجيب عنها لأستشفّ كنه النّقد الأكاديمي طبيعته وممارسته عند **الدّكتور محمّد مصايف**.

وقد اعترضتني خلال بحثي هذا عدّة صعوبات أذكر منها:

– صعوبة الوصول إلى المادة نظرا لتفرقها في عدّة مجلّات وملتقيات.

– قلّة الدراسات حول محمد مصايف على الرغم من تطرق بعض الباحثين لجوانب من أعماله.

وقد قسمت بحثي إلى مدخل وثلاث فصول، تطرقت في المدخل إلى مفهوم النقد الأكاديمي، منطلقة من تعريفات للنّقد الذي كانت بدايته في شكل تقييم الأدب جيّدة من رديئة. وتحدثت عن الأدوات التي يستخدمها النّاقد أثناء عمله، كما تحدّث عن بعض أهم أنواع النقد وصولا إلى النقد الأكاديمي الذي هو أول وأقدم أنواع النقد إذ يعدّ النّقد الأكاديمي مدرسة نقدية ظهرت على يد الفيلسوف اليوناني أفلاطون.

ثم تطرقت إلى مفهوم مصطلح أكاديمي معرّجة إلى أهم خصائص الكتابة الأكاديمية.

أما الفصل الأول من البحث فقد عنونته بتجليات النقد الأكاديمي عند محمد مصايف في دراسة الخطاب الشعري، جاء في ثلاث مباحث، تناولت في مبحثي الأول دراسة الخطاب الشعري، حيث قسمت هذا المبحث إلى جزئين كذلك خصصت الجزء الأول لتعريف الخطاب لغة واصطلاحا والجزء الثاني كان حول نقد الخطاب الشعري، فحاولت من خلال

هذا الجزء تتبّع طريقة محمّد مصايف في نقد الشعر حيث ينطلق في عملية نقد الشعر من مبدأ الموضوعية الذي يصرّ عليه في كلّ حين.

وفي المبحث الثاني تطرّقت إلى دراسة الّشعر الحرّ عند محمد مصايف من خلال طريقة نقده للشّعر الحرّ التي اختلفت كثيرا عن طريقة نقده للشعر العمودي، فنجده كثيرا ما يعلق على المعاني بالغموض محاولا من خلال ذلك الوصول إلى أن قيمة الشعر في مضمونه بالحفاظ على القالب التقليدي القديم، كما حاولت الوقوف على رأي محمد مصايف في الشعر الحر، فهو من الأدباء الأوفياء جدا للشعر التقليدي، فهو يرفض الشعر المتحرر من الوزن والقافية، لأن من نظره هذا التحرر لم يأت بجديد للشعر العربي، فالأفكار متداولة بين الناس يكفي تصنيفها بأسلوب شعري في شكل أبيات شعرية، وهو يرى أن الشعر عبارة عن أحاسيس ونظرة وجمالية نابعة من ذات الشاعر.

أما المبحث الثالث فقد خصصته لدراسة تطوّر الشعر العربي مبتدئة بالحديث عن مضمون الشعر العربي، وذلك حسب ما تحدث عنه محمد مصايف في مؤلفاته، فيرى أن الشعر مثله مثل باقي الفنون الأخرى ارتبط بمظاهر الحياة بشتى أنواعها والتطور الحاصل في جميع ميادينها، والشعر كان التعبير الصادق عما كان يجري في الحياة، وحياة العرب كانت عبارة عن حياة قاسية وبائسة نظرا للاستعمار الذي حل بها في فترة من الزمن، فكان لزاما على الشاعر أن يتجاوب مع هذه الأوضاع التي تسود بلاده في ظل المستعمر ويعبّر عن آلام شعبه وآماله في الحرّية.

تم في جزئية أخرى من هذا المبحث عالجت تطور شكل القصيدة العربية، حيث أن هذه القصيدة التي كانت عبارة عن عمود شعري مرصوص جميل المعنى والمعنى يأخذ منعطفا آخر، من خلال جيل من الشعراء أتعبهم المعنى القديم التقليدي للقصيدة فحاولوا أن

يخلقوا لأنفسهم مجالا فسيحا ومغايرا وفيه شيء من الحرية، فكان الانطلاق نحو التغيير والتجديد ليهزم القالب القديم للقصيدة التقليدية، ويحل محله نظام الأسطر ونظام التفعيلة ليحل فجر جديد على الشعر اسمه الشعر الحر.

هذا النوع من الشعر الذي بدوره أصبح رائدا وأصبح له مكانته البارزة في ميدان الأدب.

ثم انتقلت إلى الفصل الثاني كان حول تجليات النقد الأكاديمي عند محمد مصايف في دراسة الخطاب السردي في ثلاث مباحث.

فخصصت المبحث الأول لنقد الرواية فخلال اطلاعي على أعمال محمد مصايف لاحظت أنه أولى أهمية كبيرة للنقد الروائي ولربّما يرجع السبب لكثرة الأعمال الروائية في تلك الفترة والتي لم تلقى اهتماما من طرف النقاد والباحثين. ونجد من خلال دراسته للرواية يقوم بتصنيف الروايات في خانات فكرية حسب مواضيعها. ثم يحدد موضوع كل رواية ويعلق على بعض الأمور مثل الأفكار أو الألفاظ أو المعاني التي جاء بها الرّوي، ويعطي بعض الملاحظات ويطلق بعض الأحكام دون أن يوضّح تلك الأحكام.

ثم تعرضت على عناصر الرّواية وهي جملة من العناصر التي لا يمكن أن تسمى رواية بهذا الاسم دون توافرها في هذا النوع من الإبداع. مثل موضوع الرواية (الشخصيات) حيث يولى مصايف أهمية كبيرة لهذا العنصر (الشخصية) بالدراسة والتحليل ولكن نجده يركز على الشخصية الرئيسية، ويمهل وصف باقي الشخصيات كما نجده يقوم بدراسة أسلوب العمل الروائي في آخر الدراسة ويكون بشكل ملاحظات عامة في أسطر قليلة جدّا.

ثم انتقلت إلى المبحث الثاني لدراسة نقد القصة عند محمد مصايف في ثلاث عناصر جاء العنصر الأول حول موضوع القصة، فنجد مصايف يركّز جلّ اهتمامه على موضوع القصة، ويمهل دراسة لغتها وأسلوبها.

وخلال دراسته مصايف للقصة كان يخلوا نقده من المصطلح النّقدي وإذا ما استخدمه يكون غير واضح أو غير دقيق.

وأمّا العنصر الثاني من هذا المبحث فقد خصصت لدراسة البناء الفنّي للقصّة حيث يكون آخر ما يصل إليه محمد مصايف خلال عملية النّقد.

والعنصر الثالث جاء لدراسة أسلوب القصة وحظ هذا العنصر دائما يكون في آخر الدراسة في شكل إشارة إلى لغة القصة مثل الحديث عن الألفاظ أو العبارات في شكل سريع جدا.

وخصصت المبحث الثالث لنقد المسرح في عنصرين: العنصر الأول تحدث من خلاله عن لغة المسرح، حيث أن اللغة تلعب دورا هاما في تبليغ أفكار الشخصيات والرّسالة المراد تبليغها عبر المسرحية، ولقد أثارت إشكالية اللغة جدلا كبيرا بين العامية والفصحى، ولم يحسم فيها الأمر، ونجد مصايف يركزّ على اللغة العربية الفصحى وهذا التركيز والتأكيد يعود إلى التعريب الذي ينادي به في كل حين فهو مرجع دائم في كل أحاديثه عن اللغة، فمن الطبيعي أن نجد يلح على ضرورة كتابة وعرض المسرحية باللغة الفصحى.

أمّا العنصر الثاني في المبحث فقد خصصته للحديث عن وظيفة المسرح، وفي حقيقة الأمر ليست وظيفة وإنّما وظائف أهمّها: إرساء دعائم التعريب خاصة في المسرح الجزائري مكتوبا ومعروضا على خشبة المسرح باللغة الفصحى، كما له وظيفة أخرى هي تعليم

الجمهور تاريخ الجزائر وهناك وظيفة أخرى حدّدها مصايف في التربية، فالمسرح مؤسسة تربوية تقوم بإصلاح الفرد والمجتمع من خلال جملة من القيم المدرجة في العمل المسرحي.

أما الفصل الثالث والأخير من هذه الدّراسة فقد جاء حول النقد الأكاديمي عند محمد مصايف في دراسة الخطاب المعرفي وصنفته في ثلاث مباحث، خصصت المبحث الأول لدراسة اللغة والتعريب، هذه اللغة التي سعى الاستعمار الفرنسي منذ دخوله الجزائر إلى القضاء عليها، إذ اللغة هي روح الأمّة ومن أهم مقوّمات الشخصية العربية فهي التي تسجّل أفكار الأجيال السّابقة وحضاراتهم، وهي الوسيلة الوحيدة التي تنقل التاريخ وتساعد في إدراك حاجاتنا وهي التي تعبّر عن أجيالنا وآلامنا وأحلامنا... . هذه اللغة والتي تعدّ سبب ازدهار الأمم وتطوّرها حاول المدمّر القضاء عليها بكلّ ما أوتي من قوّة، لعلّ محاربة اللغة العربية في بلادنا وقت الاستعمار كانت من أخطر المحاولات التي بدلها المستعمر الفرنسي، فهدّم المساجد وحوّل الكثير منها إلى كنائس، وغلق المدارس التعليمية وحوّل بعضها إلى ثكنات عسكرية غرض من ذلك القضاء على الشخصية العربية ورضوخ الشعب الجزائري لسياسته الإستطانية، كما عمل على تشجيع الشباب على الهجرة مقابل الحصول على وظيفة، وذلك كلّه كان لأجل القضاء على الفئة المتعلّمة والمثقفة في الوطن.

أما العنصر الثاني فكان حول تعريب المدرسة الجزائرية، حيث أنّ التعريب هو إحلال اللّسان العربي في التعليم محلّ اللّسان الأجنبي، الذي خلفه المستعمر، اللّسان المفرنس، الناطق للغة الفرنسية، والمتعلّم اللغة الفرنسية، فكان لزاما على السلطات الجزائرية بعد ثورة مسلحة كان ثمنها ثقيلا من الشهداء، لا بد بعد الحرية والاستقلال من تصحيح الأوضاع، بداية بالمدرسة حيث تكون اللغة الأصلية هي اللغة الوطنية، العربية. وحيث أنّ التعريب لم

يكن بالأمر اليقين فهو إعادة الاعتبار باللغة العربية، فكان الصحيح أن تعود الأولوية لتعريب وغرس قيّم العروبة في الطفل والتلميذ الجزائري منذ الصغر.

حيث مرّ التعريب في بداياته بمراحل ونتراث صعبة، تمايزت بين الازدواجية اللّغوية: أي بين الاستعمار الفرنسي حينا وبين الاستعمار العربي للغة حينا آخر.

وحيث أن مستقبل الجزائر كدولة عربية مناضلة يتوقف بالدّرجة الأولى على مدى نجاحها في تحقيق عملية التعريب وبذلك التخلص من التبعية الثقافية الغربية، واسترجاع مقوّمات الشخصية العربية الإسلامية.

أما المبحث الثاني فعنونته بالتاريخ الجزائري، فتوقفت أمام ما كتبه محمد مصايف وهو من المحبين لهذا الوطن والغيورين عليه، فنجده يكتب ويسيّر في كل مرّة بالوطن واللّغة والتاريخ والأمجاد، فيرى مصايف أنّ الشعب الجزائري اتخذ عدّة وسائل للتعبير عن رفض الاستعمار من خلال جملة من المقاومات الشعبية والتي كان ينظمها قادة الجزائر لندود عن أرضهم والدّفاع عنها بطريقتهم الخاصة، ومن بين هذه المقاومات التي تحدث عنها مصايف كثيرا مقاومة الأمير عبد القادر، والتي كذلك حسب لها المستعمر ألف حساب، كما أنّ مدّتها الزمنية كانت طويلة بالنسبة للثورات التي ستأتي فيما بعد، ولعلّ مصدر قوّة الشعب للالتحاق بهذه المقاومات تعود إلى الظروف الصعبة التي أصبح يعيشها، مما أدّى به إلى البحث عن سبل لتحقيق الحرّية، فمجرّد أن بدأت حرب الأمير عبد القادر حتّى التحم بها الشعب ومدّ يد المساعدة وذلك من أجل النصر والاستقلال.

ولعل الشعب الجزائري كان علق آمالا كبيرة على ثورة الأمير عبد القادر، حيث كانت من الثورات التي حفّزت وشجّعت الشعب على مقاومات أخرى في باقي مناطق التراب الوطن مثل مقاومة الأوراس والقبائل، والشيخ المقراني، وغير أن هذه المقاومات لم يكتب لها

الصمود الطويل أمام المستعمر، فكانت سريعا ما يقضي عليها الاستعمار وفي وقت قياسي مقارنة بثورة الأمير عبد القادر.

ورغم أن هذه المقاومة كان يقضى عليها بسرعة إلاّ أنّها كان متحفّزا على ضرورة رفض المستعمر بين الطرق والوسائل ومحاولة التّخلص منه، ومع تدهور الأحوال للشعب الجزائري في كلّ المجالات لم يكن أمامه إلاّ التخطيط لحرب طويلة ونتائجها ايجابية.

وهذا ما تحدثت عنه في المبحث الثاني حيث جاء حول ثورة نوفمبر المجيدة والتي كانت ضربة عنيفة ومؤلمة في نفس الوقت بالنسبة للمستعمر الغاشم، بعد أن تأكد للجزائريين أن ما أخذ بالقوّة لا يشردّ إلا بالقوّة، وبعد أن جاءت كلّ محاولات العمل السياسي بالفشل، فلم يبق أمامهم إلا العمل الثوري والمسلح ولذلك كان لزاما على الشعب جمع كلّ طاقاته لتحقيق هذا المطلب الثوري، الذي لطالما انتظره هذا الشعب بكلّ حماس، فجاء اليوم الموعود لانطلاق رصاصة نوفمبر معلنة بداية جديدة لجزائر قويّة لا ترضى العيش في خضوع.

وسعى الاستعمار منذ الرصاصة الأولى إلى القضاء على هذه الثورة، ظنا منه أنّها مجرد قدرات وسيهمدها كما أهمد سابقيها، ولكنّه تبيّن أن رصاص نوفمبر لن يتوقف إلا برفع العلم الجزائري في مكانه، في أرضه وبين شعبية، وانتهت حرب نوفمبر مخلّفة خسائر بشرية ومادية، ولكنّها أخفقت هدف الملايين حققت النّصر المرجو، والاستقلال المجيد، الذي سعد به الصغير قبل الكبير وهتف بخروج المستعمر الشيخ والشباب والرّجل والمرأة، فكان الاستقلال وكانت الحرّية العظيمة.

أمّا المبحث الثالث من هذا الفصل فقد خصصت لدراسة الشخصية القومية، حيث سعى الاستعمار منذ وطأة قدمه أرضنا محاولة طمس معالم الشخصية القومية الجزائرية

والمتمثلة خاصة في الدّين واللّغة، واللذين يعتبرني من أهم مقوّمات الشخصية العربية، من خلال محاولة القضاء على اللغة العربية بهدم المدارس وتحويل بعضها إلى ثكنات عسكرية أو مساكن للمستوطنين، وسجن المعلّمين وترغيب البعض الآخر في الهجرة نحو الخارج حيث العمل المتوفر. كما حاولت القضاء على المساجد التي منها يتعلم الطفل والشاب أصول دينه وإسلامه، واللّغة مرتبطة أشدّ الارتباط بالدّين، الذي هو عامل توحيد بين المواطنين الجزائريين، وهو مقوّم أساسي، ضمن مقوّمات الشخصية العربية الإسلامية.

ولتحقيق البحث العلمي في إطار هذه الرّسالة العلميّة استندت إلى مصادر للدّكتور محمّد مصايف كان منها منطلق البحث أذكر منها:

- ✓ الرّواية العربيّة لجزائرية الحديثة.
- ✓ فصول في النّقد لأدبي الجزائري الحديث.
- ✓ في الثورة والتّعريب.

كما استعنت بعدّة أبحاث في الموضوع:

- الكتب: ✓ عبد الله ركيبي: تطور النتر الجزائري الحديث.
  - ✓ عبد الله ركيبي: قضايا عربية في الشعر المعاصر.
  - ✓ عكاشة شايف: مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري.
  - ✓ محمد مرتاض: النقذ الأدبي في المغرب العربي (بين القديم والحديث).
- الرسائل: محمد ساري: النقذ الأدبي مناهجه وتطبيقاته عند الدكتور محمد مصايف.

وبعد الدراسة والبحث في مؤلفات الدكتور محمد مصايف وتتبع أهم جوانب هذه المؤلفات بالتنقيب خلصت في ختام الدراسة هذه إلى جملة من النتائج أهمها:

الدكتور محمد مصايف من النقاد الأوائل فترة ما بعد الاستقلال الذين حاولوا إرساء معالم نقدية منطلقها الموضوعية.

يعد من النقاد الذين كرسوا حياتهم للعمل وجهدهم لخدمة اللغة العربية من خلال أرائه الواضحة واليقينية في كل ما كتبه من مقالات حول التعريب، فكان منطلق جل الدراسة يعتمد على الحث على تعلم وتعليم اللغة الوطنية.

ابتدع لنفسه وبنفسه طريقة، لم يتبع فيها من سبقوه إلى النقد بل كان سبّاقا إلى هذا المنهج اللغوي الأسلوبي، مما جعله يبتعد عن استخدام المصطلحات النقدية.

موضوعيته في العمل وهي الأمر الذي أكد عليه في أكثر من مرة في دراساته، فكان همه الوحيد دراسة الموضوع الذي بين يديه بموضوعية دون الالتفات إلى من يكون صاحبه.

ركز في أعمال كثيرة على ضرورة استخدام اللغة العربية وهي اللغة الوطنية في الكتابة الإبداعية، لوعي منه أنها مقوم من مقومات الشخصية الوطنية، وكان يطلق عليها لفظ القومية.

في معظم أعماله النقدية كان يعتمد على طريقة إعادة قراءة النص وصياغته بأسلوبه يوضح موضوع الدراسة وفي آخرها يقوم بالتطرف إلى أسلوب ولغة العمل المدروس.

وطنيا محبا لكل الكتابات والإبداعات التي تكتب حول الوطن، فنجده يقف أمام النصوص التي كتبت حول الوطن مشيدا بها ومعجبا بأسلوبها ويحفل بطريقة التأليف والأسلوب واللغة.

امتازت كتاباته سواء الأعمال التي كتبها وناقشها لأجل نيل شهادة جامعية أو مؤلفاته الأخرى بالمنهج الأكاديمي فحبه للمعرفة وتطلعه للاستزادة من العلم ورغبته الشديدة في

دراسة المنتوج الجزائري كانت همه الوحيد، كذلك منهجه في النقد لم يتغير، بل بقي أكاديميا وموضوعيا.

وختاما لا يسعني إلاّ أن أحمد الله على توفيقي في إتمام هذا العمل وإخراجه إلى النّور، فإن أصبت فمن الله وإن أخطأت فمن نفسي.

ومن لم يشكر الله لن يشكر النّاس، فالحمد لله الذي أعانني على إنجاز ها العمل، والشّكر والامتنان لأستاذي المشرف الدّكتور محمّد بلقاسم الذي قبل الإشراف على رسالتي ونصحني فأحسن النّصيحة ووجهني أحسن الّوجيه وأعانني بالدّعاء والصّبر معي، والأخذ بيدي نحو المنهج القويم.

In the Name of Allah the Most Compassionate the Most Merciful and peace be upon His Messenger Muhammad.

Then:

Algeria has witnessed during the period after the independence a great dynamism in the world of literature and critics. Thus a great number of frame works in the field of artistic literature has appeared that dealt with the heritage left after the colonialism. It was so obvious to notice an experience that treated the situations marked by that period which the Algerian people lived in deep pains. In spite of this fact, most of writers and novelists have had the scope to express their own feelings about those circumstances through their frame works.

Among those writers and critics, we find Dr Mohammed MESSAIF during that period as commented by Pr Mohammed MORTAD saying: « He is considered as one of those personalities who founded Arabic criticism in Algeria. He did do his best so as to let this kind of criticism be at the top of thinking. He did carry deeply the first steps of Arabic criticism with his students. He did reconstruct the platform of a new kind of science that was born and did hope that it would flourish one day. »

Dr MESSAIF is regarded as one of the Algerian scholars since he wrote a lot of articles in critics related to new themes. He was a teacher and writer as well as critic faithful to creativity in this Algerian Arabic criticism as a whole. Thus, if we come back to his experience in this kind of works, we do analyze and study them referring to the last decade of this century. I personally found myself motivated to deal with some of his themes. I did try to follow the analytical methodology. Hence, I did start with a deep reading to all his productions so as to decide on the details of my research so as to reach some touchable results through a real reading to some of his texts to be well understood and so detecting the academic angles of MESSAIF's frame works.

It is notable that Dr Mohammed MESSAIF and through his critical works is a daring writer in various fields which allowed him to identify the weaknesses of the literary text set for the study following his particular methodology linked to linguistics and stylistics since he was pleased by the aesthetical industry of both language and terms without coming back to the text's writer. He focused only on the creative master pieces of the text regardless its producer. He did apply this methodology all along his experience and thence he was so objective. The question to be asked is:

Is this an academic work or does it concern only the university studies? If we agree on the fact that this work is so academic, how did he come to be successful for such a deal?

These questions were raised while I was searching to fetch for data and details to such a theme and so to answer the earlier asked question.

I was faced with some difficulties from which I do state:

- It was difficult to find the references to deal with this study.
- Researches on Mohammed MESSAIF were very few.

I have divided my research into a preface and three chapters.

In the preface (Introduction) I have dealt with the concept of Academic Critics. However, in the first chapter entitled: The Existence of Academic Critics by Mohammed MESSAIF, I have studied the poetic discourse which have led me to deal with three sub-titles. The first sub-title tackles: The Poetic Discourse whereas the second sub-title deals with: the Free Poetry by Mohammed MESSAIF in which I have spoken about his opinion about poetry and how we criticize it. As for the thirst sub-title, it covers: The Study of the Evolution of the Arabic Poetry.

In the second chapter, I have dealt with the Existence of Academic Criticism by Mohammed MESSAIF in the study of the narrative discourse. This includes three sub-titles. The first sub-title is about the Criticism of the Novel which has been studied into two elements: The Criticism of the Text in the Novel and the Elements of the Novel. As for the second sub-title: The Critics of the Story, it contains three elements: The Subject of the Story, The Artistic Construction of the Story and The Study of the Stylistics of the Story. As far as the third sub-title is concerned and which is: the Critics of the Theatre "Drama" consists of three elements: The Language of the Theatre (Drama), The Function of the Theatre (Drama)

In the third chapter, I have treated the Existence of Academic Criticism by Mohammed MESSAIF in the study of the cognitive discourse. It is composed of three sub-titles. The first sub-title: The Language and Arabization which has been studied into two elements: The Situation of the Arabic Language during the French Colonization and The Arabization of the Algerian School. Concerning the second sub-title: The Algerian History studied into two elements: The Popular Resistances and The Revolution of November. As for the third sub-title: The National Personality is studied into two elements: The Religion and the language.

I have concluded my research by a set of results. For such a research, I did refer to most primary sources written by Mohammed MESSAIF from which I do state:

- The Algerian Arabic Modern Novel.
- Chapters in the Literary Algerian Modern Criticism.
- In the Revolution and Arabization.

I have also referred to some researches in this theme such as:

A) Books:

- Abdellah RUKEIBI: The Evolution of the Algerian Modern Prose.
- ----------: Some Issues in the Arabic Contemporary Poetry.
- Oukkacha CHAREF: An Introduction to the World of the Dramatic Algerian Text.
- Mohammed MORTAD: Literature in the Maghreb (between the Classical and the Modern).

B) Theses:

- Mohammed SARI: the Literary Criticism: Its Methodologies and Its Applications by Dr Mohammed MESSAIF.

In the end, I do thank deeply Allah helping me carrying out this research. Then, I do thank my respectable supervisor Dr, Mohammed BELKACEM who did accept to follow step by step my work directing, advising and correcting.

After this study and deep research about productions made by Mohammed MESSAIF I did come to a number of results from I do state:

- Dr Mohammed MESSAIF is one of those critics who characterized the period after the independence who dealt with this kind of science objectively.
- He is considered as one of those critics who devoted themselves for the sake of the Arabic language through his clear points of view in all his writings about the Arabization as nearly all his starting points were about asking for the learning of the Arabic language as well as its teaching.
- He created by himself a method different from his partners in dealing with a new stylistic methodology in linguistics and being far away from using the terms related to criticism.
- Objectivity in work, the thing he focused on in his studies as he was insisting on the theme of the study and not the one who has written it.
- He focused on lots of works on the use of the Arabic language as being the national language in the creative writing as to represent the principles of the national personality linked to nationalism.
- In his most of his works, he based himself on the way to repeat the reading of the text and then constructing it again more clearly studying the theme and finally he treated the style and the language of the studied text.
- At the level of the country, he was keen on all the writings and creative works dealing with the nation or the homeland.

  Thence, he was so delighted to read these texts in which he pointed at the language and the style.
- His writings were characterized by the academic methodology as he was so linked to knowledge especially that one of the Algerian production using his own methodology in criticism based on the Academic and objective style.

منشورات جامعة الشهيد حمّه الوادي

مجلة
علوم اللغة العربية وآدابها

دورية أكاديمية محكمة متخصصة
تصدر عن كلية الآداب واللغات - جامعة الوادي

العدد الحادي عشر ماي : 2017م.

ISSN-1112-914X

المدير الشرفي :
أ.د عمر فرحاتي (مدير الجامعة)

رئيس التحرير:
د. مسعود وقاد

نائب رئيس التحرير:
د. علي كرباع

هيئة التحرير:

د.عبد الكريم شبرو د . سليم حمدان د. دلال وشن د. يوسف بديدة
د. العيد حنكة أ. محمد عطا الله أ.مباركة خلف

توجه جميع المراسلات إلى:

العنوان: رئيس تحرير مجلة علوم اللغة العربية وآدابها .
كلية الآداب واللغات-جامعة الشهيد حمّه – الوادي.
ص ب: 789 ولاية الوادي 39000-الجزائر.
الهاتف- الفاكس:023120710/032120709
Email/*adab-lougha@univ-eloued.dz*

الهيئـة الاستشارية للمجلــة

أ.د سعد مصلوح ، جامعة الكويت

أ.د.الطيب بودربالة -جامعة باتنة.

أ. دالسعيد بن ابراهيم-جامعة باتنة.

أ.د.محمد خان - جامعة بسكرة.

أ.د.محمد بوعمامة -جامعة باتنة.

أ.د.عبد القادر دامخي -جامعة باتنة.

أ.د.العيد جلولي – جامعة ورقلة

أ. د. أحمد زغب-جامعة الوادي.

أ.د.بوبكر حسيني -جامعة ورقلة

أ.د.مشري بن خليفة –جامعة ورقلة

أ.د.عبد الرحمن تبرماسين -جامعة بسكرة.

أ.د.صالح مفقودة-جامعة بسكرة.

أ.د.عبد الواسع الحميري.السعودية

أ.د. مبروك المناعي- تونس.

أ.د. سعيد يقطين- المغرب.

أ.د.عبد المجيد عيساني – جامعة ورقلة.

أ.د.بشير تاوريريت- جامعة بسكرة

أ. د. عبد الرزاق بن السبع -جامعة باتنة

أ. د. مصطفى الضبع- مصر.

أ.د .خالد ميلاد ، جامعة منوبة تونس

أ. د. امحمد بلخضر فورار-جامعة بسكرة.

أ. د. عبد الحميد هيمة – جامعة ورقلة.

أ.د بلقاسم مالكية – جامعة ورقلة.

د. عادل محلو- جامعة الوادي.

د.عبد الكريم بورنان –جامعة باتنة

أ.د. عبد الرحمن تركي- جامعة الوادي.

د.العزوزي حرزولي – جامعة الوادي

د. علي بخوش - جامعة بسكرة.

أ.د. محمد الأمين شيخة-جامعة الوادي.

د. خالد كاظم حميدي .العراق

د. يوسف العايب – جامعة الوادي

د. لزهر كرشو – جامعة الوادي

د. علي حميداتو -جامعة البليدة

د. عبد الحميد جريوي – جامعة الوادي

د. نبيل مزوار – جامعة الوادي

د .نصر الدين وهابي – جامعة الوادي

د- طارق ثابت – جامعة باتنة 1

د. البشير مناعي -جامعة الوادي

قواعد وشروط النشر في المجلة

ترحب مجلة علوم اللغة العربية وآدابها بنتاج إسهامات الأساتذة والباحثين غير المنشورة مشترطة ما يلي :

- المعالجة الموضوعية وفق الأسلوب العلمي الموثق مع مراعاة الجدة في الطرق .
- الالتزام بأصول البحث العلمي وقواعده العامة والأعراف الجامعية في التوثيق الدقيق لمواد البحث بحيث :
- تقدم البحوث مكتوبة على جهاز الحاسوب، بخط حجم (12) نمط Simplified Arabic والعناوين الفرعية بحجم11عريض، يكتب عنوان المقال بالخط نفسه حجم12في وسط الصفحة مع اسم صاحب المقال ورتبته العلمية ومؤسسة العمل.
- أما الملخصات باللغة الأجنبية فتكتب بخط times New Romanحجم11. ويجب أن تكون الترجمة دقيقة ومراجعة.

أن تكون الهوامش في آخر المقال مكتوبة بالخط Simplified Arabic. حجم10.

مطبوعة في ثلاث نسخ ، ومرفقة بنسخة على قرص ليزري مع مراعاة التصحيح الدقيق في جميع النسخ. أن لا يتجاوز المقال عشرين (20) صفحة مع الهوامش. ولا يقلّ عن عشر صفحات.

- أن يرفق الباحث بموضوعه ورقة متضمنة التعريف به وبدرجته ، وانتاجه العلمي. وعنوانه البريدي والالكتروني إن وجد، ورقم هاتفه .
- أن يكون المقال لم يسبق نشره أو أرسل للنشر في مجلات أخرى ، مع تصريح شرفيّ بعدم نشره . أن لا يكون قد ألقي كمداخلة في فعاليات الملتقيات الوطنية أو الدولية.
- تخضع المواد الواردة لتحكيم الهيئة العلمية الاستشارية للمجلة .
- لا ترد البحوث التي تلقتها المجلة إلى أصحابها ، نشرت أو لم تنشر.

مجلة علوم اللغة العربية وآدابها
دورية أكاديمية محكّمة متخصّصة
تصدر عن كلّية الآداب واللغات- جامعة الوادي.
ص.ب. 789 ولاية الوادي 39000.

كلمة العدد

أحبتنا القراء . . .

يطيب لهيئة تحرير مجلة علوم اللغة العربية وآدابها الصادرة عن كلية الآداب واللغات بجامعة الشهيد حمه لخضر ـ الوادي، أن تضع بين يدي قرائها العدد الحادي عشر من المجلة، التي تحاول تقديم الجديد لقرائها في مختلف أعدادها، وتسعى دوما جاهدة أن تقدم الأفضل شكلا ومضمونا،لذلك فهي تخطو بوتيرة ثابتة كما عهدتموها، مقدِّمة لكم باحثين متميزين من خلال مقالاتهم العلمية.

تقدم مجلة علوم اللغة العربية وآدابها تشكيلة من المقالات المتنوعة في مجالي اللغة والأدب من القديم إلى الحديث، ومن الشعر إلى النثر.... وذلك خدمةً لقرائها على مختلف تطلعاتهم، لتكون بذلك قد قدَّمت إضافات جديدة تساير التقدم العلمي في المجالات اللغوية والأدبية والنقدية.

إنَّ الصورة التي تخرج بها المجلة في شكلها ومضمونها المتطورين من عدد إلى آخر ، ماهي إلا ثمرة جهود متكاتفة من الجميع في استمرار، حتى تصل ـ بإذن الله ـ إلى مصاف المجلات الدولية العالمية.

كما لا يفوتنا تقديم أسمى عبارات الشكر والامتنان إلى كل الباحثين الذين وضعوا ثقتهم في مجلتنا لنشر مقالاتهم العلمية، كما نثني على مجهودات أعضاء الهيئة العلمية الاستشارية لتثمينهم عمل الباحثين وتصويبه.

ودعوتنا مكررة في كل عدد لجميع الباحثين،ونرحب بكل أعمالهم الجادة التي تتوافق وشروط المجلة.

والله من وراء القصد

هيئة التحرير

قائمة المحتويات

01	من دلالات العدول الصوتي في الفاصلة القرآنية سورة (الضّحى) أنموذجا د/ سليم سعداني: جامعة حمة لخضر الوادي.	15-07
02	أبو عمرو بن العلاء وآراؤه النقدية. د/ اسمهان ميزاب. جامعة الوادي.	26-16
03	من مشاريع بلاغة الكلمة والجملة في التراث اللساني العربي د.مختار درقاوي جامعة الشلف	42-27
04	البديع في الأسلوبيات نحو قراءة أسلوبية لفنون البديع أ.السعيد قرفي جامعة الوادي أ.د أحمد موساوي جامعة النعامة	51-43
05	أهمية اللّغة الانتقالية في تعلم اللّغات أ: سمير معزوزن المركز الجامعي لميلة	60-52
06	علمُ المَعانيّ عند عبد القاهر الجرجاني في كتابه "دلائل الإعجاز". قراءةٌ في المرجع النّحويّ ، والتّوجّه البلاغي مع مقاربة لسانية حديثة أ. عبد الرحيم البار جامعة الوادي	75-61
07	البحث في قضايا الراهن وسلطة النموذج الغربي في تحليل الخطاب السردي- نماذج لكتب مختارة .فطيمة الزهرة حفري ، جامعة الوادي	87-76
08	الفروق الدلالية في النظم عند عبد القاهر الجرجاني أ.محمد الصالح زغدي جامعة الوادي	94-88
09	شعرية العتبات النصية في النقد المعاصر د.عالمة خذري جامعة خنشلة	110-95
10	بلاغة التعريف بالموصولية: دراسة تطبيقية في النص القرآني الكريم. د. لخضر سعداني ، جامعة الوادي	122-111
11	التفاوت في التراجم الأدبية بين المادة و المكانة مشاهير يتيمة الدهر للثعالبي أنموذجا د.نبيل مزوار ، جامعة الوادي	132-123
12	الفكر التداولي عند ابن خلدون وعلاقته بتعليمية اللغات أ. محمد الصغير ميسه جامعة الوادي أ.د بلقاسم مالكية جامعة قاصدي مرباح ورقلة	141 -133
13	الحجاج في التفسير القرآني، دراسة في (مجالس التذكير من كلام الحكيم الخبير لـ: عبد الحميد ابن باديس أ: عبد الحميد عمروش/ جامعة تبسّة..	155-142
14	أثر ظاهرة الإبدال بين لهجة وادي سوف واللهجات العربية القديمة. أ.مباركة عماري جامعة الوادي	168-156
15	الخوف من الكتابة عن الذّات قراءة في رواية (لا مكان في منزل والدي) لأسيا جبّار د/ نسيمة بن عباس جامعة خنشلة	178-169
16	منهج التحليل الأسلوبي وإشكالية التطبيق أ . علي زواري أحمد جامعة الوادي ، أ . د : أحمد بلخضر جامعة ورقلة	190-179
17	حدود النّظريّة النّحويّة وعلاقتها بنظرية العامل أ. امحمد بابا ،جامعة تلمسان	201-191
18	المنطوق الغزواتي بين تنوع الأسلوب وتعدد الدلالة. د/محمد بن عبد الواحد جامعة الوادي	211-202
19	الفاعلية الثقافية للصور الفنية في رواية عابر سرير لـ أحلام مستغانمي د/ نسيمة كربيع جامعة ميلة.	231-212
20	الفلسفة النقدية عند محمّد مصايف. أ. فايزة مليح المركز الجامعي بمغنية-تلمسان	239-232
21	المصطلح اللساني في المعجم العربي- بين تعدد التسمية والمفهوم أ/ بلال لعفيون– جامعة جيجل أ.د/ عبد المجيد عيساني- جامعة ورقلة	253-240

22	المفارقة في النقد الغربي و التراث العربي دراسة مقارنة- أ.الزهرة ختو بوزريعة جامعة الجزائر 02	273-254
23	توظيف القياس عند فخر الدين الرازي(ت604ه)في كتابه (التفسير الكبير) أ/ الحسين بركات جامعة المسيلة	286-274
24	الحمل على الموضع عند ابن هشام الأنصاري أ.عفاف بلعايش ، جامعة بسكرة	298-287
25	قراءة تأويلية من خلال العلامات النصية في قصيدة (انتقام الشنفرى) للشاعر الفلسطيني سميح القاسم أ.الأزهر محمودي . جامعة الوادي أد: العيد جلولي . جامعة قاصدي مرباح ورقلة	312-299
26	طبيعة الشعر وأسس الكتابة الجديدة عند أدونيس أ. كلفالي سميحة جامعة بسكرة	327-313
27	المتكلم بين النظر البلاغي والنظر التداولي من خلال كتاب الطراز للعلوي أ: سالم عبد الباسط جامعة أم البواقي	339-328
28	تمظهرات الخطاب الديني الأصولي في رواية " الغيث " لمحمد ساري د. موسى كراد _ المركز الجامعي _ ميلة	353-340
29	جذور علم السيمياء في المجتمع العربي القديم د. زغدودة ذياب. مروش: جامعة باتنة	365-354
30	دلالات الغياب في سورة الكوثر دراسة في دلالة غياب المخرج الحنجري والأصوات المطبقة د. عادل محلّو جامعة الشهيد حمّة لخضر. الوادي	379-366
31	بلاغة التفاصيل في رواية "366" لأمير تاج السر أ.نجاة ذويب، باحثة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بالقيروان/تونس	390-380

الفلسفة النقدية عند محمّد مصايف.

أ. فايزة مليح المركز الجامعي بمغنية-تلمسان

-

ملخص:

اعتمد الدّكتور **محمّد مصايف** على معايير واضحة أثناء ممارسته للنّقد، حيث نجده يركّز على الاعتدال في الحكم على النّص قيد الدّراسة، وعدم الخوض في تدنيس شخصية صاحب النّص . وهذا المنهج الفلسفي اتبعه كذلك في حياته اليومية.

كما نجده يحدّد وظيفة النّقد من خلال تحديد الموضوع بالقراءة المتأنّية حتّى لا يخرج النّاقد عن النّص ثمّ يحدّد الهدف المرجو من هذا النّص.

الكلمات المفتاحية:منهج – نقد – الاعتدال في الحكم – وظيفة النّقد.

Summary :

This research would try to shed light on the methodology set by **Mohammed Mesaif** and that is so clear in applying critics on any given text.

He based on a dimension of equilibrium in judging any critical text. He has always put the writer and his personality aside when criticizing his text. This method was inspired and practiced even in his daily life.

He then was able to limit and explicit the critical function through the theme of the text dealt with and that by means of a so concentrated lecture and so sort out the objective of the text.

Key – words: Methodology – critics –equilibrum in judging – critical function.

-فلسفة محمد مصايف النقدية :

إنّ المتتبّع للحركة الأدبيّة في الجزائر سيلاحظ كثرة الحديث عن أزمة النّقد الأدبي، ولنتمكن من الوقوف على هذه الأزمة وتشخيصها وجب علينا معرفة الإشكال الذي تعاني منه، بغية الوقوف عليه والخروج بالنّقد والأدب من دائرة الاجترار والتّقليد إلى دائرة التّصنيف والتّرتيب العالمي، ومنه نصل إلى نقد بنّاء يسعى إلى معالجة الآثار الأدبية علاجاً منظّماً وموضوعيّاً في آنٍ واحدٍ، ومن ثمّ يجيب عن كافة التّساؤلات التّي تطرح حول الصّلة بين الأدب وحياة الأديب، ولذلك فإنّ هذه الدّراسة تقتضي معرفة الأسباب التّي ساهمت في إضعاف الحركة النّقدية في الجزائر.

لقد تحدّث **محمّد مصايف** في كتابه **"دراسات في النّقد والأدب"** عن الأزمة النّقدية في الجزائر، ووقف خلال حديثه عن أهم العوامل التّي ينبغي مناقشتها في هذه المسألة والمتمثّلة في نظرة عن عدم فهم

وظيفة النّقد الصّحيحة، وانعدام المنهج أثناء الممارسة النّقدية لدى بعض الدّارسين، واعتماد بعض المناهج التّبريرية، وإفساح الصحافة الوطنية المجال للتّجربة في ميدان النّقد وحساسية الدباء والمنتجين،ومن أجل تحديد رسالة النّاقد لابدّ من معرفة أبعاد الأزمة التي يعانيها النقد[1].

كتب **محمّد مصايف** مقالاً بعنوان **"خير الأمور أوسطها"** متحدّثاً من خلاله عن الاعتدال في الحكم قائلاً: « **من الأمور المستحبّة في الأديان والمرغوب فيها في الفلسفة، مسألة الاعتدال، والاعتدال كما هو مطلوب في الأكل، واللّباس، والكلام، مستحب أيضاً في التّفكير والتّعبير عن التّفكير، والتزام الوسط الذي ما التزمه أحد إلا وكان حكيماً في سيره ومواقفه، وموفّق في أفعاله وأقواله**».[2]

لقد اعتنق **محمّد مصايف** فلسفة الاعتدال في حياته اليوميّة والأدبية والنّقديّة، وكانت كمنهج سطّره لحياته، يسير عليه في مختلف مواقفه الأدبية والنّقدية وكذا المعارك التي يخوضها في سبيل الدّفاع عن رأيه وقناعته المستمدّة من الموضوعية في الاعتدال، ولقد أكّد الدّكتور **شوقي ضيف** على هذه المسألة قائلاً: « **لابدّ من ظهور ناقد معتدل يحكم في غير تحيّز، ويكون له ذوق القضاة**»[3] حيث يظهر لنا جليّاً من خلال هذا التّعريف ارتباط النّقد بالاعتدال في الحكم، فيكون كشرط من شروطه في رأي **الدكتور محمّد مصايف**: «**ومنهجي في هذه الدّراسة هو المنهج الذي أختاره دائماً لأعمالي الدّراسيّة النّقدية، وهو منهج يقوم أساساً على الموضوعية في البحث، والاعتدال في الحكم**».[4]

وبهذا فإنّ **محمّد مصايف** يرفض الحكم الذي أطلقه **أبو حسام** على شعر **محمّد العيد** والذي نفى شاعريته معتمداً في هذا الحكم على أبياتٍ قليلة أوردها كمثال يدعم رأيه، وأطلق من خلالها حكماً شاملاً على كلّ القصيدة، وقارن بين شاعرية **محمّد العيد** وشاعرية **الأخضر السائحي**، ويُذكر أنّ أبا حسام حكم للسّائحي على محمّد العيد وفضّل بشيءٍ ممّا سلف، أو لم يوفق إليها بنفس الحظ الذي أوتي السّائحي في نظر أبي حسام، وإيجاده لقصيدته، في حين أنّ محمّد العيد لم يوفّق لشيءٍ ممّا سلف، أو لم يوفّق إليها بنفس الحظ الذي أوتي السّائحي.[5]

ويرى **محمّد مصايف** بأنّ **أبا حسام تسرّع في حكمه على محمّد العيد مرتين، المرة الأولى عندما نفى عنه كلّ شاعريته، دون أن يقدّم الدّليل الكافي على رأيه، والثّانية عندما فضّل السّائحي عليه في القصيدتين التي أسلفت الحديث عنهما**[6] كما لم يتغافل **مصايف** على أنصار الشّاعر المتحمّسين، ففي نظره «**وقعوا في نفس الهفوة التّي تردّى فيها خصومهم، ولم يقدّموا شواهد تثبت شاعرية الشّاعر وتدحض هؤولاء الآخرين، فكان عليهم أن يقدّموا نماذج ويشفعوا هذه النّماذج بتعليقات توضّح عمق معانيها وتزيل غموض ألفاظها، وتشرح الصّور التي اعتمدها الشّاعر في التّعبير عمّا يختلج في نفسه من عواطف وإحساسات**».[7]

نلحظ ممّا سبق أنّ **محمّد مصايف** أثار نقاط موضوعية على كلّ دارس أو ناقد توخّيها، فهو يتبنى الموقف المعتدل الرّزين الذي يدرس الشّاعر بكلّ موضوعية، معتمداً على القصائد منتهيّاً إلى استخراج الحسنات فيوفّيها حقّها، وينبّه إلى لهفوات وينصح بتحسينها أو الابتعاد عنها.

أكّدّ على نفس الموقف **"الاعتدال في الحكم"** في ردّه على مقالة نشرها **عاطف يونس** في **"المجاهد الأسبوعية"** بعنوان **"تذكرة إلى المفكّرين العرب"** حيث حاكم المفكّر العربي محاكمة لا هوادة فيها، وقد رفض **مصايف** هذا الهجوم على المثقّف العربي ويرى أنّ« **الأسلوب الذي يجب أن نتواصى به في هذه المرحلة الحاسمة هو أسلوب الاعتدال في النّظرة والموضوعية في الدّرس، لأنّ مثل هذا الأسلوب وحده هو الذي يضع الأمور في أماكنها، وبالتّالي يشكّل مساهمة جديّة في تحديد المواقف التّي تتكيّف بها مسيرتنا**».[8]

كما حدّد **مصايف** المنهج الصحيح الذي ينبغي اعتماده في الدّراسات النّقدية وهو **"المنهج المعتدل الموضوعي"** وهذا المنهج بدا واضحاً جدّاً في جلّ كتاباته، حيث نجده يتجنّب إصدار الأحكام المباشرة، بل نجده إذا اتّخذ موقفاً أو أطلق حكماً يعلّله بالشّواهد، يقول **علي جواد الطّاهر**: « **ومن محاسن الموضوعيّة أنّها تحدّ من طغيان الإحساس الشّخصي، وتجعل المرء يفكّر مرّتين قبل أن يقول كلمته، فهي رقيب على النّقاد وتحول دون التّسرّع والتّناقض والفوضى**».[9]

كما نشر **محمّد مصايف** مقالة حول قصيدة **أبي القاسم الخمّار "قصيدة إلى إفريقيا"** خلُص إلى أنّ: « **الشّاعر خمّار لم يوفق في هذه المرّة إلى جديد وأنّ غموضاً لفّ بعض أفكاره وتعابيره**،[10] » وكان هذا الرّأي من عمله ما عرض له في هذه الدّراسة بحكم أنّ الشّاعر ممّن ينظمون الشّعر على النّمط الجديد، ونجد **مصايف** يفرّق بين هذين النّمطين الجديد والقديم بقوله: « **فهو - أي الشّاعر خمّار - ينظّم الشّعر على الطريقة التقليدية التي تعتمد في عناصرها الرّئيسة على الوزن والحكم والقافية المطردة، كما يلّذ له - أي للأخ خمّار - في مناسبات مختلفة أن يحرّر شعره من هذا الوزن وهذه القافية، فيأتي هذا الشّعر الذي نطلق عليه الشّعر الحرّ وهو الذي لا يحافظ في مجموعه على بعض التّفعيلات الضروريةالتي توفّر للقصيدة الحرّة نوعاً من الموسيقى التي لا يمكن أن يسمى الكلام شعراً بدونها**».[11]

وبعد دراسة محمّد مصايف لهذه القصيدة تلقى ردّاً عنيفاً من الشّاعر **"عمر أزراج"** من خلال مقالة نشرها دفاعاً **عن أبي القاسم خمّار** منتقداً بشدّة كلام **"محمّد مصايف"** في موقف هجومي وعاطفي سلكه للدّفاع عن الشّعر الحر قائلاً: « **لماذا يدس أنفه في مثل هذه القضايا البعيدة جداً عنه، والأكثر يدس أنفه دون أن يعرف أين يدسّه، وكيف أنّ محمّد مصايف ينتمي للذين يكتبون النّقد وليسوا بالنّقاد أصلاً، وإن كان ناقداً فليس بناقد لشعر أبداً**».[12]

هذه العبارة من بين العبارات الكثيرة التي جاءت في النّقد الهجومي والذي كان ذاتيّاً ومتطرّفاً في موقفه ورغم كلّ هذا فإنّ ردّ **محمّد مصايف** كان هادئاً معتدلاً كان في شكل مقال عنونه بـ **"النّقد المتسرّع"**؛ أي أنّه أعتبر نقد **عمر أزراج** نقداً متسرّعاً لا غير.

لم يبتعد **محمّد مصايف** عن حدود اللّباقة في ردّه على **أزراج**، ويبقى محافظاً على موقفه المعتدل وتحلى بالموضوعية في الإجابة على كلام ما جاء في رد **أزراج عمر**، ويظهر لنا أنّ **مصايف** لم ينف وجود التّفعيلة في الشّعر، وإنّما أراد أن يفرّق بين الوزن والتّفعيلة، وفي كنايا هذه التّفرقة قال: « **إنّ الشّعر الحرّ له وزن وقافية، غير أنّ الشّاعر الحرّ يملك الحرّيّة التّامة في توزيع التّفعيلات في الشّعر الحرّ، ما طرأ عليها في الشّعر القديم أو الكلاسيكي ومن زخارف وعلل، ولكن الشّاعر الحرّ يحافظ على الوزن من بداية القصيدة إلى نهايتها.** »[13]

ونلمس كذلك موقفه المعتدل أو التّوسيطي حين يتطرّق إلى ثنائية الفصحى والعاميّة في المسرح والقصّة، فنجده يجبر الأدباء والشّعراء على استخدام العاميّة بغية تقريب أدبهم إلى الجماهير التي يكتبون لها وهذا ما أشار إليه قوله: « **إنّ الذي نريده من أدبائنا، إذن هو أن لا ينسوا إنتمائهم إلى الجماهير الكادحة، وأن هذه الجماهير أميّة في معظمها، وحتى وإن سلّمنا أنّ هذه الجماهير لا يمكنها أن تقرأ شيئاً ما دامت أميّة، فهي على الأقل تستطيع أن تفهم ما ينقل إليها شفوياً من هذا الأدب.** »[14]

والجدير بالذكر أنّ التّبسيط في اللّغة الموجّهة للعامّة يعدّ من بين الأدوار المنوطة بالأديب الواعي، « **هذا الوعي هو الذي يجعله يحسُّ بضرورة انتمائه إلى المجموعة، ويضع يده على المشاكل الحقيقية للمجتمع**» ،[15] والملتزم عليه أن يعي الواقع ويستوعب القضايا الكبرى ويعبّر عن أمراض المجتمع ، لأن الالتزام هو ارتباط الكاتب بقضايا تهمّ مجتمعه، وعلى ذلك أن يأتي هذا الموقف معبّراً عن وجهة نظر الأديب إزاء نفسه وإزاء المجتمع الذي يعيش فيه.[16]

هنا يركّز **محمّد مصايف** على قضيّة لها أهمّية كبيرة هي الالتزام في الأدب، وكذلك الالتزام في النّقد، فيرى أنّ النّاقد لا يستطيع القيام بمهنته التّوجيهيّة من خلال دراسته لعملٍ واحد لأديبٍ واحد، بل لا يجوز له ذلك إلاّ في إطار تناول النّاقد لمجموع الأعمال الأدبيّة التّي ظهرت في فترة معيّنة، ولا ينبغي أن ينسى الظّروف التي يعمل فيها الأديب، ومدى إلتزامه بقضايا المجتمع، ويقدّم **محمّد مصايف** توجيهاً للنّقّاد أو بالأحرى هي صفات يرى وجوب توفّرها في النّاقد فيقول: « **على النّاقد ألاّ ينفعل إنفعالاً غير مشروع في تناوله للآثار الأدبيّة، عليه أن يتحلّى بالاتّزان والموضوعيّة والإخلاص في رسالته، وعليه أن يكون محدّد الغاية، وأن يكون ملتزماً التزاماً واعياً، .... وبهذه الطّريقة يقدّم النّاقد دراسة تعطي لكلّ جانبٍ من جانب العمل الأدبي ما يستحقّه من الاهتمام، ويكون ذلك كلّه في موضوعيّة وهدوء ووضوح**».[17]

ونستطيع القول هنا أنّ مصايف يرى أنّ قضية الالتزام ليست مهمّة النّاقد فحسب بل هي مشتركة بين الأديب والنّاقد على حدٍّ سواء، حيث أنّ الأديب يكون ملتزماً من خلال معالجة قضايا مجتمعه، والتزام النّاقد يكون من خلال الرّسالة التي يؤدّها أثناء قيامه بدراسة القضيّة التي عالجها الأديب.

وظائف النّقد عنده

حدّد **الدّكتور محمّد مصايف** جملة من وظائف النّقد من خلال طرحه إشكالية تمثّلت في ماهية المفهوم السّليم للنّقد؟

فمن شأن هذه الإشكاليّة أن تساعدنا على تحديد وظيفة النّقد تحديداً مناسباً يحترم قواعد الفنّ من جهة ويساير تحفّظاتنا الاجتماعية من جهة أخرى.

والأديب المنتج لا يحمل قلمه ليتسلّى في نظم قصيدة ما أو كتابة قصّة أو مسرحيّة، بل ليقول شيئاً يأخذ بمجامع قلبه، والنّاقد هو صديق الأديب يأخذ بيده لطريق التّطوّر والتّجديد ويساعده على تسلّق مراتب الشّهرة.[18]

ولعلّ **محمّد الرّبيعي** يوافق **محمّد مصايف** في رأيه قائلاً: « **ليس من عمل النّاقد أن يقف بانياً للشّاعر الفلاني أو هادفاً للشّاعر الفلاني، كما أنّه ليس من عمله أن يلقي الأحكام بالجودة والرّداءة ذات اليمين وذات الشّمال ، وعليه في قراءة الشّعر أن يكون سخيّاً**».[19]

من هنا كانت مهمّة النّاقد مزدوجة تتمثّل في مرحلتين: الأولى تحديد الفكرة أو القضيّة الأساسيّة التي يعالجها الأثر الفنّي، أمّا الثّانية فتهدف إلى معرفة ما إذا كان الأديب قد نجح في إطاره الفنّي العام.

كما أنّ وظيفة النّاقد تظهر من خلال الرّسالة التي يؤدّيها وهذه الرّسالة كما يقول مصايف: « **لا تتمثّل في هذه الشّروح والتّلخيصات والتّبريرات التي تملأ صحافتنا الوطنيّة، فالنّاقد إذا كان مزوّداً بأسلحة الفنّ وكان هادفاً وموضوعيّاً في كتاباته يضيف إلى الثر الأدبي أبعاداً جديدة للحياة والمجتمع الذي نعيش فيه**».[20]

أمّا الوظيفة الثّانيّة تتمثّل في **تبصير الأديب بأخطائه وحسناته وتنبيهه إلى ما يقع حوله من أحداث، وتوجيهه إلى أنّ يقف في جانب الحقّ والخير فمهمّة النّاقد تعدّت التّقييم، لتؤدّي دور التّوجيه من خلال المنهج القويم**[21]. وهو نفس رأي **عمّار بن زايد** من خلال قوله: «**إنّ النّاقد يؤدي دوراً مزدوج الفائدة، فهو من جهة يلفت نظر الفنّان إلى موطن الضّعف إن وجدت عنه، ويدلّه على كيفيّة تحسين**

أدواته الفنّية، وبالتّالي الارتقاء إلى مستوى أرقى وأجود، ومن جهة أخرى يكون قد خدم المتلقّي وبصّره بكيفيّة بناء العمل الفنّي».[22]

لقد اعتاد **مصايف** توجيه الأدباء وإسداء النّصيحة لهم في نهاية دراسته للأعمال الفنّيّة، خاصّة إذا كان هؤلاء الأدباء في أول عهدهم بالكتابة والتّأليف.

خلال دراسته لقصّة **"بائع الذّباب" لعبد الله بن الضّيف** أشار إلى بعض الهفوات اللّغويّة إذ قال: «**إنّ الكاتب واقع في كثير من الهفوات اللّغويّة .... وقد تكون ناتجة عن تهاون الكاتب، وبعض هذه الهفوات أكبر من أن يُترَك دون التّنبيه إليه، ويرجع هذا الضّعف إلى تسرّع الكاتب في التّفكير والتّحرير وعدم اعتنائه بأداته التّعبيري».**[23]

ونكاد نجد هذه النّصائح في كلّ نهاية أي دراسة أدبيّة فيشير إلى ظاهرة التّسرع في الكتابة والنّشر دون الاهتمام بنوعية هذه الكتابة بعد دراسته لقصّتين **لعبد الرّحمن سلامة**، ختم هذه الدّراسة بقوله: « **وكنت أودّ بهذه المناسبة أن أنصح الكاتب الصّديق بأن يتأنّى في الإنتاج وأن يتخصّص فيه، فليس الإنتاج غاية في ذاته، ولكنّ الغاية هي الإنتاج الجيّد المشتمل على ما يمكن من محاسن ومواهب، وممّا لا يخالفني فيه الكاتب الشّاب أنّ هذه الجودة لا تأتي عفواً ولا بالعجلة، بل لا تأتي إلاّ قصداً وبعد عناء كبير، وهذا لا يتطلّب وقتاً كافياً وراحة فكريّة قبل أن يخرجه للقارئ الذي سيكون الحكم الأخير»**،[24] وهذا ما يندرج ضمن مهام النّاقد ودوره في تبصير الأديب بأخطائه، وبهذا يكون قد أدّى رسالته تأديةً كاملة ويكون قد خدم الأدب والأدباء والنّهضة معاً.

أمّا الوظيفة االثالثة: فتتمثّل في دراسة **العمل الأدبي من الدّاخل ومن الخارج، وهنا تكمن مهمّة النّاقد الخبير**، فهو يناقش الأحداث التي تشتمل عليها القصّة مثلاً، ويفسّرها الإطار الخاص الذي اتّخذه القاصُّ لقصّته.[25]

وهذا ما ذهب إليه أيضاً **محمّد مندور** حيث يقول: « **تقييم العمل الأدبي والفنّي في مستوياته المختلفة أي في مضمونه وشكله الفنّي»**[26]

أما الوظيفة الرّابعة **فهي إنقاذ المبدعين من النّسيان والتّهميش** مثلما فعل **العقّاد** مع **ابن الرّومي** الذي كان مغموراً في عصره لأسبابٍ مختلف فيها ،وفي هذا الصّدد يرى **صلاح هويدي** أنّ: « **من وظائف النّقد الكشف عن المغمورين من الأدباء الموهوبين والتّبشير بالأعمال الإبداعية الدّفينة والعمل على انتشالها من الإهمال ومؤامرات الصّمت».**[27]

أمّا الوظيفة الخامسة **فتمثّلت في تحديد الاتّجاه العام للحركة الأدبية والمذاهب التي تظهر فيها، وتحديد العلاقة القائمة بين الأدب والمجتمع**،ولتحديد الاتّجاه العام للحركة الأدبية، يقوم النّاقد بدراسة عمل أدبي واحد لأديب واحد لا مجموعة من الأعمال لنفس الأديب، وإنّما لابد من تناوله بالدّراسة لمجموعة من الأعمال الأدبيّة التي ظهرت في فترة معيّنة وبهذا التّناول يستطيع النّاقد أن يحدّد أهم الملامح التي تميّز الاتّجاه العام لحركتنا الأدبيّة.[28]

أمّا الوظيفة السّادسة والأخيرة فهي محالة تحديد علاقة الأدب بالمجتمع وتوجيه الأدباء إلى النّماذج الأكثر صلاحية وحماية الحركة الأدبيّة من الانحراف والشّذوذ.[29]

ورغم تعدّد الوظائف ومهمّة النّاقد إلاّ أنّ مهمّته القصوى تقتصر على توجيه الأديب نحو الهدف الأسمى ونحو نماذج تدرس المجتمع وعلاقاته الواسعة.

هوامش البحث

[1] -ينظر: دراسات في النّقد والأدب، محمّد مصايف، الشركة الوطنية للتّوزيع والنّشر – الجزائر، دط، 1981، ص 10.
[2] - النّقد الأدبي مناهجه وتطبيقاته عند الدكتور محمّد مصايف، محمّد صاري، رسالة ماجستير، ص 91.
[3] - المرجع نفسه،112.
[4] - الرّواية العربيّة الجزائريّة الحديثة بين الواقعيّة والالتزام، محمّد مصايف، الدّار العربيّة للكتاب، الجزائر، 1983، ص 5.
[5] -ينظر: فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، محمّد مصايف، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1981، ص 6.
[6] - ينظر: المرجع نفسه، ص 9.
[7] - نفسه، ص 10.
[8] - دراسات في النّقد الأدبي، محمّد مصايف، منشورات المكتبة العالميّة - بغداد، ط2، 1983، ص 341.
[9] - مقدّمة في النّقد الأدبي، علي جواد الطّاهر، ص 341.
[10] - فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، محمّد مصايف، ص 37.
[11] -المرجع نفسه، ص 37.
[12] -الحضور مقالات في الأدب والحياة، أزراج عمر، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب - الجزائر، 1983، ص 108 - 110.
[13] - فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، محمّد مصايف، ص 38.
[14] - النّثر الجزائري الحديث، محمّد مصايف، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب - الجزائر، 1983، ص 17.
[15] - المرجع نفسه، ص 93.
[16] -ينظر: النّثر الجزائريّ الحديث، محمّد مصايف، ص 55.
[17] - دراسات في النّقد والأدب، محمّد مصايف، ص 22.
[18] - ينظر: المرجع نفسه ، ص 11.
[19] - في النّقد الأدبي وما إليه، محمّد الربيعي، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، دط، 2001، ص 14.
[20] -دراسات في النّقد والأدب، محمّد مصايف، ص 11.

[21]-ينظر: المرجع نفسه ص 20.

[22]- النّقد الأدبي الجزائري الحديث، عمّار بن زايد، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990، ص 33.

[23] - دراسات في النّقد والأدب، محمّد مصايف، ص 20.

[24] - فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، محمّد مصايف، ص 118.

[25]- ينظر: المرجع نفسه، ص 117.

[26]- النّقد والنّقاد المعاصرون، محمّد مندور، نهظة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 1997، ص 191.

[27]- النقد الأدبيّ الحديث قضاياه ومناهجه، صلاح هويدي، منشورات جامعة السابع من أفريل، ط1، 1426 ه، ص 34.

[28]- ينظر:دراسات في النّقد والأدب، محمّد مصايف، ص 20.

[29]- ينظر:المرجع نفسه، ص 24.

دراسات أدبية

LITERARY STUDIES

دورية مُحكمة تصدر عن مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعلّمية

دورية مُحكمة تصدر عن مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعلّمية

العدد 21 / ماي 2017

- مِنْ أَسَالِيبِ الإِشْعَاعِ الدَّلالِي فِي الْحَدِيثِ النَّبَوِيِّ الشَّرِيفِ د. تنوير أحمد هندي
- شعرية الإيقاع في قصائد أبي فراس الحمداني جرو فاطمة / الطيب بن دحان
- المظاهر الحضارية في شعر الوصف على عهد الموحدين فايزة سعيدات
- أفلاطون والشعر د.كرد محمد
- الحركة الثقافية خلال العهد الزياني – تلمسان في القرنين السادس والسابع للهجرة الطالبة: فضيلة بوعياد
- نقد الشعر عند الدكتور محمّد مصايف مليح فايزة
- اللغة العربية أزمة إنسان أم أزمة لسان بختة بن علة
- إعجاز القرآن بين مفاتيح الترجمة و غرابة التأويل أ. طارق بن عيسى
- الشواهد النحوية في كتاب النوادر في اللغة لأبي زيد الأنصاري الدكتورة : بن عيسى مهدية
- شعرية الصورة في شعر ابن خفاجة الأندلسي الأستاذة: نوال عبد رزق
- إشكالية تعليم اللغة العربية ورهانات العصر الطالب:علام محمد
- المعرفة الصوفية إشكالية القراءة ومعضلة الفهم الطالب: بوسماحة الطيب
- النمو العقلي واللغوي عند الطفل فاطمة زهراء بوزياني
- الترتيب المعجمي في القاموس المدرسي محمد بن رمضان
- تعليمية اللغة العربية وفق استراتيجية بيداغوجيا المقاربة بالكفاءات في المدرسة الجزائرية سعاد عباسي
- شعرية اللّون في سينية البحتريّ أ. بلهادي حُسين
- جمالية الإيقاع والصور الشعرية في القصيدة المغربية أ. بن عمارة منصورية
- الدّراسات الثقابلية ودورها في تطوير حقل تعليمية اللّغات الأجنبيّة أ. حورية نهاري
- الحياة الفكرية والثقافية في عهد الموحدين ـتلمسان أنموذجاًـ أ نجاة بلعباس
- معجم « مرتقد الطلاب المصور» بين مسالك العلمية و أساليب الشعبية (دراسة في النقد المعجمي) د. طيبة ميدي

الترقيم الدولي : 2170 - 046x الإيداع القانوني : 1900-2008

دراسات أدبية

دورية فصلية محكمة تصدر عن:

مركز البصيرة

للبحوث والاستشارات والخدمات التعلّمية

ـ العدد الواحد و العشرون ـ

(21)

د. عبد الحليم ريوقي
cladabiya@hotmail.fr

هيئة التحرير

• إسماعيل بوزيدي، المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة
د/ بن يامنة سامية ـ المدرسة العليا للأساتذة ـ وهران
• د. فتيحة بن يحي ـ جامعة تلمسان ـ
• د. محصول سامية ـ المدرسة العليا ـ بوزريعة ـ

المراسلات: باسم مدير مركز البصيرة
46 تعاونية الرشد الثنية القديمة، الجزائر
هـ. 0021321289778
ف: 0021321283648

البريد الالكتروني: markaz_ bassira@.yahoo.fr
الموقع الالكتروني: www.albasseera.net

حقوق الطبع محفوظة

رقم الإيداع القانوني : 2008/1900
ISBN 2170-046X ر ـ د م ـ

التوزيع

مؤسسة دار الخلدونية للنشر والتوزيع
05، شارع محمد مسعودي القبة الجزائر.

قواعد النشر

تقبل البحوث والدراسات التي تعالج القضايا المتخصصة المتميزة، ويشترط في تلك الأعمال مراعاة قواعد النشر التالية:

1) أن يتوافق البحث مع أهداف الدورية ومحاورها.

2) ان يكون البحث غير منشور سابقا.

3) يرفق البحث بإقرار خطي بعدم تقديم البحث إلى أي جهة أخرى لغرض النشر.

4) أن لا يكون البحث جزءا أو مقتطفا او مقتبسا من رسالة تخرج نال بها صاحبها شهادة علمية.

5) يرفق البحث بملخصين: (العربية والفرنسية)أو (العربية والإنجليزية).

6) يقدم الباحث نبذة مختصرة عن سيرته الذاتية.

7) ترسل البحوث والدراسات إلكترونيا أو تسلم في قرص مضغوط إلى إدارة المجلة.

8) تقبل البحوث باللغات: العربية والفرنسية والإنجليزية. على الا يقل عدد صفحات البحث عن 15 صفحة ولا يزيد عن 25 صفحة، وألا يزيد عدد الأشكال والملاحق عن 15 بالمائة من حجم البحث.

9) أن يكتب البحث ببرنامج (Word) بخط (Arabic Transparent) حجم 14 بالنسبة إلى المتن وحجم 10 بالنسبة إلى الهوامش (اللغة العربية) وبخط: (Times New Roman) حجم 12 بالنسبة إلى المتن وحجم 10 بالنسبة الى الهوامش (اللغة الأجنبية).

10)أن يراعى في البحث المنهجية العلمية، ومناهج البحث العلمي، وعلى صاحبه الالتزام بالموضوعية.

11)توثق هوامش البحث وقائمة مصادره ومراجعه في نهاية البحث.

12)تخضع البحوث للتحكيم العلمي المتعارف عليه عالميا، ويبلغ الباحث بقرار هيئة التحرير في آجالها.

13)يعدّ البحث في حكم المسحوب إذا تأخر الباحث عن إجراء التعديلات المطلوبة على البحث لمدة تزيد عن شهر من تاريخ تسلمه الرد بوجوب التعديل.

14)لا يمكن للباحث أن يسحب بحثه بعد موافقة الهيئة العلمية عليه وإدراجها ضمن مواضيع المجلة.

15)الإدارة ليست ملزمة بنشر كل البحوث التي تسلمها وليست ملزمة كذلك بإعادتها نشرت أم لم تنشر.

16)تعبر البحوث عن رأي صاحبها ولا تمثل بالضرورة رأي الدورية أو المؤسسة التي تصدرها.

17)يحق للدورية إعادة نشر البحث كاملا او جزءا منه بأي شكل وبأي لغة دون الحاجة إلى استئذان الباحث، إذ تتمتع الدورية بكامل الحقوق الفكرية للبحوث المنشورة فيها.

من حق الدورية إصدار عدد يخصص بأكمله لغرض واحد عند الحاجة.

الهيئة العلمية

- الأستاذ الدكتور عبد الرحمن بن حسن العارف وكيل معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي، مكة المكرمة، السعودية.
- الأستاذ الدكتور علي ملاحي، جامعة الجزائر 2.
- الأستاذ الدكتور سعيد بنكراد، كلية الآداب، جامعة مولاي إسماعيل، مكناس، المملكة المغربية.
- الأستاذ الدكتور عبد الله محمد العضيبي أستاذ الأدب والنقد، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى مكة المكرمة، السعودية.
- الأستاذ الدكتور سعيد يقطين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المملكة المغربية.
- الأستاذ الدكتور عبد الكريم عوفي، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية.
- الأستاذ الدكتور محمد المنقد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الكويت المفتوحة، الكويت.
- الأستاذ الدكتور عبد اللطيف عبيد، جامعة تونس.
- الأستاذ الدكتور محمد هاشم فالوقي، جامعة طرابلس، ليبيا.
- الأستاذ الدكتور عبد الرحيم مراشدة، رئيس قسم اللغة العربية، جامعة جدارا، المملكة الأردنية الهاشمية.
- الأستاذ الدكتور عطا محمد إسماعيل أبو جبين، المديرية العامة لتطوير المناهج، سلطنة عمان.
- الأستاذ الدكتور محمد عبد الحي، جامعة عجمان للعلوم والتكنولوجيا، الإمارات العربية المتحدة.
- الأستاذ الدكتور يسري عبد الغني عبد الله، خبير بالتراث الثقافي، جامعة القاهرة، مصر
- الأستاذ الدكتور رباح اليمني مفتاح، كلية الآداب، جامعة الأقصى، غزة، فلسطين.
- الأستاذ الدكتور عبد الجليل مرتاض، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر.
- الأستاذ الدكتور جيلالي بن يشو، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم.
- الأستاذ الدكتور محمد زمري، جامعة تلمسان.
- الأستاذ الدكتور محمد مرتاض، جامعة تلمسان.
- الدكتور هشام خالدي، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان.
- الدكتور عبد الحليم بن عيسى، جامعة وهران.
- الأستاذ الدكتور: عبد الحكيم والي دادة، جامعة تلمسان
- الدكتور: رفيق كمال ـ جامعة بشار

آراء الباحثين لا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر الدورية

مركز البصيرة يرحب بأبحاثكم واقتراحاتكم ونصائحكم.

الفهرس

مِنْ أَسَالِيبِ الانْسِجَامِ الدَّلالِي فِي الْحَدِيثِ النَّبَوِيِّ الشَّرِيفِ. **د. تنوير أحمد هندي**	9
شعرية الإيقاع في قصائد أبي فراس الحمداني **جرو فاطمة / الطيب بن دحان**	22
المظاهر الحضارية في شعر الوصف على عهد الموحّدين. **فايزة سعيدات**	36
أفلاطون والشعر **د.كرد محمد**	43
الحركة الثقافية خلال العهد الزياني – تلمسان في القرنين السادس والسابع للهجرة. **الطالبة: فضيلة بوعياد**	55
نقد الشّعر عند الدكتور محمّد مصايف **مليح فايزة**	65
اللغة العربية أزمة إنسان أم أزمة لسان **بختة بن علة**	78
إعجاز القرآن بين مفاتيح الترجمة و ضبابية التأويل **الأستاذ: طارق بن عيسى**	95
الشواهد النحوية في كتاب النوادر في اللغة لأبي زيد الأنصاري **الدكتورة : بن عيسى مهدية**	103
شعرية الصورة في شعر ابن خفاجة الأندلسي **الأستاذة: نوال عبد ربيّ**	114
إشكالية تعليم اللّغة العربية ورهانات التّغيير **إعداد الطالب:علام محمد**	126
المعرفة الصوفية إشكالية القراءة ومعضلة الفهم **الطالب: بوسماحة الطيب**	135
النمو العقلي واللغوي عند الطفل **فاطمة زهراء بوزياني**	142
الترتيب المعجمي في القاموس المدرسي **محمد بن رمضان**	151
تعليمية اللغة العربية وفق استراتيجية بيداغوجيا المقاربة بالكفاءات في المدرسة الجزائرية **سعاد عباسي**	161
شعريّة اللّون في سينيّة البُحتريّ **الأستاذ: بَلهادي حُسين**	169

جمالية الإيقاع والصور الشعرية في القصيدة المغربية. **بن عمارة منصورية**	176
الدّراسات التّقابليّة ودورها في تطوير حقل تعليميّة اللّغات الأجنبيّة. **حورية نهاري**	194
الحياة الفكرية والثّقافية في عهد الموحّدين _تلمسان أنموذجاً_ **أ نجاة بلعباس**	202
دور الوسائل التّعليميّة في ضمان جودة التّعليم. **الطالبة: لعيدي سليمة**	211
اللمسة الفنية الإسلامية في أعمال محمد راسم **قليل سارة**	221
دور العناصر الثانوية في المعجم المدرسي **د. فاطمة الزهراء ضياف**	228
التحليل البنوي للسرد رولان بارت «Roland Barthes»أنموذجا **محمد بلعزوقي**	237
الصّحافة الجزائرية المكتوبة وموقع «جريدة لسان» منها. **آمنة بومكحلة**	245
واقع اللغة العربية في الصحف الإلكترونية الجزائرية **الطالب: بومكحلة جيلالي**	251
آثار أدبية لأعلام أندلسية _ نهاية المرابطين وبداية الموحدين- **طه شقرون : طالب دكتوراه**	257
دور ملوك بني زيان في ازدهار حاضرة تلمسان **الطالبة:طهراوي نعيمة / طالبة دكتوراه**	264
تشكيلات المكان الحكائي في مقامات ابن محرز الوهراني **د. بغداد عبد الرحمن**	272
عوامل ازدهار الحركة الثقافية في تلمسان الزيانية **الباحثة معطى الله فتيحة**	287
ابن منظور (ت711هـ) هو مؤسّس الصّناعة المعجميّة وليس الغرب **أ.فاطمة بن شعشوع**	295
المفصل الصّوتيّ في الدّرس اللّسانيّ العربيّ الحديث: **الباحثة: رحمة كزولي**	301
حضارة الأندلس وأثرها في الشعر **الطالب: نايري سيدأحمد**	313
معجم « مرشد الطلاب المصور» بين منطق العلمية و أصابع النفعية (دراسة في النقد المعجمي) **الدكتورة. طيبة ميدني**	321

نقد الشّعر عند الدكتور محمّد مصايف

مليح فايزة
(الملحقة الجامعية بمغنية، تلمسان)

ملخص:

حاز النّقد الشّعري عند د.محمّد مصايف المرتبة العالية من الاهتمام، والممارسة النّقدية لهذا النّوع من الفنون اتّخذت عنده نوعا خاصّا من الدّراسة؛ إذ كان يبدأ بتلخيص النّص ثمّ دراسته من النّاحية الجمالية والنّقدية دراسة بسيطة وسريعة، ثمّ في الأخير يقدّم أحكاما عامّة يستخدم من خلالها مصطلحات كلاسيكية لم تعد تلبّي الاستخدام المعاصر.

الكلمات المفتاحية:

الشّعر، النّقد، دراسة، الوزن، الموسيقى الشّعرية.

Summary :

The poetic criticism of Dr. Mohammed Messaif was of a great importance; As well as the critical practice of this kind of art according to him took a specific form of study. First، he srarted by summarizing the text and then proceeding to a simple rapid study of the artistic and critical side. Finally، he presents general opinions by which he uses classical terms not responding to contemporary usage.

Key words :

Poetry، criticism، study، value، poetic music.

المقال :

يُعدّ الدكتور محمد مصايف رحمه الله من رجالات الفكر والأدب الجزائري الذين صنعوا ثورة نوفمبر المجيدة، وشيّدوا نقدا جزائريا نفخر به، وقد كان أستاذا وفيا للحركة النقدية الجزائرية، حيث حاول طرق مختلف أبواب الأدب والنقد من قصة وشعر ومسرح ورواية...

وقد حاز الشعر عنده مكانة بارزة، "فالشّعر فن جميل عماده الخيال والعاطفة والتصوير والموسيقى والوزن وبعبارة أخرى هو التعبير الجميل عن الشعور الصادق"(1)

وأيضا هو "كل ما يبعثه في نفس المتلقي من انفعالات، وما تحركه في وجدانه من مشاعر وما يستوجبه منها من دلالات خاصة لا يبدو وقعها إلا في ألفاظها وأشكالها التعبيرية"(2).

ومحمد مصايف يرى أنّ الشعر "فنّ وأنه لذلك من آثار العبقرية الإنسانية"(3) وإذا كان الإنسان في تطوّر مستمر فإن الفنون والعبقرية كذلك مرتبطة بهذا التطور الحاصل على مستوى البشر، فتتطوّر بدورها وإذا كان الشّعر نوع من العبقرية البشرية فإنه حتما سيتطور لتطور البشر، والشعوب العربيّة من مجموع البشر الذين حدث فيهم تطور ملموس ومن ثم فإنه لزاما أن يتطور الشعر العربي.

تحدّث مصايف عن تطوّر الشّعر العربي حيث رأى انه ارتبط بالتطور الحاصل في مختلف الفنون، وفي مجالات الحياة بشتى أنواعها، وبذلك وحسب رأيه كان لزاما على هذا الشّعر كي يعبّر بصدق عن هذا التّطور أن يجد لنفسه أسلوبا آخر أكثر جدة وأكثر سهولة وراجع ربما هذا التطور في الشعر العربي بالخصوص إلى "احتكاك شعوبنا بالغرب، وهذا إما عن طريق الاستعمار أو عن طريق البعثات الطلابية"(4).

فالاستعمار – حسب مصايف – رغم أنه كان سلبيا أكثر منه إيجابيا إلاّ أنه استطاع وبطريقة غير مباشرة ومن خلال احتكاك العربي بالأعجمي أن ينبّهه إلى تراثه وحضارته، ومن ثم يصيبه ويحاول إثبات وجوده الثقافي العريق، وهي أيضا محاولة إثبات الشخصية العربية العريقة، فيعيد النظر في تراثه وتقاليده وثقافته، و"يسعى إلى التخلص من القيود التي تعوق تطوّره السريع"(5) ومن هذا التفكير الموحي بالرغبة الجادة والجديدة بدأ العربي يتطور وبذلك يطوّر كل ما حوله خاصة لغته وفنونه، وبذلك تطوّر شعره في قالبه ومضمونه "بعد ما كان الشعراء أمناء لقواعد الخليل الموسيقية"(6) و"بعدما كان عمود الشعر في أكثر حدوده يعتمد على فكرة الاعتدال والصحة والسلامة وعلى تحديد الشكل الجميل في الشعر"(7) أصبح مختلفا في قضاياه وموضوعاته والدوافع التي تأخذ الشاعر لقول الشعر، وشكله أصبح أكثر تطورا "فبعد تلك القافية الصارمة المطردة نجد مقطوعات شعرية تستقل كل منها بقافية"(8).

وكان يراعي في بداية القصيدة إلى نهايتها وزنا واحدا وموحّدا إلا أن القصيدة الحديثة أصبحت تعتمد على التفعيلة لا على الوزن.

ويواصل مصايف تحليل المراحل التي قطعها الشعر العربي في تطوره، ويرى أن النقاد يتفقون على أن البارودي وشوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران هم المتياقون الأوائل إلى تجديد الشعر العربي الحديث، حيث حرّروه من القيود اللفظية، أو كما يسمى الزخرف اللفظي، وبعد أن كان مقيد الحركة أصبح يحيي النفوس ويثير العواطف والمشاعر الميتة، رغم أنه ابتعوا من سبقوهم في الرثاء والهجاء والفخر وشعر المناسبات، إلا أن الشعر لم يقف جامدا بل عاد إلى ما كان عليه قويا في شكله ومضمونه، والفضل كل الفضل إلى هؤلاء الشعراء فيما اصبح عليه الشعر، حيثُ مهدوا الطريق إلى من أتوا بعدهم، فانطلقوا بالشعر العربي في مجال أوسع وأعمق فحرروه من "الأغراض التقليدية من مديح وهجاء ورثاء وشعر مناسبات وقربوه من الجماهير"[9] ورغم أن شعراء النهضة كان لهم اتصال عميق بالثقافات الأجنبية إلا أنهم لم يرتقوا بالشعر العربي كما كان منتظرا ولم يدخلوا إليه فنونا جديدة إلا ما كان مديحا أو فخرا أو هجاء أو رثاء...ولم يستفيدوا كثيرا من هذه الثقافة الأجنبية التي احتكوا بها وربما هذا راجع إلى الظروف التي ظهر فيها هؤلاء الشعراء، فقد كانت شعوبنا تتجه نحو إحياء التراث العربي الإسلامي وتأصيل دعائم الشخصية الثقافية للأمة العربية.

ومن ثم فإن شعراء النهضة ونظرا للأوضاع الاجتماعية التي كانت تعيشها الأمة العربية آنذاك لم يكن يجرؤ شاعرا أن يتحدث عن موضوع ما إلاّ في إطار الشخصية العربية والاهتمام بالدين وأمور الطبقة الأرستقراطية في المجتمع.

ولذلك ظلّ هذا الشعر محتكرا من طرف فئة معينة لا يصل إلى كافة الشعب ولا يعبر عن طموح الفقير والفلاح والعامل البسيط والطبقة الكادحة بصفة عامة، شعرا طبقيا اختصّ بطبقة النبلاء من المجتمع وفرض امتيازاته على كافة الشعوب العربية.

وجاء جيل شوقي والعقاد والمازني وكان ينتظر أن يكون لهؤلاء الضربة الحاسمة في تغيير موازين القوى إلا أن شيئا من ذلك لم يحدث، وأفراد جماعة الديوان كانت خلفيتهم الثقافية أجنبية وكان ينتظر منهم إعطاء الكثير لهذا الشعر إلاّ أن التجديد لم يتعدّ المضمون، حيث ابتعدوا عن شعر المناسبات وعن الفخر والرثاء والأغراض الشعرية المختلفة، وأصبح شعرهم يمسّ المجتمع بأكمله، يعبر عن أحلام الشعب وأحزانه وهمومه وطموحاته، ويعبّر عن عواطفه وخلجاته، فالشّعر عند جماعة الديوان ليس معان خالصة أو مشاعر بل مزيج بين هذا وذاك "وأن هذا النفس من مشاعر وأحاسيس وعواطف، كلها يجب أن يُعبر عنها الشعر خير تعبير وأصدقه، وإلاّ بطل تسميته شعرا"[10].

وقد كان يقوم شعر جماعة الديوان حسب رأي مصايف على دعامة فلسفية بحيث يعبّر عن نفسية صاحبه وبذلك يبتعد عن شعر التكسب والحظوة وبذلك يكون أفراد جمعة الديوان "أوّل من أدخل الشعر الرومانسي في الثقافة العربية المعاصرة"[11].

فيكون أفراد جماعة الديوان هم أوّل من استطاع أن يجدد الشعر العربي الحديث من خلال مضمونه، حيث الشعر عندهم تعبير عن نفسية صاحبه، وحسب ابن رشيق فإن القصائد الشعرية نوعان، شخصية ذاتية وعامة لكل الناس "فشعر الشاعر لنفسه ومراده وأمور ذاته

من فرح وغزل ومكاتبة ومجون وخمرية وما أشبه ذلك، غير شعره في قصائد الحفل التي يقوم بها السلاطين"[12].

والشعر الجيد في نظر جماعة الديوان هو الذي يعبر عن نفس صاحبه ومشاعره وعواطفه وإذا خلا الشعر من الذاتية فهو ليس بشعر، والشاعر في تعبيره عن هذه الشؤون إنما يعبر عما يُسره في نفسه من إحساسات ومشاعر، والشاعر المقتدر هو الذي يستطيع أن يشعر بهذه الحياة في نفسه وفي نفوس الآخرين، فيستطيع بفضل موهبته وقدرته على التمييز بين أنواع الأحاسيس التي تثير في النفس البشرية، فيعبر عن كل منها حسب ما يريده وما يلائمه من الأساليب والصور "يحاول أن يبلغ إلى أعماق النفس وأن يضرب على كل وتر من أوتارها"[13].

وعلى حدّ تعبير شكري فإن الشاعر، شاعر القلب، فهو الذي يصف عواطف النفس وأطوارها، فيصف عواطف الحب والجمال والجلال والخوف والفزع والأمل واليأس والرحمة والكره والحقد والبخل والجود والشجاعة والجبن وغيرها من عواطف النفس وأحوالها وهو الذي يصف أساليب الحياة التي تجول فيها هذه العواطف كل مجال، ومظاهر الوجود التي تتعلق بها العواطف، فهو الشاعر الذي عواطفه مثل عواطف الوجود مثل الأمواج أو الرياح أو الضياء أو النار أو الكهرباء، فإن هذه العواطف عواطف الكون، وهو الذي يحكي قلبه الأركستر الكثير الآلات الكثير الأنغام"[14].

فالشعر عند شكري يعبّر عن عواطف النفس وعن الحياة وأساليبها فهذه العواطف التي تشخص في تصرفات الإنسان، فالشعر عند جماعة الديوان – عند مصايف – "شعور بالحياة في أوسع معانيها وبالطبيعة بمظاهرها المختلفة وبمعالم النفس الإنسانية، شعور ينبعث من نفس الشاعر ينطلق في الواسع يستقي مادته وموضوعاته"[15].

وتأتي جماعة أبولو – حسب مصايف – بقيادة أحمد زكي أبو شادي لتكمل مسيرة جماعة الديوان حيث كان يشترط حرية فنية في الشعر، حيث أن الشاعر لا يخضع لدوافع الغير ورغباته بل لدوافعه الشخصية وإطلاق العنان لقلمه، كي يعبر بحرية مطلقة عن مشاعره وعواطفه حيث تساعد هذه الحرية على إثراء اللغة العربية.

لقد استطاعت جماعة أبولو - حسب رأي مصايف – أن تحقق ما لم تحققه جماعة الديوان، وهو إيجاد شعر وجداني خالص"[16] ، بينما غلب على شعر جماعة الديوان طابع التأمل والطابع الفلسفي.

وفي الأخير يتبين - حسب رأي مصايف – أن شعراء ما بعد النهضة، جددوا في الشعر العربي شكلا ومضمونا وأنه "نقل الشعور العربي نقلة أبعد مما كان ينتظر المتفائلون"[17].

والتجديد حدث على مستوى الشكل أكثر منه من المضمون حيث التحرر من الوزن القديم والقافية الموحدة.

تطور شكل ومضمون القصيدة العربية:

الشعر هو الامتزاج التام بين المعنى الفني وشكله بحيث لا يكون تأثيره في النفوس دون امتزاج هذين العنصرين معا، فالشعر يثير النفوس ويحرك الوجدان والخيال، فينشر في نفس المتلقي بهجة وينقله إلى عالم فسيح حافل بالمشاعر التي لا يكاد يحيط بها وصف ولا يستطيع أن يترجمها العقل[18] ، وإذا فإن الشعر يجمع بين الشكل والمضمون ويعد من أقدم المشكلات التي رافقت الشعر وذلك لتمييزه عن النثر ولتبيين قيمته، ولا تزال تشكل حيّزا واسعا في النقد الأدبي إلى يومنا هذا "فشكل الجسم الخارجي أي ما يظهر إلى العيان والمضمون هو محتوى ذلك الشكل يقول ابن رشيق: "إن الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية"[19] وقضية اللفظ والمعنى من "أعقد القضايا النقدية القديمة وأكثرها اضطرابا على الرغم من عناية النقاد بها واستثارها بثلاث من القواعد من عمود الشعر المعروفة: شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ ومشاكلة اللفظ للمعنى"[20] فاللفظ جسم وروحه المعنى ارتباطه به ارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العاهات من غير أن تذهب الروح، كذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ نصيب كبير من ذلك كالذي يعرض للأجسام من مرض يمرض الأرواح"[21].

ويقول أبو هلال العسكري: "الألفاظ أجساد والمعاني أرواح، وإنما نراها بعيوب القلوب فإذا قدمت منها مؤخرا أو أخرت مقدما فسدت الصورة وغير المعنى"[22].

ولعل مضمون القصيدة العربية رغم ما طرأ عليه من تغيير في الموضوعات والقضايا المعبر عنها إلا أنه وحسب رأي مصايف لم يصل إلى هذا الحد الذي وصل إليه شكل القصيدة العربية من تغيير مذهل "فبعد هذه القافية الصارمة السطردة نجد مقطوعات شعرية تستقل كل منها بقافية وقد لا نجد فيه قافية بالمرة، وبعدما كان الوزن محددا يراعيه الشاعر من بداية القصيدة إلى نهايتها مهما طالت عاد هذا الوزن عبارة عن تفعيلة واحدة يكثر منها الشاعر أو يقل حسب هواه"[23].

وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية الجاهلية وكانت صورته الموسيقية تتكون من الوزن والقافية، والوزن هو مجموعة الأزمنة المتساوية المتكررة، التي يتألف منها البيت والتي تعرف بالتفعيلات، والقافية وحدة موسيقية تكون في نهاية السطر الشعري تعتمد على عدد معين من الحركات والسكنات.

فإذا كان الوزن أعظم أركان الشعر وعناصره، فإن القافية ركن من أركان بناء القصيدة العربية "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا لا يكون له وزن وقافية"[24].

والقافية "تشكل في توالبها بناء يحفظ للشعر خصائصه وسماته لأنها تشارك الوزن في الاختصاص بالشعر"[25].

ولما كان الوزن والقافية من أهم أركان القصيدة العربية كان لزاما الحفاظ عليها، وقد رفض النقاد أن يخرج وزن القصيدة العربية على أوزان الخليل واوجبوا التقيد بعروض

الخليل حتى إذا ما خرج الشاعر عنه قليلا أو غيّر إحدى التفعيلات عدوه خارجا عن العروض وحاكموه أمام محكمة الشعر"[26].

فلم يكن أحد ليجرأ على المساس بشرف القصيدة العربية الجاهلية لما كان للشعر من قيمة إنسانية وحضارية ولكن بعد مرور الزمن أخذ الشعراء يرون في أوزان الخليل الصارمة قيد يقيد الشاعر، فلا يترك له حرية الانطلاق بشعره في عالم فسيح مليء بالحرية المطلقة، فأبى إلا الانطلاق والتحرر من أوزان الخليل وهذا التحرر لم يأت جملة واحدة، ويعد محمود سامي البارودي فاتحة التجديد، فقد "وثب بالعبارة الشعرية وثبة واحدة من طريق الضعف والركاكة إلى طريق الصحة والمتانة"[27] ، كما أنه عاد إلى منابع الشعر من هذه الآفات القاتلة وأن يعيد إليه ديباجته الناصعة"[28].

أما في عصر النهضة فقد كتب الشعراء المجزوءات والمشطورات لكن سرعان ما تعرضت هذه الأوزان الخليلية التي توارث عنيفة من قبل جيل شوقي ومدرسته إلا أنهم لم يحققوا شيئا مما كانوا يطمحون إليه، فقد عادوا بالقصيدة العربية إلى الزخرفة اللفظية والبديع، حيث نجد أن شكل القصيدة التي كان يطمح إلى تغييرها جيل شوقي بقيت كما كانت إلا ما ركّزوا عليه من زخرف لفظي، وما كان كذلك من خلال الموضوعات التي أدخلوا عليها نوعا من الجدة. ومدرسة الديوان هي الأخرى ثارت على موسيقى القصيدة العربية فاعتمدوا نظام المقطوعات وتحرروا من القافية وغير شكل البيت الشعري إلى سطور شعرية، إلا أن هؤلاء أيضا لم يفلحوا، لأنهم اهتموا أكثر ما اهتموا له التجديد في إطار التجربة الإنسانية.

جاءت جماعة الديوان حسب رأي مصايف وثارت على "المدرسة التقليدية التي كان يمثلها أحمد شوقي وأتباعه، متأثرة بالمفاهيم النقدية الرومانسية الانجليزية التي اطلع عليها كل من شكري والعقاد والمازني، وقد استطاعت هذه الجماعة أن تثبت الاتجاه الرومانسي في أدبنا الحديث من خلال تأكيدها على صدق الشعور والوجدان وضرورة تعبير الأدب عن شخصية قائله وعن الحياة التي يعشها، فضلا عن رفعها الشاعر إلى درجة النبوّة والإلهام"[29].

وقد كان شكري في طليعة من كتب شعرا مرسلا وبدون قافية، ويمثل شعر شكري الإحساس الرومانسي الوجداني الذاتي مع نظرة شاملة للكون والطبيعة"[30].

إلا أن كل هذه المحاولات كانت قليلة القيمة ذلك أنها كانت تدور داخل الإطار التقليدي الذي عرفته القصيدة العربية "وكل محاولة للتجديد في الإطار الموسيقي للشعر العربي إنما التزمت ألوانا من التقليد للإطار القديم"[31] ، والتجديد كان منصبا على التجربة الإنسانية أي مضمون القصيدة، إلا أنها تعد محاولات هامة نبهت الذهان إلى إمكانية التجديد في شكل القصيدة العربية ومهما يكن فإن جماعة الديوان أدخلت روحا جديدة إلى فهمنا للشعر وفتحت عيونا على آداب الأمم لأخرى.

ولعل من المحاولات الجادة في تحديد شكل القصيدة العربية ما نجده عند شعراء المهجر، وقد ينشأ هذا الاتجاه بتأثير البيئة الأمريكية التي هاجر إليها بعض الشعراء اللبنانيين

والسوريين، واطلاعهم على الآداب الأجنبية واندماجهم بالحياة الجديدة بكلّ أبعادها الكونية والاجتماعية، كل ذلك ساعدهم على الابتعاد عن الضجة اللفظية التي صاحبت الشعر العربي مما أدى بهم على التعبير عن تجاربهم بلغة اقرب إلى الهمس، كما التفتوا إلى النفس الإنسانية، فأرادوا للأدب أن يكون صورة عميقة للحياة[32] كما ربطوا الشعر بالانفعال والعاطفة و"لما كان الانفعال مصدر كل قول شعري والشعور مورده، كانت الغاية المتوخاة إثارة المشاعر وتحريك الجمود وهز النفوس وترقية الأذواق"[33].

فالوزن وحدة ليس مثيرا للانتباه، ولذلك عليه أن يرتبط ارتباطا وثيقا بحالة الانفعال التي يكون عليها الشعر، فالوزن هنا يرتبط بالانفعال، ويلغي شعراء المهجر القيمة التركيبية للوزن.

وهنا كمحاولات أخرى تزعمها أبو شادي حيث طغت على موضوعاتهم الذاتية إلا أنهم "جددوا في الصورة واللغة واستخدمت الرمز لنقل التجربة الشعرية كما لونت الموسيقى باستخدامها للشعر المرسل"[34].

وهكذا كانت المحاولات التي بذلت في تجديد الشعر العربي رغم أنها كانت سطحية ودارت داخل الإطار التقليدي إلا أنها كانت اللبنة الأولى للتجديد ويعود الفضل كل الفضل لهؤلاء الشعراء والمجددين الذين أخذوا على عاتقهم تجديد الشعر العربي.

لقد بدأ الشعر منذ العشرينيات في محاولة إحداث ألوان التغيير في الصورة الموسيقية [illegible] ولكن هذه التجارب لم تستطع أن تحقق نجاحا إلا في نهاية الأربعينيات [illegible] على يدي نازك الملائكة والسياب، ذلك لأن الشعر العربي لم يكن بعد مستعدا لهذا التعبير في الشكل والموسيقى، حيث كان الاهتمام بالمضمون الشعري وقد كان الشكل الشعري القديم شديد الرسوخ في الوجدان الفني العربي، فكان لزاما على الشاعر العربي أن يجري تغييرا في جميع أركان القصيدة العربية.

موقف مصايف من الشعر الحر:

برز جيل جديد من الشعراء انتهجوا القصيدة الحرة كشكل فني متميز، رافضين شكل القصيدة القديم والعمودي لما كان لهذا الوزن من "رتابة الموسيقى في القصيدة العمودية وخط بيتها، والتزاماتها التي تدعو الشاعر أحيانا إلى أن يطيل التعبير من أجل الوصول إلى نهاية البيت الشعري"[35] وقد اتخذوا لأنفسهم أسبابا قد تكون في جملتها أن الشكل القديم للقصيدة العربية لم يعد يخدم الموضوعات التي يعشها في الوقت الراهن ومسايرة أيضا للعصر والتطور الحاصل في مختلف مجالات الحياة كما أن "الشعر الحر صار ظاهرة أدبية تلفت النظر وتمتد على مساحات واسعة من الوطن العربي بعد أن تجاوز فيها الشعراء التجريب في الأشكال إلى تحقيق الانسجام بين الشكل والمضمون، كما خطا خطوة كبيرة في الاقتراب من لغة الحياة اليومية واستخدام الرمز والأسطورة والحوار الداخلي"[36].

"ويبدو أن دوافع الشاعر الجزائري إلى التجديد لا تختلف كثيرا عن دوافع الشعراء الأوائل الذين كتبوا الشعر الحر في المشرق، فالنفور من الشكل الثابت للشعر العربي والرغبة في إيجاد شكل يتدفق معه التعبير عن التجربة الشعورية قد دفعاه إلى الكتابة"(37).

ومحمد مصايف من النقاد الذين رأوا رأيهم في هذه الظاهرة الجديدة في الأدب الجزائري، فهو ينظر إلى الشعر في جودته وموسيقاه، قبل أن يمثل في وزن وقافية، وحين تعرض إلى قصيدة أبي القاسم خمار "قصيدة على إفريقيا" يتبين لك بوضوح في قوله "وإن كنت قد أرجأت الحديث عن قصيدته إلى هذا الفصل، فإنها للطابع الخاص الذي كانت تكتسيه، ولموضوعها الذي جعلها تنفرد عن باقي الآثار الأخرى، ولذلك فشرفي عظيم بالحديث عنها في هذا اليوم" (38).

ويتساءل مصايف عن هذا التحرر من الوزن والقافية في قصيدة خمار، بعد أن كان هذا الشاعر ينظم على الطريقة التقليدية "التي تبنى في عناصرها الأساسية على الوزن المحكم والقافية المطردة"(39) ، يتساءل مصايف إذا كان قد أتى بأفكار جديدة تتطلب التحرر من الوزن التقليدي والقافية الموحدة، ويجيب مصايف بالنفي "والحق يقتضينا أن نجيب على هذين السؤالين بالسلب"(40).

فالشاعر كان بإمكانه أن ينظم قصيدته على الشكل التقليدي وأن يحافظ على الوزن القديم، ويرى مصايف أن هذا التحرر من الوزن والقافية لم يزد من قيمة القصيدة بل انخفضت قيمتها من الناحية الموسيقية، فكل ما كتبه الشاعر على حد تعبير مصايف أفكار معروفة ونظمها بطريقة خلت من موسيقى الشعر زيادة على ذلك اشتملت القصيدة على ضعف وغموض في التعبير.

محمد مصايف ليس ضد الشعر الحر ولكنه يرفض هذا الشعر الذي يعمد على أصحابه إلى التحرر من الوزن والقافية ولكن دون أن يأتي بجديد، فالفكرة تكون متداولة ومعروفة والأسلوب يكون بسيطا ولم يرق إلى الأسلوب البلاغي الجميل وهو يشترط في القصيدة الحرة الإتيان بأفكار جديدة لم يطرقها أحد قبلنا، وقد يكون مصايف على صواب فيما ذهب إليه إلا أنه استشهد ببعض الأبيات من القصيدة حيث رأى أن الغموض طغى على هذه الأبيات.

لا تسألني عن فارس ليس له أثر، عب في السراب.
أتى يحمل جرة مملوءة شراب.
يا ذاهبا يلهث في الصحراء.
لتحرس الأبواق والطبول.
ليسقط القمر
أفكارنا، أشعارنا الحمراء
وآمالنا الصفراء
جميعها دفائه.
مستورد من العيون الزرق ومن سفينة القرصان.

حيث قال "لولا هذا الغموض الذي يكشف في بعض العبارات ويشف في بعضها الآخر، لكانت القصيدة من أجود ما قيل في إفريقيا"[41].

وقد لا نتفق مع مصايف نحو هذا الغموض كما يراه هو غموضا، فربما هو رؤية مغايرة استخدمها الشاعر للتعبير عن أفكاره وتعد الصور التي استخدمها الشاعر خمار في قصيدته استخدام جديد للصور الشعرية على عكس ما كان معروف في الشعر العمودي، فشعر التفعيلة أصبح يعتمد على الرموز و"استخدام الشعراء للرمز أصبح ظاهرة تلفت النظر في الشعر الحر، بعد أن تفنن الشعراء في التعامل مع أنماط مختلفة من الرموز"[42].

وأصبح الرمز أداة من أدوات التجديد ولكي يفهم القارئ أو المتلقي الشعر الحر عليه إعمال فكره لأن أسلوب الكتابة لم يعد بسيطا وأن كل من يقرأ قصيدة يفهمها بسهولة، فالشعر الحر عبارة عن صورة تحلق بك في عالم الخيال والذي خياله محدود لا يمكنه أن يصل إلى ما يرمي إليه الشاعر من سعان فإذا تأملنا قصيدة خمار وحاولنا التعمق معه فيما كان يرمي إليه فإننا نفهم من عبارة "عبّ في السراب" يصف لنا حالة يصعب تشخيصها وتوضيحها فهي غير واضحة وغير موجودة إلا عالم الخيال فهي صورة تسبح في فضاء الخيال وهي ذات معنى دلالي، فالفارس الإفريقي غاب ولم يعد له أثر، فهو كان منتظرا كي ينقذ إفريقيا من الفقر والظلم والقهر، فهو غير موجود، وإذن فهو وهم، وليس حقيقة، والوهم لا ينقذ الإنسان.

يصف الأفكار والأشعار والآمال بالدخان، والدخان معروف عنه أنه يتلاشى وينتهي ويبقى ذلك الفارغ يملأ المكان وهذه الأفكار والأشعار عبارة عن قيم مأخوذة من اصحاب العيون الزرق ومن سفينة القرصان، فقد رمز الشاعر هنا بالعيون الزرق للغرب الذي استعمر بلدان إفريقيا، وهذه القيم المستوردة من الغرب ستتلاشى كالدخان لانها ليست لنا، والمعنى الدلالي للأبيات أن إفريقيا ليس لها فارس ينقذها وهي تعيش في دوامة من الفراغ ولا تملك قيما ولا أصالة.

وبهذا التحليل المبسط يزول اللبس والغموض عن القصيدة وهذا هو الجديد في الشعر الحر، هذه الرمزية وهذه الشعرية الجديدة إلى أبعد الحدود وهنا نخالف مصايف الذي نفى أن تحمل القصيدة في طياتها جديدا أو ربما ما جعل مصايف لا يدرك الجديد في هذه القصيدة هو أنه لم يحاول البحث عن المعنى الرمزي لهذه الصورة، بل أخذها على صورتها الأولى فوجدها عبارة عن سعان قديمة صيغت في قالب جديد، فهو لم ينظر إلاّ إلى الشكل الخارجي للقصيدة، ولم ير إلا تلك النظرة التي جعلته يتحامل على الشاعر ويصف أسلوبه بالغامض "فإذا كان الشعر هو الشكل الفني الذي يجوده الشاعر فإننا لمجرد العلم بتقاليد هذا الشكل وقوانينه ليس كفيلا بتحقيق الجمال الفني فيه، فتلك التقاليد ليست مجرد قوالب ثابتة وأدوات جامدة تتحقق في لغة الشعر تحققا آليا ومن ثم فإن إبداع الشعر بناء على مجرد العلم بها غالبا ما يوقع العالم في هوة التكلف والشكلية المحضة فيأتي شعره مجرد نظم لا غناء فيه"[43].

ويبقى مصايف وفيا لموقفه من الشعر الجيد حين يعتبر "ديوان الأرواح الشاغرة" لعبد الحميد بن هدوقة، "من أغنى الدواوين الجزائرية مضمونا وأحرّها عاطفة وأسلمها أسلوبا"[44] رغم أن الشاعر عبد الحميد بن هدوقة لم يتعمد على بحور الخليل، فقد تحرر من

قيود الوزن والقافية المطردة فهو قد "ذهب بالحرية التي دعت إليها نازك الملائكة في غضون سنة 1947 إلى ابعد حدودها فلم يمل إلى الوزن التقليدي الذي كان أساس الشعر القديم، ولا إلى الوزن الحر الذي يعتمد عليه الشعر الحديث"[45].

ويرى مصايف أنّ الشاعر وفر لقصيدته موسيقى داخلية، وتتجلى هذه الموسيقى في "مهارته في استخدام الألفاظ والأساليب المواتية"[46] والموسيقى في الشعر تمثل في بحوره وقوافيه وكان الوزن يتكوّن من مجموعة من الأزمنة المتساوية المتكرّرة في البيت الواحد والتي عرفت بالتفعيلات، والشعر الحديث لم يتجاوز بحور الخليل ولكنه استبدل وحدة البيت بوحدة التفعيلة.

ويرجع الدكتور عز الدين إسماعيل "هذه الموسيقى في البحور الخليلية إلى أن طبيعة اللغة العربية ذاتها ساعدت على ذلك، فالمعول في البناء الموسيقي للكلمة على المقطع أي الحركات والسكنات دون الالتفات إلى الصفات الخاصة التي تميز الحركات عن بعضها"[47].

إن القصيدة الشعرية عبارة عن نسبة إيقاعية خاصة ترتبط بحالة شعورية "ترفع الإنسان فوق مستوى حياته العادية والتي ترتفع فيها درجة الانفعال أيا كان نوعه حتى تصل على درجة التوهج والإشراق أو قريبا منه، وكلما كانت درجة الانفعال أقوى جاء التعبير أجود بالقياس إلى الشاعر الواحد بطبيعة الحال فالشعر ليس تعبيرا عن الحياة – كما غالى بعض الكتاب – إنما هو تعبير عن اللحظات الأقوى والأملأ بالطاقة الشعورية في الحياة"[48].

وينطلق مصايف من نظر جمالية حيث يرى الموسيقى الشعرية ينبغي أن تنبع من نفس الشاعر لأن "الأوزان الشعرية التي عرفناها في الأدب العربي والتي استخدمها الخليل بن أحمد من الشعر القديم، كان لها وجود في نفس الشاعر الجاهلي قبل أن يصوغ شعره في إطارها والدليل على ذلك أن هذا الشاعر ينظم الشعر دون معرفته للموسيقى ولأي نوع من أنواع قواعدها وعلومها المختلفة"[49].

والأرجح أن الشاعر الجاهلي لميكن يعرف الأوزان كما صنعها الخليل ولكنه كان يعرف الموسيقى الشعرية المرتبطة بطبيعة اللغة العربية، ذلك أن أهل الجاهلية كانوا يعتمدون على الموسيقى الخارجية بحكم أنهم لم يكونوا أهل كتابة وقراءة بل أهل سماع وإنشاد وموسيقى الشعر تنقسم إلى قسمين موسيقى خارجية تتجسد في الأوزان والقوافي والمقاطع، وموسيقى داخلية تتمثل في العواطف والأحاسيس والانفعالات الخاصة بنفسية الشاعر، ولا يمكن الفصل بين الموسيقى الداخلية للقصيدة العربية والموسيقى الخارجية لها لأن الشعر "هو كل ما يبعثه في نفس الملتقى من انفعالات وما تحركه في وجدانه من مشاعر وما يستوحيه منها من دلالات خاصة لا يتذوقها إلا في ألفاظها وأشكالها التعبيرية"[50].

« إذن فزن الشعر دائما يرتبط بالانفعال فلا يمكن أن يكون مجرد قواعد ثابتة وإذا جاء الشعر على هذا النحو خلا من العاطفة أو تكون عاطفته مصطنعة وجاء شعرا فجا خال من الإحساس وغير صادق.

وفي إطار تحليل مصايف القصائد يرى أن محمد الصالح باوية من خلال ديوانه "أغنيات نضالية" ويواصل مصايف أن محمد صالح باوية من خلال ديوانه "أغنيات نضالية" لا يقيس فن الشعر بالشكل الذي يصاغ فيه، بل بالرسالة التي يدعو إليها، واعتبر مصايف الشاعر محمد الصالح باوية من الشعراء الجزائريين الذين يعبرون عن رسالتهم بأساليب مختلفة دون النظر إلى الشكل بقدر ما يرى إلى قيمة هذه الرسالة وقد مدح مصايف الشاعر باوية بقوله: "عبر في ديوانه أغنيات نضالية عن رسالته الوطنية والإنسانية بأساليب مختلفة، مما أسف في واحد من هذه المناسبات بل ظل دائما في كلمتها ناصع العبارة، واضح الرؤية، قوي الأداة مما يجعل القارئ ينسى الشكل الذي اتخذه الشاعر قالبا للتجربة الشعرية"(51).

ولعل مصايف يطلعنا على موقفه من الشعر الحر فهو لا يتحيز إلى الشعر العمودي، بل يجعل قيمة الشعر في موضوعاته وفي طريقة تناول هذه الموضوعات وفي الرسالة التي سيؤديها هذا الشاعر من خلال شعره *إلا أن مصايف يعود ويفرق بين القصيدة الشعرية* فيشكلها القديم وبين القصيدة العربية فيشكلها الحديث "لازلت أعتقد أن الشعر ليس في الشكل بقدر ما هو في الروح وأن الوزن ليس إلا إطارا موسيقيا تقتضيه طبيعة المشاعر المعبر عنها، لكنه يربط الأوزان التقليدية بأغراض شعرية حيث يقول: "كانت الأوزان التقليدية التي مال إليها كثير من شعرائنا أطرا مواتية لأغراض شعرية معينة، ومن هذه الأغراض الفخر والحماسة"(52).

ويرفض مصايف هذا النوع من الشعر الذي ينتشر في الصفحة الأخيرة من جريدة الشعب إذ يعتبره مجرد كلام فارغ كما يقول: "إنما هو حب الشهرة ويدفع ببعض أدعياء الشعر الحر أن يرصفوا الكلمات دون عاطفة صادقة ولا صور فنية، ولا يضعوا لهذه الكلمات ويبعثوها إلى الجريدة، حيث نجد أخا متحمسا للقضية الفلسطينية ومستعدا لنشر كل ما يدر فيها دون نظر إلى العاطفة التي تعبر عنها ولا إلى المحتوى الذي كان من المفروض أن يكون جديدا كل الجدة في الشعر الحر"(53) ، ويرفض مصايف هذا النوع من الشعر إذ يرتبط بمناسبات معينة، "نحن لا نريد أن يصل شعراؤنا إلى شعر المناسبات الذي غالبا ما يخلو من العاطفة والإحساس ويهدف إلى غايات أخرى غير غاية الفن الملتزم الرفيع"(54).

ولكنه في المقابل يعلن "أن عداءنا لهذا النوع من الشعر لا ينبغي أن يمنع شعراؤنا من التفاعل مع الأحداث الوطنية والاجتماعية الهامة التي تصطدم بها مسيرتنا التاريخية"(55).

ولعل أهم ما نخرج به في الأخير أن:

1- محمد مصايف لم يكن من هؤلاء الذين يرفضون الشعر الحر أو يقف ضده، ولكنه يرفض التحرر من الوزن والقافية لكن دونما الإتيان بأفكار وموضوعات جديدة.

2- يرفض مصايف شعر المناسبات لأنه حسب رأيه يكون خال من العاطفة والمشاعر وفي نفس الوقت نجده يشجع الشعر الذي يكتب لأجل أحداث وطنية أو اجتماعية، وهذه الأحداث الوطنية تدخل وتندرج في إطار شعر المناسبات وهو بالتالي ينفعل معها ويتأثر بها.

3- يرفض مصايف وبصفة مطلقة هذا الشعر الحر الذي ينشر في جريدة الشعب ويعبر عن القضية الفلسطينية إذ رأى أنه شعر مناسبات ليس يبغي من وراء أصحابه إلا الشهرة بهذا الشعر، لكن هناك قصائد عمودية عالجت قضايا وطنية أو دينية لكنه لم يعتبرها شعر مناسبات، بل غض الطرف عنها، واعتبر أن القصائد التي تنظم على طريقة الشعر الحر خلال المناسبات تكون فجة وبلا عاطفة، إلا أننا قد نجد قصائد عمودية اهتم أصحابها بالشكل الخارجي للقصيدة العربية وجاءت موضوعاتها بلا غاية وخالية من الإحساس والعاطفة والصدق الفني، ومنه فإن مصايف ليس ضد الشعر الحر الذي يكتب في المناسبات وحسب بل هو ضد الشعر الحر عامة، فهو يرى فيه خروجا عن المألوف وتمردا على الوزن والقافية، وذلك لأنه ربما لعدم فهمه الجيد لهذا النوع من الشعر أو تحفظه وحبه للشعر العمودي ومساندته.

هوامش الدراسة :

1 – رضوان محمد حسين النجار، المنظومة في العروض والقوافي والمصطلحات الموسومة، ط1، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، 2007، ص: 56.
2 - حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1988، ص: 117.
3 - محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1988، ص: 71.
4 - محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، ص: 71.
5 - محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، ص: 72.
6 - عمر أزراج، الحضور مقالات في الأدب والحياة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص: 16.
7 - عباس إحسان، فن الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 1996، ص: 16.
8 - محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، ص: 71.
9 - محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، ص: 72.
10 - محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد: دراسة جامعية في مفهوم النقد والشعر، نشر البعث، قسنطينة، الجزائر، 1974، ص: 112.
11 - محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، ص: 73.
12 - ابن رشيق أبو علي حسن، العمدة في صناعة الشعر، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، ط2، مطبعة السعادة، القاهرة، 1963، ص: 216.
13 - عبد الرحمن شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، مقدمة، ج4، جمع وتحقيق: نقولا يوسف، الإسكندرية، ط1، 1960، ص: 289.
14 - محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، ص: 223.
15 - محمد مصايف، المرجع نفسه، ص: 224.
16 - محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، ص: 76.
17 - محمد مصايف، المرجع نفسه، ص: 76.
18 - حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، ص: 117.
19 - أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، ج1، ط5، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1981، ص: 19.
20 - يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، د.ت، ص: 116.
21 - المرجع نفسه، ص: 118.

22 - أبو هلال العسكري، الصناعتين، مطبعة محمود بيك والأستانة، 1920، ص: 167.
23 - محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، ص: 71.
24 - ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر، ص: 19.
25 - يوسف بكار، في العروض والقافية، ط2، دار المناهل، بيروت، لبنان، 1990، ص: 10.
26 - يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد القديم في ضوء النقد الحديث، ص: 116.
27 - خليل مطران، باكرة التجديد في الشعر العربي الحديث، د. ميشال جحا، دار المسيرة، بيروت، 1981، ص: 34.
28 - خليل مطران، المرجع نفسه، ص: 34.
29 - شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985، ص: 35.
30 - محمد حامد شوكت ورجاء محمد عيد، مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الفكر العربي (دم)، (دت)، ص: 153.
31 - عبد الهادي عبد الله عطية، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة لطبع ونشر الكتاب، 2002، ص: 24.
32 - شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص: 34.
33 - ناصر لوحيشي، مفتاح العروض والقافية، دار الهداية، قسنطينة، الجزائر، (دت)، ص: 12.
34 - شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص: 36.
35 - شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص: 47.
36 - المرجع نفسه، ص: 42.
37 - أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الآداب، بيروت، 1966، ط1، ص: 17.
38 - محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص: 31.
39 - المرجع نفسه،ص: 31.
40 - المرجع نفسه،ص: 32.
41- محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري، ص : 35.
42 - شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص: 159.
43 - حسن طبل، المعنى الشعر في التراث النقدي، ص: 134.
44 - محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب الجزائري الحديث، ص: 88.
45 - المرجع نفسه، ص: 87.
46 - المرجع نفسه، ص: 87.
47 - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة، المكتبة الأكاديمية 1994، ص: 52.
48 - سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الفكر العربي، (دت)، (دط)، ص: 57-58.
49 - محمد مصايف، النقد الأدبي في المغرب العربي، ص: 119.
50 - حسن طبل، المعنى الشعر في التراث النقدي، ص: 117.
51 - محمد مصايف، دراسات في النقد الأدبي، ص: 81.
52 - محمد مصايف، المرجع نفسه، ص: 118.
53 - محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص : 45.
54 - محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، ص: 99.
55 - المرجع نفسه، ص: 99.