الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة مصطفى اسطمبولي - معسكر-
كليـــة الآداب واللغـــــات
قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه: الطور الثالث (ل م د)

تخصص مناهج النقد الأدبي المعاصرة.

موسومة

النقد الأدبي الجزائري المعاصر وإشكالية المنهج

إعداد الطالبة: مريم شويشي

إشراف: أ. د. مصطفى شويرف

لجنة المناقشة

أ.د شريـــط ســـنوسي	جامعة معسكر	رئيســـــــا
أ.د. شويرف مصطفى	جامعة معسكر	مشرفا ومقررا
أ.د.بن قويـدر مـختار	جامعة معسكر	مناقشـــــا
د. بوسكـــين مجاهـد	جامعة معسكر	مناقشـــــا
أ.د. بلقنـــدوز هـــواري	جامعة سـعيدة	مناقشـــــا
أ.د. بوطرفاية مصطفى	جامعـة تيـــارت	مناقشـــــا

العام الجامعي: 2021/2020

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى روح أبي الطاهرة، رحمه الله وطيب ثراه

إلى أمي الغالية أطال الله عمرها

إلى كل أفراد عائلتي كل باسمه

إلى كل من علمني حرفا
إلى كل صديقاتي

إلى كل من يعرف مريم

أهدي هذا الجهد المتواضع

شكروعرفان

الحمد والشكر للمولى عز وجل، ثم الشكر موصول إلى كل الأساتذة الذين أشرفوا على تكوين دفعتنا دفعة 2015 مشروع مناهج النقد الأدبي المعاصر وعلى رأسهم رئيس المشروع البروفيسور "نور الدين صدار"، والمشرف البروفيسور "مصطفى شويرف"، كما لا ننسى الأستاذين القديرين "بن قويدر مخطار"، و"سنوسي شريط"، والشكر موصول أيضا إلى كل من دعمنا ماديا أو معنويا وأخص بالذكر أستاذتي الفاضلة "أحمد الحاج أنيسة" والصديقة "نصيرة بوكرفاحة" رئيسة عمال مكتبة جامعة تيارت قسم اللغة والأدب العربي.

مقدمة

بعد التحول الذي عرفته الساحة النقدية الغربية في مختلف الحقول (اللغوي، النقدي،...)، أضحى الانفتاح على الآخر ضرورة ملحة أملتها ظروف معينة،فشهدت على إثره الساحة النقدية العربية تهافتا على ثقافة الغرب .بخاصة في بداياتها .ترجمة، قراءة، وتمثلا دون تمحيص ومساءلة، ولأن الآخر في تطور مستمر وسريع، فينبغي اللحاق بركبه، ومن هنا ولدت أزمة نقدنا العربي.

وقد شكلت المناهج النقدية المعاصرة نقطة تحول في الساحة النقدية العربية .بعدما فقدت (بعض المناهج) بريقها في بيئتها الأم تنظيرا وممارسة .فتجاوزت من خلالها دراسات وأبحاث نقادنا الممارسات التقليدية الكلاسيكية ذات الطابع الذوقي الذاتي والانطباعي إلى ممارسات ورؤى جديدة فيما يتعلق بالاشتغال على النصوص الإبداعية، وتجلى ذلك بصورة واضحة في اعتناق نقادنا العرب . بشكل حماسي في الأغلب . لمقولات ومفاهيم تلك المناهج بوجهيها السياقي والنسقي، فاشتغلوا من خلالها على النص من زوايا متعددة على مستوى الممارسة، فوقعت اضطرابات كثيرة في ظل تقديمها للقارئ نظريا بسبب كثرة الاتجاهات النقدية وتعدد أدواتها الإجرائية من جهة، واختلاف مصادر البحث من جهة ثانية، وتفاوت مرجعيات النقاد الفكرية وتجربتهم النقدية من جهة أخرى، فكان من آثار ذلك ظهور إشكالات عديدة على الصعيدين النظري والتطبيقي. وما قلناه سابقا ينطبق .أيضا .على ساحتنا النقدية الجزائرية بوصفها جزءا من الساحة النقدية العربية.

ومن المهم أن نوجز في هذا السياق بدايات النقد في الجزائر والتي كانت بخطوات بطيئة، عبر محطات مختلفة، سايرت خلالها الممارسات النقدية الإنتاج الإبداعي وتطوراته، متأثرة بأوضاع الجزائر في كل مرحلة، فكان أفق النقد محدودا في مرحلة ما قبل استقلال الجزائر لارتباط جل النتاج الأدبي آنذاك بأهداف إصلاحية وثورية، فضلا عن ضعفها شكلا ومضمونا لصعوبة اطلاع الأدباء والنقاد على كل ما استجد في الساحتين الغربية والعربية (المشرق العربي خصوصا).

وبعد الاستقلال، بدأ النقد يشق طريقه نحو النضج شيئا فشيئا محاولا مسايرة مستجدات العصر بعد تبنيه المناهج النقدية بشقيها (السياقي والنسقي) ومحاولة تمثلها في مقارباتهم للنصوص الإبداعية.

وفي ضوء هذه المستجدات عمل النقاد على البحث المستمر عن النموذج الأمثل الذي بموجبه يلجون في دهاليز النص، بغية الكشف عن مضمراته واستنطاق مضامينه وخباياه، وفك شيفراته ورموزه، وتبعا لذلك تصبح مسألة اختيار المنهج النقدي الأنسب رهانا يصعب كسبه في ظل تراكم المناهج دفعة واحدة دون فاصل زمني يفصل بينها، وفي ظل تعددها وتطورها السريع والمستمر، ما جعل النقاد يلتفتون في كل مرة إلى جانب من جوانب النص متسلحين بمنهج أو أكثر حسب مرجعية الناقد وتجربته، فمنهم من حاول تطويع المنهج بما يتناسب وخصوصية النص

المدروس، ومنهم من فرضه قسرا على النص تحول على إثرها المنهج من مجرد وسيلة إلى غاية في حد ذاتها يستدل بها على نجاعة أدواته ونتائجه، ومنهم من حاول التركيب بين عدة مناهج بعضها إلى جانب بعض، ومنهم من ظل وفيا لاتجاه بعينه في محاولة التأسيس لنظرية نقدية ذات خصوصية عربية.

وفي رحلة البحث . هذه . أضحى النص صرحا شاهدا على تعاقب محاولات النقاد وتجاربهم باعتقاد أغلبهم أن المنهج لا يعدو أن يكون مجرد طريقة للتحليل قصد الوصول إلى نتيجة معينة دون الاكتراث لحمولتها، فكانت إشكالية المنهج في نقدنا ترجع أساسا إلى التقليل من أهمية النظر في المضامين الفكرية التي تحملها هذه المناهج وبالتالي قصور الوعي الفكري، وكذا محاولة سد المكان الشاغر الذي أحدثه غياب منهج عربي أصيل.

ونظرا للعناية التي حظيت بها مسألة المنهج النقدي وإشكالاته من قبل نقادنا في الساحة النقدية العربية عموما، ارتأينا أن نقدم إضافة إلى جانب هؤلاء، بالتفاتنا إلى النقد الجزائري بوصفه أنموذجا لبحث موضوع إشكالية المنهج، بخاصة في ظل انعدام دراسة متخصصة سبق وأن تناولته، محددين عنوان الدراسة بـ **"النقد الأدبي الجزائري المعاصر وإشكالية المنهج"** في محاولة للتعريف بمنجزات نقدنا وإبراز تميزه وخصوصيته في الساحة النقدية العربية من خلال التركيز على أهم المناهج المعتمدة من طرف نقادنا، فضلا عما عكسه هذا التمثل في دراساتهم النظرية والتطبيقية.

ولقد حاولنا من خلال دراستنا هذه الإجابة عن الأسئلة التالية: كيف تعامل نقادنا في الجزائر مع المناهج النقدية الغربية بكل حمولتها النظرية والفلسفية في دراساتهم النظرية؟ وما حدود وعيهم بماهية المناهج النقدية وأصولها، وما حدود تفاعلهم؟ وكيف تعاملوا مع أدواتها الإجرائية في مقارباتهم للنصوص الإبداعية؟ أو كيف ظهر النص الأدبي العربي وهو يخضع لمنهج ذي خصوصية غير عربية ؟ وكيف أسهمت تعاملات نقادنا مع المناهج في طرح إشكالات المنهج في ساحتنا النقدية الجزائرية؟وهي أسئلة تتفرع عن سؤال جوهري: ما هي أهم الإشكالات التي رافقت تلقي المناهج النقدية إلى الساحة النقدية الجزائرية؟

وتتلخص أهمية البحث في الوقوف على أبرز الإشكالات التي تشكو منها دراسات نقادنا تنظيرا وتطبيقا، وإعطاء صورة عن طبيعة تفاعل نقادنا مع حمولات هذه المناهج على المستوى النظري ومدى انعكاس ذلك على مستوى الممارسة التطبيقية، والكشف عن منهجيتهم في مقاربتهم للنصوص الإبداعية المختلفة، بالإضافة إلى رصد المنطلقات والرؤى الفكرية التي بنيت عليها تنظيراتهم لمختلف الاتجاهات المدروسة.

ومن الدراسات التي خاضت في مسألة المنهج .والتي هي في الأصل قليلة جدا،نذكر:

1. دراسة الناقد "يوسف وغليسي" لنيل شهادة الماجستير الموسومة (إشكاليات المنهج والمصطلح في في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية)، وفي كتابه (الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض؛ بحث في المنهج وإشكالياته) وهي عمل يشتمل على مدخل نظري حول إشكالية المنهج عمد فيه الناقد توضيح مفاهيم المنهج ووضع الحدود بينها وبين مفاهيم مصطلحات طالما اعتبرت مرادفة له كمصطلح (التيار، الاتجاه، المذهب، المدرسة، النظرية)، أما الفصل الأول فخصه الناقد للحديث عن أهم المحطات المنهجية التي مرت بها الممارسة النقدية لدى الناقد "عبد الملك مرتاض"، مستخلصا أهم الإشكالات المنهجية التي طبعت أعماله الصادرة آنذاك، ثم معالجتها بالمناقشة العلمية وهو ما خص به الفصل الثاني من كتابه.

2. رسالة ماجستير للطالبة "حليمة خلفي" بعنوان (إشكالية المنهج في تجربة محمد بنيس النقدية؛ الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها نموذجا)، جامعة سطيف، 2012/2011، وكما هو واضح فهي تعتمد الناقد المغربي "محمد بنيس" كأنموذج للدراسة.

والسبب الذي دفعنا إلى اختيار هذا الموضوع هو انعدام الدراسات فيه؛ إذ أننا لم نعثر في حدود اجتهادنا على دراسات تتطابق شكليا مع عنوان بحثنا؛ ذلك أن الأبحاث الأكاديمية التي عثرنا عليها نجدها قد تقاطعت معه في جانب (إشكالية المنهج) كما أوضحنا سابقا، واختلفت عنه في الجانب الآخر كأن تعتمد على أنموذج بعينه ، فضلا عن ميلنا وحبنا الخوض والبحث في مجال النقد الجزائري.

وجاءت دراستنا في مدخل وثلاثة فصول فضلا عن مقدمة وخاتمة لأهم النتائج المتوصل إليها، عنونا مدخلها بـ**"المناهج النقدية المعاصرة في الجزائر"** أشرنا فيه بإيجاز إلى المحطات التي سلكها نقدنا وهو يشق طريقه نحو الانفتاح على ثقافة الآخر، قبل الحديث عن ولوج المناهج النقدية ساحتنا وأهم الدراسات التي تبنتها مشيرين في كل مرة إلى أهم الإشكالات التي صاحبت هذه المناهج خلال تقديمها للقارئ، أو أثناء تطبيقها وتجربتها على الظاهرة الأدبية ، وقد حددت الدراسة المناهج التي توافرت فيها المادة العلمية الكافية بشكل يسمح بإعطاء صورة قريبة من الدقة إن لم نقل دقيقة.

وجاء الفصل الأول من الدراسة موسوما **"الاتجاهات السوسيولوجية وإشكالية المنهج في النقد الجزائري المعاصر"** جمعنا فيه فروع المنهج الاجتماعي عبر محطاته الثلاث (النقد الماركسي، البنيوية التكوينية، السوسيو نصية) في محاولة لرصد المنطلقات الفكرية التي ارتكز عليها نقادنا فهي تمثل عصارة أفكارهم الخاصة؛حيث تعرضنا فيه إلى مفاهيم ومصطلحات كل منهج من

المناهج الاجتماعية المذكورة، نظرا للمكانة التي تحتلها في قراءة وإنتاج النصوص، وكيفية تقديمها للقارئ من قبل نقادنا في الجزائر على الصعيد النظري، من حيث المفهوم والترجمة والمصادر المعتمدة، فضلا عن كيفية التعامل مع أدواتها وما نتج عن ذلك على مستوى التطبيق.

في حين خصصنا الفصل الثاني للمنهج السيميائي وعنوناه بـ**"إشكالية المنهج السيميائي في النقد الأدبي الجزائري المعاصر"**،تحدثنا في مبحثه الأول عن إشكالية مصطلحات ومفاهيم السيميائية ومقولاتها الخاصة بتحليل الخطابين الشعري والسردي وما نتج عنها من مقابلات عربية ، ثم بحث إشكالية التأصيل والتنظير والترجمة للنظرية السيميائية قصد إعطاء القارئ صورة علمة عن الجهود المبذولة من قبل نقادنا في سبيل تقديم هذه النظرية من جهة، ومن جهة أخرى الكشف عن مدى تفاوت هذه الجهود، أما المبحث الثاني فخصصناه للوقوف على أهم الإشكاليات المنهجية التي طبعت بعض الممارسات التطبيقية مع بيان أسبابها، كإشكالية المنهج المركب التي عرف بها الناقد "عبد الملك مرتاض"، والولاء للمنهج كما ثبت عند الناقد "رشيد بن مالك".

أما الفصل الثالث والأخير من الدراسة فتضمن**"إشكالية المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي الجزائري المعاصر"**، خصصنا مبحثه الأول للحديث عن أهم الإشكالات التي طبعت مصطلحي الأسلوب/ الأسلوبية من حيث الماهية والحدود العلمية مرورا بمختلف التقسيمات التي وضعها نقادنا لاتجاهاتها، في حين سلط المطلب الثالث الضوء على بعض الكتابات التي لعبت على محوري الحداثة/ التراث في محاولة لتأصيل بعض المفاهيم الأسلوبية الحديثة في تراثنا العربي، أما المبحث الثاني فتطرقنا فيه إلى أهم الإشكاليات التي ابتليت بها الدراسات التطبيقية كغياب الملامح الأسلوبية.

وجاءت الخاتمة تتويجا لهذه الفصول؛ استخلصنا فيها ما توصلنا إليه من نتائج.

ومن المناهج التي رافقتنا في رحلة البحث نذكر: المنهج التاريخي مرفوقا بالاستقراء من خلال تتبع وعرض وتحليل كيفية تقديم نقادنا لمفاهيم ومصطلحات وأصول المناهج المعتمدة في دراساتهم التنظيرية وتحديد خطوات دراساتهم التطبيقية، بالإضافة إلى إجراء نقد النقد كلما استدعى الأمر ذلك، وبالمقارنة لتوضيح مدى اختلاف نقادنا تمثل مفاهيم ومقولات المناهج وكيفية التعامل معها.

وكأي بحث فقد واجهتنا عدة صعوبات اضطرتنا إلى التوقف في كثير من المحطات، أهمها: قلة خبرة الباحثة ووقوفها أمام قامات نقدية كبيرة يشهد لها في الساحة العربية، ناهيك عن عدم الحصول على بعض المؤلفات التي رأينا أن توظيفها يشكل إضافة جديدة للبحث ككتاب "نور الدين السد" (الأسلوبية التأويلية)، وكتاب "بشير ضيف الله" (أساليب الشعرية المغاربية المعاصرة، مقاربة

أسلوبية إحصائية؛ البنية الإيقاعية، 2018)، فضلا عن شح المراجع المتعلقة بالمنهج السوسيو نصي؛ إذ لا نكاد نعثر على مرجع متخصص يعرف به، ما اضطرنا إلى الاعتماد على ما نشر في المجلات والملتقيات؛ وهذا ما حال بين توازن المدونات المدروسة في كل فصل، وقد حاولنا جاهدين التغلب على هذه الصعوبات بالاعتماد على أكبر عدد ممكن مما هو مطروح من متون متخصصة في هذا المجال، بغية الاقتراب من الدقة كأقل تقدير.

نتمنى في الأخير أن يكون هذا العمل مفيدا لكل من يطلع عليه، كما نتمنى أن نكون قد وفقنا في إضافة شيء ولو يسير إلى درسنا النقدي في الجزائر، وهنا لا يسعنا سوى تقديم أسمى عبارات الشكر والتقدير إلى كل من ساهم في إنجاز هذا العمل من قريب أو من بعيد، من أساتذة وزملاء وأخص بالذكر أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور "مصطفى شويرف" الذي لم يبخل علينا بملاحظاته وتوجيهاته فكان نعم الموجه ونعم المشرف، وشكرنا موصول أيضا إلى لجنة المناقشة لتكبدها عناء قراءة الأطروحة ومناقشتها. فإليهم جميعا كل الشكر والعرفان.

والله ولي التوفيق

الطالبة/ مريم شويشي

في معسكر، ديسمبر 2020

مدخل

المناهج النقدية المعاصرة في الساحة النقدية الجزائرية

المناهج النقدية المعاصرة في الساحة النقدية الجزائرية:

شهد النقد الأدبي محطات عديدة في مراحل تطوره؛ تغير خلالها من حيث المنهج المعتمد ومن حيث الأدوات الإجرائية المطبقة على النص الأدبي، هذا الأخير قد تناولته العديد من المناهج كل حسب زاوية نظر مؤسسيه؛ بحيث ارتبط في مرحلة ما قبل الحداثة بالمناهج السياقية أو الخارج نصية كما يحلو للبعض تسميتها . المنهج التاريخي، المنهج النفسي، المنهج الاجتماعي... . أين كان المناص محط اهتمام النقاد على حساب النص من خلال النظر في كل ما له علاقة بحياته الشخصية، كالبحث عن ظروفه المعيشية، وأحواله النفسية والعاطفية، وعلى العكس من ذلك نجده في مرحلة الحداثة مع المناهج النسقية أو النصية (المنهج البنيوي، المنهج السيميائي، المنهج الأسلوبي،...) التي ركزت اهتمامها بالنص منه وإليه ولا شيء غيره، جاعلة من جوهره محور العملية النقدية كما أكد أصحابه؛ ذلك أن العمل الأدبي كما يرون كيان له نظامه الخاص وبنيته المستقلة، ثم تأتي بعد ذلك المناهج ما بعد البنيوية أو ما بعد النصية (نظرية التلقي،...) لتنتصر للقارئ وتمنحه السلطة الكاملة وتجعلها ملكا له.

ولقد احتلت هذه المناهج مكانة مرموقة في حقل الدراسات النقدية العربية بعد الانفتاح على الثقافة الغربية إما عن طريق الوسيط المتمثل في الترجمة، أو عبر الطريق المباشر (التتلمذ)؛ من خلال ما اكتسبه أبناء العرب من دراسات على أيدي كبار النقاد العالميين. وفي المنتصف الثاني من القرن العشرين طرحت هذه المناهج على الساحة النقدية العربية من طرف مجموعة من النقاد الذين أسهموا وبشكل كبير في إثراء النقد العربي عموما والترويج لهذا الوافد الجديد بشكل خاص، حيث ساهم هذا التفاعل في ظهور إشكالات عديدة على مستوى المقاربات النقدية التنظيرية منها والتطبيقيه، سواء تلك التي استهلكت النتاج الغربي بكل تفاصيله، أو تلك التي حاولت التأصيل وترك بصمة تعكس الروح العربية.

إن هذا التبني المفاجئ للتيارات النقدية المعاصرة ومحاولة تطبيقها دون الاستيعاب الكامل لها، أدى إلى المزج بين مقولات عديدة لاتجاهات مختلفة تدافعت فيها المناهج أثر مما تفاعلت، ما جعل الممارسات النقدية العربية تأتي في بداياتها "في شكل يسمح غالبا بالتلقي ولا يسمح بالمناقشة، وكانت أغلب الدراسات تفتقر إلى المرونة، وكأن النقاد في تطبيقهم للمناهج الأوروبية يطبقون مبادئ

منطقية محددة ومصطلحات جاهزة، ظنا منهم أن الأدب يمكن أن يتحول إلى علم صارم، مما أدى إلى التباس الخطاب النقدي لدى المتلقي."[1]

وبعدما أصيبت هذه المناهج بالعقم لم نكد نجد هنالك منهجا واضح المعالم، وإنما كان النقد عبارة عن آراء مختلفة ومناهج متضاربة ومفاهيم متشابكة ومصطلحات عديدة ؛ ما صبغ النقد العربي بصفة عامة بصبغة التفاعل السلبي، وطبيعي أن يلحق الخطاب النقدي الجزائري ركب الخطاب العربي، فهو الآخر لم يكن بمعزل عن هذا التأثر، وما يلفت النظر في هذه المقاربات هو التفاتها في كل مرة إلى جانب من جوانب النص (حسب المنهج المتبع) بغية استنطاقه، فالمنهج الواحد لم يعد كافيا، هو شعار رفع في سبيل تجاوز النظرة الأحادية فـ "لا يوجد منهج كامل، مثالي لا يأتيه الضعف ولا النقص من بين يديه ولا من خلفه، وإذن، فمن التعصب (...) التمسك بتقنيات منهج واحد على أساس أنه هو وحده، ولا منهج آخر معه مجدرة أن يتبع"[2].

وفي ضوء هذه المستجدات، والتهافت السريع على ما أنتجه الغرب، تخبط النص الأدبي بين جملة من المناهج ارتدت أزياء مختلفة بحسب الناقد الذي يتعامل معها؛ ذلك أن كل نص أدبي له خصوصيته التي تميزه، وكل ناقد له طريقته الخاصة في التعامل مع النصوص، وهكذا ظهرت في الساحة النقدية الجزائرية مناهج مختلفة، اختلف نقادنا في طرق تلقيها، واستيعابها، والتعامل معها، ما انجر عنه إشكالات عديدة لم تزد النص إلا ظلمة وغموضا، فاغتراف نقادنا من ينابيع الغرب "كان اغتراف العطشان الذي يعكر المورد دون أن يفوز بالري، ومنه كان الابتسار بالنقل، وكان سوء الفهم في الأخذ والترك، وكان التمحل في التطبيق والإجراء"[3].

وقبل الحديث عن مناهج النقد الأدبي المعاصر في الساحة النقدية الجزائرية لا بأس أن نعبر سريعا عبر المحطات التي مربها نقدنا فـ"طوال العقود السابقة على الاستقلال لم تظهر مدارس أدبية بالمعنى المفهوم لهذه المدارس (...) فضيق مجال الأدب صاحبه ضيق مجال النقد "[4]، فقد نشأ

[1]. زبيدة القاضي: النقد العربي المعاصر من النسقية إلى الابداع "تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر"، مؤتمر النقد الدوليالحادي عشر، 2006، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، ط01، 2008، ص65.

[2]. عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناتيل ابنة الحلبي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص13.

[3]. حبيب مونسي: نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي؛ دراسة في المناهج، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، دط، ص05.

[4]. عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، م.و.ك، الجزائر، 1983، ص258.

نشأة إصلاحية تلاءمت والواقع السياسي والثقافي الذي عاشته الجزائر إبان وبعد الثورة التحريرية، ولو تعرضنا لبداياته لوجدنا أنها مرت بمراحل أربع لخصها "أبو القاسم سعد الله" كما يلي:

المرحلة الأولى: وقد تمثلت في الحملات التي قام بها الشيوخ (شيوخ الجزائر) وعلى رأسهم "أبو القاسم الحفناوي"، و"عبد القادر المجاوي"، و"المولود بن الموهوب"، و"محمد بن أبي شنب"، و"محمود كحول" يدعون فيها إلى نبذ الجديد والتشكيك في قيمته الفنية والموضوعية والأخذ بالقديم باعتباره تراثا قوميا، بالإضافة إلى الآراء التي كانوا يدلون بها في الصحافة المحلية والتوجيهات الشخصية لتلاميذهم.

المرحلة الثانية: وحسب الناقد فقد مثلها ما كان يقوم به الشيخ "عبد الحميد بن باديس" من تعليم وتدريس للأدب، ثم الدعوة للقديم والجديد معا.

المرحلة الثالثة: وجاءت على يد الشيخ "البشير الإبراهيمي" الذي اتخذ من الصحافة وخصوصا جريدة البصائر منبرا للثقافة والأدب، وكان ناقدا من خلال الآراء التي كان يدلي بها لقراء الشعر ومن بينها الإشارة إلى مواطن القوة والضعف.

المرحلة الرابعة: وتبتدئ بعد الحرب العالمية الثانية ولعلها أخصب مرحلة، حيث عرفت الحركة الأدبية الجزائرية أثناءها انتعاشا أدبيا وثقافيا، فهي المرحلة التي فتحت الباب للقصة العربية وشجعت على كتابة المسرحية الناجحة، وظهر فيها أدب الخاطرة خصوصا مع عودة "أحمد رضا حوحو" الذي نشط في الإنتاج الإبداعي من جهة والكتابة النقدية من جهة أخرى.[1]

ومع بداية الستينيات بدأ الخطاب النقدي في الجزائر يتخلص من الصبغة الإصلاحية والنبرة الخطابية ليميل أكثر إلى الموضوعية والدقة العلمية، واقع مثلته العديد من الدراسات النقدية التي شرعت في التعريف بالأدب الجزائري وإثبات مقوماته، ولعل المقالات النقدية التي كتبها "أبو القاسم سعد الله" ونشرتها مجلة الآداب البيروتية (1960) تعد من أهم الدراسات التي اتخذت من المنحى التاريخي منهجا لها مبرزة أهم المراحل التي قطعها الأدب الجزائري وأبرز أعلامه منذ فترة "الأمير عبد القادر" إلى غاية الخمسينيات، هذا بالإضافة إلى دراسة الناقد "عبد الله الركيبي (القصة الجزائرية القصيرة) وهي دراسة في مجال النقد القصصي والتي تعد أول دراسة أكاديمية جامعية عالجت

[1]. ينظر أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط 5، 2007، ص79 وما بعدها.

موضوع تأسيس الخطاب السردي وتطوره في الأدب الجزائري من سنة (1928) إلى غاية سنة (1962).[1]

كما شهدت الساحة النقدية الجزائرية أعمالا أخرى مثل ما أقر "محمد مرتاض" كدراسة "أحمد منور" للقصة القصيرة ولبعض الروايات الصادرة في فترة السبعينيات المهتمة بموضوع الأرض والفلاح مسايرة الفترة التي كتبت فيها، ولم يكن الشعر بمعزل عن تحليلات نقادنا في تلك الفترة وإن كان حظه أقل من النثر، هذا ما أوضحه "مرتاض"، إذ كان صوت الجزائر مسموعا من خلال قصائد "محمد الشبوكي"، "رمضان حمود"، "الأخضر السائحي"، "محمد السعيد الزاهري"، "محمد العيد آل خليفة"، "مفدي زكريا"، "صالح خرفي" وغيرهم كثير، فما كان أمام نقادنا إلا أن يتناولوها بالتحليل الذي لم ينأ عن التقليدية كما يرى الناقد[2]

وقد أوضح "محمد مرتاض" . في السياق ذاته . صعوبة التأريخ للنقد الحديث في الجزائر . نظرا لعدم امتلاكنا تاريخا للأدب الجزائري حتى الآن . خصوصا إذا نحن طرحنا الرسائل الجامعية المهتمة بالجانب النقدي (النادرة جدا) جانبا، فإن الأبحاث الجادة والمتخصصة تعد على الأصابع؛ وما وصلنا من دراسات في مجال النقد لم يستطع إثبات جودته وأهميته في رفع مستوى الحركة النقدية في الجزائر، مستشهدا لرأيه بدراسة الناقد "عمار زايد"وكذا كتاب "محمد ساري" (البحث عن النقد الأدبي الجديد)، حيث إن صاحبه . في نظر . "محمد مرتاض" . لم يتعد الانطباعية في تحليله محتوى الأعمال المدروسة[3]. وعموما فإذا كان النقد في هذه الفترة قد اتسم بالافتقار إلى النضج واعترته بعض النقائص والفجوات إلا أن هذا الطور يعتبر "الأساس وحجر الزاوية في الدراسات النقدية اللاحقة التي تعنى بالنقد الأدبي الجزائري الحديث والمعاصر"[4]، باعتبارها فترة انتقالية انفتح فيها النقد الجزائري على مناهج جديدة نذكر منها الأبرز في ساحتنا النقدية، وهي كالآتي:

[1]. ينظر شريبط أحمد شريبط: مباحث في الأدب الجزائري، منشورات إتحاد كتاب العرب، دط، 2001، ص ص 11،12.

[2]. ينظر محمد مرتاض: النقد الأدبي في المغرب العربي؛ بين القديم والحديث، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 2014، ص، 258 وما بعدها.

[3]. ينظر المرجع نفسه، ص257.

[4]. عمار بن زايد: النقد الأدبي الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990، ص141.

1.المنهج السوسيولوجي:

يعد المنهج السوسيولوجي واحدا من أهم المناهج النقدية التي سجلت حضورا بارزا في الساحة النقدية الأدبية، وهو منهج يدرس العمل الأدبي في علاقاته بالمجتمع، وقد بدأت الدعوة الجزائرية إلى تبني هذا المنهج في فترة السبعينيات كما حددها الناقد "يوسف وغليسي"؛ حيث "هيمنة الأيديولوجية الاشتراكية على الحياة الجزائرية العامة، سياسة واقتصادا وثقافة...، وأفرزت الثورات الثلاث (الزراعية، الصناعية، الثقافية) عرفت البلاد .في ضوئها .حركات التأميم والتيسير الذاتي للمؤسسات والمخططات التنموية، وصارت كتب لينين تباع بأبخس الأثمان...ضمن هذا الإطار ظهرت موجة نقدية عارمة تدعو إلى التشديد على البعد الاجتماعي للنص الأدبي وتقاربه (وربما تحاكمه أحيانا) من مدى تمثله لهذه الزاوية، ومدى مواكبته لهذه التحولات الاجتماعية الجديدة، وبدأ الخطاب النقدي الجزائري ينفتح على خطابات إيديولوجية خارجية (لينين، ماركس،..) وأخرى أدبية نقدية (لوكاتش، غولدمان،...)، مثلما بدأ البحث يعمق في علاقة الأدب بالأيديولوجيا، على النحو الذي فعله المرحوم عمار بلحسن (ت1993)، ويفعله الأعرج واسيني في جل دراساته، وامتد ذلك حتى إلى حقل الترجمة، حيث ترجم مرزاق بقطاش كتاب (الرواية) لجورج لوكاتش)"[1].

وكما هو واضح فقد تباينت المناهج الاجتماعية في تحديد حقيقة علاقة الأدب بالمجتمع؛ بحيث بنى كل منهج تصوره من خلال زاوية نظر مؤسسيه مقدما تفسيرا لهذه العلاقة (علاقة الأدب بالمجتمع)، فـ "كارل ماركس"**Karl Marx** كما يوضح "سمير حجازي" يرى في الأدب واقعة اجتماعية تاريخية نسبية، والكاتب ينوب عن الطبقة التي ينتمي إليها بقصد أو بغير قصد، ويتفق معه "جورج لوكاتش"**George Luckas** حول مقدماته ولكنه يخالفه في النتيجة التي توصل إليها وهذا الأمر بدا واضحا في كتابه (روايات بلزاك والمفهوم المادي للتاريخ)، وهو الكتاب الذي تأثر به "لوسيان غولدمان"**Lucien Goldmen** بعدها وألف كتابه (من أجل سوسيولوجيا الرواية) أين حدد موضوعها نحو الدراسة السوسيولوجية؛ ذلك أن الأثر الروائي يعبر عن الفرد في وضعية متدهورة في مجتمع ذو قيم متدهورة أيضا[2]

---

[1]. يوسف وغليسي: النقد الأدبي الجزائري من اللاسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، دط، 2000، ص 41،42.

[2]. ينظر سمير حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص86.

وبناء على ما سبق فإن المنهج الاجتماعي من المناهج المتطورة والتي عرفت عدة محطات، كالآتي: **1.1 النقد الماركسي (الواقعية الاشتراكية):**

تجلى اهتمام النقاد الجزائريين بالواقعية وعلى الخصوص منهج الواقعية الاشتراكية في النظر إلى الواقع ومحاولة تغييره، وجاء هذا كنتيجة طبيعية للظروف التي سادت المجتمع الجزائري في منتصف الستينيات، متأثرة في ذلك بالتيارات الاشتراكية العالمية من ناحية وبالوضع العام للمجتمع العربي من ناحية أخرى، وكل هذا حتم على الأديب ألا يكتب خارج أسوار واقعه ويومياته، كما كان للنزعة الوطنية . التي ظهرت في الأدب قبل الاستقلال . مساهمة فعالة في ظهور الواقعية الاشتراكية من خلال تهيئة الأرضية بتوجيه الشعب وتوحيد صفوفه، كما كان لظهور الطبقة الفقيرة ونضالها من أجل الوطن وتحريره أثر لا يقل أهمية.[1]

ومن ثم بدأ الأدباء والنقاد يلتفتون إلى الواقع في محاولة لفهمه والتعبير عن رؤيتهم له بما فيه من صراعات وتناقضات، وبالتالي الحديث عن الواقعية في علاقاتها بالواقع الاجتماعي والالتزام وعلاقته بحرية الأديب، ووظيفة الأدب وغيرها من القضايا النقدية التي تبنتها الواقعية وارتكزت عليها، ومما ساعد على دينامية النقد عودة المثقفين من المشرق، وانتشار تعلم اللغة العربية، وبروز المجلات الثقافية المحدودة بالإضافة إلى وجود صحافة وطنية هادفة إلى جانب إنشاء الجامعات وتعريب بعض أقسامها، وما زاد في انتشار الواقعية ما قدمه بعض الأساتذة العرب الذين قدموا إلى الجزائر للتدريس في جامعاتها ومعاهدها لتتخذ الواقعية مكانتها في النقد الجزائري خلال فترة السبعينيات.[2]

وهكذا طرحت في الساحة النقدية الجزائرية مجموعة من الدراسات التي ألحت على ضرورة تبني البعد الاجتماعي في النصوص الأدبية، قابلتها أقلام النقاد انطلاقا من مبدأ التزامها بهذه الرؤية الاجتماعية إيمانا منهم بالرسالة الاجتماعية للأدب لذا ينبغي على الناقد الجزائري "أن يذكر أن بلادنا تخوض ثورة اجتماعية قاسية ليست أقل أهمية من الثورة المسلحة...وفي تحديده للاتجاه العام .الآنف . ينبغي ألا يغفل الجانب الاجتماعي في أعمال الأدباء، فيبين العلاقة التي تربط بين هذه الأعمال وبين تطلعات المجتمع، ومدى خدمة هذه الأعمال لآمال الطبقات العاملة المحرومة،

[1]. ينظر عمار زعموش: النقد الأدبي الجزائري المعاصر (قضاياه و اتجاهاته)، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، دط، 2001/2000، ص 135 وما بعدها.

[2]. ينظر المرجع نفسه، ص 138، 139.

فتحديد الناقد للاتجاه العام لاينبغي أن يكون حياديا، بل ينبغي أن يمتحن مدى التزام الأديب بقضايا المجتمع..."[1]

وتجسدت أفكارها في كتابات كل من: "عبد الله الركيبي" في كتابه (قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر)، وفيه اتجه إلى المضمون الاجتماعي من خلال الاهتمام بالقضايا المطروحة في الشعر الجزائري كقضية العروبة والوحدة في الشعر، والقضية الفلسطينية والقضايا العربية، ولم يخل كتابه (الأوراس في الشعر العربي) من هذه النظرة المضمونية مع محاولة الاهتمام بالجانب الفني والجمالي الذي غيب في الكتاب الأول، كما يطالعنا الناقد "محمد مصايف" بكتابه (الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام)، وهي دراسة صنف فيها الناقد الروايات المدروسة ونسبها إلى اتجاه معين انطلاقا من رؤية أيديولوجية معينة، ومثل هذا الصنيع نجده مع الناقد "واسيني الأعرج" في مؤلفه(اتجاهات الرواية العربية في الجزائر؛بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية) بحيث وضع مجموعة من الروايات في خانة معينة لاتجاه معين كالاتجاه الواقعي الاشتراكي، والاتجاه الواقعي النقدي، والكتاب في عمومه يجمع بين المستويين النظري والتطبيقي.

وتحضر في السياق ذاته دراسات أخرى تبنت التوجه السوسيولوجي نذكر منها: (الحضور) لـ"عمر أزراج"، (دراسات في الأدب الجزائري الحديث) لـ"أبو القاسم سعد الله"، (الرواية والتحولات في الجزائر) و(تجارب قصيرة وقضايا كبيرة) لـ"عامر مخلوف"، (الكتابة لحظة الوعي) لـ"محمد بوشحيط"، (القصة الجزائرية المعاصرة) لـ"عبد الملك مرتاض"، (مدخل إلى عالم القصة القصيرة) لـ"شايف عكاشة"، وكذا دراسة "عمر بن قينة"(دراسات في القصة الجزائرية القصيرة والطويلة) ... وغيرها من الدراسات التي اهتمت بهذا التوجه.

إن جل هذه المحاولات في النقد الجزائري قد ركزت على المضامين الاجتماعية للأعمال الأدبية المدروسة مهملة بذلك الجانب الفني والجمالي للنص قيد الدراسة على الرغم من مساعيها الرامية إلى ذلك، ما جعل المتأمل في تلك المادة النقدية "يجد نفسه أمام مصاعب حقيقية، لأنهم في آرائهم تلك كانوا يخلطون بين رسالة الأديب الاجتماعية ورسالته السياسية أو الفنية أو الإنسانية، ولم يكونوا منهجيين بشكل حسن."[2]، فـ"محمد مصايف" جعل من الالتزام معيارا حقيقيا تتحدد من خلاله قيمة النصوص ونجاحها واكتمالها، وهو الأمر الذي برره الناقد "وغليسي" بحكم "مصايف" على

[1]. محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 22.
[2]. عمار بن زايد: النقد الأدبي الحديث، ص102.

رواية (نار ونور) لعبد الملك مرتاض والتي نزلت . في نظره . إلى مرتبة أدنى من الجودة؛ لأن صاحبها لم يهتم بالالتزام قدر اهتمامه باللغة وأساليبها[1] ويتضح الأمر أكثر بما جاء في كتاب "عبد الله الركيبي" (قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر)، وفيه استجابة واضحة لآلية الانعكاس الفوتوغرافي ما جعل الناقد "وغليسي" يصفه بقوله:"فالكتاب في مجمله سرد تقريري لانعكاس الواقع في النص بلغة القضية والموضوع، والمسايرة والمواكبة، والنضال ومشتقاته، تنعزل فيه البنية الفنية وتتأخر إلى آخر لحظة منفصلة عن مضمونها وعبر صفحات معدودة لا تتجاوز ثمن صفحات الكتابة."[2]

إلى جانب إهمال الجانب الفني والجمالي للنصوص الإبداعية، ثمة تغييب للجانب المصطلحي النقدي؛ حيث نتلمس هذا الصنيع لدى الناقد "واسيني الأعرج" . على سبيل المثال . فقد شدد على مفهوم (الطبقة) . خلافا لمصايف الذي اتخذ مفهوم الالتزام، والركيبي لمفهوم الانعكاس كما رأينا سابقا . كمفتاح للولوج إلى النص، فالرؤية الطبقية هي محور اهتمام ناقدنا؛ وذلك من خلال التركيز على التناقضات الاجتماعية في النصوص وما تفرزه من صراعات طبقية خصوصا الطبقة المضطهدة ضد الإقطاعية والبرجوازية، تاركا الصفحات الأخيرة من كتابه للمصطلحات النقدية الخاصة بهذا الحقل[3].

إلى جانب ذلك يمكن أن نسجل حضور الرؤية الانطباعية التي لم يتخل عنها بعض نقادنا، فهاهو "عبد الملك مرتاض" يصدر حكما انطباعيا حول قصص "بن هدوقة" المتمحورة حول موضوع (الهجرة)؛ إذ يصنف قصتي (الرسالة)، (ثمن المهر) ضمن القصص الراقية، بينما قصة (المغترب) تبدو في رأيه "غير صادقة الإحساس، فكأن الكاتب فرض على نفسه ذلك الموضوع فكتب حوله، ويبدو ذلك جليا من خلال التكلف البادي والمتمثل في إخبار الشرطة صاحب المطعم بمغادرة الديار الفرنسية بدون أي مبرر قانوني.."[4]. وسرعان ما بدأ حضور هذا المنهج بالتراجع، وبدأت الدراسات بالتوجه شيئا فشيئا نحو البنيوية التكوينية . دون التخلي الكلي عن الاتجاه الماركسي . وتجلى هذا في أعمال مجموعة من النقاد كما سنرى في المبحث الموالي.

2.1 .البنيوية التكوينية:

[1].يوسف وغليسي: النقد الجزائري من اللاسونية إلى الألسنية، ص48.

[2].المرجع نفسه، ص 44.

[3].ينظر المرجع نفسه، ص 51،52.

[4].عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990، ص 20.

لقد أدى التحول في بعض ميادين الحياة من اقتصادية، واجتماعية، وثقافية، وفكرية ببعض النقاد إلى ضرورة النظر في أدواتهم الإجرائية والسعي إلى تطويرها بما يتناسب والعصر مستفيدين بذلك. من النظريات الحديثة، وهكذا تخلص النقد الجزائري من القراءة الآلية والإسقاطية، ليتجه صوب البنيوية التكوينية كمنهج يدرس الظاهرة الأدبية في شموليتها مع تركيزه على آلية التماثل بين البنيتين الداخلية والخارجية للنص المدروس، وإذا كانت سنوات الخمسينيات والستينيات. كما يوضح يوسف وغليسي. هي عهد الرخاء البنيوى في أوروبا، فإن البنيوية لم تظهر في النقد العربي إلا خلال السبعينيات عبر إسهامات بعض النقاد العرب أمثال "يمنى العيد"، "محمد بنيس"،محمد برادة، "جمال شحيد"، "حميد لحميداني"..وغيرهم، ليعبر هذا المنهج بوابة الجزائر من خلال إسهامات الناقد "عبد الملك مرتاض" المعروف بريادته للمناهج البنيوية وما بعدها[1]

وكما اختلف النقد البنيوي في الغرب فطبيعي أن يختلف لدى مستقبليه من العرب؛ إذ أقبل النقاد على التعريف بالمنهج الغولدماني وبمقولاته بغية تقريبها وتبسيطها للقارئ العربي، كدراسة "محمد الأمين بحري" (البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية) وهي دراسة تنظيرية بحتة حاول فيها صاحبها تقديم البنيوية التكوينية مربوطة بخلفياتها الفلسفية والتاريخية التي كانت أطرتها، بينما اكتفى الناقد "عمر عيلان" بالوقوف على المرتكزات النظرية للبنيوية التكوينية في كتابه (مناهج تحليل الخطاب السردي)، محاولا في كتابه (الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي؛ دراسة في روايات عبد الحميد بن هدوقة) التأسيس لرؤية جديدة عن طريق استلهام تصورات بعض النقاد أمثال "بيير زيما" وإدراجها ضمن مرحلة الفهم الغولدمانية بغية سد النقص الذي تعاني منه هذه الأخيرة[2]

بالإضافة إلى الدراسة التي قام بها "عبد الوهاب شعلان" (المنهج الاجتماعي وتحولاته؛ من سلطة الأيديولوجيا إلى فضاء النص) وهي من الدراسات التي تتبعت تطورات المنهج السوسيولوجي كما هو مبين في العنوان، لكنها اتسمت بالإيجاز مقارنة بما جاء في كتاب (أمين البحري)، كما نجد: "محمد ساري" في دراسته الموسومة بـ (البحث عن النقد الأدبي الجديد) و"نور الدين صدار" في كتابه (البنيوية التكوينية مقاربة في التنظير والانجاز) وهما دراستان جمعتا بين المستويين النظري والتطبيقي، في مقابل دراسات فضلت الجانب التطبيقي بحيث تباينت مقارباتها بين نصوص سردية

[1]. ينظر المرجع السابق، ص ص 121، 122.

[2]. ينظر عمر عيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي في روايات عبد الحميد بن هدوقة،؛ دراسة سوسيو بنائية، الفضاء الحر، الجزائر دط، 2008، ص 09.

مختلفة روائية وشعرية كما هو الشأن مع: "إدريس بوديبة" في مؤلفه (الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار)، "مختار حبار" في كتابه (أبو مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل)، وهي دراسة ترمي إلى رصد العلاقة التفاعلية بين المكون الباني والبنية السطحية.

ومن النقاد من سلك سبيل (نقد النقد) كما هو الحال مع الناقد "نور الدين صدار" في مؤلفه (البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية) وهي من الدراسات الجادة التي حاول فيها صاحبها تسليط الضوء على مكامن الإشكالية التي،وسمت بها المقاربات النقدية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني بغية الوصول إلى إجابة دقيقة تشفي الغليل.، ...وغيرها من الدراسات.

وقد،وسمت الدراسات الأولى التي تبنت المنهج البنيوي التكويني بالضعف والتقليدية؛ نظرا لما شكلته مقولات النقد الماركسي التقليدي من اهتمام خاص في مقاربات نقادنا، وهذا ما يتجلى في قراءة "محمد عزام" لدراسة "محمد ساري"(البحث عن النقد الأدبي الجديد) وعنها يقول "تقليدية لا بنيوية تكوينية يكتفي فيها بتلخيص مضمون القصة فقط ، ولعلها مقاربات كتبت من قبل الباحث قبل أن يهتم بالمنهج البنيوي الذي نظر له جيدا"[1]، وتتضح لنا هذه التبعية أكثر في رأي "حميد لحمداني" حول الدراسة نفسها والتي يراها "محاولة ضعيفة القيمة بسبب الطابع الارتجالي وانعدام التوثيق والسرعة في بناء التصورات والانتقال إلى غيرها."[2]

كما تميزت هذه الدراسات بفوضى المصطلح وغموضه نتيجة لقصور الترجمة وارتداء المصطلح الواحد عدة مقابلات ومسميات، وخير ما نستدل به ترجمة المصطلح الفرنسي structuralisme génétique إذ هناك من ترجمه بالبنيوية التوليدية، أو البنيوية التكوينية، أو البنيوية الجنينية وهو ما عبر عنه أحد البحاثة الجزائريين بقوله: "أما في النقد المعاصر فقد ظهرت اتجاهات نقدية تعاملت مع المستجدات الغربية خاصة البنيوية التكوينية(...)، تميزت هذه الفترة بقصور القراءات التبسيطية، مما أدى إلى غموض في المصطلح نتيجة عدم التحكم في الترجمة الأدبية وتقديم مقابلات عربية للمصطلح الواحد، وهو ما أدى إلى تعدد استخدامها أكثر من ترجمة، ويظهر هذا الالتباس في ترجمة العبارة الفرنسية الدالة على البنيوية التكوينية، إذ هناك من يترجمها بالتركيبية أو التكوينية، فرشيد ثابت يترجمها بالهيكلية الحركية، وبورايو عبد الحميد

[1]. محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية؛ دراسة في نقد النقد، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، سورية، 2003، ص ص 256،257.

[2]. حميد لحمداني: النقد الروائي والأيديولوجيا؛ من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص115.

بالتكوينية خاصة في مقالاته عن البنيوية التكوينية مدرسة التحليل النفسي وعمار بلحسن بالبنيوية الجنينية"[1].

ولعل هذه الظاهرة (ظاهرة الغزو المصطلحي) هي التي جعلت الناقد "عز الدين المخزومي" يعدها من الظواهر التي تعكس التبعية الكاملة للنقد الغربي دون وعي بالأصول والخلفيات الفكرية والفلسفية لما نأخذ، فالمصطلحات كما يرى ذات شحنات معرفية وعقائدية مرتبطة بالبعد الثقافي الذي أوجدها[2]، وهذا ما غيبه معظم النقاد و تجاهلوه.

1. 3 المنهج السوسيو نصي:

شكل ظهور المنهج السوسيو نصي محطة جديدة في مسار النقد الاجتماعي، حيث بدأ هذا الأخير بالتحرر من قيود النقد السوسيولوجي التقليدي كالإطار الأيديولوجي الضيق، وسلطة المرجع، والطابع الفلسفي الذي ظل يسم النص الروائي.فهذا المسار الجديد للنقد السوسيولوجي أدى إلى الانفتاح على الأفق اللغوي والاستفادة من مناهج متعددة، فاغتدى هذا الانفتاح حجة اعتد بها النقاد للتصرف في المنهج وفق منظورهم الخاص، فـ"التعددية المنهجية أصبحت تشيع الآن في بعض المدارس النقدية الغربية، ونرى أن لا حرج في النهوض بالتجارب الجديدة لتمضي في هذا السبيل "[3].

إن المتتبع لحركية الخطاب النقدي .في الساحة الجزائرية .في المجال السوسيو نصي يلحظ ذلك الاحتشام في هذا المجال؛ ذلك أن أغلب الدراسات ظلت حبيسة المجلات ورفوف مكتبات الجامعات إذا ما استثنيا بعضها، ومن بين هذه الدراسات نجد: دراسة "عبد الوهاب شعلان" (المنهج الاجتماعي وتحولاته؛ من سلطة الأيديولوجيا إلى فضاء النص) وهي دراسة .كما رأينا سابقا . تتبعت مراحل تطور المنهج السوسيولوجي، أما الدراسات التطبيقية فنجد: دراسة "الشريف حبيلة" (الرواية والعنف دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة)، وكذا دراسة "مرابطي صليحة" التي اتجهت فيها صوب مقترحات الناقد "ميخائيل باختين" حول الحوارية في مؤلفها (حوارية اللغة في رواية تماسخت دم النسيان للحبيب السايح)، كما نجد دراسة "جبور أم

[1]. علي حمدوش: الأدوات الإجرائية في النقد السوسيولوجي مصادرها وامتداداتها، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، ع13، جانفي 2013، ص138.

[2]. ينظر عز الدين المخزومي: الواقع النقدي الجزائري الجديد بين هاجس التبعية المدرسية وروح الانفلات والتأصيل عن أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران، 2005، ص 29.

[3]. عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص06.

الخير" (الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية دراسة سوسيو نقدية)،وكما هي موضحة فقد عنيت بالمتن الروائي المكتوب باللغة الفرنسية.

وفي المجال نفسه نجد ذلك التأسيس الفلسفي الصرف عند الناقد "عمار بلحسن" في كتابه (الأدب والأيديولوجيا) ثم تلتها ترجمته القيمة التي تمحورت حول بعض التصورات والآراء النقدية التي نادى بها "بيير زيما" في مجال النقد السوسيو نصي[1]، وضمن المجال نفسه قدم الباحث "أبو العيد دودو" مقالا بعنوان (علم النص الاجتماعي لبيير تسيما) عرض من خلاله مضمون الكتاب محاولا إبراز آراء المؤلف "بيير زيما" وترجمة أفكاره، والمقال منشور ضمن مجلة اللغة والأدب في عددها (12) الصادر عام (1997)، وضمن المجلة ذاتها في عددها (15) الصادر عام (2001) قدم كل من "محمد ساري" و"الطاهر روابنية" و"عبد القادر بوزيدة" مقالات تمحورت مواضيعها حول الاتجاه السوسيو نصي وهي . مرتبة . كالآتي: (المنهج السوسيونقدي بين النظرية والتطبيق)، سوسيولوجيا الأدب وسوسيولوجيا الكتابة)، (فلسفة اللغة والمبدأ الحواري عند باختين).

والملاحظ لهذه الدراسات يدرك أن معظمها "لم تعتمد خطة منهجية واضحة المعالم خاصة في كيفية ممارستها وتمثلها لمقولات وطرائق هذا النقد على النص الأدبي، فهي إشارات عامة أكثر منها متخصصة، فعلى الرغم من إدراك البحاثة لأهمية وفعالية هذا النوع من النقد الأدبي خاصة في فتح مجالات أوسع وأرحب لقراءة وتأويل النص الأدبي، إلا أنها بقيت حبيسة القراءة الجاهزة التي تلهث وراء المضمون الأيديولوجي"[2]

2.المنهج السيميائي:

عرفت الساحة النقدية الغربية مجموعة من الاتجاهات السيميائية تعددت مشاربها وتخصصاتها واختلفت مشاربها وأصولها، وتراكمت خلال القرن العشرين، ومن بين هذه الاتجاهات نجد: سيميائية السرد، سيمياء التواصل، سيمياء الدلالة، سيمياء الثقافة، سيمياء التوتر....، وغيرها، وخلال الثمانينات انتقلت إلى العالم العربي عبر بوابة المغرب العربي كما وضح "يوسف وغليسي"[3]، فعقدت لها الملتقيات، وأسست لها الجمعيات (كرابطة السيميائيين الجزائريين)،

[1]. ينظر سليم بركان: النقد السوسيو بنائي في الجزائر، الملتقى الوطني الأول حول النقد الأدبي الجزائري، 21 ،22 ماي، 2006، ص177.

[2]. المرجع السابق، ص ن.

[3]. ينظر يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي؛ مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها وتطبيقاتها العربية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، أكتوبر، 2010، ص98.

ونظمت لها المؤتمرات، وخصصت لها المجلات، ووضعت لها القواميس والمعاجم كما فعل الناقدان "رشيد بن مالك" و"فيصل الأحمر"، وصارت مادة من مواد الدراسة في أقسام اللغة العربية وآدابها، ومنهجا يعتمده الكثير من النقاد العرب والجزائريين أمثال (رشيد بن مالك، عبد الملك مرتاض، أحمد يوسف، السعيد بوطاجين، حسين خمري.....وغيرهم).

وطبيعي أن يصاحب هذا التبني إشكالات ناتجة عن اختلاف الرؤى ووجهات النظر، والتباين الثقافي والمعرفي للنقاد، ومن الإشكاليات المطروحة في النقد السيميائي في ساحتنا النقدية الجزائرية إشكالية المصطلح التي وسمت بها الدراسات النقدية في مجال السرد خصوصا، وهو ما أشارت إليه الباحثة "نادية بوشفرة" وهي بصدد تقييمها للنقد القصصي بقولها: "نجد اللغة الاصطلاحية في هذا المجال بعيدة كل البعد عن الدقة والتوحد والشيوع، حتى لا نقول إنها قريبة من العامية، في خصائص متمثلة في ترادف الألفاظ وتعدد المدلولات التي تسم اللفظ الاصطلاحي الواحد، مما أدى إلى تكريس للفوضى وتصعيد للتذبذب، فاختلط الحابل بالنابل نتيجة الغموض والإبهام، عدا بعض الأعمال الفردية التي اجتهدت في تناول المصطلح النقدي "[1]

ويتضح الأمر أكثر باستقراء واقع المصطلح السيميائي علمة، فكما هو معلوم أن جل الترجمات المنجزة في إطار الدرس السيميائي اصطبغت بالسطحية والعمومية ما جعل مفاهيم بعض المصطلحات تنحاز . أحيانا . عن مدلولاتها الحقيقية أو تبقى في حدودها دون ملامسة المعنى الحقيقي لها، كما اختلفت الدراسات والأبحاث في هذا المجال من حيث مناهجها وأدواتها الإجرائية والتحليلية كما هو الشأن مع الدراسات السيميائية للخطاب الشعري كما يبين ذلك الناقد "فاتح علاق"؛ إذ من النقاد من استند إلى منهج معين معلنا ولائه لمدرسة معينة ومنهم من يستند على جملة مناهج يتطلبها النص المدروس ويأخذ من أكثر من مدرسة. كما يتجلى اختلاف تلك الدراسات من حيث مراعاتها لعنصري الشكل والمضمون بتغليب جانب على آخر أو التوفيق بينهما من خلال الانتقال عبر مختلف مستويات النص، ومن الدراسات ما ركز على ظاهرة بعينها كاللون مثلا، ومنها ما تناول نصا واحدا ومنها ما فضل مجموعة من النصوص[2]

وإذا حاولنا إجراء تصنيفات للأعمال النقدية التي تناولت هذا المنهج وتبنته في نقدنا الجزائري، فإننا نواجه صعوبة في التفريق بين الدراسات والأبحاث؛ ذلك أنها لا تلتزم بمنهجية

[1]. نادية بوشفرة: مباحث في السيميائيات السردية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، دط، 2008، ص ص5، 6.
[2]. ينظر فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، ط3، 2018، ص149، 150.

واضحة المعالم لعدم الإشارة إلى المرجعية المعتمدة، أو لأنها تعتمد التهجين الذي يجمع بين حقول معرفية مختلفة تصل حد التناقض أحايين كثيرة، وهذا الجمع في نظر الناقد "هيمة عبد الحميد" " لا يمكن تحقيقه لسبب بسيط وهو أن هذه المناهج تختلف فيما بينها اختلافا جذريا يصل إلى حد التناقض من حيث المرجعيات الفكرية، وهذا يوقع الباحث في عملية تلفيقية كمية تقوم على الجمع بين المتناقضات بدل التركيب الذي يجب أن يقوم على مبدأ الانتقاء الواعي، ويعتمد على خطة تصورية محددة "[1]، وهو الأمر الذي تساهل معه نقادنا ماولد أزمة حقيقية مازال نقدنا يتخبط فيها

ومن بين الدراسات التي اعتمدت هذا التوجه نجد: "عبد المالك مرتاض" في مؤلفاته التي قارب فيها نصوص سردية مختلفة إلى جانب الخطاب الشعري وبمناهج مركبة ذلك أنه "من السذاجة أن نزعم أننا نبلغ من النص الذي نود قراءته منتهاه إذا وقفنا، من حوله، مسعانا على منظور نفساني فحسب، أو منظور بنوي فحسب، مثلا...من أجل ذلك تجنح التيارات النقدية المعاصرة إلى ما يطلق عليه في اللغة النقدية الجديدة: التركيب المنهجي"[2]، ومن بين هذه المؤلفات:

.ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي مركب لحكاية حمال بغداد1993

.شعرية القصيدة قصيدة القراءة؛ تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية1994

.تحليل سردي معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق1995

. مقامات السيوطي تحليل سيميائي1996، ويقترح إجراء تحليليا يدعوه بالإجراء المستوياتي وهو ما حاول تطبيقه في كتابه (التحليل السيميائي للخطاب الشعري؛ تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناتيل ابنة الحلبي2005)، إلى جانب مؤلفات اختصت بالجانب التنظيري كما هو الشأن مع كتابي (في نظرية النص الأدبي1997، في نظرية الرواية؛ بحث في تقنيات السرد 1998)، وكذا الكتاب الذي تضمن المقاربتين التنظيرية والإجرائية (النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟،1983)، بالإضافة إلى مؤلفات الناقد "عبد القادر فيدوح" التي خصها بالخطاب الشعري (دلائلية النص الأدبي؛دراسة سيميائية للشعر الجزائري(1993)، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين،2016).

[1]. عبد الحميد هيمة: النص الشعري بين النقد السياقي و النقد النسقي قراءة في إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، مجلة تقاليد، ع2، ديسمبر 2011، ص82.

[2]. عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص 8.

ويطالعنا الناقد"رشيد بن مالك" بدوره في المجال السيميائي والذي خصه بالاتجاه الغريماسي الذي لم تخل منه كتبه التي تنوعت بين التنظير والترجمة والتطبيق فكان رائدا لهذا التوجه بدون منازع،ومن تلك الدراسات:

.مقدمة في السيميائيات السردية2000 وهو كتاب يجمع بين التنظير والتطبيق.

.السيميائيات السردية2006 وهو كتاب يجمع بين التنظير والتطبيق.

.السيميائية؛ الأصول،القواعد والتاريخ (مترجم،2008)

.قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص؛عربي.فرنسي.انجليزي(2000)

.من المعجميات إلى السيميائيات2014.

كما اضطلع نقاد آخرون بتقديم مؤلفات حول الاتجاه نفسه تنظيرا وتطبيقا وترجمة كما الحال مع "عبد القادر شرشار" في مؤلفه: مدخل إلى السيميائيات السردية؛ نماذج وتطبيقات (2015)، وكذا الناقد "عبد الحميد بورايو" في: (القصص الشعبي في منطقة بسكرة دراسة ميدانية، التحليل السيميائي للنصوص دراسة لحكايات من "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة"، منطق السرد، مدخل إلى السيميولوجيا (مترجم))، و"السعيد بوطاجين" في دراسته التي قاربت نصا سرديا واحدا متمثلا في الرواية (الاشتغال العاملي دراسة سيميائية لرواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة")، "نادية بوشفرة" في دراستها (مباحث في السيميائيات السردية)

ويختلف الناقد"أحمد يوسف" عن النقاد السابقين من حيث الاتجاه المتبع وهو ما تترجمه مؤلفاته التالية:.يتم النص الجينالوجيا الضائعة، الدلالات المفتوحة؛ مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة (2005)/. السيميائيات الواصفة؛ المنطق السيميائي وجبر العلامات(2005). /سيميائيات التواصل وفعالية الحوار؛المفاهيم والآليات (2004).

وقد طرحت مؤلفات أخرى كثيرة حول هذا المنهج مقارنة بالمناهج الأخرى كما هو الحال مع كتاب: "أحمد طالب" (الفاعل في المنظور السيميائي)، "الحاج محجوب عرابي" (دراسات في القصة القصيرة الجزائرية)، حسين خمري (فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، النص الأدبي من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ما تبقى لكم العنوان والدلالات)، "نصر الدين بن غنيسة" في كتابه الذي جمع بين التنظير والترجمة (فصول في السيميائيات)، "فيصل

الأحمر" الذي خص السيميائية بمعجم(2010) ثم أردفه بكتاب (الدليل السيميولوجي،2011) ...، وغيرها من الدراسات والأبحاث.

4. المنهج الأسلوبي:

استطاعت الأسلوبية إدراك ركب مناهج النقد الأدبي المعاصر عن طريق جملة من المفاهيم الإجرائية التي توسمتها في مقاربة النصوص الأدبية شكلا ومضمونا، والكشف عن أبعادها الجمالية والفنية، مفيدة في كل هذا من الألسنية في تجلية وظائف اللغة وإماطة اللثام عن المعنى الذي يرمي إليه المؤلف، مركزة بشكل أساسي في تعاملها مع النص على مبدأ المحايثة الذي يلغي كل السياقات الخارجية في دراسة النصوص.

ويعد الناقد"عبد الملك مرتاض" من الرواد الأوائل[1] للمنهج الأسلوبي في النقد الجزائري من خلال كتابه (الأمثال الشعبية الجزائرية) الصادر عام 1982، وفيه عرف بالأسلوبية وتاريخها في الجانب النظري، كما تضمن الكتاب فصلا تطبيقيا درس من خلاله مجموعة من الأمثال دراسة أسلوبية مستعينا بإجراء الإحصاء، كما قدم الناقد "نور الدين السد" مؤلفه المكون من جزأين(الأسلوبية وتحليل الخطاب؛ دراسة في النقد العربي الحديث)، وهي دراسة في نقد النقد يتعلق الجزء الأول منها بالأسلوب والأسلوبية. وقبل رصد الدراسات العربية التي تبنت هذا الاتجاه في مقارباتها، التفت الناقد إلى التعريف بها ورصد الإطار التاريخي لنشأتها في الغرب معتمدا على المصادر الغربية والعربية، أما الجزء الثاني من الكتاب فيتعلق بالدراسات العربية الخاصة بتحليل الخطاب الشعري والسردي بغية تسليط الضوء على أهم الدراسات الأسلوبية التطبيقية وكيفية توظيفها للمفاهيم الإجرائية في تحليل الخطابات الأدبية.

وقدم من جهته "رابح بوحوش" عدة مؤلفات في هذا المنهج منها، (الأسلوبيات وتحليل الخطاب)، (اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري)، (البنية اللغوية لبردة البوصيري)، وعدت هذه الأخيرة من الدراسات المتميزة نظرا لتوصل الناقد إلى نتيجة تخالف نتائج من سبقوه في دراسة (البردة)؛ إذ أن سر خلودها حسب الناقد يكمن في بنيتها اللغوية، إلا أنها كانت من الدراسات ذات الطابع التقليدي وبخاصة في اعتمادها دراسة البنية النحوية كما يبين ذلك "يوسف وغليسي" حيث يتصدر المصطلح النحوي القديم الصدارة (الجملة الطلبية، الجملة الشرطية، الجملة ذات

[1]. ينظر يوسف وغليسي: النقد الأدبي الجزائري من اللاسونية إلى الألسنية، ص 148.

الوظائف)، فضلا عن اعتمادها كثيرا على إجراء الإحصاء في مواضع لا تستدعي ذلك[1]، كما يطالعنا "علي ملاحي" هو الآخر بمؤلف (عن شعرية السبعينيات) وهي دراسة في التجربة الشعرية الجزائرية في تلك الفترة (عبد العالي رزاقي، عمر أزراج، سليمان جوادي،...وغيرهم)، وما يعاب عليها اعتمادها على المعول المعياري الصارم[2]، وكذا كتابه (المجرى الأسلوبي للمدلول الشعري العربي المعاصر)، ومن المقالات المنشورة للناقد مقال بعنوان (مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية).

أما "عبد الحميد بوزوينة" في كتابه (بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي)، فاعتمد التنظيرات الغربية والعربية معا، وقد أفادت الدراسة في جزئها الأكبر من الأطروحات البنيوية. ويمكننا إضافة دراسات أخرى إلى هذه الدراسات المحدودة كدراسة الناقد "عبد القادر بوزيدة" الذي خص مقاربته لنص شعري بظاهرة أسلوبية معينة كما يشير إليها عنوان مقاله (دراسة ظاهرة أسلوبية: التكرار في قصيدة السياب)، أما"بشير تاوريت" في مقاله (مستويات وآليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري)، ففضل الوقوف على أهم المقولات الإجرائية التي يتتبعها الناقد وهو بصدد تحليل نصوص شعرية تحليلا أسلوبيا، أما"فاتح علاق" في كتابه (في تحليل الخطاب الشعري) فوقف على مدى قدرة تمثل الدارسين العرب للمنهج الأسلوبي في تحليلاتهم للخطاب الشعري، فضلا عن مقدمة موجزة تعرف بالأسلوب والأسلوبية وأهم روادها في الغرب، لينتهي في القسم الأخير من كتابه إلى تحليل قصيدتين لشاعرين معاصرين: أحمد عبد المعطي حجازي، ومحمود درويش. كما قدم"مسعود بودوخة" كتابه (الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية)، وفيه ركز الباحث على المصطلحات المتصلة بالأسلوبية والشعرية من منظور جمالي، ليتخذ من التراث مجالا للبحث في أصول الوظيفة الأسلوبية الجمالية في كتابه (الأسلوبية والبلاغة العربية؛ مقاربة جمالية).

إن ما قلناه سابقا يقودنا إلى القول إن إشكالات المنهج قد تعددت بتعدد الممارسين والمنظرين له، فجاءت على المستوى النظري (المفاهيم، المصطلحات، مستوى الوعي بالأصول...) وعلى مستوى التطبيق والإجراء، وقولنا هذا يحتاج إلى توثيق تطبيقي يعتمد على قراءة ما جاءت به مؤلفات نقادنا حتى لا يكون حكمنا غير مبرر، وهذا ما سنحاول إظهاره من خلال تسليط الضوء على مجموعة من الدراسات التي تبنت المناهج المذكورة سابقا، وهذا على المستويين النظري والتطبيقي لكن دون

[1]. ينظر المرجع نفسه، ص150.

[2]. ينظر المرجع نفسه، ص ن.

الوقوف عند إشكالية بعينها في منهج بعينه؛ لأن مقاربة بعينها قد تشتمل على جل هذه الإشكاليات، إذ القارئ لهذه الدراسة سيكتشفها وهو يتتبع فصول هذا البحث.

الفصل الأول

إشكالية المنهج السوسيولوجي في النقد الجزائري المعاصر.

إن أهم سمة ميزت المناهج السوسيولوجية بمختلف محطاتها أنها تتقاطع جميعها . على اختلاف أدواتها وأهدافها .في دراسة العمل الأدبي في علاقاته بالمجتمع، لكنها سرعان ما تختلف حول كيفية انعكاس ذلك المجتمع في النصوص الأدبية وكيفية دراسته.

المبحث الأول: الواقعية الاشتراكية وإشكالية المنهج في التجربة النقدية الجزائرية:

بدأت الدعوة الجزائرية إلى تبني هذا المنهج في فترة السبعينيات خلال سيطرة الاتجاه الاشتراكي على الحياة الجزائرية بمختلف قطاعاتها الاقتصادية، والسياسية، والثقافية، والاجتماعية، وطبيعي أن يتأثر الإنتاج الأدبي والنقدي بتلك الفترة التي عانى أصحابها ويلات الفقر والجهل والاستغلال، ما أسهم في طرح أعمال أدبية ونقدية تعكس سعي كتابها إلى مواجهة الواقع والوقوف على سلبياته، للمساهمة في بث الوعي وتحقيق مطامح الطبقة الكادحة، فما هي أهم الإشكالات التي صاحبت ميلاد هذا المنهج في ساحتنا النقدية الجزائرية؟

أ) إشكالية المنهج على المستوى النظري:

1. إشكالية المصطلح والمفهوم:

1.1. الواقعية الاشتراكية Réalisme Socialiste:

ذهب الناقد "واسيني الأعرج"، إلى تقديم مفهوم الواقعية* الاشتراكية وفق بعض خصائصها العامة المتعلقة بارتباطها بالطبقة الكادحة من المجتمع، ما جعله يردف مصطلح **(الواقعية الاشتراكية)** بمصطلح **(الفن البروليتاري)** اللذين وضعهما كمقابلين لمصطلح أجنبي غير مصرح به، وهذا ما نستشفه من قوله:" مع العلم، أن الواقعية الاشتراكية، أو بكلمة أكثر دقة (الفن البيروليتاري) الواقعي، (التسمية جاءت من كونه في الأساس يرتكز على نضالات الطبقة العاملة، التي لعبت دورا حاسما في نشوء الواقعية الاشتراكية) ، كان في ظروف ما قبل الثورة، يكشف عن

* الواقعية بصفة عامة مذهب في الإبداع تبلور في القرن التاسع عشر إثر ازدهار الفلسفة العقلانية المادية واستقلال علم الاجتماع بزعامة "أوغست كونت" و"إميل دوركايم"، وقد تربعت على عرش الفن والأدب بعدما ثارت على المذهبين (الكلاسيكي) و(الرومانسي) واللذين أغرقا في المثالية والذاتية، وقد تمخضت عنها ثلاث واقعيات: الواقعية الطبيعية، ورائدها بلا منازع "إيميل زولا" وإليه يعود الفضل في بلورة مفهومها من خلال كتاباته التنظيرية، وتوجت بكتابي (الحملة) و(الرواية التجريبية) عام 1988، الواقعية النقدية ويعد "بلزاك" من أشهر ممثليها وتسمى أيضا بالواقعية التشاؤمية، الواقعية الاشتراكية. ينظر الطيب بودربالة، السعيد جاب الله: الواقعية في الأدب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع7، فيفري، 2005، ص ص 8، 9.

طبيعة الاشتراكية في رؤية فنية جديدة، للعالم، فعكس وبشكل فني طبعا، نضال الطبقة العاملة من أجل تحقيق المثل العليا الاشتراكية..."[1]

من هنا يتبين لنا أن مصطلح (الفن البروليتاري) نشأ وتطور في مناخ طبقي، كان فيه لنضالات الفئة الكادحة (البروليتاريا) دورا مهما في نشوءه، لذلك فإن محاولة فهمه خارج أسوار هذه المرحلة سيؤدي حتما إلى ضبابية المفهوم كما يرى ذلك الناقد "عمار زعموش" فـ"قد تكون هذه التسمية مقبولة في المرحلة الأولى من تأسيس الاشتراكية لاتسامها بالنضال الثوري للبروليتارية، وتبني الأديب وجهة النظر التاريخية للطبقة العاملة، إلا أن تطور الفكر الاشتراكي وشموليته لمختلف النشاطات الحياتية من ناحية، وامتداده إلى معظم بلدان العالم من ناحية أخرى يجعل المصطلح قاصرا ومحدودا بحيث لا يتسع لاحتواء الفنون والآداب التي ينهج فيها أصحابه النهج الاشتراكي، ولكن في بلدان غير اشتراكية. مما يجعل مصطلح **(الفن الاشتراكي)** الذي يوظفه أرنست فيشر أكثر دقة وأقرب إلى الصواب من المصطلحات السابقة لشموليته واتساعه"[2]، وهو تعليل منطقي تتأكد صحته بحضور المصطلح نفسه (الفن الواقعي الاشتراكي) عند الناقد "واسيني" الذي يتقاسم الرؤية نفسها والناقد "عمار"، فالواقعية ليست حكرا على الأدب بل تشمل أيضا مجالات أخرى كالرسم والموسيقى والنحت والثقافة بصفة عامة.[3]

كما تبنى الناقد "واسيني الأعرج"، موقف "بوريس سوتشكوف" في تقديمه ماهية الواقعية الاشتراكية وميزتها التي تتيح قوة التعبير عن موقفها من خلال الواقع الطبقي المعاش، فهي كما يرى "بعكسها حركة الجماهير، وباعتبارها الشعب كمبدأ خلاق يوجه الأحداث تكتسب بالضرورة السمات المميزة لديمقراطية رفيعة، ولهذا فهي تتناول بوصفها فنا ثوريا حقيقيا، الظواهر التقدمية الجديدة التي تتجلى في وعي الجماهير الشعبية ووعي العامل"[4]

ولم يتوقف النقد في اهتمامه بالواقعية الاشتراكية عند مستوى المصطلح والمفهوم، إنما خص هذا المصطلح بقسم من كتابه[5]، خصه للحديث عن أصوله التاريخية، حيث ربط ظهور الواقعية الاشتراكية بالمثل الثورية الاشتراكية وبنضال الطبقة الأكثر انسحاقا في المجتمع المعروفة

---

[1]. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر؛ بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986، ص 468.

[2]. عمار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر؛ قضاياه واتجاهاته، ص129.

[3]. ينظر واسيني الأعرج: الطاهر وطار؛ تجربة الكتابة الواقعية الرواية نموذجا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1989، ص12.

[4]. بوريس سوتسكوف: المصائر التاريخية للواقعية، تر محمد عيتاني وأكرم الرافعي،دار الحقيقة، بيروت، 1974، ص231.

[5]. ينظر القسم الأول من المرجع السابق.

بطبقة العمال أو البروليتاريا، فكان هذا المنهج أو الأسلوب كما يصفه من أكثر المناهج التي حملت أسسا تاريخية طبقية، وتعتبر النظرة الماركسية* اللينينية (نسبة إلى لينين) الأساس الفلسفي لمنهجها الإبداعي، كما كان للواقعية النقدية دورا فعالا في إرساء معالمها، مستندا في تنظيراته هذه على كتابات بعض أعلام الغرب في لغتها المترجمة، أمثال: سوتشكوف موريس، كارل ماركس **Karl Marx**، أرنيست فيشر **Arnest. f**، جورج لوكاتش **Geog Lukas**، بتروف سرغي، ...وغيرهم، بالإضافة إلى جملة من الأسماء العربية (المشارقية) أمثال: صلاح فضل، فيصل دراج، شكري غالي، أحمد محمد عطية، الهواري أحمد ابراهيم، المحمد فائق...وغيرهم.

والحديث عن الفن الواقعي الاشتراكي في نظر ناقدنا يستلزم ضرورة استحضار عنصري الصدق والتفاؤل إلى جانب الصراع الطبقي، والبطل النموذجي الإيجابي "فالواقعية الاشتراكية في معظم الكتابات تمتاز بـ(الأمانة التاريخية، الحزبية، والقومية، والالتحام العميق بالحياة والواقع وإبداع شخصيات نموذجية في مواقف نموذجية والبرهان على الطابع العام لعمليات التحول الاجتماعي من خلال صور فردية للأشخاص والأحداث وتحليل العلاقات الاجتماعية بطريقة لا تعكس فحسب اتجاهات الماضي والحاضر وإنما تشير أيضا إلى طبيعة تطورها في المستقبل إذ أن الفنان الواقعي انطلاقا من رؤيته للحياة يستطيع أن يكتشف القوى المحركة للمجتمع وأن يبني منظوره للمستقبل على أساس واقعي علمي، لا على أساس مثالي خيالي كما كان يفعل الواقعيون النقديون في نظرتهم للتطور الاجتماعي"[1]

وهذا ما يؤكد عليه "كارل ماركس" (1883/1818) ، الذي يولي أهمية للعامل المادي ومكانته في الفلسفة الماركسية، فجوهر العالم بالنسبة لـ"ماركس" . كما يبين موريس كونفورث . يكمن في الممارسة؛ أي العمل من أجل التغيير، وأحسن طريقة لضمان التطور والاستمرار وبناء مجتمعات جديدة هو ذلك المنهج الذي يعمل على تغيير الواقع وحل مشكلاته على أساس اشتراكي متين، وليس ذاك المنهج الذي يكتفي بتصوير المجتمع ونقل ما فيه على أساس ميتافيزيقي، دون أن يعني هذا أن

* الماركسية في الأساس نظرية في الاقتصاد وضعها "كارل ماركس" بمعية زميله "فريديريك انجلز" في منتصف القرن (19)، لها مصطلحات أخرى كالشيوعية، أو التفسير المادي للتاريخ. تقوم الماركسية على مبدأ أن الأفراد في المجتمع الإنساني يدخلون في علاقات إنتاجية وأن مجموع هذه العلاقات يشكل البنية الاقتصادية للمجتمع، ينظر ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2002، ص 323.

[1].واسيني الأعرج: الطاهر وطار، ص14.

الاستمرار هو قانون التطور، بالعكس، فظهور مرحلة جديدة للتطور يحدث عن طريق انقطاع هذا الاستمرار؛ أي عن طريق وثبة من مرحلة إلى أخرى[1]

بيد أن الأمر يختلف من حيث طريقة تناول مفهوم الواقعية الاشتراكية مع النقد "عمار زعموش" ، الذي خص الفصل الأول من مؤلفه (النقد الأدبي المعاصر في الجزائر؛ قضاياه واتجاهاته) بمفهوم الواقعية ونشأتها في النقد الأدبي الجزائري، ففي بحثه عن مفهوم محدد للواقعية التي قابلها للاصطلاح الأجنبي **Réalisme** يشير ناقدنا إلى أنها من أكثر المصطلحات تعقيدا وتشابكا نظرا لتجدد مفاهيمها ومصطلحاتها مع كل مرحلة من مراحل تطورها مستشهدا بما أورده النقد الانجليزي "ديمين كرانت"**Damian Grant** حول أنواع الواقعية الذي يزيد عن الخمسة والعشرين نوعا، يضيف إليها ناقدنا مصطلحات أخرى ظهرت في ساحتنا النقدية العربية منها: (الواقعية العربية، الواقعية الحضارية، الواقعية الشمولية، واقعية الواقعية، الواقعية الإسلامية)، ويقر الناقد ببديهية هذا الخلاف حول تحديد مفهوم المصطلح وتوظيفه في كلا النقدين الغربي والعربي بحجة ارتكاز الواقعية على مبدأ الانعكاس الموضوعي وتمثيل الواقع والظروف الخاصة بالمجتمع، مما يؤكد قدرتها على التجدد والبناء في كل مرحلة من مراحل تطورها.[2]

لم يتوقف ناقدنا عند المدلول العام لمصطلح (الواقعية) ، إنما حده بالمفهوم الذي ارتبط بالظاهرة التاريخية التي تبلورت في القرنيين التاسع عشر والعشرين في اتجاهين واضحين، اتجاه الواقعية النقدية واتجاه الواقعية الاشتراكية، هذه الأخيرة التي حاول الناقد توضيح مفهومها انطلاقا من علاقة الواقع بها (الواقعية) محاولا الإجابة عن السؤال الآتي: ما الواقع؟ منتهيا إلى نتيجة مفادها أن الواقعية الاشتراكية هي " واقعية لأنها تستمد مادتها وموضوعاتها من الواقع ومن حياة عامة الشعب ومشاكله، وتقدم ذلك بطريقة موضوعية بعيدة عن الناتية، متماشية مع الواقع وليس وفق الخيال، وهي بذلك واقعية من حيث المنهج والأسلوب، واشتراكية لأنها تهدف إلى تغليب عامل الخير والثقة بالإنسان وقدرته، وتسعى إلى تلمس الهم الاجتماعي والسياسي لمسيرة المجتمع ونشر العدل الاجتماعي القائم على أسس الفلسفة الاشتراكية."[3]

وبعد أن قدم لنا الناقد "عمار زعموش" ، اختلافات النقاد والدارسين حول الصلة بين الواقعين المتخيل والمعيش ومدى تأثير هذا الأخير في العمل الأدبي وتوجيهه وجهة خاصة، يقر ناقدنا

[1]. ينظر موريس كورنفورث: مدخل إلى المادية الجدلية؛ المادية والمنهج الجدلي، تر محمد مستجير مصطفى، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط 5، 2005، ص84.

[2]. ينظر عمار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر، ص ص110،109.

[3]. المرجع نفسه، ص131.

بميله إلى الفريق الذي يذهب إلى القول أن الواقع هو المادة الخام التي تعطي الأديب إمكانية دراستها وتحليلها والكشف عن عناصرها الأساسية بمنهج علمي موضوعي، يستطيع من خلاله تجاوز هذا الواقع وتغييره حسب رغبته ونظرته له، مؤكدا أن الأدب ليس انعكاسا آليا للواقع، بل هو انعكاس ديناميكي يحوي وقائع الحياة، وفاعلية الإنسان وموقعه وموقفه من أحداث الحياة ووقائعها، ولا يتم ذلك إلا بتوفر عنصر (الوعي) لدى الكاتب الأديب لهذا الواقع أو أحد مكوناته، مضيفا أنه لا يمكن أن ننظر إلى مدى مطابقة العمل الأدبي للواقع أو مشابهته له من حيث الأحداث أو الشخصيات كمقياس للحكم على واقعيته؛ ذلك أن لكل واقع منطقه الخاص الذي يحكمه دون أن يعني ذلك انفصالها، إنما تأكيدا أن الواقع الفني هو إعادة صياغة معطيات الواقع الخارجي حسب رؤية الكاتب لها، والشروط الخاصة بذلك الفن.[1]

يطالعنا الناقد "حبيب مونسي" . ضمن السياق نفسه . في كتابه (نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي) بدراسة تكاد تختلف عن دراسة زميليه "عمار زعموش" من حيث تناول هذا الاتجاه، بمناسبة حديثه عن المذهب الواقعي الاشتراكي، حيث لم يكتف بوصفها وصفا علما يفتقر إلى التأصيل والأطر المحددة لها، فقد مهد لدراسته بتوطئة فلسفية رآها ضرورية لفهم نشأة المذهب الواقعي، وضح من خلالها مراحل انتقال الفلسفة من برجها المثالي إلى أرض الواقع بعيدا عن التأملات الوهمية، كما حدد جملة المنطلقات التي تحدد فكر المذهب الواقعي، والخصائص التي تحكم الأدب الذي يؤمن بهذه المنطلقات.

كما شكل الحديث عن الفروقات بين المذهب بين المثالي والواقعي حيزا هاما في دراسة ناقدنا قبل أن ينتقل للحديث عن مفاهيم الواقع المتشعبة وعلاقتها بالواقعية الاشتراكية، هذا المصطلح الذي وضع له ناقدنا مفهوما لايكاد يختلف في شيء عما طرح سابقا من ضبط مفهومها وفق خصائصها ومنطلقاتها استنادا إلى ما جاء في كتابات نقادنا العرب أمثال (طه وادي، صلاح فضل، شايف عكاشة، محمد برادة،...وغيرهم)، مستنيرا بتصورات "روجي غارودي" **Roger Garaudy** وعنها يقول:"لقد بلغ مفهوم الواقعية من السعة والشمول حدا، تعذر معه حصر ضفافها فهي بلا حدود. حسب جارودي . تطوي تحت أجنحتها جهودا متباينة هدفها الواقع أولا، ثم التسامي به نحو رؤية مستقبلية، تتمتع بقسط من "الأمل" والتفاؤل. فهي وإن كانت وليدة الاتجاه الاجتماعي، وما أسفر عنه من حصار منهجي وإيديولوجي، في ثوب من العلمية . مع مطلع القرن التاسع عشر . قد توزعها

[1]. ينظر المرجع السابق، ص ص112، 113.

تياران: نقدي واشتراكي يتمازجان كثيرا إلى درجة يصعب معها فصل أهدافهما المتوخاة، وإن اختلفت الأسس الفلسفية ومنطلقاتها الفكرية"[1]

يعني الناقد "عبد الوهاب شعلان"، هو الآخر بالمنهج الواقعي الاشتراكي ضمن كتابه (المنهج الاجتماعي وتحولاته) ، الذي تتبع فيه مراحل تطور المنهج الاجتماعي بدءا بالنقد الماركسي مرورا بالبنيوية التكوينية وصولا إلى السوسيو نصية، وتراوح اهتمامه بقضية الفن والجمال من المنظور الماركسي، وإشكالية العلاقة بين الواقع والواقعية، هذا المصطلح الأخير الذي ظل مبهما لدى ناقدنا، فهو في كل ذلك لم يكلف نفسه عناء طرح مفهوم له؛ لأن همه كان منصبا على محاولة الإجابة عن سؤال طرحه: هل هناك واقع محدد، يمكن أن يعكسه النص الأدبي، أم أن هناك رؤى متعددة للواقع، وتجليات مختلفة لهذا الواقع في الظاهرة الفنية؟[2] إضافة إلى استئناسه بالدراسات العربية ممثلة في مؤلف "صلاح فضل"، والغربية المترجمة أمثال كتابات "رولان بارت"**Roland Barthes**، "جورج بليخانوف" **G. Plekhanov**، "روجي غارودي"،...وغيرهم.

وقد ورد مصطلح (الواقعية الاشتراكية) في كتابات نقادنا تحت مسميات أخرى، كـ (**القدالأيديولوجي)** أو **(المضموني)** كما دعاه ذلك الناقد "مخلوف عامر"[3]، أو **النقد الاشتراكي**، و **نقدالجدلية الماركسية** كما هو الحال عند الناقد " محمد مصايف"[4]، أو **المنهج المادي التاريخي** أي **الماركسي** كما يحلو للناقد " عمار بلحسن"[5] تسميته، وللإشارة فإن ظاهرة فوضى المصطلح هذه نجدها أيضا مع الـ ـقاد الغرب؛ إذ تنوعت الشعارات التي قمت إلى المؤتمر الأول للأدباء السوفيات المنعقد بموسكو عام 1934 وهذه بعض شعاراته: المنهج الواقعي الجدلي المادي، الواقعية الشيوعية، الواقعية الاشتراكية الثورية، الرومنسية الثورية،...وغيرها[6]

2.1. المقولات الأساسية للواقعية الاشتراكية:

[1]. حبيب مونسي: نقد النقد؛ المنجز العربي في النقد الأدبي، ص73.

[2]. ينظر عبد الوهاب شعلان: المنهج الاجتماعي وتحولاته؛ من سلطة الأيديولوجيا إلى فضاء النص، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2008، ص15.

[3]. ينظر عامر مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائر؛ دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000، ص14.

[4]. ينظر محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 194.

[5]. ينظر عمار بلحسن: الرواية والأيديولوجيا، نشر وتوزيع الملتقى، مراكش، المغرب، ط2، 2016، ص06.

[6]. ينظر الطيب بودربالة والسعيد جابا الله: الواقعية في الأدب، مجلة العلوم الانسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع7، فيفري، 2005.

عني نقادنا بالمقولات الأساسية التي أفرزتها الواقعية الاشتراكية كمقولة: **الالتزام، الانعكاس، الشكل والمضمون**.

يعتبر الناقد " محمد مصايف" الالتزام في العمل الأدبي أمرا اختياريا، ولأن الإبداع الذي لا يعبر عن قضايا المجتمع بكامل وعي كاتبه وحريته لا بد من الالتزام في شيء؛ لأنه لا يعكس مصداقية صاحبه وقناعاته فموقف ناقدنا واضح صريح يفرق بين مقولتي الالزام والالتزام كما جاء بها أعلام النقد الماركسي، يقول: "الالتزام قبل كل شيء اختيار شخصي دون ما ضغط خارجي. فالأديب الملتزم يختار موضوعه وطريقة تعبيره بحرية كاملة لأنهما يوافقان مذهبه في الحياة ويلبيان نزعه عميقة في نفسه"[1]، غير أنه في موضع آخر من كتاباته وتحديدا عنوان مؤلفه (الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام) قد وقع في تناقض حينما جعل من المصطلحين (واقعية/ التزام) وكأنهما غريبان عن بعضهما، وهذا ما نراه جليا في تقسيماته الدراسة إلى محاور وتحت كل محور تندرج مجموعة من الروايات كما يلي:(الرواية الأيديولوجية)، (الرواية الهادفة)، (الرواية الواقعية)، (رواية التأملات الفلسفية).

وقد ساهمت هذه التقسيمات في طرح إشكاليات وتناقضات كما طرحها العنوان قبلا، وهذا "بسبب عدم تحديده للمصطلحات تحديدا دقيقا. فالأيديولوجية، مثلا، من المعروف أنه لا يخلو منها أي عمل أدبي (...) فجميع الروايات التي درسها الناقد هي في حقيقتها تصدر عن موقف أيديولوجي لصاحبه سواء كان ذلك عن وعي منه أو دون وعي. والقضية تزداد تعقدا أكثر عندما ننتقل إلى المحور الثاني الذي عنونه بالرواية الهادفة، حيث لم يوضح الناقد أيضا ما الذي يقصده بهذا المصطلح، وهل الرواية الأيديولوجية غير هادفة؟"[2]

وفي حديثه عن الأعمال الأدبية يقر الناقد "مصايف"، بدور الأدب والهدف منه من حيث توعية الشعوب وإيقاظها، ومحاولة دفعها إلى حياة أفضل وأرقى حيث يقول: "الهدف الأول والأخير من الآثار الأدبية هو توجيه المواطنين إلى حياة اجتماعية وأدبية أرقى وأكثر ملائمة للثورة الاشتراكية التي نجمع على أنها الخلاص الوحيد لشعبنا من حياة الجهل والتخلف"[3]، فالواقعية الاشتراكية لا ترى الفن منبعا للمتعة والتسلية، بل ركيزة من ركائز التغيير "فليست الواقعية الاشتراكية مجرد تقديم صورة نقدية للماضي ولكنها أساسا تؤكد انتصارات الحاضر وتعمل على تثبيتها"[4]، وهو الأمر

[1]. محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 194.

[2]. عمار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر، ص140.

[3]. المرجع السابق، ص ن.

[4]. رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، منشأة المعارف، الاسكندرية، دط، 1988، ص 132.

الأمر الذي يعكس الرغبة الملحة في صياغة أدب أكثر فاعلية في التأثير على الجماهير بغية تحقيق الأهداف المنشودة.

التفت نقادنا. من جانب آخر. إلى طبيعة العلاقة بين البنى التحتية والبنى الفوقية متبنيين في رؤيتهم هذه مفهوم الانعكاس بصورته الجدلية لا بصورته الآلية الميكانيكية، وتتجلى لنا أبعاد هذه الرؤية عند الناقد "واسيني الأعرج" في قوله: "إن ظهور الواقعية الاشتراكية مرتبط بشكل أساسي بالمثل الثورية الاشتراكية، وبنضال البروليتارية التي كانت وقتها أكثر الطبقات انسحاقا. إذ أنه، حينما تتغير الأسس الاقتصادية، تتغير، معها، وبشكل طبيعي (ولكن بدون آلية) كل البنى الفوقية التي أفرزتها في الجوهر، البنى التحتية"[1]، فحسب الماركسية كل تغير في الوضع الاقتصادي (البناء التحتي) يلحقه تغيير في البناء الفكري (البناء الفوقي) بشكل غير آلي دون أن يكون العامل الاقتصادي هو العامل الوحيد في عملية التغيير. فالماركسية وقفت إلى جانب البروليتاريا وجعلت من الاشتراكية منهجا علميا يقوم على تحليل حركة التاريخ كما يشير إلى ذلك "موريس كورنفورث"، وعلى القانون الاقتصادي لحركة المجتمع الرأسمالي، يقينا منها أن الاشتراكية هي المرحلة التالية في تطور المجتمع، وأن هذا لا يتحقق إلا بنضال الطبقة العاملة ضد الطبقة الرأسمالية[2]

فالفن من المنظور الواقعي الاشتراكي. كما يبين واسيني الأعرج. يستمد مقوماته من واقع الحياة اليومية شريطة أن يفهم هذا الواقع فهما تاريخيا، فالفنان ينغمس في أعماق المجتمع ويصور كل ما يحويه من تناقضات وصراعات ثم يحولها إلى لغة الفن بعيدا عن النقل الحرفي الفوتوغرافي، هذا ما أشار إليه الناقد بقوله: "إن الفن الواقعي الاشتراكي، عند الفنان الأصيل، المؤمن بطروحاته، هو ذاته عملية اكتشاف وإبداع متواصل. فليست غاية الفن أبدا، أن يقع الكاتب، مثلا، في أسر الواقع، تقهره تعقداته وتناقضاته، ويصف الحياة وصفا وثائقيا. فهو، ببعده الواقعي الاشتراكي، والإنساني بشكل عام، يحلل الواقع، ويعيد صياغته لكي ينفذ بعمق أكبر إلى جوهره...، فتصوير الحياة وإدراكها جماليا، خاصية عامة للفن. وهذا ما أعطى في النهاية، للواقعية الاشتراكية القدرة على اقتحام(علاقة الطابو) التي كانت قائمة بين الفن وبعض الظواهر الاجتماعية. فلا توجد مواضيع ممنوعة ومواضيع غير ممنوعة. فالكل قابل للطرح والنقاش، إذا كان لدى الأديب إحساس بالتاريخ طبعا"[3]

[1]. واسيني الأعرج: الطاهر وطار، ص10.

[2]. ينظر موريس كورنفورث: مدخل إلى المادية الجدلية، ص 141.

[3]. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص ص 476، 477.

فمفهومه (واسيني)، للا نعكاس يتجاوز النقل الحرفي للوقائع إلى الإصلاح والتغيير؛ وذلك بتحليل عمق الواقع ثم تمثله جماليا، وهذا ما يعطي في النهاية صورة دالة للحياة، وهو ما يعبر عنه "تروتسكي" **L. Trotsky** بقوله: "وليس من شك أن ما من أحد يفكر بأن يطالب الأدب الجديد بأن تكون له برودة المرآة فكلما كان الأدب أعمق اشتدت رغبته في صياغة الحياة، وكان أقدر على رسم الحياة بصورة دالة وديناميةً"[1]

يقدم الناقد "عمار بلحسن" . هو الآخر . مفهومه للعمل الأدبي الذي يراه جزءا من الأيديولوجيا **Idiologie***، وذلك في دراسته المتعلقة بالبحث في طبيعة العلاقة بين الرواية والأيديولوجيا، متبنيا في رؤيته هذه مفهومها (الأيديولوجيا) عند "غراميشي"**Gramsci**، فهو كما يقول: "إعادة إنتاج للأيديولوجيا وليس نتاجا لها، لأنها موجودة قبله، ولأنه أحد خطاباتها، ويبدو الأديب ك"عامل" في ورشة لإنتاج "النصوص"، يراكم تجربة الأجيال السابقة في فكره وبين يديه، وينطلق منها نحو آفاق جديدة"[2].

ويبقى أن نلاحظ أمرين اثنين في معرض مناقشتنا للمفاهيم والمصطلحات الموضوعة لمصطلح (الواقعية الاشتراكية) ومقولاتها: الأمر الأول هو اختلاف نقادنا حول كيفية تمثلهم للواقعية الاشتراكية؛ بحيث فضل بعضهم العودة إلى الأصول الفلسفية والتاريخية التي كانت حركت المنهج، في حين قدم آخرون مفاهيم علمة مقطوعة عن هذه الخلفيات، والأمر الثاني هو اتفاقهم حول المفهوم الموضوع لهذا المصطلح بالرغم من تعدد مقابلاته، وكذا اشتراكهم في مصادر البحث العربية المشارقية، ونريد هنا أن نؤكد أن هذا الاضطراب المفاهيمي والمصطلحاتي في نقدنا . كما يرى عمار زعموش . يعود بالدرجة الأولى إلى محدودية الثقافة الأدبية والنقدية لدى بعض نقادنا وعدم الاستيعاب الجيد من جهة أخرى، ما جعل النقاد . من الناحية المنهجية . يهتمون بمناهج معينة ويغفلون أخرى على درجة من الأهمية، في الدراسة النقدية[3].

---

[1]. ليون تروتسكي: الأدب والثورة، تر جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1975، ص 40.

* عرف هذا المصطلح الكثير من التحليلات والتفسيرات، فقد استخدم لأول مرة من طرف الفيلسوف الفرنسي "ديستوت دوتراسي" سنة 1976 بمعنى (علم الأفكار)، كما استعمل من طرف "نابليون بونابرت" كمعنى يعكس كل ما هو تحقيري بعدما اصطدمت مصالحه وأفكاره التوسعية بجماعة الأيديولوجيين التي قادها "ديستوت" ، بحيث صارت صفة إيديولوجي تشير إلى كل ما هو مثالي وميتافيزيقي، وبعيد عن الواقعية والعلمية، أما مفهومه عند "كارل ماركس" فيشمل القانون والسياسة والأفكار ووعي الناس بالأشياء المحيطة بهم، وبالتالي تتضمن الأيديولوجيا كل الأشكال القانونية، والسياسية والدينية والفنية والفلسفية، ينظر عمر عيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة: دراسة سوسيو بنائية، الفضاء الحر، ص12، وما بعدها .

[2]. عمار بلحسن: الرواية والأيديولوجيا، ص55.

[3]. ينظر عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 124.

ب) إشكالية المنهج على مستوى التطبيق:

1. طغيان الأيديولوجي/تلاشي الفني:

1. 1. واسيني الأعرج (اتجاهات الرواية العربية في الجزائر/ الطاهر وطار: تجربة الكتابة الواقعية):

تعرض النقد "واسيني الأعرج"، في هذين الكتابين إلى مجموعة من المسائل تتمحور في أغلبها حول مضامين الروايات المدروسة، وهذا ما تعكسه عناوين فصول كل كتاب؛ إذ يقوم مؤلفه الخاص باتجاهات الرواية في الجزائر على بابين اثنين يتعلق الأول منهما بالأطر التاريخية التي لا تفهم الروايات المدروسة إلا في ضوئها ، ويضم فصلين؛ الفصل الأول موسوم (الرواية نتاج الثورة الوطنية وإرهاصاتها)، والفصل الثاني خاص بـ(الرواية الجزائرية في ظل التحولات الديمقراطية)، في حين تعلق الباب الثاني من المؤلف باتجاهات الرواية الجزائرية والتي حصرها في اتجاهات أربع خص فيها كل اتجاه بفصل، عمد فيه إلى التعريف بكل اتجاه والوقوف على أهم قضاياه الفكرية والأدبية (الاتجاه الإصلاحي، الاتجاه الرومانتيكي، الاتجاه الواقعي النقدي، الاتجاه الواقعي الاشتراكي)، أما مؤلفه الثاني (الطاهر وطار؛ تجربة الكتابة الواقعية) فيقوم على قسمين: الأول منهما نظري بحت يتضمن الحديث عن الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية في الأدب الجزائري، أما القسم الثاني فيتعلق بتحليل مجموعة من روايات الروائي الجزائري (الطاهر وطار) (اللاز، العشق والموت في الزمن الحراشي، الزلزال، عرس بغل، الحوات والقصر) مركزا على المسائل التالية: حضور الأشياء المنسية، اقتحام الأزمنة الصعبة، جدل الإخصاب والعقم، حوت يأكل حوت، ازدواجية أيديولوجية البورجوازية الصغيرة.

وقد ركز الناقد في دراسته للأعمال الروائية المختارة على الخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي أفرزتها، منطلقا من التصور الذي يرى في العمل الأدبي انعكاسا فنيا للواقع الاجتماعي ساهمت في تشكيله الخلفيات السياسية والاقتصادية والثقافية، متجاوزا بذلك الرؤية الميكانيكية الضيقة للأدب التي ابتليت بها اتجاهات أخرى "فالأدب بهذا المعنى هو الصورة السياسية لواقع ما معكوسة بشكل ابداعي فني. وطبعا يفترض في هذا القول أن لا يفهم بشكل ميكانيكي، ولكن ضمن السياق التاريخي لتطور مختلف الظواهر الثقافية"[1]

يقف الناقد "واسيني" في معالجته لمضامين الروايات المدروسة. عند (الحدث، الشخصيات، الحوار، نهاية الرواية) مستشهدا بنصوص من الروايات قيد الدراسة، وهذا بعدما يقدم لنا ملخصا

[1]. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص41.

عن الرواية وأهم أحداثها وأفكارها الأساسية مضمنا حديثه بمصطلحات ومفاهيم تنضوي تحت الاتجاه الواقعي الاشتراكي مثل (الطبقة، الطبقية، البرجوازية الصغيرة، الوعي التاريخي، البروليتاريا، ...وغيرها) ، ومن النماذج الدالة على ذلك نذكر حديثه عن شخصيات رواية (الزلزال)، ووصفها اعتمادا على مكانتها الاجتماعية ووضعها الطبقي وعنها يقول:"وفي اللوحة الخلفية للأحداث نتعرف عن قرب على هذه الشخصيات التي كان (بولرواح) يطمح إلى أن يوزع عليها أراضيه، فمعظمهم كانوا فقراء، وقد سبق أن غرقوا في مشاكل عديدة بسببه وقاسوا الأمرين منه إبان الاستعمار، فواحد أخذ منه أراضيه، وآخر وشي به إلى المستعمر، وثالث أخذ منه أراضيه مقايضة أو تهديدا وهكذا..يعني أن هذه الشخصيات تمثل نقيض نظرة (بو الأرواح) الإقطاعية"[1].

فالناقد لم يتوقف عند رصد الشخصيات ووظائفها بل تعداها إلى العناية بالحالات النفسية وتوضيح ما ينجر عنها من تصرفات وسلوكيات، فنجاح العمل الروائي . من منظور واقعي اشتراكي . مرهون بقدرة الروائي على خلق شخصيات وسط علاقاتها الاجتماعية والواقعية وخلفياتها التاريخية والطبقية وهو ما يعبر عنه النقد بقوله: "فهو لا يتناول نماذجه معزولة عن إطارها الاجتماعي، على عكس الواقعيين الانتقاديين (...)، فالواقع يبني الشخوص والشخوص يحركون الواقع، ويغيرونه. وإدراك هذه العلاقة الدياليكتيكية بين الواقع والذات الإنسانية القادرة على العطاء، هو إدراك لمبررات وجود الفن التاريخية. ففي المعرفة كما في الفن، لا يحصل الإنسان على الحقيقة جاهزة فهو الذي يصنع الحقيقة الجديدة التي تدفع البراعم الصغيرة إلى النمو على شجرة الحقيقة. فالخلفية التاريخية والطبقية للشخصية، هي التي تحدد سلوكها"[2].

وهذا ما أكد عليه الناقد "صلاح فضل" ، إثر تقديمه الفروق بين الواقعيتين النقدية والاشتراكية ووضع الحدود الفاصلة بينهما إذ يقول: "إن الفنان الواقعي انطلاقا من رؤيته للحياة يستطيع أن يكشف القوى المحركة للمجتمع، وأن يبني منظوره للمستقبل على أساس واقعي علمي لا على أساس مثالي خيالي، كما كان الواقعيون النقديون في نظرتهم للتطور الاجتماعي"[3]

وتحضر المواقف الأيديولوجية التي يعنى بها المضمون الفني ويتحدد . حسب الناقد الواقعي الاشتراكي . حيث يقول الناقد "واسيني"، عن الحوار وكيفية تجسيده في رواية (العشق والموت في الزمن الحراشي):"والطاهر وطار في طريقة تجسيده للحوار ولبنائه الداخلي لا ينفصل أبدا عن

[1].واسيني الأعرج: الطاهر وطار، ص80.

[2].المرجع نفسه، ص ص 84، 85.

[3].صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1980، ص84.

شخوصه وقدراتهم الاستيعابية بل يختلط بهم حتى يصير واحدا منهم. يندمج مع جميلة بشكل كبير جدا، لأن قضية الكاتب، والمناضلة جميلة، واليامنة هي في الأساس واحدة"[1]، فالفن الطبقي أو البروليتاري كما يؤكد "لوسيان غولدمان" هو الذي يبعد كل النوايا المقصودة، ويرى مخلوقاته بعيون مناضل ثوري، لا ذاك الذي يسعى بالبرهان على صحة الفلسفة الاشتراكية أو الشيوعية[2]

وانطلاقا من الأطروحة الماركسية التي ترى أن كل إنتاج ثقافي أصيل لا ينشأ إلا عن طريق التوافق بين فكر المبدع والبنية العقلية لفئة بشرية معينة، يقدم الناقد تفسيرا لكتابات " الطاهر وطار" التي يقول عنها: "فالطاهر وطار، مثلا عندما يكتب، يرسم واقعا محددا، ويرسم في الآن نفسه لاحدود وعيه التاريخي الذي يتحرك في حقل معين من الصراع والنضال. وهو بهذا يشير من خلال وعيه الروائي إلى حدود وعيه العام. والوعي الروائي هنا، لا يفارق الوعي العام، ولا ينعزل عنه أبدا، بل إنه قائم فيه."[3]

كما التفت الناقد . أيضا . إلى وظيفة الروائي " وطار" التي تمثلت في بث الوعي، ونقل هموم الطبقة الكادحة، وتصوير انتصاراتها وانجازاتها "فشخصيات الطاهر وطار، في مختلف رواياته، تقترب دائما من الحقيقة الاجتماعية بحسها الطبقي التاريخي، ربما بدون وعي منها، لكن هذا الحس يتطور لديها على أرضية الواقع الذي تعيشه بكل تناقضاته. فالوعي التاريخي لم يكن مفروضا عليها برغبة ملحة من طرف الكاتب بل وعلى العكس من ذلك فهي شخصيات تمارس قناعاتها على المساحة الروائية بشكل ينسجم مع تركيبتها الطبقية، والثقافية"[4]، وهذا ما تدعو إليه الواقعية الاشتراكية.

كما شدد الناقد "واسيني الأعرج" ، على ثنائيتي المضمون والشكل، هذا الأخير الذي لا تتحدد قيمته في نظر ناقدنا إلا بالمضمون ومدى اقترابه من الجماهير وخدمته لها ولقضاياها، وفي هذا الشأن يقول:"إن البعد الجمالي لا يحقق جمالياته إلا بقدر اقترابه من فهم الجماهير. إن العمل الفني يكتسب حيويته حتى باهتمامه بأشكال الصياغة الجمالية التي تقر به من الناس، وتجعله مستساغا (...) لأن العمل الفني لا يولد جاهزا كما قال بريخت سنة 1964، وإنما يصبح كذلك، بفضل الناس الذين يتعاملون معه، وبقدر خدمته لهم"[5]

[1]. واسيني الأعرج: الطاهر وطار، ص75.

[2]. ينظر لوسيان غولدمان: المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة، تر نادر ذكرى، دار الحداثة، ط 1، بيروت، 1981، ص23.

[3]. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية، ص ص487، 488.

[4]. واسيني الأعرج: الطاهر وطار، ص50.

[5]. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص593.

لكن الوضع يختلف عند حديث ناقدنا . في مواضع غير كثيرة . عن الجانب الجمالي في النصوص الروائية المدروسة حيث يبدو الوصف العام الميزة الأساسية لطريقة تناوله، بعيدا كل البعد عن التخصيص؛ إذ يقول عن تجربة " الطاهر وطار":"لقد توصل الطاهر وطار بقدرة فنية جيدة وبتجربة ضخمة، وصادقة إلى حد بعيد وبأسلوب إبداعي جديد في الرواية الجزائرية إلى أن يصور العلاقات القائمة بين الشخصية والمجتمع على حقيقتها"[1] ، وتتأكد أهمية المضمون عند ناقدنا . أكثر . وتبعية الشكل له من خلال حديثه عن الجانب الفني بقوله:" والاعتماد على هذه الطرق الجمالية التناقضية تجسد وعي الكاتب للتاريخ وللعالم الجمالي الذي يجب أن تفرضه طبيعة المضمون"[2]، وهو ما تلح عليه الواقعية الاشتراكية وتعده من أولوياتها.

كما وقف الناقد في دراساته النقدية للروايات على السياقات الخارج نصية، معتمدا على تصريحات الروائي " وطار" وانتماءاته الحزبية حيث يقول: "وموقف الكاتب هذا، الذي سمح له بهذه الاكتشافات لا يمكنه أن يتأتى إلا بمعايشة الواقع الجماهيري، والالتزام بالنظرية العلمية في التعامل مع الظواهر الاجتماعية، أو كما يقول وطار ذاته (انتمائي، لحزب جبهة التحرير، يسمح لي ككاتب أن أبقى في علاقة دائمة مع الجزائر، وأن أعيش يوميا حياة الشعب. أتمنى ومازلت من الكتاب، أن يكونوا قبل الحكم، موضوعيين في نظرتهم للجزائر"[3].

ويطالعنا الناقد "واسيني الأعرج" . في موضع آخر من الدراسة . بحكم حاول من خلاله ربط قيمة العمل الأدبي بالرؤية الأيديولوجية للكاتب، وهذا من خلال المقارنة بين رواية " الطاهر وطار" (الحوات والقصر) ورواية "محمد المنيع" (صوت الغرام) وهذا ما يتجلى من خلال قوله: "وتقف تجربة وطار في هذا المجال في روايته الحوات والقصر على رأس التجارب الناجحة في تسخير الوجه المضيء من هذا التراث الشعبي. والضعف الذي بدا على الرواية ناتج من ضعف الرؤية الأيديولوجية التي بها يفرق الكاتب بين الجيد والغث. بمعنى آخر، الأيديولوجية القاصرة لا تنتج في النهاية إلا الأعمال القاصرة التي تشكل العملية الإبداعية بالنسبة لها، عملية ميكانيكية، تكتفي بما هو موجود ومستنفذ فتغيب وسط كل ذلك معاناة اللحظة الإبداعية"[4]، وهي رؤية تحصر الإبداع الأدبي في مسار أيديولوجي ضيق فـ"ليس الأدب رديفا ظلي للأيديولوجيا"[5]

---

[1]. المصدر نفسه، ص45.

[2]. المصدر نفسه، ص74.

[3]. المصدر نفسه، ص491.

[4]. المصدر السابق، ص162.

[5]. نجيب العوفي: درجة الوعي في الكتابة؛ دراسات نقدية، دار النشر المغربية، المغرب، د ط، د ت، ص ص23، 24.

غير أن هذه النظرة لأعمال " الطاهر وطار" ، قد قوبلت بالوقوف على أهم النقائص التي طبعت أعماله، كان هذا شأن الناقد "إبراهيم رماني" وهو بصدد دراسة رواية "وطار" (العشق والموت في الزمن الحراشي) التي يقول عن الصراع فيها:"يثبت الصراع على إيقاع واحد، ويجري في إطار واحد (الأيديولوجيا) ومقابلة الإيمان بالإلحاد، والإقطاع بالثورة الزراعية. صراع يضيق مجاله ويأخذ شكلا خطابيا تقريريا، يخلو من عنصر التشويق، من التنوع والإخصاب، والتحرك في مدى رحب يتمثل في السلوكيات المتحركة لشخصيات متنامية في وعيها الجدلي بالآخرين، وبالواقع المادي. ومما زاد من ضعف هذا الصراع، وجموده في قالب إيديولوجي جاهز الخطة التي رسمها الروائي قبل أن يدخل مغامرة الكتابة، والتزم بها كمقولات فلسفية غير قابلة للتجاوز أو التعديل، وإفصاحه عن الموقف الطبقي منذ البدء، وانجازه لأبطاله (لجنة الشريف) وخاصة وقوفه عند شخصية جميلة بشكل جعلها منبرا لآرائه السياسية وتنظيراته الفلسفية"[1]

إلا أن الأحكام النقدية لدى "واسيني الأعرج"، تختلف نوعا ما عند تناوله لروايات الاتجاه الإصلاحي، لأنها اعتمدت مقاييس وأحكام مسبقة، وباندفاع ومبالغة غير مبررين لا تعكس موضوعية ا لطرح النقدي الجاد ونرى ذلك جليا في دراسة رواية (نار ونور) للناقد والروائي "عبد الملك مرتاض" ؛ إذ يطالعنا الناقد بعد عرض مضمون الرواية مباشرة بأحكام على الجانبين الفني والمضموني بقوله:"فالرؤى الضيقة، والتجربة غير الصادقة، أدت مجتمعة إلى إعطاء صورة مشوهة، عن الثورة الجزائرية، وإن كنا في الجوهر، لا نشك في وطنية الدكتور مرتاض، فحتى الوقائع التي عاشها الكاتب إبان الاستعمار وعلى صدقها، فقد بدت ههنا هزيلة وغير مقنعة، ضخمها الكاتب حتى باتت غير مقبولة لا فنيا ولا اجتماعيا(...)وموقف مثل هذا إن دل على شيء، فإنما يدل على الممارسة المحدودة إبان الثورة الوطنية وعلى انفعالية الأيديولوجية الإصلاحية التي تميل إلى التعميم ولو كان ذلك على حساب مضمون الرواية"[2]

ويبدو أن الموضوعية في الطرح لم تعد تهم ناقدنا وهو بصدد دراسة رواية "مرتاض" ذات الاتجاه الإصلاحي الذي لا يتوافق مع انتماءه الأيديولوجي على ما يبدو؛ إذ وقف . هذه المرة . على شخص الكاتب حق قبل دراسة نصه الروائي الذي قلما قدم منه شواهد يبرر بها وجهة نظره، وفي هذا الصدد يقول: "فالدكتور مرتاض بهذه الطروحات الشوفونية، كان الوريث الشرعي، للجانب

[1]. ابراهيم رماني: أسئلة الكتابة النقدية؛ قراءات في الأدب الجزائري الحديث، المؤسسة الجزائرية للطباعة، المجاهد الأسبوعي، دط، 1992، ص134.

[2]. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية، ص170.

السلبي من طروحات جمعيات العلماء المسلمين المبكرة. وهذا الموقف التعميمي حدد بشكل واضح مفهوم الدكتور مرتاض للثورة الوطنية بحيث تصبح الرديف الكامل، للعمل الخارق الذي لا يحكمه وازع، أو منظور إيديولوجي واضح."[1]

2 . 1 . الرواية والتحولات في الجزائر؛ دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، مخلوف عامر:

يشتمل الكتاب على مجموعة من المقالات كتبت على فترات زمنية مختلفة حاول الناقد من خلالها التعرف على طبيعة الأدوات الفنية عند جيل من الأدباء في فترة السبعينيات، مؤكدا أن طبيعة النص الأدبي هي التي تملي على القارئ/ الناقد الجوانب التي تستحق الدراسة، وهو المبرر الذي قدمه لتعليل مقاربته مضمون الروايات المدروسة[2]، هذا ما جعله يعنون مباحثه كالآتي: صورة الثورة في نماذج من القصة والرواية، (البزاة) تحت مظلة الخطاب السائد، طبيعة الصراع في رواية (السعير)، (زمن النمرود) جلاء السياسي...خفاء الأدبي، (صهيل الجسد) استحضار الطفولة ووعي التاريخ، (التفكك) من خلال يوميات سالمة وليليات الطاهر الغمري، دلالة الارتداد في روايتي (ما تبقى من سيرة حمروش ونوار اللوز) لواسيني الأعرج، الجازية والدراويش حكاية قرية يتنازعها مشروعان، الحوات والقصر رحلة الوعي والثورة، دلالة الصورة في رواية (حمائم الشفق)، انطباعات أولية لدراسة معركة الزقاق، محنة المثقف من خلال (المراسيم والجنائز)، أثر الإرهاب في الكتابة الروائية.

اعتمد الناقد "عامر مخلوف"، في تحليلاته على صور (الثورة) في الروايات والقصص لا كموضوع بل كمفهوم وموقف كما يصرح، جاعلا تحت كل صورة أوجدها من صور الثورة مجموعة من القصص والروايات محددا الإطار العام الذي يحكمها، معتمدا على بعض الاستشهادات المحتشمة، وجاءت تقسيماته كالآتي:

الصورة الأولى (الصراع الكتلوي)، وتضم (المؤامرة) لمحمد مصايف، (البزاة) لمرزاق بقطاش، (هموم زمان الفلاقي) لمحمد مفلاح.

الصورة الثانية (التناقض المعقد) وضمت (اللاز) للطاهر وطار، (صهيل الجسد) لأمين الزاوي، (التفكك) لرشيد بوجدرة، (ما تبقى من سيرة الأخضر حمروش) لواسيني الأعرج.

---

[1]. المصدر نفسه، ص ن.

[2]. ينظر عامر مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائر، ص05.

الصورة الثالثة (الإصلاح الفوقي) وضمت (الأكواخ تحترق) لمحمد زيتلي، (حين يبرعم الرفض) لإدريس بوديبة، (الشمس تشرق على الجميع) لاسماعيل غموقات، (السعير) لمحمد ساري.

الصورة الرابعة (مشروع الكادحين) وضمت (ريح الجنوب) لعبد الحميد بن هدوقة، (الزلزال/ العشق والموت في الزمن الحراشي/ الحوات والقصر) للطاهر وطار، (حمائم الشفق) لجيلالي خلاص، (ليليات امرأة آرق) لرشيد بوجدرة، (زمن النمرود) للحبيب السايح، (ذاكرة الجنون والانتحار) لحميدة عياشي.

يرى الناقد أن النصوص المدروسة تحت صورتي الثورة الأولى والثالثة قد خضعتا للخطاب الرسمي ا لتقليدي وهذا بعد تقديمه لصفات أبطال النصوص (الإيجابية/ السلبية) من خلال سلوكاتهم ومهماتهم، أو تقديم ملخص لأحداث النصوص قيد الدراسة كما هو الحال مع نصوص الصورة الثالثة (الإصلاح الفوقي) ؛إذ أن صورة الثورة "بهذا الشكل في كثير من الكتابات أن يعود إلى الخضوع للخطاب السياسي الرسمي، حتى حال دون أن يتعمق الكاتب في سر التناقض وطبيعة الصراع خلال الكفاح المسلح. إذ لا يكمن أن يفسر الصراع بهذا الشكل التبسيطي المبتذل، كتلة وطنية محلية ضد كتلة استعمارية خارجية. الإطار المرجعي لهذا الفهم هو روح الانتصارية المتولدة من الحركة الوطنية بوصفها مقاومة ضد الأجنبي الدخيل، فضلا عن كونه أثرا ينتجه ويعيد إنتاجه خطاب سياسي محدد وبتوظيف إيديولوجي محدد أيضا"[1] ، كما لم يغفل الناقد الإشارة إلى البناء الفني بحيث اعتمد الكاتب ضمير الغائب والعناصر الكلاسيكية ممثلة في المقدمة والعقدة والحل.

أما الصورة الرابعة (مشروع الكادحين) فقد كتبت نصوصها فترة ما بعد الاستقلال وبالتحديد نهاية السبعينيات، وفيها يقف الناقد "عامر مخلوف" على اهتمامات الكتاب بالثورة من خلال عنصر الصراع الطبقي، ويرى الناقد أن (ريح الجنوب، الزلزال، العشق والموت في الزمن الحراشي، زمن النمرود) من أكثر النصوص التي تناولت الصراع الطبقي بشكله الفعلي في البلاد لدرجة أنها نحت طابعا تقريريا تسجيليا "ففي هذه النماذج لا يظهر الصراع الطبقي على رقعة العمل الأدبي بشكل صارخ بل تضفى عليه مسحة من الشفافية وإن بقي العدو الذي تستهدفه الثورة واحدا في معظم الحالات"[2] ، ثم يقدم أمثلة توضيحية محتشمة مقارنة بعدد الروايات والقصص قيد الدراسة، مختتما مبحثه باستنتاجات علمة حول روايات كل صورة في شكل نقاط.

[1]. المصدر السابق، ص19.

[2]. المصدر نفسه، ص26.

يقف الناقد في مواضع أخرى من تحليلاته على النقائص التي تشوب النصوص المدروسة هذا حال حديثه عن رواية (البزاة) لمرزاق بقطاش وعن مواطن الإخفاق فيها وعنها يقول: "فلم يتخلص الخطاب الأدبي من شبكة الخطاب السياسي السائد. إلا أن الخطاب الأدبي ينحو منحا رومانسيا يضفي على البطل صفات إيجابية ترتفع، به عن السلبيات والنقائص، بينما تضفي على عدوه كل ما من شأنه أن يجعله شائنا منبوذا. ليس معنى ذلك أننا ننتظر من الخطاب الأدبي أن يقول العكس أو أن ينظر إلى العدو بعين الرحمة والشفقة، ولكن المقصود أن النص الأدبي من حيث هو إبداع، ينبغي أن يعلو على الخطاب السياسي، لا بالتجرد من السياسي أو إقصائه، فذلك ما لا يستطيع الفكاك منه حتى وإن أراد. إن العلو في عملية الإبداع هو القدرة على التقاط ما هو جوهري في حركة المجتمع والتاريخ"[1]

كما يسجل الناقد مأخذا آخر على الروائي "مرزاق بقطاش" ، يختص بمضمون النص وعمقه، ففي اعتقاده أن سيطرة الخطاب السياسي الرسمي على النصوص الأدبية في مرحلة ما بعد الاستقلال كان له أثر غير حميد على مضمون النص ومصداقيته لأن"نظرة الكاتب إلى حرب التحرير في هذا العمل افتقرت كثيرا إلى العمق، فجاءت أثرا باهتا من آثار الخطاب السياسي، هذا الخطاب الذي فقد مسوغات وجوده بفعل الظروف المستجدة فقد مضمونه الثوري وشرعية وجوده على مستوى الممارسة، فأصبح شعارا نظريا مكرورا مملا، ولم يعد له من ملجإ يأوي إليه إلا الحديث عن الماضي وعن الثورة/المشروع الذي ظل مشروعا"[2]

ويوعز "مخلوف عامر" ، محدودية الرؤية في النصوص الأدبية إلى فكر الكاتب ورؤيته التي ينطلق منها، هذا ما لم ينعكس في رواية (البزاة) في نظره، وهو ما عبر عنه بقوله:"من المعروف أن (بقطاش) يتميز بالكتابة عن عالم الأطفال، فهل تعود محدودية الرؤية إلى هذه الخاصية بالذات؟ (...) فالرؤية في نهاية المطاف هي رؤية الكاتب قبل أن تنسب إلى شخصية مبتكرة"[3]

كما التفت الناقد بعجلة . في مبحث آخر من دراسته . إلى المكان بأنواعه (المقهى، القرية) وتوظيفه ودوره في البناء في رواية (زمن النمرود) للأديب الحبيب السايح، فوظيفة المكان حسب الناقد "تكمن أساسا في كونه حيزا يحتضن المادة اللغوية التي بها يتشكل العمل الأدبي، أو بعبارة أخرى يلجأ الكاتب إلى توظيف المكان ليجعل منه متكأ أو قالبا يمكنه أن يسكب فيه المادة اللغوية"[4]

---

[1]. المصدر نفسه، ص32.

[2]. المصدرالسابق، ص33.

[3]. المصدر نفسه، ص33.

[4]. المصدر نفسه، ص ص39، 40.

كما كان لرمزية أسماء بعض شخصيات النص حضورا في تحليلات ناقدنا، ذلك ما نلمسه من تعليقه على اسم (سالمة) في رواية (التفكك) لـ"رشيد بوجدرة" "يبدو أن سالمة التي يدل اسمها على البراءة والصفاء والسلامة من الأمراض تتوفر على رصيد من الثقافة التاريخية التي تسمح لها بنقد وتقييم أعمال الحزب الشيوعي الجزائري من خلال "الطاهر الغمري" ففي حديثها إليه تواجهه بسيل من الأسئلة ولعل من أكثرها إثارة للحيرة والعتاب قولها: لماذا لا..لم تقودوا الثورة؟"[1]

وقف الناقد .في اهتماماته بالجانب الجمالي للنص الأدبي . عند الأسلوب الارتدادي من خلال نص رواية (صهيل الجسد) لأمين الزاوي، و(ما تبقى من سيرة حمروش/ نوار اللوز) لواسيني الأعرج، "وبالإضافة إلى الارتداد ومرتكزاته الفرعية (الخلوة، الغفو، الخمرة، السجن) والتداعي بتنويع الضمائر بين الغائب والمخاطب، والمتكلم، والقدرة الواضحة على دقة التصوير والخلفية الثقافية والفكرية المتينة التي تنم عنها كتابات (واسيني الأعرج)، تأتي اللغة الأدبية الجميلة والتي تشكل الأداة الأساسية في النسيج كله، لتجعل من الكاتب صوتا متميزا في الساحة الروائية وتجعل من أعماله إضافة جديدة مؤهلة لأن تكون مقروءة بيسر وعلى نطاق واسع"[2]

كما حظي العنوان وما يعكسه من دلالات، وما تربطه من علاقات بمضمون النص، باهتمام خاص من طرف ناقدنا، هذا ما عنيت به رواية " الطاهر وطار" (الشمعة والدهاليز) والتي حوت المتناقضين (النور/ الظلام)، فـ"أول ما يستوقفنا في هو هذا العنوان الرئيسي الذي اختاره الكاتب لروايته وهو يتألف من كلمتين يتوسطهما حرف عطف. أ .الشمعة: وقد أصبحت تحمل دلالة أدبية كالإضاءة والتضحية، لأنها تحترق لتضيء على الآخرين.

ب . **الدهاليز:** وهي تجعلنا نستحضر ما يشبهها كالكهوف والمغارات والمتاهات، وتؤدي جميعها إلى دلالة أساسية هي الظلمة"[3]، والاهتمام نفسه حظي به عنوان رواية (المراسيم والجنائز) لبشير مفتي.

وبعيدا عن الدراسة النقدية العميقة، يطالعنا الناقد بموقفه من رواية (معركة الزقاق) لـ"رشيد بوجدرة"، الذي اتخذ طابعا انطباعيا، وهذا ما عبر عنه بقوله:"هذه انطباعات أولية حول رواية الكاتب المبدع (رشيد بوجدرة)، وهي (معركة الزقاق)، كنت سجلتها فور صدورها. وأؤكد في

[1]. المصدر نفسه، ص51.

[2]. المصدر السابق، ص61.

[3]. المصدر نفسه، ص98.

البدء إلى أنها لا تعدو أن تكون انطباعات لأن هناك فرقا كبيرا . كما هو معروف . بين تقديم انطباعات أو إبداء رأي وبين تقديم دراسة نقدية."[1]

كما عرض الناقد في مواطن أخرى من دراسته آراء ذاتية لا تقدم شيئا جديدا للقارئ، كما أنها بعيدة كل البعد عن الجانب الجمالي الفني للأعمال الأدبية، هذا ما يتجلى في لغته الشاعرية التي وصف بها رواية "بشير مفتي" بقوله: "لقد وجدت في "المراسيم والجنائز" بلغتها الجميلة شهادة على واقع وشهادة على حضور ذات معذبة ومتميزة في حضورها وفي عذابها، وفي تعاملها مع الشخصيات التي تتحرك على الرقعة الروائية وهي تجسد في وجه من وجوهها محنة المثقف وتترجم أيضا ثقافة الوطن الممحون"[2]

وما يمكن قوله هو أن النقاد ركزوا بشكل أساسي وواضح على المضمون مهملين بذلك الجانب الفني الذي اتسمت النظرة إليه بالعمومية والافتقار إلى التخصيص في الغالب الأعم، فـ"ليس المنهج الجدلي شفرة آلية أو أداة ميكانيكية ولا عصا غليظة تقصم ظهر النص فتنهال على عناصر المضمون غير آبهة بعناصر الشكل، إنه شعلة فكر قابلة لتضيء جميع الزوايا إذا أمسكت بها يد متحركة وتصور علمي لا نهاية لآفاقه وطموحاته"[3]

المبحث الثاني: البنيوية التكوينية وإشكالية المنهج في التجربة النقدية الجزائرية:

إن اشتغال "لوسيان غولدمان"Lucien Goldman على النصوص من خلال المستويين الداخلي والخارجي أكسب منهجه مرونة وليونة جعلته يلقى اهتماما بالغا من قبل نقادنا على المستويين النظري والتطبيقي. فكيف تمثل النقاد الجزائريون مفاهيم ومقولات البنيوية التكوينية في مقارباتهم ؟ هذا ما سنشتغل علية في المباحث الموالية

أ) إشكالية المنهج على المستوى النظري:

1 .إشكالية المصطلحات والمفاهيم:

1.1 مصطلح البنيوية التكوينية (structuralisme génétique):

حظيت المفاهيم الغولدمانية باهتمام نقادنا فتناولوها بالشرح والتفسير، إن على المستوى النظري أو على المستوى الإجرائي بغية إفادة القارئ العربي واطلاعه على مستجدات الساحة

[1].المصدر نفسه، ص82.

[2].المصدر نفسه، ص91.

[3].نجيب العوفي: درجة الوعي في الكتابة، ص45.

القدية الغربية، خدمة له (القارئ) وللثقافة القدية العربية عامة، لكن استقراء الدراسات الجزائرية على مستوى التنظير يكشف عن تباين نقادنا في تمثل هذه المقولات فكيف كان ذلك؟

ناقش الناقد "نور الدين صدار"، في كتابه (البنيوية التكوينية؛ مقاربة نقدية في التنظير والإنجاز) وضع المصطلح في العالم العربي وما يواجهه من إشكالات ربطها بالأ صول التكوينية المعقدة للمصطلح باعتباره حصيلة لقوى جذب وطرد مختلفة كما يصرح،ونظرا لتشابك العديد من المصطلحات لمفهوم البنيوية التكوينية في الساحة القدية العربية قابل الناقد المصطلح الأجنبي **(structuralisme génétique)** بالمقابل العربي (البنيوية التكوينية) بمبرر أن دراسة استقرائية للأبحاث القدية الغربية تتفق كلها على مدلول واحد يعكس معنى مصطلح **(génétique)** (التكوين) ، ومن أجل هذا عمل الناقد على شرح حمولته مستعينا بما قدمه "تيري إجلتون" في مؤلفه (الماركسية والنقد الأدبي)؛ وذلك من خلال توضيح صفة التكوين التي تتعلق بالبحث عن العلاقة بين الإبداع الأدبي، ورؤية مبدعه، والتاريخ، فالجدلية القائمة بين هذه العناصر الثلاث هي ما يؤدي إلى تحقق عنصر التكوين؛ ذلك أن الأعمال الإبداعية لا يمكن تفسيرها كعمل ذاتي إلا بالبحث عن عناصر تماثلها في الو اقع، وبالتقيب عنها تنشأ صفة التكوين التي كانت العامل الذي يتماهى وراء الإبداع من حيث هو رؤية وشكل[1]، فالتكوينمعناه إيجاد المقابل التاريخي الذي كان سببا في تشكيل البنية أ مامفهوم البنية فيعني التركيز على العناصر الداخلية لا غير من أجل الوصول إلى رؤية المبدع وبالتالي فإن التركيز على فهم التشكيل ضرورة أساسية لتفسير الرؤية[2] ، مما يعني أنهما مرتبطان بمقولتي (الفهم والتفسير).

غير أنا لا نعثر على تعريف صريح للبنيوية التكوينية من طرف ناقدنا، لكنا نستشف مفهومه لها من خلال المحددات المنهجية التي ينطلق منها "غولدمان" وصولا إلى الغاية التي يتوخاها في مقاربته للنصوص الإبداعية، وهو ما استضاء به الناقد "صدار" في تقديمه وعرضه للبنيوية التكوينية؛ حيث حدد منطلقها الذي تنطلق منه، كما حدد الهدف الذي تسعى لتحقيقه، وما تتميز به عن سوسيولوجيا المضامين فـ "جاءت البنيوية التكوينية لتعيد الاعتبار إلى العمل الأدبي دون أن تفصله عن التاريخ والجدلية، ولا يلغي الفني لحساب الأيديولوجي، ويبقى هدفها البحث عن المسار الذي عبر فيه الواقع عن نفسه بواسطة الحساسية الفردية، وهي تتأسس على فرضية بسيطة

[1]. ينظر نور الدين صدار: البنيوية التكوينية؛ مقاربة نقدية في التنظير والإنجاز، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013، ص 33.

[2]. ينظر المرجع نفسه، ص62.

مؤداها أن كل سلوك إنساني هو جواب على وضعية مطروحة، شريطة ألا تكون فرضية مطلقة، وأن الأفعال الإنسانية هي إجابات لموضوع فردي أو جماعي، وهي تبحث عما هو جوهري في الإنسان وهذا ما جعلها تقيم تمييزا بينها وبين سوسيولوجيا المضامين، وحاولت تحقيق الوحدة بين الشكل والمضمون؛ أي تحقيق الوحدة بين الفهم والتفسير؛ لأن رؤية العالم لا يمكن أن تتصور إلا بعد قراءة كلية للعمل الإبداعي"[1].

إن المتأمل لهذا التعريف يجده لا يخلو من الضوابط والمحددات المنهجية التي تؤطر البنيوية التكوينية كما حددها رائد المنهج "لوسيان غولدمان"[2]، وهذه الرؤية تعكس مدى ثقافة الناقد وسعة اطلاعه وهو ما تؤكده قراءاته العميقة للمرجعيات الفلسفية والفكرية للمنهج من مظانها ومصادرها الأصلية التي تصدرتها مؤلفات "غولدمان" سواء في لغتها الأصلية أو المترجمة، غير أن ما يؤخذ على الناقد في هذا الجانب هو استعمالات المصطلح بين المنهج النقدي، مشروع، أداة، نظرية.

وضمن المنظور نفسه يتحدد لنا موقف الباحث "أمين بحري" من مصطلح البنيوية التكوينية الذي رفضه كمقابل عربي للاصطلاح الأجنبي (**structuralismegénétique**) ، وحق يحدد لنا الناقد دلالة المصطلح عرج على المفهوم اللغوي لمصطلح (التكوينية) كما جاءت به القواميس الفرنسية خاصة قاموس (لاروس) ؛ إذ يرى الناقد أن كلمة structuralisme مشتقة من كلمة structure، أي البنية، وكلمة génétique تتوزعها عدة ترجمات أشهرها التوليدية والتكوينية، لذا فإن أول معنى لمصطلح génétique هو الدلالة المتعلقة بالجانب الجيني والوراثي الخاص بمجال الطب وعلم الوراثة. وهي الكلمة التي تنحدر من الأصل الاشتقاقيgène ؛ أي الجينة الوراثية، وهذا الأصل اشتقت منه كلمات كثيرة خاصة بحقل البيولوجيا منها: généalogie التي تعني النسب والسلالة، وgenre الدالة على النوع والعرق، والصفة générateur التي تعني مولد، وكلها تصب فيما يقصد إليه مصطلح (التوليدية)[3]

ومن هذا المنطلق يؤيد ناقدنا أنصار مصطلح **(التوليدية)** في الجانب المتعلق بالولادة والتوارث وهو جانب مرتبط بموضوع البحث الذي نستقصي كيفية مجيئه مرورا بمراحله الجنينية

[1]. المرجع نفسه، ص ص 28، 29.

[2]. ينظر لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص7.

[3]. ينظر محمد الأمين بحري: البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية؛ دراسة في نقد النقد، كلمة للنشر والتوزيع/دار الأمان/ منشورات الاختلاف/ منشورات ضفاف، تونس/ الرباط/ الجزائر/ لبنان، ط1، 2015، ص ص139، 140.

والأصول التي صدر عنها وصولا إلى المرحلة التي وصلنا فيها، إلا أن هذا الجانب يتوجه أكثر إلى مجال الطب وعلم الوراثة ويختص بعلوم البيولوجيا أكثر منه بالنقد والدراسات الأدبية وهو المأخذ الذي يضعف من استعمال هذا المصطلح[1].

أما مصطلح **(التكوينية)** فله ما يبرره كمصطلح نقدي بالدرجة الأولى "فهي صفة مستنبطة من الأصل الاشتقاقي la genèse التي تعني التكوين أو التكون الدالتان على مجموعة الأفعال أو العناصر التي تساهم في تشكل الشيء. ومن جهة ثانية فالاصطلاح :genèse_ génétique؛ أي: تكوين ـ تكوينية يختص في الاستعمال الفرنسي الأصلي بميدان النقد الروائي كمجال خصوصي أول لهذا المصطلح وهو ما يبرره حلوله في المرتبة الأولى قاموسيا كمقابل ومعنى أولي لكلمة génétique. وبالتالي إذا كان المعنى الأول لكلمة genèse التي تعني التكوين يختص في أول معانيه بمجال دراسة الرواية ومراحل تكوينها فهذا يعني أن مصطلح البنيوية التكوينية قد حل في مركزه الأصلي و مجاله الفعلي وهو النقد الأدبي عموما والروائي خصوصا"[2].

وفي السياق ذاته يتبنى الناقد"سليم بركان" المقابل العربي نفسه (البنيوية التكوينية) ، ويعقد في سبيل التعريف بها . مقارنة بينها وبين البنيوية الشكلية التي لم تتجاوز الحدود اللغوية للنص المدروس، ومن هنا فإن "غولدمان" "حاول أن يوفق في عملية التحليل بين ما هو لغوي وما هو فكري وأن يجعل من هذه القراءة أكثر حيوية وإنتاجية تتأسس لغة تحليلها على عناصر تشويقية وتبتعد عن جفاف اللغة في تحليلها الشكلاني، وقد صاغ هذه الأفكار النقدية وفق منهج البنيوية التكوينية structuralisme génétique الذي يأخذ بعين الاعتبار في عملية التحليل ما هو لساني واجتماعي على السواء"[3] وهو الأمر الذي عابه "بيير زيما" على أصحاب سوسيولوجيا المضامين وعلم الاجتماع الماركسي وعلم اجتماع المعرفة بقوله: "ولطالما أغفل علم اجتماع المضامين الأدبية الإشارة إلى دور الكلام و الكلمة في الصنيع الأدبي، تمثلا بعلم الاجتماع الماركسي ذي الأصول الهيغلية، وتشبها بعلم اجتماع المعرفة (ذي الأصول الهيغلية أيضا). ولشد ما أصر ذلك العلم إلى اختزال النصوص الأدبية إلى مجرد مفاهيم وعلى استكشاف روابط متواطئة ما بين هذه المفاهيم وبين مراجعها الاجتماعية."[4]

---

[1] . ينظر المرجع نفسه، ص140.

[2] المرجع نفسه، ص141.

[3] . سليم بركان: النقد السوسيو بنائي في الجزائر، الملتقى الوطني الأول حول النقد الأدبي الجزائري، 22/21 ماي، 2006، ص179.

[4] . بير زيما: النص والمجتمع (آفاق علم اجتماع النص)، تر أنطوان أبو زيد، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط 01، 2013، ص19.

أما الناقد "أحمد يوسف" فرأى في البنيوية التكوينية مراجعة وتطويرا لما ساد قبلها فهي كما يقول: "محاولة للتخلص من القيود التي استشعر بها الماركسيون فكان لا بد من إدماج التفكير الاجتماعي بما فيه النقد الماركسي داخل الفكر النسقي، وخصوصا أن الماركسية على وجه التحديد وجدت نفسها مقيدة ضمن سياج عقائدي مغلق، و لقد استشعرت المدرسة النقدية لجماعة فرانكفورت مأزق الجدلية المادية، وخاض كل من هوركهايمر وأدورنو وهابرماس معركة ضد انغلاقها من خلال الوقوف على ماركس الشاب وأدبيات التشيؤ في كتابات جورج لوكا تش ومن الطبيعي أن يرث لوسيان غولدمان هذا الإرث الفني بالطرح الفكري والنقدي"[1].

فإذا عكست التصورات السابقة وعي أصحابها وتمثلهم للطرح النظري للمنهج البنيوي التكويني كما حدده "غولدمان" وهو ما أكدته المصادر الأجنبية المعتمدة في لغتها الأصلية فإنها بالمقابل. نلفي مفهوما من نوع آخر يختلف عن المفاهيم السابقة للبنيوية التكوينية. وإن كان يتفق معها على مستوى الاصطلاح . فـ "محمد بلوحي" يرى في البنيوية التكوينية مجرد مصالحة قام بها " غولدمان" بين المنهجين الاجتماعي والبنيوي بسبب أن "القراءة الاجتماعية لم تجتهد بدورها في إبراز العلاقة التي تربط بين الشكل الأدبي والبعد الاجتماعي، وهي مسألة لها من الأهمية ما جعلت المدارس الاجتماعية النقدية تختلف حولها. ولهذا عندما ظهرت البنيوية كمنهج فكري ونقدي ثارت على تلك القراءات إلى حد التطرف في بعض القضايا الأدبية والنقدية، وتمثل ذلك فيما أطلق عليه بالبنيوية الشكلانية، وتجاوزا انكب بعض النقاد ومنهم "لوسيان غولدمان" إلى إقامة مصالحة بين المنهج الاجتماعي والمنهج البنيوي عرف فيما بعد بالمنهج البنيوي التكويني"[2]، وهو طرح غير مبرر ومنقطع الصلة عن الخلفيات الفلسفية والفكرية للمنهج الغولدماني.

ويتقاسم "محمد بلوحي" ، الرؤية ذاتها مع الناقد "عبد الملك مرتاض"، على الرغم من عدم توظيف هذا الأخير لمصطلح **(التكوينية)** واستبداله بمصطلح **(التوليدية)** ؛ إذ يرى أن البنيوية التكوينيةتهجين واضح للهيكل البنيوي بالروح الاجتماعية . بالرغم من اعترافه بالتناقض الموجود بين التوجهين وباستحالة جمعهما . إذ يتضح هذا من قوله: "فعلى اختلاف المدرستين النقديتين الاثنتين . البنوية والاجتماعية . ظاهريا، وخصوصا في المسألة التاريخية، فإنهما تتفقان معا في الكفران بالقيم الروحية للإنسان؛ ولذلك لم يجد لوسيان قولدمان أي صعوبة في المزاوجة بين

[1] . أحمد يوسف: القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة)، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/لبنان، ط 1، 2007، ص243.

[2] . محمد بلوحي: الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق(الأسس والآليات) ، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ط، 2002، ص57.

هاتين المدرستين في بنويته التوليدية على الرغم من عدم تقبل المدرسة الجديدة للمبادئ التي أقام عليها مدرسته التي زاوج فيها بين متناقضين اثنين لا يمكن أن يجتمعا أبدا"[1]، ويقاسمه الاصطلاح نفسه (بنوية "بدون ياء" توليدية) . وبدون تبرير . كل من الناقدين " الطاهر الروابنية"[2] و"أحمد منور"[3] هذا الأخير الذي يخيرنا بينه وبين اصطلاح (التكوينية).

وغير بعيد عن التصورات السابقة التي عرضها كل من الناقدين "مرتاض"، و"بلوحي" ، يقدم الناقد "بشير تاوريت" ، مفهوما للبنيوية التكوينية . التي يدعوها إضافة إلى هذا المصطلح بالبنيوية التوليدية تارة و **بالاجتماعية الجدلية** تارة أخرى يراه فيها محاولة من طرف "غولدمان" للمزاوجة بين النزعتين البنيوية والاجتماعية في تركيبة منهجية جديدة، بل معرفية، والتي جاءت كردة فعل على الاتجاه البنيوي ذي النزعة الشكلانية البحتة[4]

ولم يخرج تصور الناقد "عبد الوهاب شعلان" ، عن التصورات السابقة بحيث يرى أن"غولدمان" بلور منهجا خاصا "سعى فيه إلى المزاوجة بين الماركسية والبنيوية "[5] بالرغم من تفسير ناقدنا لمعنى التكوينية الذي قابله للمصطلح الأجنبي (génétique) موضحا أن "غولدمان" في تحديده لمفهومي (البنية) و(التكوين) انطلق من الدلالة الجوهرية لعبارة تنسب إلى "جورج لوكاتش"(إن مشكلة التاريخ هي تاريخ المشكلة والعكس يصح) ومنها اتضح أن غولدمان لم يعنى بتتبع الظاهرة تاريخيا وزمنيا كما يوحي المصطلح، وإنما يسعى إلى فهم الدلالات الكلية لهذه الظاهرة أو تلك من خلال وضعها ضمن السياق السوسيوثقافي العام الذي أنتجها، وبالتالي فإن مفهوم التكوين لا يدل بالضرورة على معنى زمنيا خاصا (تاريخ، ولادة، نشأة)[6]

لم يسلم الناقد "شايف عكاشة" ، هو الآخر من النظرة السابقة؛ إذ تبنى المنظور ذاته باعتقاده أن المنهج البنيوي التكويني مجرد تجميع لعناصر وآليات من توجهات نقدية مختلفة (المنهج النفسي، المنهج البنيوي الشكلاني، الواقعية الاشتراكية) للوقوف على النصوص وتحليلها،

---

[1]. عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد "متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها"، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2002، ص ص116، 117.

[2]. الطاهر الروابنية: سوسيولوجيا الأدب وسوسيولوجيا الكتابة، مجلة اللغة والأدب، إصدار معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع15، أفريل، 2001، ص 6.

[3]. أحمد منور: علم النص من التأسيس إلى التأصيل، مجلة اللغة والأدب، إصدار معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع 12، أكتوبر 1997، ص 26.

[4]. ينظر بشير تاوريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية؛ دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط 1، 2010، ص ص57، 58.

[5]. عبد الوهاب شعلان: المنهج الاجتماعي وتحولاته، ص 02

[6]. ينظر المرجع نفسه، ص ص55، 56.

فمسعى غولدمان كان "لمحاولة الجمع بين عناصر الواقعية الاشتراكية عند جورج لوكاتش وبعض عناصر المنهج النفسي عند بياجيه، وبعض خصائص المنهج البنيوي الشكلاني كما طبقه بارث وأمثاله"[1]، وهو تعريف مبهم وغير مقنع ينفي عن منهج "غولدمان" استقلاليته وحدوده، فلا هو يتضمن الضوابط التي تؤطر المنهج، ولا هو يرتكز على مرجعية فلسفية ونقدية.

2.1. المفاهيم والمقولات الغولدمانية:

قدم الناقد "نورالدين صدار" ، شرحا مطولا للمنهج البنيوي التكويني في كتابه (البنيوية التكوينية مقاربة نقدية في التنظير والانجاز) من خلال الغوص في الخلفيات الفلسفية والفكرية، والمرتكزات النظرية للبنيوية التكوينية، لكن بصورة أعمق عن التصورات التي سبقته بحيث أن طموحه النظري لم يقف عند حدود الفلسفة الهيغلية والماركسية؛ حيث يرى أن المنهج الغولدماني يضرب بجذوره في الفلسفتين المثالية والوضعية اللتين تتجسدان فيه من خلال ثنائيتي الماقبل/المابعد باعتبار الماقبل محددا للما بعد. كما يرى الناقد. وهو ما تمثله البنيوية التكوينية "حينما أكدت حرصها على جدلية الرؤية والأداة أو البنية الدالة والشكل التعبيري"[2].

وتتضح لنا أبعاد الدراسة أكثر حين حاول الناقد التأكيد على العلاقة الوثيقة بين هذا المنهج النقدي في أصوله ومرجعياته الفكرية والفلسفية وبين مقولاته وأدواته من خلال اختبارها إجرائيا على نصوص متنوعة من التراث العربي قديمه ومعاصره كما تبين في القسم التطبيقي من الكتاب. ويواصل ناقدنا في عرض وتحليل المرتكزات النظرية للبنيوية التكوينية رابطا إياها بالمرجعيات الفلسفية متمثلا مقولات أعلامها من خلال ما بسطوه في مؤلفاتهم مستعينا بها في لغتها الأصلية تارة والمترجمة تارة أخرى.

واستنادا إلى تلك الدراسات عمل الناقد "صدار" ، على شرح مقولات البنيوية التكوينية بدءا بمرحلتي (**الفهم compréhension والتفسير أو الشرح explication**) كما يخبرنا الناقد جاعلا منهما مصطلحين متداخلين ومتكاملين، يتعلق الأول منهما (الفهم) بالبنية الداخلية للنص التي تقتضي تناول البنية السطحية بالتحليل، عكس التفسير الذي يتعلق بالجانب الخارجي للنص الذي يقتضي البحث عن الذات الفردية أ و الجماعية التي كانت وراء تمظهر البنية الدالة، أي ربط

[1]. شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقد البنيوي العربي، ديوان المطبوعات الجامعية المطبعة الجهوية، وهران، دط، 2005، ص16.
[2]. نور الدين صدار: البنيوية التكوينية، ص13.

العمل الأدبي بالفئة الاجتماعية وهو ما يحقق التفسير ويرى أن المقاربة البنيوية التكوينية لا تكتمل إلا من خلال المنظور الشامل للبنية؛ أي وضع البنية السطحية في بنية أوسع وأشمل[1].

وعلى نفس المسار الذي يعكس وعي الناقد وثقافته سارت دراسة "محمد الأمين بحري "، في كتابه (البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية) حيث التفت الباحث إلى الخلفيات الفلسفية والفكرية التي كانت أطرت البنيوية التكوينية بدءا ب"هيغل"Hegel ثم "كارل ماركس"Karl Marx ف"لوكا تش"J. Lukàs و"جان بول سارتر"J. P. Sartre، وهذا من أجل تأكيد أن منهج "غولدمان" هو امتداد وتطوير لبعض آراء سابقيه ونستدل على ذلك بقوله: "لذلك سنؤكد مرارا على أن لوسيان غولدمان ليس مؤسسا لهذا المنهج (وذلك باعترافه هو) بقدر ما كان مؤكدا لآراء سابقيه من مؤسسي المنهج الجدلي سواء من المثاليين أو الماديين"[2].

ومن جانبه ربط "محمد الأمين بحري" مرحلة الفهم **(compréhensionla)** بالنص ذاته دون خارجه جاعلا منه عملية فكرية قوامها الوصف الدقيق والموضوعي لدلالات النص المدروس دون الاستعانة بأي شيء خارج عنه، حتى يتمكن الباحث من استخراج النماذج البنيوية الدلالية الأولية ذات العلاقات البينية المحدودة، والدلالة الكلية السارية عبر النص ككل[3] ،أما التفسير **(l'explication)** فهو خطوة مكملة لعملية الفهم يحتويها ويتجاوزها كي يجد لها معادلات وتماثلات في العالم الخارج نصي يدمج فيه العمل الأدبي المدروس في إطار بنية أكثر شمولية فنتائج التفسير مرتبطة بمعطيات الفهم[4] ، وفي كل هذا استعان الناقد في شرحه لهذين المستويين .اللذين استلهم مفهومهما من دراسات غولدمان .بتصورات "جمال شحيد" في كتابه (في البنيوية التركيبية).

ولم يخرج الناقد "عبد الوهاب شعلان" ، عن المفاهيم التي وضعها النقاد سابقا؛ إذ ربط مرحلة الفهم الغولدمانية بالبنية الداخلية للعمل الأدبي، أما مرحلة التفسير فيتم فيها ربط البنية الدالة مع إحدى البنيات الذهنية في الواقع جاعلا منهما مرحلتين غير منفصلتين، بل وجهان لعملة واحدة. ولتبسيط هذه المفاهيم يردف ناقدنا شرحه بالأمثلة التي وضعها "غولدمان" في كتابه (الماركسية والعلوم الإنسانية) المتعلقة بفهم خواطر باسكال وتراجيديات راسين.

فإذا نجح نقادنا .سابقا .في عرض مقولتي (الفهم والتفسير) كما جاءت مع "غولدمان" دون تمحيص ومساءلة، فإن الأمر يختلف في نظر الناقد "عمر عيلان" ؛ لأن مرحلة (الفهم) . حسب

[1] .ينظر المرجع نفسه، ص80 وما بعدها.

[2] .محمد الأمين بحري: البنيوية التكوينية، ص 19.

[3] .ينظر المرجع نفسه، ص152.

[4] .ينظر المرجع نفسه، ص ص155، 156.

تصوره. غير كافية وعاجزة إجرائيا ذلك أنها لا تقدم خطوات دقيقة ومضبوطة للبحث في مكونات النص الداخلية وتفكيك بنيته وهو ما نستشفه من دراسته السوسيو بنائية لروايات "عبد الحميد بن هدوقة" ؛ حيث دعم هذه المرحلة بخطوات إجرائية مستمدة من تصورات عدة كما هو الشأن مع تصورات "زيما" وإنجازات الشكلانيين الروس، والبنيويين أمثال تودوروف، وجينيت، وبروب وصولا إلى غريماس[1] متأثرا بدراسة الناقد المغربي "حميد لحمداني" في كتابه (النقد الروائي والأيديولوجيا) الذي حاول من خلاله تطعيم مرحلة الفهم الغولدمانية بحوارية ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine كما فعل الناقدين "ميشال زرافا"Michel Zirafa، و"بيير زيما" Pieer Zima اللذين زاوجا في أطروحاتهما بين الحوارية الباختينية والرؤية إلى العالم. كما يشير. في اتجاه جديد دعاه الناقد "لحميداني" بالنقد السوسيولوجي النصي الجدلي "الذي ينتهي عادة بتأويل النص الروائي استنادا إلى معطيات الحقبة التي ينتهي إليها بعد أن يكون قد عالج النص من الداخل اعتمادا على أدوات سوسيولوجيا النص، دون أن يتردد في الاستفادة من معطيات البنائية المعاصرة وما يرتبط بها من دراسات سيميائية تركز على الوسائل العلمية لتحليل الدلالة"[2] وهو ما حاول الناقد "عيلان" الاستضاءة به في دراسته.

وحين ننتقل إلى مقولة الـ بنية الدالة **(structure significative)** التي تعد الحجر الأساس في أي قراءة بنيوية تكوينية يشير إلى ذلك "محمد الأمين بحري" بقوله: "هي المبدأ الأول في مسار التحليل البنيوي التكويني، كونها أشمل خطوات هذا المنهج، والمقولة الأساسية التي تتقصاها دراسته نحو استكشاف رؤية العالم، بداية من تضافر البعدين الفردي والجماعي"[3] وبالقياس فإن البحث عن البنية الدالة هو المنطلق الأول الذي يجب على الناقد . وفق هذا المنهج . البدء به؛ أي على الدارس"أن يستخرج من النص موضوع الدراسة. عبر قراءة كاشفة. بنية دلالية ما يجد لها امتداد في كامل النص فتكون المقصودة بالتحليل والتفكيك والبناء.(...) وهي البنية التي يصادفها الباحث أولا، فتمنحه بطابعها الشمولي فهما أعمق للخلفية الأيديولوجية والفكرية للمجتمع أو الفئة الاجتماعية المعبر عنها "[4]

[1]. ينظر: عمر عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص09.

[2]. محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر؛ البنيوية التكوينية بين النظر والتطبيق، مطبعة أنفو برانت، ط 1، 2001، ص 147.

[3]. محمد الأمين بحري: البنيوية التكوينية، ص146.

[4]. المرجع نفسه، ص147.

ويظهر وعي الناقد أكثر حينما يفصل في الحديث عن خاصيتي البنية الدالة ونقصد التماسك والانسجام اللذين أفردهما بمبحثين كاملين، فهما يحققان التحاما بين رؤية الكاتب للعالم ووعي الطبقة التي ينشأ عنها، وهو في كل هذا يريد أن يؤكد على تميز منهج "غولدمان" عن المناهج السوسيولوجية الأخرى وذلك من خلال تركيزه على العلاقة الجدلية القائمة بين مضمون العمل الأدبي وبين مضمون الوعي الجماعي[1]، فقيمة الأعمال الأدبية كما يشير "بون باسكادي" تتحدد انطلاقا من تحقق عنصري الكلية والانسجام فـ"المؤلفات والأعمال ذات القيمة تتميز بوجود تناسق داخلي، بعدد من العلاقات الضرورية بين العناصر المختلفة التي تشكل هذه الأعمال، وبين المضمون والشكل، يتعين إذا دراستها في إطار المجموع الذي تشكل جزءا منه، هذا المجموع الذي يشكل وحده طبيعتها ودلالتها الموضوعية."[2].

واتخذ الناقد "نور الدين صدار"، المنظور ذاته في تمثله لمفهوم (البنية الدالة **structure significative**) فدلالة البنية وجمالها كما يشير ناقدنا متعلق بالشمولية والانسجام والتناسق[3]، و إن كان هذا المفهوم يبين درجة وعي ناقدنا ومدى تمكنه من تمثل مفهوم "البنية الدالة" كما جاءت به أدبيات "غولدمان" ، إلا أنه على مستوى المصطلح ظل يتأرجح بين عدة مسميات منها: البنية الدالة، البنية الدلالية، البنية العميقة الدالة وهذا للدلالة على البنية الداخلية للنص المدروس، في مقابل: البنية السطحية، الشكل التعبيري، التشكيل الهيكلي، البنية اللسانية، السطح، للدلالة على البنية الخارجية للنص.

ومن جانب آخر شكلت مقولة رؤية العالم **(vision du monde)** محورا أساسيا في مقاربات نقادنا، ما جعل "محمد الأمين بحري" يفرد لها فصلا كاملا درس من خلاله الرؤية عبر مستويات عدة (الفلسفي، النقدي، التأويلي) ومن هنا تتجلى لنا أهمية هذه المقولة، وقد أبان الناقد عن أهمية العنصر الجمعي كشرط ضروري في إبراز رؤية المبدع للعالم . كما دعا إلى ذلك غولدمان . انطلاقا من أن العمل الأدبي ينبني"على أنه شكل من أشكال الوعي لدى طبقة معينة يجسد رؤيتها للعالم انطلاقا من البعدين الفردي و الجماعي"[4] ، فالبنيوية التكوينية لا ترضخ للبعد الفردي بل تتجاوزه إلى الفاعل الجماعي، فالعمل الأدبي انجاز فردي كون المبدع هو الذي صاغه فنيا، إلا أن الفاعل الحقيقي لهذا العمل هو الجماعة التي تأثر بها ذلك المبدع.

---

[1]. ينظر المرجع السابق، ص 150.

[2]. بون باسكادي: البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، ص47.

[3]. ينظر نور الدين صدار: البنيوية التكوينية، ص88.

[4]. محمد الأمين بحري: البنيوية التكوينية، ص95.

فالطبيعة الجدلية لرؤية العالم .كما يبين الناقد .قائمة بين الفردية في بناء العمل الإبداعي والجماعية في تأليفه،وفي هذه المستويات كلها يقدم الباحث جملة من الأفكار لا تخرج في توجهها عن الإطار العام للبنيوية التكوينية التي يرى معها أن النص بنية غير معزولة عن البنية الاجتماعية التي نشأ فيها ، فلا يمكن الوقوف على المستوى الداخلي للنص وحسب، فالنص الإبداعي له علاقات خارجية من نوع آخر، أما الطبيعة التناظرية بين الرواية والواقع فتتحدد بين بنية ذلك الشكل الروائي، والبنية التي تطورت بواسطتها الحياة الاقتصادية للمجتمع الرأسمالي وفي التناظر بين البنيتين الاجتماعية والفكرية يطرح الباحث فكرة أن إحالة "غولدمان" لهموم الفرد على الجماعة هو مكمن عجزه عن تحديد إطار مفاهيمي ونظري للوعي الفردي ما أرغمه على ربطه بالكينونة الجماعية كحل أمثل للوعي المرجعي للفرد المبدع[1]، وهذا بعد تقصي الباحث لأطروحات "غولدمان" الجوهرية في علم الاجتماع الأدبي الذي أسس له.

كما أكد الباحث على أهمية المفارقة .في مواقف الكاتب. عند "غولدمان"، في تجسيد رؤية العالم واعتبر أن إهمالها وقوع في بساطة الانعكاس الآلي كما نبه لوكا تش قبله، ولعل خطورة الوضع كما يشير الباحث تكمن في تحويل العمل الإبداعي إلى مجرد وثيقة إيديولوجية أو سياسية وهو الشكل المميت للنص المنتج الذي يفترض أن يتناول عالمه بصيغة جمالية موحية بأفكار الكاتب ومواقفه بطريقة غير مباشرة ،ولا يتحقق هذا إلا إذا طرحنا جانبا نوايا المبدع المعلنة وركزنا اهتمامنا على الدلالة الموضوعية التي يحملها العمل في طياته بعيدا عن مبدعه وأحيانا ضد رغبته، ومن هنا تتجلى عظمة العمل الأدبي في قدرة الكاتب على تحويل ما يحويه الواقع من علاقات يسودها الانفصام والتفكك إلى عالم إبداعي تحكمه رؤية متماسكة ومنسجمة للعالم. وهو ما يؤكد دور المفارقة في تجسيد الرؤية.[2].

وهو الأمر الذي أشار إليه الناقد "نور الدين صدار" ، وهو بصدد التعليق على مفهوم الرؤية للعالم كما قدمها "غولدمان" ، إنها: "صياغة لوجهة نظر جماعة وعاها مبدع"[3] ، كما شدد الناقد على عنصر المعارضة بين الجماعات كشرط أساسي لضمان الرؤية "فالرؤية لا يتوقف مفهومها عند هذا التوجه العام الذي يجسد نظرة الجماعة ومشاعرها، إنها طموحات ومشاعر تسمح بتوحيد أعضاء الجماعة أو الزمرة لمواجهة جماعة أو جماعات أخرى مناهضة ومعارضة لها، فلا بد

[1]. ينظر المرجع السابق، ص95 وما بعدها.

[2]. ينظر المرجع نفسه، ص104 وما بعدها.

[3]. صدار نور الدين: البنيوية التكوينية، ص107.

من وجود تعارض في المواقف والمصالح والأهداف لتنشأ هذه الرؤية التي تطمح إلى التغيير والتجاوز"[1].

إضافة إلى المفاهيم السابقة يطرح الناقد "شعلان" ، قضية العلاقة بين الأيديولوجيا ورؤية العالم، حيث تمكن "غولدمان" في رأيه من تجاوز المفهوم الضيق للأيديولوجيا إلى ما هو أوسع وأشمل فـ"غولدمان" "لا يبحث عن أيديولوجيا المبدع الكامنة في النص، وإنما يحاول الكشف عن الرؤيا للعالم بوصفها وسيطا Médiateur بين العمل الأدبي والواقع، فالكتابة الأدبية لا تعكس أيديولوجيا مباشرة لصاحبها. إلا إذا كان العمل سقيما ورديئا. وإنما تحمل رؤيا تتفاعل فيها عناصر كثيرة ومعقدة من المبدع والزمرة الاجتماعية والواقع والتخييل ... إن من العسير . يرى غولدمان . فهم العمل الأدبي أو الفلسفي انطلاقا من شخصية الكاتب"[2] ، مما يعني أن الكشف عن الرؤية يتحقق حسب نوعية العمل الأدبي المدروس، وأن الأعمال الجيدة هي من تحمل الرؤية للعالم.

وإذا كانت المطابقة بين رؤية العالم والأيديولوجيا من المحاذير التي نبه منها "غولدمان"، واضعا حدودا بينهما حيث يرى أن رؤية العالم أعم من الأيديولوجيا، إلا أن ناقدنا "عمر عيلان"، لم تقنعه المقابلة التي وضعها "غولدمان" بين المصطلحين ورأى أنها غير مقنعة من الناحية المنطقية و النظرية، وتفتقد التأسيس النظري الكافي وهذا بعدما عمل على تتبع مفاهيم مصطلح الأيديولوجيا منذ ظهوره لأول مرة وصولا إلى المقابلة التي قدمها "غولدمان" بين المصطلحين اللذين يقصدان إلى المدلول ذاته حسب ناقدنا "عيلان" وهذا للتوافق في مجالات الفعل وتشابهها في كلتا الحالتين فغولدمان يطلق مصطلح رؤية العالم على ما يعرف تحت اسم الأيديولوجية، ويضيف الناقد أن التسليم بشمولية رؤية العالم لا يضيف لها ميزة؛ لأن قيمتها في نهاية المطاف لا تتعدى التصور الحضاري العام للمجتمع الذي نشأت فيه، وبذلك تبقى ذات طابع نسبي[3]

ويستخلص في النهاية تعريفا لرؤية العالم يستلهمه من أفكار "ريمون أرون"،حول الأيديولوجيا وعلاقتها بالفضاء الاجتماعي وفي هذا الشأن يقول: "يمكننا أن نقول من منطق التحديد اللفظي لرؤية العالم بأنها تصور خاص بالفضاء الاجتماعي وعالم العلاقات السببية التي تنظم صيرورة الحياة بين الأفراد، وتدفعهم إلى خلق كيانات متعاضدة بنيويا في المجتمع، وهي عملية تقوم بها الأيديولوجية كما يذهب إلى ذلك "ريمون أرون" **Raymond Aron** في كتابه ثلاث مقالات

[1]. المرجع نفسه، ص ن.

[2]. عبد الوهاب شعلان: المنهج الاجتماعي وتحولاته، ص65.

[3]. ينظر عمرعيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب، ص ص28، 29.

عن الزمن الصناعي (حيث يؤكد حميمة الصلة بين الأيديولوجية وفضاء الكيان الاجتماعي بمختلف بنياته)"[1]

وعلى الخطى نفسها سارت دراسة "سليم بركان"، حول الحدود بين مصطلحي الأيديولوجيا ورؤية العالم، وقبل الحسم في هذا الشأن تتبع الناقد أهم الأطر المفاهيمية والمصطلحية للأيديولوجيا بدءا من مفهومها الماركسي الذي يعتبرها كوعي زائف وصولا إلى مفهومها السوسيولوجي عند "غولدمان" الذي يعني بها (ذلك العنصر الأساسي الملموس للظاهرة التي يصفها علماء الاجتماع منذ عشرات السنين بمصطلح الأيديولوجيا) وهو التصور الذي استهجنه الناقد واعتبره مبهما وغير صريح غير أنه يشترك مع رؤية العالم في التركيز على مفهوم الوعي الجماعي الذي تعتمده الطبقة الاجتماعية في ممارسة نظام أفكارها على المجتمع. ومن خلال النظر في المقارنة التي وضعها "غولدمان" يتبين للناقد أن كلا المصطلحين لا يقدمان رؤية كاملة عن الواقع مما يعكس قابلية المماثلة بينهما خاصة في مجال ممارسة الفعل الاجتماعي[2]

وإذا كانت رؤية العالم هي جوهر المنهج البنيوي التكويني والمفتاح الأساسي لفهمه فإن مفهومها مع الناقد "يوسف الأطرش"، يأخذ شكلا آخر يطابقها لمفهوم الإيديولوجيا "فهي أداة مفهومية يتناولها الكاتب عموما لكتابة خطابه، وينطلق منها الفنان بصفة عامة لانجاز عمله الفني"[3]، وهو بهذا ينفي عنها طابعها الجماعي الذي يميزها "فليس كل إبداع أدبي بقادر على صوغ رؤية العالم فهي من حظ الإبداعات الكبرى فقليل هم الذين يحققون تماسكا عاليا بفضل امتلاكهم لخيال خلاق يمكنهم من تحقيق تطابق بين للبنى الفنية مع البنية التي ينزع إليها مجموعة الجماعة"[4]

ومن المقولات الأساسية التي انبنى عليها المنهج الغولدماني الوعي القائم والوعي الممكن **(conscience Reélle et conscience Possiblle)**، ولتوضيح مفهومي المصطلحين استعان ناقدنا "عمر عيلان" بكتاب غولدمان (Marxisme et sciences humaines) وكتاب "جمال شحيد" (البنيوية التركيبية) ليتوصل إلى أن الوعي القائم أو كما يسميه الناقد الوعي الفعلي هو الوعي الذي يمتلكه كل أفراد، أوطبقة اجتماعية (بغض النظر إن كان فكرها سائدا أوغير سائد) بالواقع الذي

[1]. المرجع نفسه، ص29.

[2]. سليم بركان: الحدود المفاهيمية للمصطلح النقد السوسيولوجي من الأيديولوجيا إلى رؤية العالم، مجلة الآداب واللغات، تلمسان، الجزائر، ع22، 2015، ص ص165، 166.

[3]. يوسف الأطرش: المنظور الروائي عند محمد ديب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، دط، 2004، ص06.

[4]. أحمد يوسف: القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة) ، ص245.

تعيشه، بحيث لا يمكنها بناء رؤية للعالم إلا إذا استطاعت بلوغ أقصى درجات الوعي الفكري، واستوعبت موقعها المرتبط بأقصى درجات الوعي الممكن[1].

نجد من جانب آخر أن "محمد الأمين بحري" ، كان أكثر دقة ووضوحا في عرضه لمستويات الوعي والعلاقة بينها مشيرا إلى أن "غولدمان" قد اعترف بصعوبة تحديد هذا المصطلح نظرا للطبيعة الانعكاسية لمفهومه، وانطلاقا من ا لمكونات النظرية التأسيسية للوعي كما قدمها "غولدمان" يميز "الأمين بحري" بين أربعة أشكال للوعي حددها كالآتي: الوعي القائم، الوعي الممكن، الوعي المتوافق، الوعي الخاطئ.فالوعي القائم هو وعي آني بالحاضر لا يمتلك حلولا لمشاكله ولا يستطيع تجاوزها، أما الوعي الممكن فناتج عن الوعي القائم (قمة نضج هذا الوعي تنتج وعيا ممكنا) ويتميز عنه كونه استشرافي تطلعي يرتبط دوما بالحلول الجذرية التي تطرحها الفئة الاجتماعية لتتجاوز مشكلاتها وتحقق التوازن المنشود، ونتيجة لاختلالات التوازن التي يحدثها الوعي القائم واجتهادات تعديله من طرف الوعي الممكن تنشأ حالة توازن مؤقتة ومتوافقة نسبيا مع الواقع وهي ما تعرف بالوعي المتوافق، أما الوعي الخاطئ فيرتبط بالمستويات السابقة؛ أي أن فشل الفرد في تجاوزه للوعي القائم نتيجة انحراف فهمه لحقيقة الواقع يؤدي لا محالة إلى مطبات الزيف والوهم سواء أدرك هذا الفرد خيبته أم لم يدركها؛ أي أن هذا الوعي ينتج عن حالتين: حالة يأس الفرد من جدوى فهم العالم، حالة محدودية أفق هذا الفرد في استيعابه للعالم[2].

أما مقولة **(التماثل، Homologie)** فلم تحظ على المستوى النظري بالاهتمام الذي عرفت به المقولات السابقة . بالرغم من أهميتها . ونجد في هذا الصدد دراسة الناقد "صدار"، وفيها خص هذا العنصر بمبحث يرى فيه أن التماثل ميزة أساسية تميز المنهج الغولدماني عن غيره من المناهج التي تمثلت مفهوم (الانعكاس) ، ومن خلال التماثل يتحقق بعد (التكوين)؛ أي إخراج البنية من مرحلة (الفهم) وإدراجها في مرحلة (التفسير) "فالتماثل أو التناظر هو المعيار الوجيه الذي يمكن الناقد في ضوء المنهج البنيوي التكويني من تثمين العلاقة بين الزمرة الاجتماعية بما في ذلك البنية الذهنية أو المكون الباني علاقة قد تضعف أو تقوى لكنها تبقى علاقة يحكمها التماثل البنائي فيعطيها مفهومها ودلالتها"[3]. فالفكرة الأساسية في البنيوية التكوينية كما يوضح "جاك دوبوا" **.J**

[1] . ينظر عمر عيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص160.

[2] . ينظر محمد الأمين بحري: البنيوية التكوينية، ص 160وما بعدها.

[3] . نور الدين صدار: البنيوية التكوينية، ص100.

Debois"تقتضي بأن تكون الفئات الاجتماعية المبدعة الحقيقية للإبداع الثقافي، وعالم اجتماع الأدب ينطلق إذا للبحث عن تماثل البنية بين أيديولوجية الفئة الاجتماعية، فكر العمل الأدبي"[1].

مما سبق يظهر أن هناك اختلافات بين النقاد الجزائريين في قضية استقبال البنيوية التكوينية، فتمثلوها بمصطلحات قليلة تعد على الأصابع، منها ما هو مبرر ومنها العكس (البنيوية التكوينية، البنوية التكوينية، البنوية التوليدية، الجدلية الاجتماعية)، منها ما اقترب من مدلول المصطلح ومنها ما ظل في حدوده، فكان المنهج البنيوي التكويني في نظر بعضهم منهجا جدليا ينظر إلى الظاهرة الأدبية في شموليتها مع مراعاته لعنصر التماثل بين البنيتين الداخلية والخارجية للنص المدروس، وفي نظر البعض الآخر كان منهج "غولدمان" تهجينا وجمعا بين اتجاهين متناقضين تماما يتقيد أحدهما وهو المنهج البنيوي بالنص ذاته ولا يعترف بأي عنصر خارج عنه، ويستند إلى خلفيات فلسفية وفكرية لا تمت للمنهج الغولدماني بصلة في حين يشد المنهج الاجتماعي الماركسي على السياقات الخارجية.

فما وصل إليه هذا الطرح الأخير من انحراف عن المدلول الحقيقي للمصطلح، يمكن تفسيره بمدى ابتعاد نقادنا عن التصور النظري الأصلي الذي قدمه "غولدمان" لمنهجه "فالمهم هو العثور على المسار الذي عبر فيه الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه بواسطة الحساسية الفردية للمبدع في النتاج الأدبي المدروس. إن البنيوية التكوينية ككل منهج علمي"[2] ، وفي السياق ذاته يحدد "رامان سلدن"**Raman Selden** الفروق بين المنهجين في مؤلفه (النظرية الأدبية المعاصرة) قائلا: "من المهم تأكيد أن أوجه الخلاف بين النظريات الماركسية ونظريات البنيوية الخالصة أكبر بكثير من أوجه الشبه، فالأساس النهائي للنظريات عند الماركسية هو الوجود المادي التاريخي للمجتمعات الإنسانية، أما عند البنيوية فإن الأساس الوطيد هو طبيعة اللغة. وإذا كانت النظريات الماركسية تدور حول التغيرات التاريخية وأوجه الصراع التي تنشأ في المجتمع و تظهر بشكل غير مباشر في شكل أدبي فإن البنيوية تدرس التفاعل الداخلي لأنساق منفصلة عن وجودها التاريخي"[3]، وكما هو واضح على مقومات كل نظرية فإن الطابع العام الذي يتميز به المنهج البنيوي التكويني يتجاوز كونه مجرد تهجين بين هذين التوجهين خصوصا إذا راعينا الفروقات الدقيقة بين هذه المناهج.

[1]. جاك دوبوا: نحو نقد أدبي سوسيولوجي، تر قمري البشير، ضمن البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص75.

[2]. بون باسكادي: البنيوية التكوينية و لوسيان غولدمان، تر محمد سبيلا ضمن البنيوية التكوينية والنقد الأدبي: لوسيان غولدمان وآخرون، ص42.

[3]. رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر وتقديم جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991، ص80.

والواقع أنه إذا كانت تصورات "غولدمان"، قد طرحت منهجا جديدا فليس معنى هذا أننا ننفي عنها استفادتها من الإرث السابق عليها، إلا أن الزعم بأن منهج البنيوية التكوينية مجرد جمع وتركيب بين توجهين أو أكثر يرتكز في حد ذاته على منطلق ضعيف؛ فأصحاب هذا التصور يعانون فقدان المبررات القوية والوعي الكافي بخلفيات تشكله، فكل ناقد قد تعامل مع المفاهيم والمصطلحات من خلال ثقافته وزاوية نظره خصوصا أننا نلفي بعض البحاثة يستهلكون هذه الأعمال دون مسائلة وتمحيص، ولقد صاحب هذه اللامبالاة دراسات وأبحاث لم تعر اهتماما بالمستوى النظري واتجهت إلى المستوى الإجرائي مباشرة.

كما يمكننا تفسير إشكالية المصطلح والمفهوم بابتعاد نقادنا عن أصول المنهج العلمية وخلفياته الفلسفية التي تؤطره فجاء اهتمامهم بترجمة المصطلح شكلا دون الاكتراث لماهيته، فخصوصية النص الأدبي تتعلق بانسجام المستويين النظري والتطبيقي فكثير من النقاد من يستهين بأهمية الوعي بالأصول الفكرية والفلسفية في حسن اختيار وتوظيف ما يناسبنا وبيئتنا العربية؛ لأن هذا التعامل مع المصطلحات الغربية . أي دون وعي بالأصول والخلفيات . يجعل منها"مجرد أدوات صماء وخرساء لا يمكنها . وفق هذه الكيفية من الفهم و التعامل والتداول . أن تثري معرفتنا بالنص، ولا أن تخلق لدينا تراكما معرفيا يمكننا من تطوير طرائق تعاملنا معه"[1].

وهو الأمر الذي تجاهله نقادنا مما أدى إلى اختلافهم في درجة استيعابهم لمفهوم البنيوية التكوينية، كما أدى هذا التباين إلى ظهور مصطلحات منها: البنيوية التكوينية عند كل من (نور الدين صدار، عمر عيلان، مختار حبار، محمد الأمين بحري، أحمد يوسف، عبد الملك مرتاض، عبد الوهاب شعلان، بشير تاوريت) ، ومصطلح البنيوية التوليدية عند كل من (شايف عكاشة، عبد الملك مرتاض، بشير تاوريت)، والبنوية التوليدية عند الناقدين (محمد منور، الطاهر الرواينية)،الاجتماعية الجدلية عند "بشير تاوريت" ،ولم يتوقف الحد عند هذا المصطلح فحسب بل امتد إلى الأدوات والمقولات الإجرائية للبنيوية التكوينية ما طبع أغلب الدراسات بغياب التنظير الجادوالصرامة المنهجية وفوضى المصطلح.

ب) إشككالية المنهج على مستوى التطبيق:

1. آلية التطبيق:

[1]. قادة عقاق: إشكالية نرجمة المصطلح السيميائي في النقد العربي المعاصر، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ع2، ديسمبر، 2011، ص309.

1.1 .البنيوية التكوينية مقاربة نقدية في التنظيروالإنجازل "نور الدين صدار":

تناول الناقد الجزائري "نور الدين صدار"، في كتابه "البنيوية التكوينية مقاربة نقدية في التنظير والانجاز" جنسين أدبيين متمثلين في (الشعر والرواية) في مسعى .حسب الناقد . إلى الإحاطة باللص الإبداعي بكليته وشموله من أجل إبراز رؤية المبدع متخذا من البنيوية التكوينية منهجا معتمدا في الدراسة في محاولة لتطويع مفاهيمه وآلياته الإجرائية حسب ما تقتضيه طبيعة النص الأدبي العربي ، وهذا من منظور يتجاوز الانعكاس الآلي للواقع الاجتماعي في النصوص الإبداعية وهو تبني و اضح ومباشر للمنهج البنيوي التكويني.

وقد حدد غايته هذه في بعدين أساسين "يتمثل البعد الأول في تقديم معرفة نظرية عن البنيوية التكوينية، وهي معرفة ترمي إلى تقديم هذا المنهج النقدي في شكله الواضح من خلال الحديث عن أصوله ومرجعياته الفكرية، ومقولاته الإجرائية. أما البعد الثاني فإنه يتحدد في محاولة اختبار هذا المنهج النقدي المعاصر من خلال تطبيقاته وممارساته على التراث الأدبي العربي قديمة ومعاصره، بتليين بعض مفاهيمه وآلياته الإجرائية انسجاما مع طبيعة الأدب العربي وحرصا منا لأن نرصد الثغرات الحاصلة في البنيوية التكوينية للسرد أو الشعر أو النقد"[1].

يرسم الناقد مسار منهجيته المعتمدة من خلال اطلاعنا على تصوراته للبنية الدالة ورؤية العالم والعمل الإبداعي الشخصي، متوخيا مقولة الانعكاس الآلي للمجتمع داخل اللص الروائي من خلال قوله: "ومن هنا كان تصورنا للبنية الدالة المستهدفة في القراءة، هو مجموع ما أبدع المبدع. وعلى هذا الأساس انطلقنا من العام المتمثل في الإطار المرجعي للنصوص، قبل الوصل إلى دراسة الخاص الذي تمثله النصوص الإبداعية المستهدفة في الدراسة، و التي تكشف تدريجيا كيف أن خطابا عن رؤية المبدع يطرح نفسه من خلال أشكال تعبيرية مختلفة. ثم انطلقنا مرة أخرى لمعاينة تفاعل الخاص مع العام لهدف معرفة كيف تجسدت رؤية المبدع إلى العالم، و دلالات هذه الرؤية، وليس إلى قراءة مضمون الإبداعات من رؤية انعكاسية تقارن بين الحقيقة المعيوشة وبين صورتها التخييلية."[2]. واعتمادا على ما سبق فإن الغاية المتوخاة من الناقد ذات صلة وطيدة بالمقترحات التي ينصُ عليها المنهج البنيوي التكويني كما حدده "غولدمان" الذي يرى في العمل الإبداعي بنية صغرى متولدة عن بنية كبرى أوسع وأشمل منها هي البنية المجتمعية.

[1] .نور الدين صدار: البنيوية التكوينية، ص ص 3، 4.

[2] .المصدر نفسه، ص06.

ينطلق الناقد "صدار نور الدين"، في مقاربته لدراسة دلالة الرؤية الإيديولوجية في رواية (فوضى الأشياء) لـ"رشيد بوجدرة" من فرضية ذات شقين:"فالأولى ترى كل عمل إبداعي ممثل لتجربة حقيقية، يستوعب رؤية للعالم أو موقف الإنسان من الحياة و الكون. أما الثانية، فلا تتمظهر الرؤية في أي عمل أدبي إلا بأدوات تعبيرية فنية تجسد الرؤية التي يحاول القارئ تفسيرها للبحث عن مكوناتها البانية"[1]، وهذا بهدف رصد رؤية الروائي الجزائري "رشيد بوجدرة" والوقوف على أهم العناصر التشكيلية التي جسدت تلك الرؤية، فالسلوك الإنساني حسب "غولدمان" هو "تقديم جواب دال لوضعية خاصة"[2]

وحين الانتقال إلى الإجراء النقدي المعتمد نجد أن الناقد ينطلق من مرحلة التفسير التي تستدعي كل ما هو خارج عن النص إلى مرحلة الفهم التي تختص بالنص بحد ذاته، مشيرا إلى دور الجماعة في عملية تشكيل النتاج الأدبي، وهو ما اعترف به في قوله: "وقد آثرت البدء في كل مقاربة بمرحلة التفسير بوصفها المرحلة الإجرائية المساعدة على القبض على المكون الباني للإبداع والتي يجري فيها ربط رؤى المبدعين المستهدفين في كل مقاربة بالطابع الجماعي لعملية الإبداع الأدبي حيث يتحدد مفهوم رؤيا العالم"[3].

هذا الالتزام المنهجي دفعه في المرحلة الأولى إلى البحث عن المكون الباني الذي كان سببا في ظهور هذه الرؤية، فرؤية العالم تتطلب تحليلا للبنية الدالة، وهو ما جعل النقد يفسر هذه الرؤية ضمن إطارها التاريخي وحقلها الثقافي وبعدها السياسي وواقعها الاجتماعي والاقتصادي، عرج من خلالها على طفولة الروائي وعلاقاته الاجتماعية في أسرته أو إبان الاحتلال، وتكوينه الثقافي الذي اكتسبه من المحيط الذي عاش فيه بالإضافة إلى مشاركته في الثورة التحريرية، وقد ركز الناقد بشكل كبير على تصريحات الروائي "بوجدرة" كقوله: "إن تصوير بوجدرة تيمة العنف لا يمكن فصلها عن العلاقات الاجتماعية التي عاشها الكاتب في أسرته أو إبان فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر أو فيما عرفه من أحداث وأعني بذلك أحداث 5 أكتوبر 1988 (...) وفي حوار أجرته معه مجلة 'الاختلاف' أجاب رشيد بوجدرة عن سؤال طرح عليه يتمثل في في الأسباب التي جعلت الطفل

[1]. المصدرالسابق، ص 201.

[2]- Lucien Goldman : pour une sociologie du roman, Gallimard, Paris, 1965, p : 338.

[3]. صدار نور الدين: البنيوية التكوينية ، ص07.

رشيد بوجدرة يسلك هذا الاتجاه (الكتابة) ويذهب به إلى ما هو عليه الآن؟ فكانت الإجابة شكلا من أشكال المكونات البانية"[1]

هذا المسار الذي اتبعه الناقد بغية الكشف عن التماثل بين البنيات الذهنية والفكرية والأيديولوجية وبين الواقع انطلاقا من أن "الرواية هي تعبير عن رؤية للعالم، وهي رؤية تتكون بالطبع داخل جماعة معينة في احتكاكها بالواقع، وفي تعارضها مع جماعات أخرى التي تصطدم معها. فالمبدع يبرز الرؤية الفردية/ الجماعية، والتي تشكل طموحات الجماعة التي ينتمي إليها أو التي يعبر عنها"[2] جعله لم يهمل المرجع الذي أنشأ الرواية وهي مهمة النقد البنيوي التكويني، إلا أن ما يؤخذ على الناقد في هذه الخطوة (التفسير) اهتمامه البالغ بشخصية الأديب الفرد (رشيد بوجدرة) وخصوصا بأقواله وتصريحاته المباشرة " فهذه التصريحات التي يعلن عنها الكاتب في صحوته قد تخالف رؤيته الإبداعية"[3].

في مرحلة الفهم التزم الناقد بمقاييس نقدية أملتها طبيعة الرواية كون النص العربي له خصوصياته التي تميزه عن غيره من النصوص، فحصرها في: دلالة العنوان، بنية الزمن، بنية المكان، الشخصيات، ففي دلالة العنوان عمل الناقد على تحديد أبعاده وخصائصه الدلالية بعد أن أشار إلى أهميته في تقديم الكلمات الأولى للنص، وهو وعي بأهمية الدلالة الرمزية للعنوان الذي "اختزل الرواية في رؤيتها وفي تشكيلها، فالفوضى حاضرة بقوة في بنية الخطاب الروائي نلمح ذاك في البنية الفنية في الأحداث الزمان والشخصيات وإن كانت الأحداث تبدو منسجمة مع التاريخ،أي أنها منسجمة مع أحداث أكتوبر 1988"[4]

أما الزمن فتمثل في الماضي (الاستعمار) والحاضر (أحداث أكتوبر 1988)، يحمل دلالة اجتماعية ودلالة تاريخية وكلا الدلالتين تعكسان ظاهرة العنف، ويتموضع الزمن الأول (زمن الاستعمار) ضمن الزمن الثاني عبر الاستذكار والكولاج (وهي مفاهيم مستمدة من شعرية السرد)،

[1]. المصدر السابق، ص165.

[2]. المصدر نفسه، ص 164.

[3]. محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية؛ دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سورية، 2003، ص314

[4]. المصدر السابق، ص211.

فالزمن حسب الناقد "دال على رؤية الروائي المتقاطعة مع نظرة الرواية إلى الأحداث التي كان بوجدرة بصدد وصفها"[1]

وفي حديثه عن الشخصية استنار ناقدنا بمفهوم "لوكاتش" حول الشخصية النموذجية، فكانت الشخصية البطلة شخصية مثقفة وغير ايجابية (عاجزة وفاشلة) يتملكها اليأس، وهي بلا اسم ليتوصل إلى أن العزلة التي طبعت هذه الشخصية لم تكن سوى خاصية فنية ساهمت في إعادة قراءة التاريخ بماضيه وحاضره، وكشفت عن الصراع الأيديولوجي الذي انفجر في 05.10.1988 ، فالقرب من الشخصية "يشير إلى التناظر القائم بين تحولات البطل من جهة ودناءة مسلك الأحداث التي عاشها البطل (الطبيب الجراح) في المرحلة الراهنة أو السابقة"[2].

وما يمكن تسجيله حول المنهجية المعتمدة من طرف الناقد أن الدراسة لم تأخذ بالتحليل كل النصوص الروائية واكتفت بأجزاء من الرواية المدروسة لغرض الاستشهاد وهو أمر يتنافى ومنهجية البنيوية التكوينية التي ترى في الأعمال الإبداعية بنية كلية تحمل رؤية متماسكة عن الواقع.

في الفصل المتعلق بـ: البطولة، الإنسان، والتصوف تنويعات الرؤية والتشكيل في شعر الأمير عبد القادر انطلق الباحث من فرضية تفترض"وجود علاقة تفاعل وانسجام بين رؤية الأمير الشاعر وبين شعره بوصفه تشكيلا وتعبيرا لا يستقيم إلا باكتشاف المنابع التي صدرت عنها تلك الأشكال"[3] وهي فرضية توحي بالوعي النظري للمنهج المعتمد ولا تخرج عن تحديداته.

تهدف الدراسة . حسب الناقد . إلى " تحديد العلاقة بين رؤية الأمير عبد القادر للبطولة، والإنسان، والتصوف، وبين بنية تشكيل خطابه الشعري بشكل عام، أو البنية اللسانية التي تناظر رؤية الشاعر وتشكلت بمشيئتها."[4] ، متحاشيا اعتبار الرؤية مجرد انعكاس لشعر الأمير وهي الحدود التي يلتزم بها الناقد البنيوي التكويني كما نبه "غولدمان"، وقد اقتصر الناقد على رؤية العالم باعتبارها آلية أساسية وعلى البنية السطحية (التشكيل) على حساب الآليات الأخرى وهو ما يوضحه العنوان.

---

[1]. المصدر السابق، ص 170.

[2]. المصدر نفسه، ص ص174، 175.

[3] المصدر نفسه، ص181.

[4]. المصدر نفسه، ص ص181، 182.

في بحثه عن مكونات البنية العميقة الدالة وظف الناقد بعض المفاهيم الغولدمانية كالوعي الممكن، والوعي القائم، والوعي الجمعي، باعتبارها عناصر تخدم فكرة النص وهي عناصر يكمل بعضها بعضا فـ" الحد الأقصى من الوعي الممكن لدى طبقة اجتماعية معينة يشكل دائما رؤيا للعالم متماسكة نفسيا وتستطيع أن تعبر عن نفسها على الصعيد الديني أو الفلسفي أو الأدبي أو الفني"[1] ، بالإضافة إلى البحث في الحقلين الديني والثقافي الذين تربى فيهما "الأمير عبد القادر"، وقد تمثل الوعي القائم لديه في فهم أوضاع البلاد وما آلت إليه وهو ما نتج عنه بالضرورة وعي ممكن يتطلع إلى بناء دولة جزائرية عصرية متجاوزة الوضع التقليدي، فروح الأمير- وهذا الوضع – مستوحاة من روح الجماعة وبالتالي فهي تعبير عن نوايا الجماعة وهو ما أكدته جميع الرسائل التي استشهد بها الناقد والتي كانت تتحدث بضمير (النحن)، فالفعل البطولي (الجهادي) فاعل جماعي، ينم عن الوعي الممكن الذي اكتسبته الجماعة (الجيش) عن طريق الوعي بالوضع الراهن للبلاد ورفضه والعمل على مجاوزته.[2]

ولتفسير الرؤية الإنسانية لجأ الناقد إلى المرجعية الدينية والثقافية التي تشبع منها الأمير والتي صنعت شخصيته، التي تربت على مدرسة القران والحديث النبوي الشريف وقراءة الكتب فتكونت هذه الرؤية (الإنسانية) التي "هي في حقيقة الأمر رؤية الجماعة التي ينتمي إليها فليس بمقدور فرد واحد أن ينشئ مثل هذه الرؤية العظيمة التي هي متصلة بثقافة وأيديولوجية أمة بكاملها "[3] ، فالفاعل الحقيقي للإبداع الأدبي حسب البنيوية التكوينية هو الجماعة التي تأثر بها المبدع وصاغها شخصيا بأدوات فنية مناسبة، أما الرؤية الصوفية فتدخل في تكوينها الحقل الثقافي الذي تربى فيه الأمير عبد القا در والمجتمع الذي ترعرع فيه والأسرة التي نشأ فيها خصوصا أنه من عائلة متصوفة.

هذا عن مرحلة التفسير أما مرحلة الفهم (البحث في البنية السطحية) فقد اقتضت من الناقد البحث في: التشكيل الموضوعاتي والتشكيل الأسلوبي، ففي المستوى الأول ربط الناقد بين الرؤية البطولية وموضوعة الفخر، والرؤية الإنسانية وموضوعة الغزل، والرؤية الصوفية وموضوعة الخمر، فالرؤية البطولية تجلت في موضوعة الفخر وعبرت عن وعي ممكن من خلال تناولها لقضايا الوطن والتعبير عن حبه له بعيدة عن الفخر بالنفس والاعتزاز بالنسب، بل شملت

[1]. جمال شحيد: في البنيوية التركيبية ، ص 42.

[2] ينظر المبحث الخاص بالرؤية البطولية نور الدين صدار: البنيوية التكوينية.

[3]. المصدر نفسه، ص 190.

وعيا فعليا بأوضاع البلاد ووعيا ممكنا من أجل بناء دولة الجزائر المستقلة المستمتعة بسيادتها ومؤسساتها والتي تستمد مبادئها من التراث الإسلامي[1] ، أما الرؤية الإنسانية فقد تجلت في موضوعة الغزل بعيدا عن التشبب بالمرأة ومفاتنها ولكن الغزل العذري العفيف الذي يرفع من شأن إنسانية المرأة ،كما عبرت عن تقدير الأمير للإنسان وحبه له مهما كانت منزلته ومكانته الاجتماعية أو العلمية أو الدينية أو المذهبية أو الطائفية...الخ. في حين ارتبطت الرؤية الصوفية بموضوعة الخمر لكن الخمر الروحية التي تجسد عناصر التصوف الثلاث (المحب، المحبوب، المحبة) فهي تكشف عن طبيعة العلاقة بين المخلوق والخالق وعن لذة الفناء بينهما.

وفي التشكيل الأسلوبي استعان النقد بمنهج "ليوسبتزر" ، باعتباره الاتجاه "الذي يسعى إلى التوفيق بين رؤية المبدع للعالم وبين البنية السطحية التي تمظهرت فيها رؤيته"[2]، وهو تبرير مشروع ينم عن فطنة الناقد وحسه النقدي ملتزما في ذلك بشأن ما طرحه في المقدمة حول خصوصية النصوص العربية، وقد ركزت القراءة الأسلوبية على العناصر المهيمنة في شعر الأمير والمتمثلة في: التكرار- الصورة الفنية- التناص- والتي تتناظر ورؤى الأمير، فتنوع التكرار لازمه تنوع في الرؤية، فالتكرار الشكلي الذي تضمنته مطولة الباذلون نفوسهم تتماثل والرؤية البطولية، في حين تماثل التكرار بصيغة النداء التي تفيد الدعاء- والرؤية الصوفية- وجسدت الصورة الشعرية الرؤى الثلاث البطولية، الإنسانية، الصوفية. ولعل أهم أنواع المتون التي انعكست في شعر الأمير . من خلال التناص . نجد: القران الكريم، والشعر العربي القديم، ليخلص في الأخير أن تنويع الرؤية "الذي جسدته تجربته الشعرية رافقه تنويع في مكونات البنية السطحية واللسانية،والذي تمظهر على مستوى الموضوعات الشعرية وعلى مستوى الأسلوب، مما مكننا من فهم رؤية الشاعر وتمثل تجربته الشعرية"[3] ، وعلى العموم فقد التزم الناقد بمبدأ التناظر بين بنيات العالم الفني ومكونات الواقع عبر إجراءات مرحلتي الفهم والتفسير وهو الإجراء الذي تتطلبه البنيوية التكوينية.

في الفصل المتعلق بالرؤية المأساوية في شعر "أبي العلاء المعري"، أعلن الناقد عن منهجه وهو المنهج البنيوي التكويني "الذي بإمكانه أن يسعفنا إلى تمثل مكونات رؤية أبي العلاء المعري في تماثلها مع البنية السطحية التي عبرت عنها" [4] بهدف "الكشف عن مكونات الرؤية المأساوية في شعر أبي

[1] . ينظر المصدر السابق، ص198 وما بعدها.

[2] . المصدر نفسه، ص215.

[3] . المصدر نفسه، ص 229.

[4] . المصدر السابق، ص239.

العلاء المعري ، وهي الرؤية التي تمظهرت على مستوى البنية السطحية أو التشكيل التعبيري الذي يتماثل مع المكونات البانية لرؤية المبدع "[1] ، وفي مرحلة التفسير التي تقتضي استدعاء السياقات الخارجية لفهم البنية الدالة التفت الناقد إلى ا لمعطى التاريخي والاجتماعي لعصر المعري وتحديدا العصر العباسي في فترة خلافة المتوكل على الله جعفر المعتصم (232 هـ\ 247هـ) وهي الفترة التي بدأ فيها انحلال الدولة ، فعمت الفوضى ودب الضعف أركان الدولة، فساد الاضطراب والفساد الذي لم يسلم منه حق ا لمجتمع والاقتصاد، فعمت المجاعات وكثر النهب والسلب، وانتشرت جرائم القتل وهذا هو الوضع القائم الذي عاشه المعري وأثر في تكوين شخصيته ومزاجه بالإضافة إلى ما لقيه من مضايقات في رحلاته العلمية (خصوصا إلى بغداد) ، وبعدها وفاة أمه ووالده.

وقد حدد النقد البنية الدالة وهي بنية الهزيمة (فقدان طموحه) التي ترتبت عنها الرؤية المأساوية إلى العالم، هذه الرؤية القائمة على الحزن والهرب والعجز، واليأس، وخيبة الأمل التي شكلت البنية الشعرية (البنية السطحية) والتي جعلها الناقد في محاور تمثلت في: المستوى الموضوعاتي- المستوى التركيبي- مستوى التقابل والإيقاع- المعجم الشعري، وكلها مستويات عكست التمرد على الواقع القائم ورفضه من خلال الخروج عن تقاليد وقوانين النص الشعري التقليدي وهيمنة عنصري التكلف والصنعة وكسر الرتابة المألوفة في القصيدة العربية، بالإضافة إلى هيمنة مفردات لها علاقة بالموت والبكاء والتعب والشقاء والظلم والخوف وكلها تنم عن رؤية مأساوية للعالم انعكست على مستوى البنية الشعرية "وهي تعبير عن رؤية جماعية غير مصرح بها، ومن غير المقبول أن تكون رؤيته للعالم رؤية خاصة به، إن ذمه للدنيا والسخط عليها نابع من واقعه القائم المليء بالمتناقضات والصراعات"[2]، وبهذا الإجراء يؤكد الناقد على صحة الفرضية التي انطلق منها.

لئن أظهرت الدراسة النظرية للمنهج البنيوي التكويني وعي الناقد بالخلفيات والأصول الفكرية والمعرفية والفلسفية للمنهج يمكننا طرح الملاحظات التالية:

. تباين تعامل الناقد مع الخطوات الإجرائية على الجنسين الروائي والشعري وظهر تمكنه أكثر في الشعر.

. إن الاشتغال على نص روائي واحد والاكتفاء بمقاطع منه جعل الدراسة تجزيئية انتقائية

[1]. المصدر نفسه، ص 238.

[2]. المصدر نفسه، ص272.

. إن الاعتماد على الجانب النظري في الفصول التطبيقية جعل الدراسة نظرية أكثر منها إجرائية.

. اتسمت مرحلة الفهم . في الفصل التطبيقي الأول . بالضبابية ذلك لأن العناصر المدروسة (المكان، الزمان، الشخصيات) لم تحظ بالقراءة الوافية خصوصا الشخصيات.

. إن تمظهر رؤية العالم في البنى السطحية كما صرح الناقد ينفي عن الأعمال المدروسة عظمتها، فالعمل العظيم في نظر "غولدمان" لا يمكن أن تطفو على سطحه رؤى العالم وإلا فقد خاصيته.

وما يمكن استخلاصه حول الممارسة النقدية المقدمة من طرف الناقد "نور الدين صدار" أنها لم تبتعد عن دائرة التطبيق الحرفي للمنهج المتبع حتى ولو أقر الناقد بالنظر إلى خصوصية النص المدروس، ذلك أن التركيز على تبرير صحة الفرضيات كان الهاجس الأول الذي شغل النقد طيلة الفصول التطبيقية

2. تدافع المناهج/ ضبابية التحليل:

1.2 . المنظور الروائي عند محمد ديب لـ "يوسف الأطرش":

بما أن قراءة "يوسف الأطرش" ، لم تكن من القراءات التي صرحت بالمنهج مباشرة إلا أنها في . رأينا . كانت من الدراسات "التي اقتنعت بربط الظاهرة الأدبية بمكونها الباني باعتباره الفاعل الذي أنتج القابل"[1] ،وهو ما جعله يبحث في مكونات الرؤية الواقعية التي تجسدت في روايات "محمد ديب" الأولى خاصة الثلاثية (الدار الكبيرة- الحريق - النول) ، فوجد أن الأوضاع التاريخية والسياسية والثقافية المعاشة هي السبب في هذه الرؤية (فترة الاستعمار) ، أما بعد الاستقلال وهجرة الأديب إلى خارج الوطن ولد رؤية إنسانية عن طريق الاحتكاك بالواقع من باب الخيال و ليس مباشرة يقول:"كانت إذا رواية "من يتذكر البحر" المنعرج الذي سجل القطيعة بين الرؤية الواقعية لمختلف القضايا والأشياء، وبين الرؤية الخيالية البحتة تجاه الأحداث التي لم يستطع أن يصفها "الوصف التفصيلي للواقع""[2] وعليه فدراسة "الأطرش" ، تحدد بشكل من الأشكال مدى الاهتمام الذي يوليه لدور الحركة الاجتماعية بمختلف أبعادها في صياغة العالم الجمالي والفني للإنتاج الأدبي ،كما تعكس كذلك وعي الناقد بأهمية الظروف (التاريخية- السياسية – الثقافية) في بلورة رؤية خاصة

[1]. المصدر السابق، ص172.

[2]. يوسف الأطرش: المنظور الروائي عند محمد ديب، ص187.

تستجيب بشكل من الأشكال للتغيرات التي يشهدها الواقع؛ أي العلاقة بين الرؤية والتشكيل وهو ما جعلنا ندرج هذه الدراسة ضمن هذا الفصل.

انطلق الناقد الجزائري "يوسف الأطرش"، في كتابه (المنظور الروائي عند محمد ديب)، من بسط أسباب اختياره لأعمال "محمد ديب" كنموذج للدراسة مصرحا أنه بعد الأخذ والرد اهتدى إلى البحث في منظور محمد ديب الروائي، لما له من أهمية كبرى في اكتشاف البيئة الروائية عنده من ناحيتي الشكل والمضمون، وقد تبنى الناقد منهجا أطلق عليه اسم "المنظور"مشيرا إليه بقوله: "وهذا المنظور هو الذي سأتناوله كمنهج نقدي في تحليل أعمال محمد ديب الروائية ودراستها"[1]. واستنادا إلى الرؤية السابقة يوضح "الأطرش" ، منهجيته في البحث فيرى أن مهمة الناقد تتحدد في دراسة الأعمال الأدبية من خلال الأبعاد آلاتية: البعد الأيديولوجي، البعد الاجتماعي، البعد الثقافي، البعد النفسي، بغية اكتشاف رؤية الكاتب، كما يتناول الناقد أيضا الأسلوب الذي اعتمده الكاتب في طرح أفكاره، ليصل أخيرا إلى الإطار الذي يحوي هذه الأفكار؛ أي الزمان والمكان[2].

إن التعامل مع النصوص الروائية في نظر ناقدنا لا يقوم من منطلق أنها مجرد انعكاس بسيط للواقع "لأن العلاقة بين الفكر والواقع علاقة جدلية لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، فالتأثير متبادل، وعليه فإن الأدب مظهر من مظاهر التفكير في هذا الواقع وبالتالي فهو تعبير عن رؤية للحياة وللمجتمع"[3]، وهوطرح يستجيب لمتطلبات المنهج البنيوي التكويني الذي لا يأخذ بمبدأ الانعكاس الآلي الذي طبع به النقد السوسيولوجي التقليدي،غير أنالناقد يخالف رأيه ويحيي مفهوم الانعكاس الآلي حينما يجعل في موضع آخر من الشكل الفني "انعكاسا للرؤية التي يحملها الكاتب تجاه الحياة، أو كما يسميها غولدمان "رؤية العالم"، أو ما يسميه جان بول سارتر "الالتزام""[4].

يتضح مما سبق عجز الناقد عن ضبط جهازه المفاهيمي والاصطلاحي ما أوقعه في اضطراب واضح خاصة على مستوى المفاهيم، فنجده مثلا يجعل من مصطلح "المنظور" أداة نقدية تارة ومنهجا نقديا تارة أخرى، ثم يجعله مقابلا لمصطلح الرؤية وهو ما نلفيه في قوله: "ومصطلح المنظور، الذي يعتبر الأداة النقدية التي اعتمدتها في دراستي هذه هو ما يقابل في النقد الاجتماعي

[1]. المصدر نفسه، ص05.
[2]. ينظر المصدر نفسه، ص06.
[3]. المصدر نفسه، ص07.
[4]. المصدر السابق، ص239.

مصطلح الرؤية ولذلك أجدني أستعمل المصطلحين خلال دراسة رواياته وتحليلها(...)، وهذا المنظور هو الذي سأتناوله كمنهج نقدي في تحليل أعمال محمد ديب الروائية"[1] ، كما يمكننا أن نسجل موقف الناقد من المصطلح نفسه إذ يجعله في موضع آخر مقابلا لمصطلح الأيديولوجيا مناقضا بذلك رأيه الأول وهو ما نستشفه من قوله: "ويعني . إلى جانب كونه مصطلحا فكريا وإيديولوجيا. موقف صاحب العمل الأدبي أو الفلسفي ورؤيته الفكرية"[2] ، غير أن "غولدمان" يفرق بين المصطلحين جاعلا من رؤية العالم مقولة أعم من الأيديولوجيا .

وبناء على ما سبق فإن الناقد لا يحيلنا مباشرة إلى المنهج المتبع وإنما يكتفي بتسميته بالمنظور، وبالتالي لا يمكننا أن نعتبر المنظور منهجا قائما بذاته ما لم يتوج بأدوات وآليات تساعده في عملية البحث، فالمنهج "مجموعة متناسقة من الخطوات الإجرائية المناسبة لدراسة الموضوع، تعتمد على أسس نظرية ملائمة وغير متناقضة معها، أي أن التناسب والتناسق لا بد أن يتم بين جوانب ثلاثة: الأصول النظرية للمنهج، وأدواته الإجرائية، والموضوع المدروس"[3]، ومن جهة أخرى فإن مصطلح " المنظور" قد تناوله نقاد كثيرون بالدرس "وشكلوا اتجاهات مختلفة كل له تصوره: الاتجاه الانجليزي، الاتجاه الألماني، الاتجاه الروسي، الاتجاه الأمريكي وذلك بسبب أهمية الرؤية"[4] وهو ما لم يبينه الناقد ولم يستند إلى أساس مرجعي يحدد وجهته، واكتفى بما طرحته "سيزا قاسم" في كتابها (بناء الرواية).

تناول الناقد "يوسف الأطرش" في كتابه السابق أعمال هذا الأخير وهي: الدار الكبيرة، الحريق، النول، هابيل وهذا من أجل توضيح "الأسباب التي أدت بمحمد ديب إلى تطوير الكتابة الروائية، واستغلاله لأدوات فنية حديثة وقديمة، وتحوله من فضاءات واقعية إلى فضاءات خيالية، ومن عوالم منتجة للواقع وللتاريخ إلى عوالم تخييلية وإلى متاهات وسراديب تجعل القارئ مشدودا ومتمسكا بحل ألغاز هذه العوالم"[5] ، ولعل هذا ما جعله يركز في الفصل الثالث على مضمون الثلاثية وفي الفصل الرابع على مضمون الرواية الجديدة عبر روايتي "من يتذكر البحر"،

[1] . المصدر نفسه،ص ص4، 5.

[2] . المصدر نفسه، ص256.

[3] . سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث،دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1993، ص111.

[4] . الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2010، ص287

[5] . يوسف الأطرش: المنظور الروائي عند محمد ديب، ص04.

"هابيل" ، أما الفصل الخامس فاشتغل فيه الناقد على البنية الفنية فاختار لهذا الشأن رواية "الحريق" كتمثيل للرواية التقليدية الواقعية، ورواية "هابيل" كتمثيل للرواية الجديدة.

وبما أن الناقد لم يصرح بالمسار المنهجي المتبع في دراسته، فإننا نعتقد أنه اعتمد على مرحلة التفسير الغولدمانية التي تهتم بالسياقات الخارج نصية أين يتم البحث عن المكون الباني الذي كان سببا في ظهور تشكيل فني معين أو رؤية معينة، وهذا ما نبرره بالتفاتة الناقد إلى حياة "محمد ديب" ومكانته ونتاجه الروائي؛ فقد تحدث عن مسيرة الكاتب بشكل مطول معتمدا على تصريحاته بكثرة ليصل إلى أن الظروف التاريخية التي عايشتها الجزائر أثناء الاستعمار هي السبب الرئيسي للرؤية الواقعية بالإضافة إلى اطلاعه الواسع على الآداب الأجنبية وتأثره بالكتاب الإيطاليين والأمريكين آنذاك.

أما بعد الاستقلال وهجرة "محمد ديب" إلى فرنسا ولد رؤية إنسانية؛ لأن الواقع المعاش خلال تلك الفترة فرض على الأديب تغيير أسلوبه وبناءه الفني وعن هذا يقول: "لقد سبق الحديث عن تطور رؤية محمد ديب تجاه مختلف القضايا الوطنية والإنسانية، وذلك بعد أن استقر في فرنسا بعيدا. نوعا ما. عن الجدل الذي كان قائما بين المثقفين الجزائريين، حول القضايا المختلفة التي تهم المجتمع الجزائري (...) كانت إذا رواية "من يتذكر البحر" المنعرج الذي سجل القطيعة بين الرؤية الواقعية لمختلف القضايا والأشياء، وبين الرؤية الخيالية البحتة تجاه الأحداث الناتجة عن هول الحرب، وظهور قوى المقاومة خلال ثورة التحرير الجزائرية. هذه الأحداث التي لم يستطع أن يصفها الوصف التفصيلي للواقع."[1].

في الفصل الثالث اشتغل ناقدنا على الثلاثية فقدمها كفضاء لأيديولوجيتين متناقضتين: الأيديولوجية الثورية، وأيديولوجية المستعمر التي تسعى إلى طمس الهوية، ثم عمد إلى البحث في أشكال الوعي المجسد في الثلاثية من خلال ثلاثة مراحل هي: مرحلة الوعي الفردي، مرحلة الوعي الجماعي، والمرحلة الثالثة يمثلها جيل عمر. ويقدم الناقد نماذج لهذا الوعي من خلال شخصيات الثلاثية، فنجد "ابن ساري" ممثلا لهذا الوعي في رواية (الدار الكبيرة)، و"كوموندار" في رواية (الحريق)، و"عكاشة" في رواية (النول). وبنفس المسار حدد الناقد الوعي الجماعي؛ بحيث جسدته شخصية المناضل "حميد سراج" في الثلاثية فالوعي الجماعي كما يبين الناقد يحتاج إلى مناضلين

[1]. المصدر نفسه، ص187.

واعين غير منعزلين، ولا يعبرون عن أفكارهم بشكل فردي، بل ينشرونها في أوساط المواطنين[1] وهذا المسعى لبث روح الثورة في صفوف المواطنين يمثل في نظر ناقدنا "بشكل من الأشكال وجهة نظر الكاتب محمد ديب التي ترى بأنه آن الأوان لنشر الوعي الثوري في أوساط الفلاحين"[2] ، إلا أن التركيز على أيديولوجية الكاتب وانتماءاته لا توصلنا إلى فهم صحيح للنصوص المدروسة فلا بد من التركيز على العمل الإبداعي أكثر من تركيزنا على المبدع نفسه.

وتتوالى المنطلقات الأيديولوجية في تفسير العمل الأدبي، ومنها ما اعتمده الناقد "يوسف الأطرش"، وهو بصدد الحديث عن بناء المنظور السردي في رواية (الحريق)، فلا يحيلنا فيه الراوي إلى كل شيء بل نجده يكتفي بإعطاء تلميحات وإشارات بسيطة؛ إذ أن الرواية قد تبدو للحظة أنها "متعددة الأصوات، إلى أن وجهات نظر الشخوص جميعهم تتوحد في منظور الراوي، الذي هو بشكل من الأشكال الكاتب نفسه الحاضر في فضاء الرواية الزمكاني بأحداثه وشخوصه."[3]، وهنا كان لا بد للناقد من إثبات العلاقة بين الراوي لا الكاتب وباقي الشخصيات حتى يتسنى له إدراج الرواية ضمن إحدى الميزتين (مونولوجية/حوارية) بالتعبير الباختيني.

يكشف البحث في مستويات الوعي وأشكاله كما تقدم سابقا عن قصور فهم الناقد لها على مستويي المفهوم والمصطلح، فإذا كان "كوموندار" يمتلك وعيا فعليا قائما من خلال استدعائه للماضي بمحاسنه وتحليل الأوضاع التي آلت إليها البلاد دون تجاوز هذا الحد، فإنه بالمقابل لا يمكن اعتبار"عكاشة" حاملا لهذا الوعي كونه شخصية يائسة تفكر بالهرب من الوضع المعاش، فهو والحال هذه يملك وعيا خاطئا مثله مثل "قارة علي" الذي وقف ضد أيديولوجيته في سبيل مصالحه. أما "حميد سراج" فيحمل وعيا ممكنا يتطلع من خلاله إلى تغيير أوضاع البلاد من خلال بث الوعي الثوري في صفوف المواطنين، ومن جانب آخر فإن الوعي الجمعي قد استبدله "غولدمان" بوعي المجموعة وفي هذا الشأن يقول: "فالوعي الجمعي لا يوجد إلا في وعي كل من الأفراد وهو ليس مجموعا لها، والمصطلح بالمناسبة غير موفق وغامض لذا فنحن نفضل مصطلح (وعي المجموعة)"[4].

[1] .ينظر المصدر السابق، ص126 وما بعدها.

[2] .المصدر نفسه، ص 144.

[3] .المصدر نفسه، ص258.

[4] .لوسيان غولدمان: الاله الخفي، تر زبيدة القاضي،الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط 1، 2010، ص 39.

وفي سياق آخر مثلت "الدار الكبيرة . في نظر ناقدنا . بجميع تناقضاتها وجوانبها الاجتماعية، والاقتصادية، والنفسية، حالة استثنائية "عاكسة بذلك الحياة الحقيقية للشعب الجزائري"[1]، وبهذا الحكم الذي يصدره الناقد بشأن مضمون الرواية وما يقابله في الواقع يبتعد الناقد عن روح المنهج الغولدماني ويسقط في فخ الانعكاس الآلي الذي طبع الدراسات السوسيولوجية القديمة .

وفي بحثه عن البنية الدالة أو الكشف عن رؤية "محمد ديب" اختار الناقد رواية (الحريق) للتحليل الفني با عتبارها الأنسب في نظره وهذا لأن "رواية "الدار الكبيرة" بالرغم من واقعيتها المفرطة إلا أنها مسدودة الأفق، كما أن فضاء رواية "النول" منغلق على نفسه بالرغم من المناقشات الحادة التي تحمل أيديولوجية التغيير، أما رواية "الحريق" فإنها أكثر حيوية، وذات آفاق سياسية واسعة وهامة، وتعد البؤرة الأساسية لوجهة نظر محمد ديب في فترة الاستعمار"[2]

وبغية الوصول إلى الهدف المنشود قسم الناقد بنية الرواية إلى ثلاثة محاور كالأتي: المحور الأول وعنونه بيقظة الفلاحين السياسية، المحور الثاني ويتعلق بالأرض، أما المحور الثالث فموسوم باليقظة الجنسية المبكرة لـ"زهور" ؛ بحيث ركز الناقد على الأحداث المهمة التي ترويها كل مرحلة، كما التفت إلى كل من الشخصيات، وبناء الزمن، والمكان، والحوار، وبناء المنظور السردي (وفيه اعتمد على شخصية الراوي وموقعه من الأحداث)، والوصف. لذلك نجد الناقد يتتبع تفسير العناصر البنائية للرواية من أحداث، ومواقف، وشخصيات، وزمن، ومكان انطلاقا من أن "هذه الأحداث نفسها خضعت في الرواية إلى بنية فنية تعيد تشكيل العالم من جديد، ومن خلال هذا التشكيل تقدم خطابا أيديولوجيا على أساس من الأفعال تنتج هذا الخطاب".[3]

فظهور ا لشخصيات لا يكون عشوائيا وإنما نتيجة لتطورات الأحداث، أما بناء الزمن فجاء مستمرا تتخلله بعض الأزمنة الجزئية كاستحضار الماضي البعيد، أما مكان وقوع الأحداث فهو الريف الذي اعتبره الناقد الفضاء الرئيسي لهدف الرواية الأيديولوجي، كما تتضمن الرواية سمة أخرى هي الحوار الذي يرى الناقد أنه محمل بالأيديولوجيا، مركزا بالدرجة الأولى على حوار الفلاحين، والناقد هنا يستحضر تصورات سوسيولوجيا النص الروائي كما قدمها باختين، فالمهم

[1] . يوسف الأطرش: المنظور الروائي عند محمد ديب، ص156.

[2] . المصدر نفسه، ص240.

[3] . المصدر السابق، ص241.

عنده هو الإنسان المتكلم وكلمته في الرواية، فالكلمة بالنسبة إلى باختين ذات حمولة أيديولوجية أو كما يقول: "الكلمة هي الظاهرة الأيديولوجية الأمثل"[1].

وبعد تتبع المسار التطبيقي الذي سلكه الناقد يمكن طرح الملاحظات الآتية:

. عدم تحكم الناقد في المفاهيم المعتمدة، واعتماد مصطلحات من اتجاهات مختلفة أبعد لغته القدية عن الدقة والوضوح ما جعل الدراسة غير واضحة المعالم.

. إن إهمال الناقد للخلفيات الفلسفية والفكرية التي تؤطر المنهج الغولدماني وعدم وعيه لها، أدى إلى اضطراب منهجي واضح على المستوى الإجرائي.

. عدم تفريق الناقد بين الكتابة الروائية والكتابة التاريخية؛ جاعلا من الأولى وثيقة ومصدرا هلما للثانية نفى البعد الجمالي والأدبي للنص المدروس، غير أن الأثر الأدبي"ظاهرة مركبة ومتشابكة، ذات جوانب وأبعاد متعددة."[2]

. طبعت الدراسة بطابع الانعكاس الآلي من خلال المقابلة بين محتوى النص الروائي والفترة التاريخية التي تبناها وبين المجتمع الواقعي والمجتمع المصور في الرواية، وهو المسار الذي حذر منه "غولدمان".

. إن البحث في أشكال الوعي في النصوص الإبداعية من منظور البنيوية التكوينية "يجب أن يمر حتما عبر الكشف عن البنية الدالة لهذه النصوص"[3] وهو الإجراء الذي غيبه الباحث، وبتغييب العناصر الجوهرية للمنهج ابتعدت الدراسة عن روح المنهج البنيوي التكويني.

بناء على ما تقدم، يمكننا القول أن الدراسة التي قام بها "يوسف الأطرش" لم تخرج عن حدود تجريب المنهج، خصوصا أن الدراسة ركزت على استعراض المصطلحات . من اتجاهات مختلفة .أكثر من تركيزها على الوسائل الإجرائية وإضاءة النص.

[1] . ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، تر محمد بكري و يمنى العيد، دار توبقال للنشر، المغرب، ط01، 1986، ص23.

[2] . سمير حجازي: إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، د ط، 2004، ص76.

[3] . عمر عيلان: النقد العربي الجديد؛ مقاربة في نقد النقد، الدار العربية للعلوم ناشرون/منشورات الاختلاف، لبنان/الجزائر، ط1، 2010، ص242.

ونظرا لتعدد أطر ومرجعيات نقادنا ونظرا لاختلاف تخصصاتهم، اختلفت مقارباتهم للنصوص المدروسة وتنوعت بتنوع الأدوات والوسائل الخاصة بالقراءة والتحليل والفهم، وكذا تنوع الأجناس المدروسة: شعر (قديم، حديث)، رواية، فالناقد "نور الدين صدار" قدم مقاربته من خلال الاعتماد على مقولات المنهج المتبع وحدوده، في حين تعرض الجهاز المفاهيمي للمنهج إلى إهمالواضح من طرف الناقد "يوسف الأطرش".

المبحث الثالث: السوسيو نصية وإشكالية المنهج في النقد الأدبي الجزائري:

أ) على المستوى النظري:

1 .السوسيو نصية بين إشكالية تحديد مصطلحاتها ومفاهيمها وبين قلة التأليف النظري:

إن المتتبع للدراسات السوسيو نقدية **(Sociocritique)** في الجزائر يلحظ ذلك الاحتشام النقدي في هذا المجال مقارنة بالمنهج البنيوي التكويني، ومرد ذلك . كما نعتقد . انحصار أغلب الدراسات في المقالات والملتقيات نظرا لحداثة هذا المنهج في درسنا النقدي العربي بصفة عامة، بالإضافة إلى قلة الكتب المترجمة.

وفي هذا الشأن نجد كتاب "عبد الوهاب شعلان"، الذي يحمل عنوان (المنهج الاجتماعي وتحولاته من سلطة الأيديولوجيا إلى فضاء النص) من الكتب التي نظر فيها صاحبها للمنهج السوسيو نصي، انطلاقا من رصده مسار التحولات التي عرفها المنهج الاجتماعي بدءا بالنقد الماركسي، مرورا بالبنيوية التكوينية، وصولا إلى تصورات "ميخائيل باختين" (1895/ 1975) و"بيير زيما". فالفصل الرابع خصه الباحث لأهم المفاهيم الإجرائية التي انطلق منها الناقد "باختين" للاقتراب من النص الأدبي، مركزا على نظرية (الكلمة) وفيها تتبع الناقد الإضافات المهمة التي طرحها "باختين" وساهمت في تصحيح الكثير من الأسس والمبادئ التي انبنى عليها النقد الاجتماعي؛ فعمل ذلك على تحرير الذات المبدعة من مرتبة المصلح الاجتماعي الذي يعكس هموم الجماعة التي ينتمي إليها، كما عمل على تحرير النص الأدبي من بوتقة المقاربات التي حولته إلى بيانات أيديولوجية وسياسية[1]

غير أن هذه التصحيحات لم تقنع الناقد "شعلان"، واعتبرها قاصرة عن النظر إلى الخطاب الأدبي في كل خصائصه ومكوناته، كما أنه لم يتجاوز ما ادعى تجاوزه فـ"باختين" "لم يبرح المفاهيم العامة ولم يقدم أدوات إجرائية واضحة في المقاربة النقدية، صحيح أنه أكد على فعل

[1] .ينظر عبد الوهاب شعلان: المنهج الاجتماعي وتحولاته، ص ص 88، 89.

التناص**Intertextualité*** والكلمة الحوارية والكرنفال، ولكنه . في آخر الأمر . ظل يقدم مفاهيم نظرية ذات طابع عام تفتقد إلى كثير من الإجرائية، إلى جانب أنه سقط . كغيره من النقاد الذين أدعى تجاوز منظوماتهم النقدية . في نفس الإشكالية وهي الترويج لمبدأ أساس تحاكم به النصوص الأدبية، وهكذا يبدو "باختين" . بشكل ما . نقطة في مسار نقدي عام، ينطوي . لا محالة على اختلافات جوهرية بيد أنه ينتهي إلى سياق واحد(...) ليس هناك اختلاف في أن الناقد شرع أبواب التحليل النقدي على التعدد والحوار الخصب، ولكن ظل هذا التعدد تمكن أحادية بائسة مفادها أن النص الممتاز هو الذي يعكس مجرى التناقض الاجتماعي عبر الأداة اللغوية. ومن هذا المنطلق يتم تكريس منظور معين للقراءة قد يقصي جميع الاحتمالات الأخرى، ويحول دون النظر إلى الخطاب الأدبي في كل خصائصه ومكوناته"[1]

وفي المبحث الخاص بنظرية (الرواية) عرض الناقد تصورات "ميخائيل باختين" لأصول الجنس الروائي انطلاقا من أعمال "فرنسوا رابيليه"، وصولا إلى الحوارية والمونولوجية في الخطاب الروائي، وانطلاقا من هاتين الثنائيتين حاول الباحث توضيح خصوصية الخطاب الروائي وشكله من خلال تحليلات "باختين" لأعمال "دوستويفسكي" وأعمال "تولستوي" منتهيا إلى موقف الناقد "لحميداني حميد" إزاء مفهوم (الحوارية) الذي يقرنه بمرحلة الفهم الغولدمانية المتعلقة بالتحليل الداخلي للنص، ذلك أن" باختين لم يكن معنيا بإشكالية انعكاس الصراعات الاجتماعية في النص واتخاذ موقف منها، وإنما كان مهتما بطرائق حضور الصراع على مستوى الخطاب اللغوي، ومن ثمة فهو يسعى إلى فهم النص لا إلى تفسيره"[2]

وبانتقالنا إلى تحديد الناقد للمفاهيم ضمن هذا الاتجاه، فإنا نجدها مطروحة بشكل عام فبالرغم من التفاتة ناقدنا إلى عنصري (الحوارية) **Dialogism** و(المونولوجية) **Monologisme** في الخطاب الروائي عند"باختين" إلا أنه لم يطرح مفاهيم محددة لهما مكتفيا بالإشارة إليهما في أعمال "دوستويفسكي"(1821/ 1881) الروائية مميزا بين صنفين من الخطاب الروائي. كما قسمه باختين. حواري أين يختفي فيه صوت المؤلف متخليا عن سلطته، وآخر مونولوجي لا يكاد يسمع منه إلا صوت الكاتب، أما الحوارية فقد أشار إلى طبيعتها الفلسفية وإلى أشكال حضورها ممثلة في:

* مصطلح قدمته الناقدة "جوليا كريستفا" استلهمته من الناقد الروسي "ميخائيل باختين"، يعني أن كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر، تتقاطع فيه شواهد متعددة لتولد نصا جديدا، ينظر لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية؛ عربي، انجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2002، ص 63.

[1]. المرجع نفسه، ص89.

[2]. عبد الوهاب شعلان، ص100.

الهجين **L'hybridation** ، العلاقة المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات أو كما يدعوها الناقد الإضاءة المتبادلة المصاغة في حوار داخلي، وأشكالها (الأسلبة **Stylisation** ، التنويع **Variation**، الباروديا **Parodie)**، التلفظ، غير أن ما يحتاج تحديدا هو الشروط التي تحدد الحوارية في نص من النصوص؟ وما الحدود والعلاقات بينها وبين المصطلحات الآتية: تعدد الأصوات(البوليفونية) Polyphoni/تعدد اللغات **Plurilinguistique**، تعدد أشكال الوعي...، وفي هذا الشأن يكتفي الناقد بقوله: "هنا نجد باختين يؤكد الطابع الحواري للفكرة عند ديستويفسكي، ويبين أن بطله هو بالأساس كلمة حول العالم قبل أن يكون كلمة حول نفسه. لقد تجاوز الروائي العالم المونولوجي الذي يتجاهل أفكار الغير، وفي أحسن الأحوال يؤكد الأفكار الصائبة، ويتلافى الأفكار الأخرى التي تبدو غير صائبة أو غير مثيرة للاهتمام. فهم ديستويفسكي بعمق الطبيعة الحوارية للفكرة التي لا تحيا معزولة في وعي الفرد، وإنما تشع حياة عندما تحدث اتصالا مع فكرة أخرى، وتتجسد في صوت آخر ووعي آخر."[1]

يطرح الناقد "شعلان"، موقفا يرى من خلاله أن "باختين" قد أخضع النصوص إلى التفاضلية بشكل أو بآخر وهو في رأيه (شعلان) نوع من المحاكمة للنصوص الأدبية الذي كان مع من سبقوه (الماركسيون، لوكاتش، غولدمان)، فقراءة "باختين" تؤول في نظر ناقدنا إلى فكرة الحوارية باعتبارها ما يميز النصوص بعضها عن بعض، غير أن الناقد "محمد بوعزة" قد حذر من هذا المنظور الذي يجعل من مفاهيم "باختين" مفاهيم معيارية وهو ما يؤكده قول الناقد "محمد الدغمومي": " لذا وكما وضح الباحث محمد بوعزة ذلك . علينا أن نحذر من من جعل مفاهيم باختين مفاهيم معيارية حاملة لقيمة معينة، بمعنى ليس هناك موجب من داخل فكر باختين واستراتيجية هذا الفكر، لكي نقول إن الرواية النموذج هي التي يشتغل فيها تعدد اللغات والأصوات والتناص، أو أنها بسبب ذلك تملك قيمة بها تفضل غيرها، فقد يكون العكس هو الصحيح...على خلاف ما روجه بعض النقاد العرب الذين اطلعوا على فكر باختين، بدون وعي نقدي متريث"[2]

في الفصل الخامس المتعلق بمقترحات "بيير زيما"، يقف الناقد في معرض حديثه عن المنطلقات النقدية الكبرى التي ارتكز عليها "زيما" في إبراز اتجاهه النقدي عند مقولات علم اجتماع الأدب باتجاهيه الإمبريقي والجدلي مشيرا إلى أهم المراجعات التي قام بها "زيما" لهذه المقولات كعدم

[1]. المرجع نفسه، ص 97.

[2]. محمد الدغمومي (مقدمة) كتاب محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي؛ التعدد اللغوي والبوليفونية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2016، ص 10.

اهتمام الاتجاه الأول (الامبريقي) ببنية النص، ويأخذ على الاتجاه الثاني (الجدلي) إغراقه في المفاهيم الفلسفية والاجتماعية مما أبعده عن مجال النقد الأدبي، كما أن علماء كلا الاتجاهين لم يولوا ويعطوا أهمية كبيرة لدراسة النصوص الشعرية وهي النقطة التي عابها الناقد "شعلان" على "زيما" ضاربا لنا أمثلة بدراساته للخطاب النثري والروائي على وجه الخصوص (بروست، ألبرتو مورافيا، كافكا، سارتر، ....)[1]

ولعل ناقدنا هنا لم ينتبه أن "زيما" ، قد قدم إجابة شافية حول هذا الموضوع (دراسة النصوص غير السردية) ورأى أن تصوراته قابلة للمراجعة والتطوير وقد لا تصلح للتطبيق على نصوص غير روائية، وهو الأمر الذي أشار إليه الناقد " الطاهر الروابنية بقوله: "على الرغم من سعي زيما لتطوير سوسيولوجيا النص عبر تحليله لنصوص روائية لسارتر، وكافكا، وجيد، وموزيل، ومورافيا، وكامو، وغيرهم والتعامل مع ما تطرحه من ظواهر كإشكاليات لسانية: دلالية وتركيبية (خطابية)، واستقصائه لتطور هذه الظواهر وتحولاتها الدلالية والخطابية من كاتب لآخر، فإنه يعتبر أن سوسيولوجيا النص ليست نظرية متكاملة يمكن تطبيقها على أي نص أدبي، وأن المقاربة التي طورها من خلال دراسته للتناقض الروائي Ambivalence Romanesque يتحتم اعتبارها مجرد مجموعة من الفرضيات القابلة للمراجعة إلى حد الآن"[2]

وفي السياق ذاته التفت الناقد "شعلان"، إلى آليات مقاربة الخطاب الروائي عند "زيما" مشيرا بالشرح إلى أهم مستوى يمكننا من قراءة الاجتماعي في النص مصرحا أن "زيما" يركز على مجال **الدلالة** أكثر منه على مجال **الوحدات المعجمية** دون أن يعني ذلك إقصاء هذا الأخير من اهتماماته بل على العكس من ذلك فهذا المستوى **(المعجمي)** هو المدخل الأساسي في علم اجتماع النص بدليل تحليلات "زيما" للخطاب الروائي الوجودي عند "سارتر" و"كامي" ؛ إذ تجلت أزمة القيم في هذه الخطابات في شكل تعارضات معجمية كالخير والشر، الحرية والعبودية...، وغيرها فكان هذا المستوى المنطلق الإجرائي الذي مكن من الوصول إلى البنية السردية دون أن يكون الأداة الوحيدة للتحليل، وبعد تحديد البنية الجمالية **Structure Esthétique** يتعين على الباحث تقديم الوضع الاجتماعي . اللغوي **Situation Sociolinguistique** للنص، عن طريق الإلمام بكافة اللهجات الجماعية في عالم النص الاجتماعي، المتجلية على مستوى البنى الدلالية والسردية [3]

[1] . ينظر عبد الوهاب شعلان: المنهج الاجتماعي وتحولاته، ص ص 104، 105.

[2] . الطاهر الروابنية: سوسيولوجيا الأدب وسوسيولوجيا الكتابة، ص ص 15، 16.

[3] . ينظر عبد الوهاب شعلان: المنهج الاجتماعي وتحولاته، ص ص112، 113.

ولم تخل دراسة الناقد من الروح الانتقادية في عرضه لتصورات "زيما"، فـ"شعلان". مثلا. لم يكتف باستعراض ما جاء به رائد المنهج السوسيو نصي حول ضرورة التفريق بين اللهجة الجماعية **Sociolecte** والإيديولوجيا؛ إذ يرى أن ثمة لهجات جماعية تعبر عن مواقف سوسيو تاريخية لفئات معينة دون أن تكون كلاما إيديولوجيا ويدلل على ذلك بالخطابات الإشهارية. وفي هذه النقطة يرى الناقد "شعلان" أن "زيما" يقع في تناقض "فمن ناحية يؤكد على أن اللهجة الجماعية تستند إلى نظام تشفيري وتصديقي، وتحمل تصورات زمرة خاصة، ومن ناحية أخرى يجعل الخطابات الإشهارية التي تفتقد لهذه الخصوصية ضربا من اللهجات الجماعية، وفي اعتقادنا أن زيما وقع في إشكال منهجي حينما جعل للهجة الجماعية خصائص النسق الأيديولوجي، وفي الوقت نفسه حاول أن يفصل بين المفهومين من باب المحافظة على الطابع الإجرائي للمفهوم الأول، وعدم خلطه مع مفهوم (أقصد الأيديولوجيا) يبدو. عموما. ذا طابع فلسفي وفكري فضفاض، هذا على الرغم من أن الناقد بذل جهدا واضحا لكي يدرج الإيديولوجيا ضمن الأدوات الإجرائية والمنهجية التي من خلالها نقترب من النص الأدبي"[1]

يشير الناقد "شعلان". في معرض تحديده للمصطلحات. أن "زيما" يؤكد على الطابع الإجرائي والمنهجي للأيديولوجيا دون أن يعنى بالطابع التصوري، متفقا مع "باختين" على فكرة أن الأيديولوجيا تطرح في النصوص على شكل قضايا لسانية، ولكنه يتجاوزه من خلال تأكيده على أهمية الأيديولوجيا، فالنص الذي تتصارع فيه الأيديولوجيات يتخذ موقفا لا محالة، بينما يصر "باختين" على عنصر الحيادية، والأيديولوجيا من منظور "زيما" كما يوضح الناقد تعنى (بالتمظهر الخطابي (معجمي، دلالي، تركيبي) للمصالح الاجتماعية الخاصة) وهي لا تقابل العلم ولا الفلسفة. ومن هنا يرى الناقد أن "زيما" قد أفاض كثيرا في الجانب النظري للأيديولوجيا لكن الطابع الإجرائي ظل مبهما وعاما وغير محدد إجرائيا بصورة واضحة كما هو الحال مع الأدوات الإجرائية الأخرى. كما نفى عن "زيما" طرحه إضافات جديدة في باب (التناص) الذي سبقته إليه "جوليا كريستفا" **Julia. Kristeva** وأفاضت فيه[2].

وندرك من خلال هذين الفصلين مفهوم الناقد "شعلان" للمنهج السوسيو نصي، أو كما اصطلح عليه (علم اجتماع النص الأدبي) الذي وضعه كمقابل للاصطلاح الأجنبي **sociologie du texte littéraire** والذي يراه مجرد مصالحة قام بها "باختين" بين التوجهين الشكلاني والماركسي

[1]. المرجع نفسه، ص ص114، 115.

[2]. ينظر المرجع السابق، ص ص116 ،117.

وفي هذا الصدد يقول: "يمكن اعتبار باختين أهم الشكلانيين الاجتماعيين **socio formalistes** من حيث إنه حاول أن يصالح بين الشكلانية والنظرية الماركسية، وأن يقرأ العناصر الاجتماعية والأيديولوجية في تجلياتها اللغوية"[1].

نجد "عمر عيلان" .ضمن السياق نفسه. من النقاد الذين تطرقوا إلى هذه المسائل في كتابه (الأيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة؛ دراسة سوسيو بنائية)؛ من خلال البحث في مفاهيم الرواية والأيديولوجيا من منظور كل من "باختين" و"زيما" مستندا على الحدود النظرية التي اعتمدها الناقدين في بلورة تصوراتهما حول العلاقة بين هذين العنصرين (الرواية والأيديولوجيا)، فاعتماد "باختين" على دراسة السياق اللغوي الاجتماعي للنص الإبداعي الروائي واستبعاده الدراسة الخارجية نابع من قناعته بـ"العلاقة المتينة بين اللغة والأيديولوجية، انطلاقا من أن الوجود الاجتماعي، ينجز أشكالا مختلفة للوعي، ويخضع في أساسه إلى طبيعة الوجود الفعلي للأفراد بوضعياتهم الاقتصادية والاجتماعية، فطبيعة التواصل الإنساني، تجعل اللغة تشتغل بوصفها مجموعة من الأدلة المشبعة بنظرات وتصورات الفئات والطبقات الاجتماعية، وتعبيرا عن رؤاهم؛ وبالتالي تتخلى اللغة عن شفافيتها وحيادها، لتتشكل وتتلون وفق النزعة الاجتماعية التي توظفها"[2]

يعرج الناقد بعدها إلى أسلوبية كل من الروايتين **(الحوارية)** و**(المونولوجية)** الخاصة في التعامل مع الأيديولوجية معتمدا على كتابات "باختين" خصوصا في مؤلفاته (الخطاب الروائي)، (شعرية دوستوفسكي)، (الماركسية وفلسفة اللغة) ؛ إذ أن الرواية أحادية الصوت تؤكد على فكرة واحدة هي فكرة الكاتب، ولا تعطي أهمية لأفكار الغير لأنها في النهاية تخدم توجهه الأيديولوجي؛ فصوت الكاتب هو الذي يغلب في النهاية وهذا ما لا يسمح بظهور حقيقة اللغات الاجتماعية المتعددة الموجودة في الواقع، فهدف الكاتب هو المحافظة على الوحدة اللالية لفكرته، على عكس الرواية الحوارية التي يفسح كاتبها المجال لتصارع الأيديولجيات ومختلف أنماط الوعي لتعبر عن نفسها، ففيها تتعدد الرؤى والأصوات بالإضافة إلى تعدد الأساليب واللغات المتصلة بمختلف الهيئات المجتمعية، فكل شخصية في النص الروائي تحافظ على لغتها الاجتماعية وأسلوبها الخاص.

[1]. المرجع نفسه، ص82.

[2]. عمر عيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص 68.

إن مثل هذا التصور. في نظر الناقد. الذي يقوم على حيادية الكاتب والبحث عن الأيديولوجية في الرواية بدل تصنيفها في خانة أيديولوجية معينة، هو ما مميز سوسيولوجيا النص عند "باختين"[1]

كما استعرض الناقد "عيلان" ، توضيحات هامة لتصورات "بير زيما" الذي استفاد كثيرا من مختلف المدارس النقدية (السوسيولوجية، الشكلانية، البنيوية) حول نظرية الرواية، مشيرا إلى مؤلف "زيما" (من أجل سوسيولوجيا النص الأدبي) كأهم مرجع لتصوراته النقدية، مركزا على اعتبار النص انعكاسا للبنيات اللغوية السائدة في المجتمع كأهم محور يدعو إليه "زيما" ، مبينا أن منهجه ينطلق من البنية النصية وصولا إلى البنية المجتمعية التي أنتجته ولا يكون هذا إلا من منظور سوسيو لغوي وبهذا المفهوم يكون "زيما". في نظر ناقدنا". قد أتاح للنص التحرر من آلية خضوعه لبيئته الاجتماعية، ملغيا كل الأحكام الجاهزة التي قدمتها أبحاث من سبقوه (لوكاتش، غولدمان) الخاصة بطبيعة العلاقة بين النصوص الإبداعية والنظام الاقتصادي المصاحب لها، كما تجاوز حيادية "باختين" واعتبر أن النص الإبداعي يشكل موقفا إيديولوجيا متميزا والذي يتم الكشف عنه في النهاية، بعد إدراج العمل الروائي ضمن البنية الفوقية في المجتمع[2]، دون أن يوضح آلية اشتغال هذه المصطلحات على المستوى الإجرائي.

ولا يخرج تصور الناقد "عمر عيلان"، عن منظور الناقد "شعلان"؛ إذ يرى أن سوسيولوجيا النص تقوم على مبدأ أساسي هو "المزاوجة بين النقد الشكلي والسوسيولوجي"[3]، وهذه المنظورات مستمدة أصلا من منظور النقد الغربي وهذا ما نجده في قول "رامان سلدن": "فالشكلانية الروسية على سبيل المثال يكتنفها عدد من الاتجاهات المتشعبة، ومن ثم تتفاقم مشاكل التصنيف، فإذا ضربنا مثالا واحدا نجد أن مدرسة باختين BAKHTIN SCHOOL (التي تتضمن باختين، وفولوشينوف **Voloshinove**، وميدفيديف Medvedev) تجمع بين المنظور الشكلاني والمنظور الماركسي. والتعقيدات السياسية لهذه المدرسة من الكثرة بمكان لا يسمح لمؤرخي الأدب بالإجماع على كونها مدرسة شكلانية أو ماركسية أساسا"[4].

---

[1]. ينظر المرجع السابق، ص 70، وما بعدها

[2]. ينظر المرجع نفسه، ص 74، وما بعدها

[3]. المرجع السابق، ص77.

[4]. (مقدمة) رامان سلدن، تر جمال الجزيري ضمن: مجموعة من المؤلفين: موسوعة كمبردج في النقد الأدبي من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، المجلد الثامن، العدد 1045، مراجعة وإشراف ماري تريز عبد المسيح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط01، 2006، ص18.

وفي السياق ذاته نجد دراسة "جبور أم الخير"، التطبيقية الموسومة بـ (الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية دراسة سوسيو نقدية) ، بحيث وظفت في مدخل بحثها مصطلحات ومفاهيم عامة عن القراءة السوسيو نقدية، إذ أهملت تصورات "باختين" وهي تتتبع التطورات الزمنية للنقد الاجتماعي مركزة بصفة أساسية على "كلود دوشي" **Claud Duchet** و"بول ديريكس" وأخيرا "بيير زيما"، كما أنها لم تلتفت إلى الآليات الإجرائية المعتمدة سواء في الدراسة أو المنهج بصفة عامة. فالناقدة اقتصرت على طرح الفروقات بين القراءة السوسيو نقدية وعلم اجتماع الأدب التقليدي المتمثل في البنيوية التكوينية بداية من التنظيم الداخلي للنص وآلية العمل فيه وكذا تعدد دلالاته ومن ثم تطرقت إلى قضية الوسائط والآلية المنتجة للدلالات السيميائية والأيديولوجية من منطلق الفكرة القائلة أن النص فضاء للتناقض لتصل إلى أن السوسيو نقدية تحاول دراسة البنية المؤسسة للمجتمع و ليس البنية الاجتماعية.[1]

ويبدو أن مفهوم "جبور أم الخير" للمنهج السوسيو نصي يبتعد عن التعريفات السابقة وهذا ما يتجلى من تعريفها للسوسيو نقد تقول: "والسوسيو نقدية تيار لا يدعي أنه مذهب أو مدرسة فهو يقترح دراسة اجتماعية الأدب بأسلوب جديد مختلف عن الاجتماعية الماركسية."[2]، غير أننا نلفي مفهوما آخر وضعته الناقدة إثر إشارتها إلى فوضى المصطلح الذي شهده العالم العربي ومن بين هذه المصطلحات مصطلح (علم اجتماع الأدب) الذي عرف عدة مقابلات عربية صرحت الناقدة بأهمها دون ضبطها بمقابلاتها في اللغة الأصلية منها: اجتماعية الأدب، اجتماعية الظواهر الأدبية، اجتماعية النص الأدبي، السوسيونقدية[3]

إن الملاحظ لهذين التعريفين يلاحظ الخلل الواضح لدى الناقدة في فهمها لمدلول السوسيونقد، كما يدرك عدم تفريقها بين مصطلحي **سوسيولوجيا الأدب** و**(السوسيونقد)** أو **السوسيونصية**، إذ جعلت في التعريف الأول من السوسيو نقدية تيار مختلف عن تيار النقد الماركسي وهذا ما يؤكد أنها تقصد بالتعريف تيار سوسيولوجيا النص، ويتأكد الأمر بشكل أوضح من خلال تعريفها الثاني بحيث جعلت النقد الماركسي جزء من السوسيو نقد ما يجعل قصدها من المصطلح هو النقد الاجتماعي بصفة عامة ونحن نعلم أن هذا الأخير ينطوي تحت مظلته كل من: النقد الماركسي، البنيوية التكوينية، السوسيو نصية فـ"ليس من المبالغة في شيء التأكيد أن

[1]. ينظر جبور أم الخير: الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية :دراسة سوسيو نقدية، دار ميم للنشر، ط01، 2013، ص18 وما بعدها.
[2]. المرجع نفسه، ص 24.
[3]. ينظر المرجع السابق، ص 16.

سوسيولوجيا الأدب كانت في منتصف القرن العشرين بمثابة الاسم الذي تطور في ظله التحليل الماركسي للأدب في الأوساط الأكاديمية، كما في الأوساط الملتزمة على الصعيد السياسي"[1]، ثم إن الناقدة لم تجزم فيما إذا كان السوسيو نقد تيار أم منهج وظلت تتأرجح بين المصطلحين.

وفي السياق ذاته وفي معرض تساؤل ناقدتنا عن تعدد المصطلحات وهل يمكن اعتباره حالة طبيعية أو لا؟ تسقط "جبور أم الخير" في الفخ السابق؛ إذ تعود هذه المرة إلى المساواة بين مصطلحي "السوسيو نقدية" و"سوسيولوجيا الأدب" مستندة في ذلك إلى قول "بول ديركس" مستخلصة منه "أنه بالنسبة لعلم اجتماع الأدب لم يتوصل أهل الاختصاص بينهم إلى أسس وأساليب هذا التوجه، وأوضح شاهد على ذلك التسمية المتنوعة التي لم يثبت فيها إلى يومنا هذا؛ إذ يفضل بعضهم 'اجتماعية الأدب' أو 'اجتماعية الظواهر الأدبية' و بعضهم الآخر 'اجتماعية النص الأدبي' أو تسمية 'السوسيو نقدية' "[2]، وظلت تتأرجح بين هذه المصطلحات والأمر الغريب أن ناقدتنا في الصفحة الموالية من مؤلفها قد فرقت بين المصطلحين استنادا إلى قول الناقد نفسه (بول ديركس) وهذا ما يوضحه قولها:"ولهذا السبب ربط الناقد "بول ديركس Paul Dirkx" بين التوجه الماركسي لعلم الاجتماع الذي يتأسس على تاريخ الأفكار والذي اعتنقه "قولدمان" في فرنسا و بات يسمى فيما بعد السوسيو نقدية وعلم اجتماع الأدب الذي اختصر في البنيوية التكوينية بحيث شرحت من قبل "جيرار جنيت Gérard Genette" بطابعها البعيد عن الإشكالية"[3]، ويبدو أن الناقدة قد ربطت سهوا بين "غولدمان" (رائد البنيوية التكوينية) والسوسيو نقدية كما تدعوها، وبين "جيرار جنيت" والبنيوية التكوينية، وهي بهذا تتفق والطرح السابق كما قدمه كل من الناقدين "عمر عيلان" و"عبد الوهاب شعلان".

فلو تعمقت ناقدتنا أكثر لوجدت أن"جاك دبوا" J. Dubois، قد فرق بين مصطلحي "السوسيو نقد" و"سوسيولوجيا الأدب" حيث أن هذه الأخيرة "أصبحت تخصصا عتيقا ومتجاوزا تقبع على مسافة متساوية من النقد السوسيولوجي (السوسيو نقد) Sociocritique الذي يعد أكثر اهتماما بالنص، ومن تحليل المؤسسات الأدبية L'analyse des institutions littéraires الذي يعد

[1]. بول آرون وألان فيالا: سوسيولوجيا الأدب، تر محمد علي مقلد، مراجعة حسن الطالب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص31.

[2]. جبور أم الخير: الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية دراسة سوسيو نقدية، ص 16.

[3]. المرجع السابق، ص ص 17، 18.

أكثر صرامة في التوجه نحو الاجتماعي؛ وأنه لم يبق من سوسيولوجيا الأدب سوى تلك الإسهامات المهمة في مجال الدراسات الأدبية بواسطة مفاهيمها ونماذجها ومناهجها"[1].

ويوضح "كلود دوشي"، في أحد أبحاثه الفرق بين النقد السوسيولوجي أو سوسيولوجيا الأدب وبين السوسيو نقدية التي تنتمي إلى حقل سوسيولوجيا الفعل الأدبي؛ إذ بين حقل سوسيولوجيا الإبداع (مثلا البنيوية التكوينية للوسيان غولدمان) وبين سوسيولوجيا القراءة، يوجد مكان لسوسيولوجيا النصوص الأدبية التي تستثمر انجازات البحوث حول الإنتاج الأدبي وتصورات ومساهمات المدارس البنيوية والشكلانية. ولا تسعى السوسيو نقدية إلى احتكار التفسير السوسيولوجي للنصوص الأدبية فهي ترى الأدب باعتباره تعبيرا عن واقع معاش عن طريق وساطة الكتابة التي تخفى وتظهر وظيفتها المزدوجة: مستهلكة/ منتجة للأيديولوجيا[2].

وفي السياق ذاته التفت الناقد "الطاهر الروابنية" إلى ماهية السوسيو نقد أو النقد السوسيولوجي كما يخيرنا . الذي وضعه كمقابل للاصطلاح الأجنبي **Sociocritique** . عند كل من "جاك دوبوا"، "بير زيما"، و"كلود دوشيه" باعتبار كل واحد منهم يمثل توجها خاصا في قراءة النص الأدبي، فما يهم الناقد "دوبوا" في مقارباته للنصوص هو النظام الاجتماعي للنص وليس النظام الاجتماعي داخل النص الأدبي كما يرى "روجي فايول" R.Fayolle، أما الناقد "كلود دوشيه" فقد بحث في سوسيو شعرية (أدبية) النص معتبرا الأدبية جزءا مكملا للتحليل السوسيو نصي، أما ما يهم الناقد "زيما" في مقاربته للنص هو اكتشاف العلاقة التي تربطه (النص) بالمستوى الاجتماعي والتاريخي ووصفها للوضعية الاجتماعية وللاهتمامات الاجتماعية من خلال اللغة، وينتقد "الروابنية" اتجاه "دوشيه" مشيرا إلى ما يطبعه من تغليب للقراءة الأدبية على حساب التفسير الاجتماعي، نظرا لتقصيه الإيحاءات والمضمرات الثانوية داخل النص وداخل اللغة[3]، وللإشارة فإن الناقد يربط مصطلح السوسيو نقد بدراسات "كلود دوشيه" ومصطلح سوسيولوجيا النص أو سوسيولوجيا الكتابة كما يخيرنا بدراسات "بيير زيما".

كما يؤكد الناقد "الروابنية" ، على فكرة أن النص لا يتكون بمعزل عن واقعه الاجتماعي وفي الوقت نفسه ليس إعادة إنتاج له، ولا بمعزل عن العنصر التخيلي؛ بمعنى أن القراءة السوسيو نصية قراءة يتداخل فيها: الواقع/ الخيال، وأن قيمته في خاصيته الجمالية، وهذا ما نستخلصه من

[1]. الطاهر روابنية: سوسيولوجيا الأدب و سوسيولوجيا الكتابة، ص ص 9 ،10.

[2]. ينظر محمد ساري: المنهج السوسيو نقدي بين النظرية والتطبيق، مجلة اللغة والأدب، إصدار قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر2، ع15، أفريل2001، ص 29.

[3]. ينظر الطاهر الروابنية، سوسيولوجيا الأدب وسوسيولوجيا الكتابة، ص 9، وما بعدها

مفهومه للسوسيو نقد وعنه يقول: "يعد السوسيو نقد تتويجا لتقدم البحوث المهتمة بالتحليل الاجتماعي والإيديولوجي للنصوص، ولهذا فإن المعنى الحصري لهذا المصطلح يجعله يتجه نحو النص، ويعد قراءة محايثة له، وبهذا التوجه فإن السوسيو نقد ينفتح على ما أنجزه النقد الشكلي في مجال مقاربة النصوص الأدبية، لكن غايته وقصديته أن يشيد استراتيجية تعيد للنص الشكلاني مضمونه الاجتماعي، ولذلك كان الانشغال منصبا على ما للعمل الأدبي في النص من علاقات بالعالم، والهدف من وراء ذلك كله التأكيد على أن كل إبداع فني هو أيضا ممارسة اجتماعية وإنتاج إيديولوجي، وخلاصة سيرورة جمالية"[1]

وعلى غرار الناقد "روابنية" ، تؤكد الباحثة"ملاح كيسة ميساء" على وعيها بأهمية توضيح مدلولات المصطلحات؛ إذ فصلت في مقالتها "المنهج السوسيو نقدي من نص المجتمع إلى مجتمع النص" بين مدلول السوسيو نقد أو السوسيو نقدية أو سوسيولوجيا النص كما تخيرنا، وغيره من المدلولات واضعة حدا لفكرة الخلط بينه وبين غيره من المصطلحات فـ "السوسيو نقدية أو سوسيولوجيا النص الأدبي مقاربة للعمل الأدبي وطريقة لقراءة العمل الروائي/الأدبي بشكل عام تركز على حضور كون الاجتماعي في النص الأدبي. ويعد هذا المنهج تتويجا للبحوث النقدية المتعلقة بالتحليل الاجتماعي والأيديولوجي للأدب، والتي ساهمت في ترسيخ مفهوم سوسيولوجيا الأدب، بفضل ما حققته من تطور منهجي وتراكم معرفي منذ ج.ج. روسو ومقاربته الاجتماعية للأدب (...) ليستمر تطور هذا المنهج مع الباحث الفرنسي (كلود دوشي) الذي كان أول من أطلق مصطلح السوسيو نقدية على البحوث المتعلقة بسوسيولوجيا النص الأدبي"[2]، وقد ركزت الباحثة على شرح تصورات كل من "كلود دوشي" و"بيير زيما"، بحيث أن عرضها وتحليلها لم يبتعد عما طرحه الناقدين "الطاهر الروابنية" و"محمد ساري".

هذا الأخير الذي ركز اهتماماته على جهود "كلود دوشي"، باعتباره من اشتهر بمصطلح (السوسيو نقدية) كما يحلو للناقد تسميتها، وقد خص الفصل الرابع من كتابه (الأدب والمجتمع) لهذا المنهج عبر محورين خص الأول منهما باهتمامات وموضوعات السوسيو نقد عند "دوشيه"؛ إذ يسعى هذا المنهج إلى الإحاطة بالنص كل النص، مع رفض فكرة عزله عن إطاره الخارجي؛ لأن الإبداع الأدبي هو . أيضا . ممارسة اجتماعية، ويبقى الهدف هو معرفة الطريقة التي عبر بها النص الأدبي

[1]. المرجع نفسه، ص 10.

[2]. ملاح كيسة ميساء: المنهج السوسيونقدي من نص المجتمع إلى مجتمع النص، مجلة اللغة والأدب، إصدار قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر2، ع22،جويلية،2014، ص 317.

عن واقع اجتماعي معين؟، فالإبداع الفنى من وجهة نظر "دوشي" نشاط اجتماعي ونتاج أيديولوجي، فهو ذو طابع جمالي يمنحه بعده القيمي لقراءة ما يدعوه بالاجتماعية **La Socialité** في الأعمال الأدبية، كما تأخذ السوسيو نقدية . أيضا . مفهوم الأدبية **Littérarité** كجزء مكون للتحليل السوسيو . نصي مع الأخذ بعين الاعتبار الابتعاد عن شعرية النصوص التي تهمل الاجتماعي، وعن سياسة المضامين ، ويختتم الناقد محوره بأهم الآراء النقدية التي طرحها كل من الناقدين "روجي فايول" و"جاك دوبوا" حول تصورات "دوشيه"، كاهتمامه البالغ بالنص مما أدى إلى إهمال العناصر التاريخية والاجتماعية وصعوبة الانتقال من بنية النص إلى بنية المجتمع، كما أنه أهمل المضامين المغايرة للأيديولوجية السائدة، كما عيب عليه الاختيار التعسفي للنصوص المدروسة تحت تأثير الذوق وموضة التقاليد المدرسية ما أبعد نصوصا ذات مستويات أدبية مميزة عن مجال الدراسة.[1]

أما المحور الثاني (منهج السوسيو نقدية بين النظرية والتطبيق) فقد خصه الناقد لعرض أهم المشاكل التي اعترضت تطور البحوث الخاصة بالتحليل الاجتماعي والإيديولوجي للنصوص الأدبية كأعمال "غولدمان" و"لوكاتش". ويضع تعريفا للمنهج السوسيو نقدي لا يخرج عما طرحه " الطاهر الروابنية سابقا، فهو على حد قوله: "أولا دراسة النص، فهي دراسة محايثة لأنها تدمج في منهجها مفهوم النص مثلما يفهمه النقد الشكلي، ويقدمه كموضوع دراسة أولي. ولكن القصدية مختلفة، لأن نية واستراتيجية السوسيو نقدية هي استعادة المحتوى الاجتماعي لنص الشكلانيين"[2]

ونلفي "أبو العيد دودو"، من النقاد الذين ساهموا في إطلاع القارئ على السوسيو نصية، وقد عني الباحث بتصورات "زيما" من خلال قراءة كتابه (Textsoziologie) ضمن مقال له بعنوان (علم النص الاجتماعي لتسيما)[3] عرض فيه بشكل مطول أهم ما جاء به "زيما" من مفاهيم ومقولات، وأهم الهفوات التي وقع فيها من سبقوه، إضافة إلى أهم الخطوط العريضة التي كانت منطلقا لمقارباته.

وقد مضى نقادنا في بسط وشرح مفاهيم سوسيولوجيا النص التي لم تخرج في معظمها عما تضمنته المصادر الأصلية، فالمحور الأساسي الذي يشدد عليه "زيما" حسب الناقد "عمر عيلان" يتحدد بالدرجة الأولى في النص الذي يراه ناقدنا انعكاس للبنيات اللغوية السائدة في المجتمع، وأن

[1]. ينظر محمد ساري: الأدب والمجتمع، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، دت، ص 95، وما بعدها.

[2]. محمد ساري، المنهج السوسيو نقدي بين النظرية والتطبيق، ص20.

[3]. ينظر أبو العيد دودو: علم النص الاجتماعي لتسيما، مجلة اللغة والأدب، ع12، جامعة الجزائر، أكتوبر 1997.

طبيعة النص التخييلية لا تخضع بصورة آلية وتلقائية للمجتمع.[1] ، وهو ما نبه عليه "زيما" فمن مآخذه على منهج "غولدمان" البنيوي التكويني أن تحليله الاجتماعي لرواية " المتلصص" الذي قدمه في كتابه (من أجل علم اجتماع للرواية) "لا مقام له على المستوى المرجعي حيث تحيل سلبية الأبطال بشكل مباشر إلى سلبية الأفراد في تشكيل اجتماعي .تاريخي معين."[2] ما يؤكد تجاوزه نظرية الانعكاس ونظرية التماثل، وهو ما أشار إليه ناقدنا "شعلان" إذ يرى أنه على الناقد أن يتحاشى فكرة الانعكاس، ويعتمد البناء الجمالي للنص كمنبع للقضايا وإشكاليات الواقع[3]؛ بمعنى أن الوقوف على الأحداث والوقائع في النصوص ومحاولة إسقاطها على الواقع هي مسألة خارجة عن اهتمامات المنهج السوسيو نصي الذي يطمح إلى دراسة النص عبر الوضعية السوسيو لسانية، فما يسعى إليه المنهج ليس الحقائق في حد ذاتها بل ما يهم هو كيفية تناولها ومعالجتها.

لقد أفضت الدراسات السابقة إلى جملة من المقابلات العربية للمصطلحين الأجنبيين **Sociocritique/ Sociologie du texte** كما يلي: السوسيو نقد، السوسيو نقدية، علم اجتماع النص، علم النص الاجتماعي، سوسيولوجيا النص، النقد السوسيولوجي، وهو الأمر الذي نوه إليه "بيير زيما" في مؤلفه "السوسيو نقد" إذ أوضح أن السوسيو نقد والسوسيو نصية مصطلحين مترادفين وأن مصطلح السوسيو نقد قد أصبح متداولا لقصره ليس إلا[4]، واتفقت جل التعاريف الموضوعة لهذه المصطلحات حول مدلول عام متمثل في المزاوجة بين الطرحين الشكلاني والسوسيولوجي.

وما يمكن ملاحظته مما تقدم أن تنظيرات نقادنا في الساحة النقدية الجزائرية لم تبتعد كثيرا عما طرح في الساحة الغربية؛ إذ نلفي أغلب الدراسات متأثرة بما جاء به أعلام ذلك التوجه دون مناقشة جادة لأفكارهم، وإذا ما كان هنالك نقد فهو نقد تم تعريبه وأعيد تقديمه للقارئ، كما أن جل الأبحاث السابقة غيبت الجانب التاريخي والفلسفي للمنهج، وهذا ما يقودنا إلى طرح مسألة عدم استيعاب النقاد لأهمية التنظير للمنهج قبل تطبيقه؛ إذ أسقطوا من اهتماماتهم هذا الجانب الذي يسير والجانب الإجرائي عبر محور واحد؛ لأن الناقد وهو يقارب النص فإنه يبرهن على صحة ما جاء في حقله النظري. فالمنهج ليس أدوات إجرائية فحسب وإنما خلفيات فكرية وفلسفية أيضا،

[1] .ينظرعمر عيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص 75.

[2] . بيير زيما: النقد الاجتماعي؛ نحو علم اجتماع للنص الأدبي، تر عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1991، ص 240.

[3] .ينظر عبد الوهاب شعلان: المنهج الاجتماعي وتحولاته، ص 03.

[4]- P.V. Zima : manuel de sociocritique, première édition, picard éditeur, 1985, p : 09.

ولعل هذا ما جعل بعض نقادنا يلحون على ضرورة التنظير للمنهج قبل تطبيقه وهو الأمر الذي نلفيه في قول "محمد مفتاح": "ربما لم يبق مستحسنا بعدما بدأت المناهج الحديثة تشيع بين المهتمين والطلبة وعموم المثقفين، أن يكتفي الكاتب فيها بتقديم تطبيقات دون الكشف عن الخلفيات الابستمولوجية والتاريخية التي نمت وترعرعت فيها تلك المناهج وإنما صار متعينا عليه أن يبين قواعد اللعبة و خبايا أسرارها"[1].

ولعل الملاحظات المطروحة . سابقا . تقودنا إلى تأكيد مسألة عدم استيعاب مفهوم المنهج، فالمنهج "شأنه شأن باقي الإفرازات الحضارية الأخرى، إنما هو أولا وقبل كل شيء، ثمرة مرحلة تاريخية ذات خصوصيات اجتماعية واقتصادية وسياسية معينة، ومن ثم فإن أي كل تعامل معه يغيب هذه الحقيقة يتولد عنه بالضرورة نوعا من اللاانسجام بفعل اختلاف ظروف نشأته وميلاده عن ظروف تطبيقه، وهو ما يستدعي إعادة النظر المستمرة في المنهج، لجعله مواكبا دائما لشروط تطبيقه الجديدة المتجددة، مادام يستحيل تكييف هذه الأخيرة معه حتى لا يبقى هناك نشاز وتنافر بين الاثنين، تنعكس آثارهما السلبية على نوعية الدراسات والأبحاث "[2]

إن أغلبية المشاكل التي تعرفها قضية المصطلح والمفهوم، تعود أساسا إلى سطحية البحث وعموميته؛ فكل مصطلح أو منهج لا يخلو من حمولة فكرية وأيديولوجية وهو الأمر الذي استهان به معظم نقادنا وأبعدوه عن اهتماماتهم وخير دليل على ذلك هو استيراد وتبني الفكر الغربي بكل مشاكله وتناقضاته، وكما توضح سابقا فإن غالبية الدراسات قد وقعت أسيرة الرؤية التي غيبت التحليل والنقد وإعادة التشكيل، إذ بالعكس من ذلك ما نجده عند النقاد الغرب من اهتمام لهذه المسائل التي تبدو هامشية في نظر نقادنا وموضوعا مهما في نظرهم (نقاد الغرب) وهو ما وضحه "تيري إيجلتون" في قوله: "إن تاريخ النظرية الأدبية الحديثة جزء من التاريخ السياسي والأيديولوجي لحقبتنا...، والنظرية الأدبية مرتبطة بالقناعات السياسية والقيم الأيديولوجية على نحو لا يقبل الانفصال...، وإن وجود نظرية أدبية خالصة . أي؛ خلو من هذه القضايا الأيديولوجية . هي أسطورة أكاديمية."[3]

ب) إشكالية المنهج على مستوى التطبيق:

1 الانزياح عن المنهج المـوظف:

[1] . محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2006، ص05.

[2] . عبد العالي بوطيب: إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث، مجلة فصول، ع60، 2002، ص353.

[3] . تيري ايجلتون: نظرية الأدب، تر ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1965، ص ص 326، 327.

إن النقد السوسيو نصي يأخذ بعين الاعتبار دراسة العمل الأدبي دراسة تجمع بين الداخل والخارج؛ بمعنى أن مسار التحليل وفق هذا المنظور النقدي يأخذ في حسبانه النص الأدبي والرؤية السوسيولوجية معا؛ أي أن تحليل النص الأدبي لا يكون بمعزل عن سياقه الاجتماعي والتاريخي.

1.1.الشريف حبيلة: الرواية والعنف دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة

اكتفى الناقد "الشريف حبيلة" في دراسته "الرواية والعنف" بذكر المنهج المتبع في قوله:"سأعتمد المنهج السوسيو نصي في معالجة القضايا التي يطرحها البحث، مع الارتكاز على روافد منهجية اجتماعية كانت، أو نفسية، أو جمالية، أو فلسفية عند الحاجة من أجل استجلاء عناصر النص وتفاعلاتها"[1] ،وكنا نأمل أن نتبين حدود المنهج المتبع من خلال المدخل الذي خصه . حسب قوله . للحديث عنه (المنهج) وعن كيفية تناوله للنصوص الأدبية "بدءا من سوسيولوجيا الأدب، وصولا إلى الصيغة التي صار عليها عند بيير زيما"[2] ،غير أن خيبة الأمل حالت دون ذلك؛لأن المدخل قد خص للحديث عن العنف وأشكاله. وبما أن منهج "بيير زيما" منهج منفتح على عدة اتجاهات ويقوم على نظرة تدعو إلى التآلف بين أبحاث عدة، فإن ناقدنا قد نحى هذا المنحى باعتماده على البنيوية التكوينية، مع استحضار آليات أخرى رأى أنها معينة على فهم النص والإلمام بجوانبه المتعددة، مستفيدا من المعطيات المتعلقة بنظرية الرواية وتطبيقاتها وأهمها هي التي يقدمها التحليل البنيوي للسرد القصصي[3] الذي يهتم بالبنية الداخلية للنصوص.

يهدف البحث حسب الناقد إلى محاولة اكتشاف الواقع الاجتماعي الجزائري في فترة العشرية السوداء من خلال المستوى اللساني الذي تشربه وأعاد تشكيله، متسائلا عن كيفية إنتاج النص للواقع الذي يتحدث عنه وهذا من منطلق أن الأدب هو "معادل فني للواقع يعيد إنتاجه، أو يقاربه وفق طقوس، ووسائط لغوية وتحليلية خاصة وحساسة، هي التي تميزه عن واقعه، تمنحه هويته كظاهرة إبداعية؛ والإشكال يطرح عند التساؤل عن كيف يعيد النص إنتاج واقعه"[4]، وهو هنا يتحاشى المقابلة الآلية . التي لا تقبل بها سوسيولوجيا النص . بين النص السردي والواقع، خاصة عندما يشير إلى استقلالية وتميز عالم الأدب عن الواقع،؛ فالعلاقة بين هذين الأخيرين (الواقع/

[1] . الشريف حبيلة: الرواية والعنف "دراسة سوسيو نصية للرواية الجزائرية المعاصرة"، عام الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2010، ص 02.

[2] . المصدر السابق، ص 09.

[3] . ينظر المصدر نفسه، ص 08.

[4] . المصدر نفسه، ص 03.

الأدب) كما يوضح "زيما" تتمظهر من خلال المستوى اللغوي بالدرجة الأولى معيبا أصحاب سوسيولوجيا الأدب التقليدية عدم فهمهم النصوص على أنها بنى لغوية[1]

لقد حاول الناقد دراسة المدونة* المختارة من خلال التركيز على مقاربة المعاني في أدبيتها، وذلك باعتماد المنهج التأويلي كمنهج ملائم لذلك، متجاوزا حدود الدراسات الشكلانية البحتة التي تقف عند حدود البنية دون فاعليتها، كما أخذ بعين الاعتبار علاقة المتلقي بهذا النص وهذا ما نستشفه من منظوره للرواية التي هي "نشاط إنساني، تأخذ طابع كاتبها بكل تكويناته وخصائصه، كما تأخذ من المتلقي خصائص أخرى، لأن هناك ميراثا مشتركا بين المبدع والمتلقي، يجعل الطرفين يأخذان في حياتهما هذه المتغيرات وتلك الثوابت والموروثات في الحسبان."[2]، وهو بهذا يستلهم تصورات "زيما" حول مقاربة الخطاب الروائي والتي ركز فيها على بعدين اثنين بعد داخلي يهتم فيه بالنص نفسه وإبراز تعدد دلالاته، وبعد خارجي ينظر في علاقة القارئ بهذا النص انطلاقا من أن علاقة النص بالواقع علاقة تناصية تأخذ في تركيبها خصائص الحياة الاجتماعية التي فيها يحيا النص وينتج ويقرأ، وإنتاجه (النص) هو "عملية تناص لغوية. اجتماعية"[3].

ونجد من جانب آخر اهتماما خاصا بمصطلحات المنهج البنيوي التكويني. في مقابل غياب مصطلحات المنهج السوسيو نصي المتبع. حينما يجعل الناقد من تفكيك النصوص وتشريحها أهم فاعلية في مقاربته للنصوص المختارة، وذلك عن طريق "تفكيك البنيات الذهنية ذاتها المنطوية في طيات البنيات السردية والمنتجة لها"[4]، غير أن سوسيولوجيا النص الأدبي لا تهتم بالبنى الذهنية كما كان مع "غولدمان" بل الأهم هو البنى اللسانية التي تتموضع فيها الصراعات الاجتماعية والمصالح الجماعية المعبر عنها، وهذا ما حاول الناقد اكتشافه وعبر عنه بالسؤال الآتي: " كيف يحضر العنف كمرجع في النص الروائي، أو كيف ينبني النص وهو يتفاعل مع واقع العنف ؟"[5]،فكيف كانت مقاربة "الشريف حبيلة" للنصوص الروائية المدروسة؟ هذا ما سنتبينه فيما يلي.

---

[1]- P. V. Zima : l'indifférence Romanesque ; Sartre, Moravia, camus, le sycomore, paris, 1982, p 16, 17.

* النماذج الروائية المختارة: دم الغزال لمرزاق بقطاش، يصحو الحرير لأمين الزاوي، سيدة المقام لواسيني الأعرج، الشمعة والدهاليز للطاهر وطار، تيميمون لرشيد بوجدرة، كراف الخطايا لعبد الله عيسى لحيلح، الشمس في علبة لسعيدة هوارة، بين فكي وطن لزهرة ديك، ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، امرأة بلا ملامح لكمال بركاني.

[2]. الشريف حبيلة: الرواية والعنف، ص 03.

[3]. بيير زيما: النقد الاجتماعي، ص 311.

[4]. المصدر السابق، ص 09.

[5]. المصدر نفسه، ص 04.

لقد عرفنا سابقا أن القراءة السوسيو نصية قراءة تستدعي التعدد والانفتاح، وبالتالي على الناقد الذي يتبناها النظر في اختيار النماذج المناسبة، وهذا ما ألزم ناقدنا باختيار عشرة نصوص روائية توافرت فيها مجموعة من الشروط تتلخص في اشتراكها على أهم التوظيفات التقنية، بالإضافة إلى السيرة الذاتية أو عنصر من عناصرها في المتخيل الروائي وكذا تقنية تعدد الرواة، كما أن لها علاقة بالأزمة الجزائرية (العشرية السوداء)[1].

وقد أتى هدف الدراسة . المتمثل في البحث عن الواقع الاجتماعي داخل الواقع اللغوي . بالناقد إلى الوقوف على البنى اللغوية والدلالية والسردية المحملة بالقصدية، ثم شرحها بغية استنطاقها ومحاولة الإمساك بأبعادها الفكرية والإيديولوجية المشحونة بها، بحيث ينتقل الناقد بين هذه المستويات (المعجمية والدلالية والسردية) معتمدا في دراسته على مبادئ ومصطلحات من اتجاهات مختلفة(سيميائية، تداولية، الشعرية، نظرية القراءة) أملتها طبيعة النصوص الروائية الحديثة المختارة، والتي لا تأبى إلا الانفتاح على مناهج متعددة بعيدا عن المقاربات التقليدية، هذا ما يتجلى لنا في دراسته لرواية (الشمس في علبة) لـ "سعيدة هوار" يقول:"يقدم الملفوظ الروائي حادث اقتحام البيوت على لسان الأطفال، مستخدما تقنية سردية هي المشهد، هؤلاء الأطفال يبدو أنهم مجتمعون حول امرأة أكبر منهم، يشير إليها الملفوظ (تاتا)...، يوظف الأطفال في توصيف الحدث الأفعال (حطموا، اقتحموا، هز، يقفزون، قتلوا)، وكذا الأسماء (الضجيج، قوي، الدوي، قويا عنيفا)، تتشاكل هذه الأسماء والأفعال لتبني توليفا لغويا في أسلوب إخباري يكاد يكون مباشرا، يحمل دلالة واحدة هي همجية العنف"[2].

وينتقل الناقد إلى المستوى السردي . الذي يرتبط بالتحليل الدلالي . بغية التعريف بالفاعل من خلال الوظيفة التي يؤديها في مقطع سردي معين، فشرح البنية السردية للنص "تقتضي التحليل الفاعلي Analyse acttan-tielle لهذا الأخير. وهذا يرتبط ارتباطا وثيقا بالتحليل الدلالي"[3]، وهذا ما تجسد في النصوص المدروسة، فالفاعلون في رواية (الشمس في علبة) كانوا ملثمين، وأصواتهم قوية، وفي مقاطع أخرى من الرواية أحذيتهم ثقيلة، أما بطل رواية (الشمعة والدهاليز) فيجد نفسه أمام سبعة أشخاص ملثمين . أيضا . يعلنون محاكمته ثم قتله، وغير بعيد ما حدث للأستاذ بن سعيد في رواية (تيميمون) أين تم اغتياله وذبحه من طرف جماعة إرهابية مكونة من

[1]. ينظر المصدر نفسه، ص ص 5، 6.

[2]. المصدر السابق ص 29.

[3]. بيير زيما: النقد الاجتماعي، ص 180.

شباب متعصبين مدمنين على تدخين الحشيش، وحتى البطل في رواية (كراف الخطايا) يكشف عن هوية الفاعلين المعتدين على كوخ المرأة، تعرفهم عبارة "سلفية القرية"[1].

وقد شكل الوقوف على البنيات اللغوية وما تحمله من دلالات نفسية، منطلقا مهما توضح من خلاله صورة اللغة التعبيرية في رواية (امرأة بلا ملامح) وهذا ما يتجلى من خلال قول الناقد: "يوظف الكاتب لغة مكثفة بسيطة، تقدم قرية معدومة تفتقر لأبسط المرافق الحيوية، تقابل الملفوظات (أكواخها القديمة، فوانيسها العتيقة، كوانين الجمر، رائحة البقر المشوي، عرق الرجال الكادحين، العرائس على البغال) المدلولات (المنازل المحترمة، الكهرباء، الغاز، مناصب شغل، المواصلات) إضافة إلى المدرسة والمصحة، يجعل ذلك من القرية وأهلها أكثر تعاسة من غيرهم، ولقد أعلن الراوي ذلك صراحة، وبغضب شديد"[2]، كما تنتج اللغة في رواية (الشمعة والدهاليز) "دلالات تخص المكان والشخصية القاطنة به، فإغلاق المكان هو تحصينه من خطر متربص، وقيام الشخصية بذلك هو خوفها من هدف هذا الخطر...، لقد كان بإمكان الراوي الاكتفاء بالقول (فتح الباب)، لكنه أعطى لحركة البطل مساحة أوسع داخل السرد، إذ تتوالى الأفعال وهي تنتقل من قفل إلى آخر من أجل تعميق الدلالات المعنية بإبراز الشعور بالخوف عند الشخصية "[3].

كما التفت الناقد إلى بعض الخصائص الجمالية السوسيو نصية للروايات كما نص عليها "باختين" متوسلا الأساليب الكلامية التي تتيح تعددية الأصوات أو تراجعها من أجل الكشف عن أسلوبية الرواية وهذا ما يكشف عنه قوله: "في أسلوب مباشر يخبرنا الراوي عن حادث اغتيال الطبيب في بيته أمام ابنته، حتى يصل به الأمر إلى فضح كاتبه، والتخلي عن ستره، فنستمع مباشرة إلى (رشيدة بوجدرة) وليس إلى الراوي، وذلك بسبب الاسترسال في نعت قاتلي الطبيب بأبشع النعوت تصل حد الشتم المتواري خلف اللغة تفضحه دلالة الكلمات"[4] ، وهو الموقف عينه الذي اتخذه راوي رواية (يصحو الحرير) وإن بدا حياديا في موقفه من إحدى المظاهرات، إلا أن الملفوظ (مثلي) وياء المتكلم قد أعلنتا أنه الكاتب نفسه.[5] وبهذا الحكم يسقط الناقد في شرك الأحكام

[1]. ينظر الشريف حبيلة: الرواية والعنف، ص 30 وما بعدها.

[2]. المصدر السابق، ص 51.

[3]. المصدر نفسه، ص 36.

[4]. المصدر نفسه، ص 32.

[5]. ينظر المصدر نفسه، ص 45.

السوسيولوجية التقليدية التي تنطلق من منطلقات أيديولوجية في تقييمها للأعمال الأدبية المدروسة.

ولم يتوقف الناقد عند الأساليب الكلامية فقط، بل استعان بمفاهيم سوسيو نصية أخرى نجد لها حضورا في تقييمه وتمييزه لروايتي كل من "الطاهر وطار" (الشمعة والدهاليز)، و"واسيني الأعرج" (سيدة المقام) اعتمادا على صوت السارد وهذا ما يتجلى في قوله: "وقد رأينا كيف أن (الطاهر وطار) استطاع أن يترك عمار بن ياسر يعبر عن نفسه بعيدا عن إصدار الأحكام، بينما وقع (واسيني الأعرج) في المباشرة من خلال الكثير من الأحكام التي عرته في النص، ولم يستطع راويه إخفائه لتحضر الأيديولوجيا بقوة، تضغط على الكاتب، فينسى أنه يكتب رواية ويتجه مباشرة لسرد رأيه"[1]، فالحوارية في النص الروائي تقوم على نمطين: نمط مونولوجي لا يكاد يسمع منه سوى صوت السارد، ونمط ديالوجي حواري يسمح فيه السارد لشخصياته بالتعبير عن نفسها وتقديم وجهات نظرها دون توجيه منه أو سيطرة، كما فعل الطاهر وطار مع عمار بن ياسر ما جعل روايته رواية حوارية كما يرى الناقد.

ويواصل الناقد استنباط الدلالات من الجمل والتراكيب اللغوية متوسلا التأويل من أجل الإحاطة بطبيعة الوعي الذي أنتج المكان في النص الروائي، وهذا ما يتوضح من خلال تعامله مع إحدى جمل رواية (الشمس في علبة) من خلال وظيفتها الاجتماعية في بنية النص حيث يقول: "إن الجملة (بيتنا يا بودوبودو هجرته من مدة)، تنبئ بالعلاقة التي استحدثها العنف بين الطفل وبيته، فهناك تدمير للحميمية التي ربطت مطولا بين المكان والإنسان."[2]

ومن جانب آخر يتناول الناقد التشكيلات المكانية وفق ثنائيات ضدية، مقد ما قراءة متفحصة لدلالاتها وبنياتها مهتما بالأبعاد التأويلية الكامنة فيها، وهذا ما يتجلى في وصفه التعارضات بين حيين اثنين من خلال الملفوظات الدالة على كل حي " فالحي الشعبي تعرفه الملفوظات (وحل الطين الأسمر، حي للأموات، حي من الدرجة الأخيرة، حي على أطراف المدينة، حسب السياق)، وتعرف الحي الثري الملفوظات (ثرية،أنيقة، حي للأحياء، حي من الدرجة الأولى، حي في وسط المدينة،) ونختزل ذلك في ثنائية حي شعبي/ حي ثري.)"[3]، فلم يقف الناقد هنا عند ظاهر النص وما أوحى به من وجود

[1]. المصدر السابق، ص 249.

[2]. المصدر نفسه، ص 34.

[3]. المصدر نفسه، ص 41.

تقسيم طبقي على أساس اقتصادي (غني/ فقير)، لكنه (الناقد) وبالوقوف على البنى السردية وما تخفيه من بنى دلالية استطاع "الشريف حبيلة" استنطاق المسكوت عنه، وهذا بالالتفات إلى الضمائر السردية ونستدل في هذا الشأن بقوله:"فإن كان أصحاب الحي الشعبي معروفي الهوية، فإن أصحاب الحي الثري مجهولي الهوية، لا تكشف عنهم اللغة، وليس هناك ملفوظات تدل عليهم، لكن يمكن الوصول إليهم، فهناك عنصر نحوي مهم جدا هو (واو الجماعة) وظيفته النحوية فاعل؛ أي هو الذي قام بالأفعال (اقتطعوا، احتفظوا، تصدقوا) وهو عينه الضمير (هم) كما هو واضح في سياق الكلام (ليحتفظوا لأنفسهم) حتى هنا لا تتضح هوية الفاعل، غير أن الأفعال ذاتها تكشفه، إذ الذي يقوم بها لا بد وأن تتجاوز قدرته القوة الاقتصادية إلى القوة السياسية،لأن الذي يقتطع و يحتفظ ويتصدق بأحياء لا بد أن يمتلك سلط سياسية "[1]، فإلى جانب الدلالات الاجتماعية والاقتصادية تظهر الدلالات السياسية.

ويواصل الناقد ملأ الفراغات والفجوات والبياضات من خلال تفكيك الملفوظات سواء كانت فصيحة أو لهجوية ومقابلتها بالدلالات، للكشف .هذه المرة .عن رؤية الكاتب وهو ما تم استجلاؤه من مقطع رواية " سيدة المقام" لـ "واسيني الأعرج" ، متبنيا مفاهيم البنيوية التكوينية حول (الوعي القائم) و(الوعي الممكن)، حيث يقول الناقد: "يدل الملفوظ (يا لطيف) .وهو من العلمية الجزائرية على التعجب من أمر منكر .مرفقا بعلامة التعجب على رفض الراوي لما آل إليه الشارع الذي هو شارعه، ينتمي إليه لذا فهو معني به، يدل على ذلك ضمير المتكلمين المتصل (نا) في (شارعنا)، وتؤكده العبارة الموالية (الريح اللي تجي تديه) وهي أيضا من اللهجة العامية، وقد عبرت عن رفض الراوي ...، موقف عبر عنه داعيا إلى الزي الجزائري، وهنا يكشف عن رؤية إيديولوجية، هي قبلا رؤية الكاتب التي أنتجها وعي الجماعة التي ينتمي إليها، حالما بوعي ممكن تطرحه الرواية"[2].

والأمر ذاته يتكرر مع الروايات الباقية: (يصحو الحرير) لـ "أمين الزاوي"، (بين فكي وطن) لـ" زهرة ديك"، (امرأة بلا ملامح) لـ" كمال بركاني"، (ذاكرة الجسد) لـ"أحلام مستغانمي"، حيث أن الراوي يفضح الكاتب ويعلن عن موقفه الأيديولوجي، وهذا ما جعل الناقد .اعتمادا على العناصر المذكورة سابقا ،يصف الروايات حسب أسلوبيتها، إذ بالرغم من تعدد الأصوات في هذه الروايات فقد"هيمن في كل النصوص صوت واحد، فرض رؤية واحدة، هي رؤية الكاتب في الأخير، باستثناء

[1] .المصدرالسابق، ص41.

[2] .المصدر نفسه، ص 43.

روايتين (كراف الخطايا) و(الشمعة و الدهاليز)، حيث انفتح النص على أصوات متناقضة ومتصارعة زادت في جمالية النص وأثرته بجماليات متباينة استطاعت أن تلامس فعل العنف في مختلف أبعاده."[1]، لأنها لم تتخذ موقفا إيديولوجيا في النهاية وهذا ما يتوافق وتصورات "باختين"، غير أن "باختين" نفسه لم يجعل مفهومه للرواية الحوارية مقتصرا على تعدد الأصوات؛ لأن هذا الأخير يشترط "أن يكون شاملا وجذريا، يشمل بنية الرواية الكلية على كافة المستويات اللفظية والتركيبية والدلالية (...) وهكذا فإن جميع عناصر البنية الروائية تتحدد بمهمة بناء عالم متعدد الأصوات"[2]

ويواصل الناقد دراسته السوسيو نصية مسائلا نصوصه محاولا استجلاء المسكوت عنه معتمدا على قراءة اللساني من أجل اكتشاف الاجتماعي والتاريخي في مستويات النص، وهذا ما أظهرته رواية (كراف الخطايا) لـ "عبد الله عيسى لحيلح" الذي استطاع أن يحول صورة القرية المكانية إلى تشكيل فني مميز "يكشف مشاهد العنف ومصادره، تكمن خلفه بنية اجتماعية هشة، ورؤى فكرية متصارعة، والاستغلال الانتهازي المبني على الفردية والأنانية، وأحادية الرؤية"[3]، وقد استثمر الناقد مقولات البنيوية التكوينية في دراسته للشخصيات وكيفية إدراكها لزمن العنف وأشكال وعيها به، فاستحضر البطل الإشكالي وعالمه المنحط في رواية (كراف الخطايا)، والبطل الايجابي الحامل لرؤية للعالم في رواية (الشمعة والدهاليز)، وهي الرواية التي يعبر من خلالها البطل عن "المنظور الفكري للنص، رؤية الراوي/ الكاتب ... وفي المسافة الممتدة بين الماضي والحاضر يبرز إلى السطح وعي يعبر عن أيديولوجيات متصارعة، ومتواطئة ترافقها مشاعر وأحاسيس تعاني وهي تساير الزمن."[4]

وهذا ما يتوافق والطرح الباختيني الذي يؤمن بحيادية الكاتب الذي يفسح المجال لشخصياته للتعبير عن وجهة نظرها حتى وإن كانت متعارضة مع توجهاته الفكرية والأيديولوجية، وهذا ما يميز الرواية في نظر "باختين" فـ"التعدد اللساني المدرج في الرواية (مهما تكن أشكال إدراجه) هو خطاب الآخرين داخل لغة الآخرين، وهو يفيد في تكسير التعبير عن نوايا الكاتب ... ،إنه يخدم بتآن، متكلمين ويعبر عن نيتين مختلفتين: نية مباشرة هي نية الشخصية التي تتكلم، ونية

[1]. المصدر نفسه، ص 66.

[2]. مقدمة محمد الدغمومي لكتاب محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي، ص95.

[3]. الشريف حبيلة الرواية والعنف، ص57.

[4]. المصدر نفسه، ص149.

مكسرة هي نية الكاتب... ، فضلا عن ذلك فإن الصوتين مترابطان حواريا وكأنهما يتعارفان...، وكأنهما كانا يتحادثان سوية. إن الخطاب الشائي الصوت هو دائما ذو حوار داخلي...، فيها جميعا توجد بذرة حوار كامن، غير منتشر، مركز على نفسه، حوار لصوتين، ومفهومين للعالم، ولغتين."[1].

أما الشخصية السلبية اليائسة من الواقع المعيشي والتي تأبى المواجهة فمثلها أبطال كل من رواية (تيميمون) و(بين فكي وطن) و(امرأة بلا ملامح) و(ذاكرة الجسد)، وهكذا تعدد الوعي (ايجابي، سلبي) بتعدد الشخصيات وثقافتها ومنظورها الأيديولوجي والاجتماعي، فكان في الأغلب وعيا "لم يتجاوز حدود رد الفعل، والانفعال، والدهشة، باختصار الصدمة، ما عدا روايتين، عبر بطلاها عن وعي بالزمن، وقدما رؤية كانت المنطلق في التعامل مع زمن العنف، تحمل مشروعا لمجتمع يتجاوز مرحلة العنف والعودة إلى حياة طبيعية خالية من مسببات العنف"[2].

ويفسر الناقد غياب الوعي الاجتماعي والرؤية الواضحة التي تعمل على تغيير الواقع المرير في روايات العشرية السوداء، بغيابه (الوعي) لدى الكاتب وهو يشكل نصه؛"لأن وعي الشخصية محكوم بوعي مبدعها وقد يكون سبب ذلك مرجعه إلى وقوع الكاتب تحت تأثير صدمة المرحلة"[3]، وبهذا التبرير الذي يستفيد من روح البنيوية التكوينية ينفي الناقد عن دراسته مجالها السوسيو نصي، وينفي عن أعماله المدروسة عظمتها بالمعنى الغولدماني، فالمدونة المدروسة .في منظوره .لم تقدم للقارئ سوى "شخصية جاهزة، يغلب عليها الجانب الشكلي، بينما تغيب مكوناتها النفسية والفكرية، التي شكلت وعي المتطرف الذي يمارس العنف، فعجزت عن تحويله إلى نموذج روائي تعريه الكتابة من الداخل...، وقد نستثني من ذلك (الطاهر وطار) الذي قدم في (شمعته) نموذجا حيا لشخصية المتطرف...، وأيضا (عبد الله عيسى لحيلح) الذي تمكن من تصوير شخصية المتطرف عن قرب، كما أنه كان فردا من الجماعة الدينية"[4].

مما سبق يمكننا القول أن دراسة "الشريف حبيلة" ، وإن اتبعت المنهج السوسيو نصي فإن الريادة كانت من نصيب المقولات السوسيولوجية التقليدية خصوصا أن هم الناقد كان منصبا على البحث عن رؤية العالم وأقصى وعي ممكن، ما جعل الدراسة تدور في فلك تلك المناهج أكثر منها في

[1] .ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1987، ص 91.

[2] .الشريف حبيلة : الرواية والعنف، ص161.

[3] .المصدر نفسه، ص209.

[4] .المصدر نفسه، ص275.

فلك المنهج المعلن عنه (المنهج السوسيو نصي) فالأولى " أن تعطي الدراسة السيادة لمنهج نقدي معين، تجعل منه منطلقا للدراسة، وهو المنهج الذي يكون أقرب إلى طبيعة النص، والأقدر على جلائه، وبيان خصوصيته، ثم الاستعانة ببعض المناهج الثانوية الأخرى؛ لاستكمال صورة الدراسة."[1] لا أن تعطي الدراسة السيادة للمناهج الثانوية.

[1] .وليد إبراهيم القصاب: النقد العربي الحديث...بحث عن منهج، مجلة قوافل، ع34، أغسطس2016، ص190.

الفصل الثاني

السيميائية وإشكالية المنهج في النقد الأدبي الجزائري المعاصر

الواقع أن نظرة استطلاعية في التراكم المعرفي السيميائي في العالم العربي عموما والساحة النقدية الجزائرية على وجه الخصوص ينم عن مدى تضخم وتراكم هذه المعرفة على المستويين النظري والتطبيقي، فقد عرف الخطاب النقدي الجزائري في أواخر الثمانينيات تحولا في مساره، بعدما عمل على تجاوز المناهج الحداثية النسقية إلى المناهج التقليدية السياقية، فكان المنهج السيميائي المنهج الأكثر استقطابا للبحاثة والنقاد باعتباره . كما يرون . منهجا مرنا وجدوا فيه ضالتهم، فهو فضاء رحب مفتوح على شتى مستويات التأويل والقراءة.

وهكذا توالت الدراسات التي تبنت هذا المنهج . المنهج السيميائي . في أبحاثها إن تنظيرا أو إنجازا أو على المستويين معا، وليس أمرا غريبا أن يسهم هذا الزخم المعرفي في المجال السيميائي في طرح وإيجاد إشكالات على مستوى المدونة النقدية الجزائرية، ومن هذا المنطلق سنسعى في هذا الفصل للكشف عن أبرز إشكاليات المنهج السيميائي الجزائري التي وفدت مع وفود هذا المنهج إلى ساحتنا النقدية، وقد وقع اختيارنا على جملة من المصطلحات السيميائية دون غيرها، هذا الانتقاء كان لأسباب أهمها: شيوع المصطلح بين النقاد الجزائريين، واختلاف وتداخل المصطلحات من ناقد إلى آخر.

أما بخصوص قائمة الباحثين المختارين فيعود هذا إلى أن نقادا أمثال: "عبد الملك مرتاض"، "رشيد بن مالك"، "عبد الحميد بورايو"، "يوسف الأطرش"، "أحمد يوسف"، "عبد القادر شرشار"، "بشير تاوريت" وغيرهم، يعدون أكثر النقاد الجزائريين اهتماما بالسيميائية؛ إذ أن معظمهم أعضاء في الرابطة السيميائية الجزائرية مما يعكس تخصصهم. عامل آخر هو تتلمذ أغلبهم على يد نقاد أروبيين وتخرجهم من جامعات أروبية الأمر الذي يؤكد تشربهم للثقافة الغربية من مظانها ومصادرها، بالإضافة إلى إتقان اللغة الفرنسية التي يترجمون عنها إلى اللغة العربية.

المبحث الأول: إشكالية المنهج السيميائي على المستوى النظري:

1. إشكالية المصطلح والمفهوم:

1.1. السيميائية/ السيميولوجيا (la sémiotique/ la sémiologie):

يرتبط ظهور الخطاب السيميائي في الساحة النقدية الجزائرية باسم الناقد "عبد المالك مرتاض"، بعده أول ناقد جزائري له فضل "السبق في نقل النظريات اللسانياتية الجديدة، وفي استيراد المفاهيم والمصطلحات إلى سوق النقد الجزائرية، وذلك بالنظر إلى الاتجاه العام الذي سلكه في النقد، والمساعي التي بذلها في تحقيق القيم الحضارية، فضلا على تجربته ومراسه مع

الحداثة وأعلامها، وهي حصيلة غنية توفر عليها الباحث لا تزال بصماتها جلية في ميادين كتاباته النقدية، بكل ما فيها من أبعاد ودلالات"[1].

ففي الشأن السيميائي .وبغية المساهمة في التخفيف من حد انتشار فوضى المصطلح .عمل الناقد "مرتاض"، في كتابه "نظرية النص الأدبي" على معالجة إشكالية المفهوم محاولا توضيح كل الملابسات المفهومية المحيطة بمصطلح السيميائية،معرجا على المنحى اللغوي والاصطلاحي، وإعادة هذا المصطلح إلى أصوله الغربية والعربية الأولى؛ ذلك أن العرب وإن لم يتعاملوا مع السيميائية بوصفها نظرية بمفهومها الحالي، فإن تعاملاتهم وكتاباتهم لم تخل من الإشارة إليها، ويستقرالناقد على مصطلح **(السيمائية)** المشتق من (السيماء) دون غيره من المصطلحات التي راجت في الساحة النقدية العربية المعاصرة، مبرزا سبب انتقائه بقوله: "يمكننا أن نقول: (السيموية)، كما يمكن أن نقول: (السيمائية)، بالإضافة إلى الإطلاق الثالث . الطويل المعروف . وهو الذي تعنت بها حبال الحنجرة في النطق، ذلك وقد لاحظنا فيما نسمع من الجامعيين، أساتذة وطلابا، أنهم ينطقون (السيميائية): (السيميائية) اختصارا فيلحنون بالجمع بين ساكنين؛ وذلك لطول اللفظ الذي يجعل الحنجرة تكابد في تقطيعه حتى يتقطع نفسها فيقع المحظور.من أجل ذلك نستعمل نحن صيغة (السيمائية) الآتية من (السيماء)، وهي مرادف للفظ (السيمياء). ولا ندري لم آثر السيمائيون العرب أطول الألفاظ الثلاثة ليلحقوا به ياء المذهبية (أو الياء الصناعية باصطلاح النحاة) فيصبح نطقه لا يطاق"[2]، وهذه التفاتة طيبة من ناقدنا للاهتمام بعلم المصطلح وضرورة إيجاد مقابل عربي يتناسب وبيئتنا وبخاصة في ميدان النقد الأدبي المعاصر.

وعلى الرغم من وعي الناقد بأهمية توحيد المصطلح النقدي أو على الأقل الاعتماد على أقل عدد ممكن من المصطلحات، ومع استنفاره الواضح من مسألة التعدد المصطلحي والذي نستشفه من قوله: "أرأيت أن الناس يستعملون عدة مصطلحات لمفهوم واحد، في هذه المسألة أو مصطلحات لغير ما وضعت له في أصل المواضعة العلمية، وذلك كما يقع الخلط في الاستعمال إلى حد الاضطراب: بين السيميائية، والسيميائيات، والسيميولوجيا، والسيميوتيكا، (أو السيميوتيقا)، والسيمائية هو مصطلحنا...."[3]، إلا أنه (ناقدنا) سرعان ما استهواه تعدد المصطلحات، لنراه بعد ذلك يتأرجح بين مصطلحات عديدة كمصطلحات: السيميائيات، السيميائية، سميائية، فضلا عن

[1]. مولاي علي بوخاتم: الدرس السيميائي المغاربي:دراسة وصفية نقدية احصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005، ص 11.

[2]. عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010، ص ص157، 158.

[3]. المرجع السابق، ص145.

مصطلحات أخرى كالإشارية، والسيميوتيكية، والسيميوتيك، والسيمائياتية، السيماءوية والتي سنتبينها لاحقا.

يقابل مصطلحي السيمائية والسيميولوجيا عند الناقد "مرتاض"، المصطلح الأجنبي **la sémiologie**، في حين يقابل مصطلحي السيميوتيكا والسيميوتيكية المصطلح الأجنبي **lasémiotique**، أما مصطلح السيميائيات فهو مقابل للمصطلح الأجنبي **sémiotiques**[1]. وكما نلاحظ فقد اختلفت طرق صياغته لمقابلات مصطلح السيميائية في أصله الغربي، فكان إما تعريبا أو ترجمة أو اقتداء بما جاء في التراث العربي كما هو الشأن مع لفظة "الإشارية"، وفي هذا الصدد يقول: "نحن نعلم أن السيميوتيكية **la sémiotique** أو (العلامية) كما يطلق عليها عبد السلام المسدي هي علم نظم الإشارات ونحن نفضل الإشارية على العلامية لأن بعض العرب القدامى كان اصطنع هذا المفهوم الألسني لهذا المعنى أو لمعنى قريب منه"[2].

ولما كان مصطلحا **sémiotique**، **sémiologie** مختلفين في المقابل العربي عند "عبد الملك مرتاض" وضعهما قيد البحث في معضلة الازدواجية، فبدأ بتحديد أصل السابقة (semio) الذي ينحدر من اللغة الإغريقية (semion) الذي يعني السمة، ثم يشير إلى اختلاف لاحقتهما(المصطلحين) فاللاحقة (logy/logie) أصلها(logos) وتعني الخطاب، والعلم، واللاحقة (tique) تعني النسبة العالمة في جملة من المصطلحات الغربية، وبعدها ينتقل إلى آراء أعلام السيميائية مستندا إلى رأي **"غريماس"(A.J. Greimas)** حول مشكلة الازدواجية والذي يرى أن مصطلح "السيميائيات" في حالة الجمع هذه يختص بالبحوث المتعلقة بالحقول الخاصة؛ كأن نقول سيميائيات الأدب، سيميائيات السنما...وغيرها. في حين يرتبط مصطلح السيميائية بالنظرية العامة لكل هذه السيميائيات. كما يعيدنا "مرتاض"، إلى أصل استعمال المصطلح في الحقل الطبي أين كان يعنى بدراسة الأعراض المرضية[3]، مما يعني أن السيميائية تضرب بجذورها في القدم وتنحدر من أصل طبي، وهي أعم وأشمل تتفرع عنها سيميائيات متخصصة في مجال بعينه، كما نجد ناقدنا في مواضع أخرى شديد الحرص على التفريق بين المصطلحات، وهذا ما نجده مع مصطلحي

[1]. ينظر المرجع نفسه، ص 160 وما بعدها

[2]. عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص21.

[3]. ينظر عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص161، وما بعدها.

(سيميائي/سمائياتي) ويرى في أمر الفصل بينهما من خلال قوله: "السيمائي لدينا متعلق بالنظرية، والسيمائياتي يتعلق بالتطبيق ضمن إجراءات السيمائية"[1]

نرى هذا الاضطراب المصطلحي . أيضا . في معجم الناقد "فيصل الأحمر"، الذي خصه للسيميائية، عندما جعل منها علما للإشارات والدلالات ليصبح المصطلح الغربي(**la sémiologi**) مقابلا للمصطلحين العربيين **(السيميائية)** و**(علم العلامات)** هذا الأخير الذي صرح الناقد أنه استعاره من عبد السلام المسدي.[2]، بيد أن الاختيار سرعان ما حجبته مرادفات أخرى طبعتها عناوين الدراسة أهمها: سيميولوجيا سوسير، سيميولوجيا التواصل، سيميائيات الدلالة، سيميائيات المسرح، سيميائيات السنما، سيميائيات الإشهار، السيميائيات اللغوية وغير اللغوية، سيميائية الصورة، سيميوطيقا الثقافة، بحيث كانت المقابلات الأجنبية لهذه المصطلحات كما يلي: **سيميائية/سيميائيات/سيميوطيقا** تقابل الاصطلاح الأجنبي **lasémiotique**، بينما يقابل مصطلحي **سيميولوجيا/سيميائية** مصطلح **La simiologie**، ولم يكلف الناقد نفسه عناء طرح الفروقات بين هذه المصطلحات أو على الأقل سبب انتقاء والتقاء مصطلح بعينه بمفردة بعينها كقوله: سيميوطيقا الثقافة، وسيميائية الصورة، وسيميائيات الإشهار، إلا ما جاء عرضا في حديثه عن سيميوطيقا الثقافة؛ حيث أشار أن مصطلح **(سيميوطيقا)** يختص بالجانب التطبيقي، في حين يرتبط مصطلح **(السيميولوجيا)** بالجانب النظري[3]؛ ذلك أن حقيقة المعجم المختص أن يكون أكثر دقة وضبطا لتفاصيل معلوماته.

حاول "فيصل الأحمر" . ضمن هذا الإطار . أن يقدم بعض الإضاءات حول مصطلحي السيميائية والسيميولوجيا، فخص مصطلح **sémiologie** بعلم دراسة أعراض الأمراض، أما مصطلح **sémiotique** فقد حدده من خلال الجذرين sémio التي تعني الإشارة أو العلامة، والجذر tique الذي يعني علم، وعند دمج الجذرين نتحصل على معنى المصطلح وهو علم العلامات أو علم الإشارات وهو العلم الذي جاء به "دي سوسير" بوصفه مشروعا مستقبليا ويكون العلم العام للإشارات، ويخلص الباحث في الأخير بنتيجة مفادها أن المصطلحين متقاربين جدا شكلا ومضمونا، فمن خلال الشكل لا يفصل بينهما سوى الحرف (E)، أما من ناحية المضمون فلا يكادان

[1]. عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص16.

[2]. ينظر فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/لبنان، ط1، 2010، ص8، وما بعدها.

[3]. ينظر المرجع نفسه، ص8، وما بعدها.

يختلفان في شيء[1]، وما يفهم من هذا الكلام أن السيميولوجيا هي علم دراسة أعراض الأمراض (مما يعني أنها مختصة)، وتشير السيميائية إلى العلم العام للعلامات (مما يعني أنها عامة)، ومع كل هذا فالناقد لم يحسم في كلامه هذا فيما إذا كان المصطلحان مختلفين أم أنهما يشيران إلى مفهوم واحد خصوصا أنه استعمل الفعل "يكاد" الدال على قرب وقوع الشيء لا حدوثه بالفعل.

وحتى نأخذ فكرة عن مدى استيعاب ناقدنا لمضمون المصطلح نورد التعريف الذي وضعه للسيميائية التي تعني عنده "علم الإشارات أو الدلالات"[2]، يخيرنا الناقد . من خلال المفهوم الذي طرحه . بين مفهومين اثنين لمصطلح واحد بأداة التخيير "أو" إذ جعل من السيميائية علما للإشارات، وجعل منها في الشق الثاني علما للدلالات (الدلالة) وهنا ساوى بين علمين قد نشآ تفكيرهما حول المعنى لكنهما متباينان من حيث الاختصاص؛ فالسيميائية تبحث في بنية المعنى "كيف وجد؟"، في حين يهتم "علم الدلالة" بدلالة البنية "ماذا قيل؟"، وإذا كان مقصود الناقد بـ (الدلالات) هو (العلامات) يكون قد عرف المصطلح بالمصطلح وأغفل طبيعة العلامة هل هي لغوية أم غير لغوية؟.

أورد الناقد "رشيد بن مالك". ضمن السياق نفسه. في قاموسه الخاص بمصطلحات التحليل السيميائي، الاختلاف الطفيف بين الصياغتين الفرنسية والانجليزية؛ فهما متماثلتان من حيث الأصل ومختلفتان في اللفظة، ويقابل اللفظة الانجليزية **sémiotic** في مقدمة "ابن خلدون" علم السيمياء ويندرج ضمنه علم (أسرار الحروف) وهو لايغطي ما يحمله التصور المعاصر للسيميائية ، إلا أنه يعادل أغلب الصور الصوتية في الكلمة بالانجليزية ويختلفان اختلافا طفيفا في اللاحقة، أما مصطلح سيميولوجيا فهو مقابل للاصطلاح الفرنسي **sémiologie** وترتبط بالعالم السويسري **"فرديناند دي سوسير" (Ferdinand de Saussure)** وقد ظهرت في أول الأمر كتفسير فلسفي وكنظرية عامة للكلام[3].

ويراها الناقد "رشيد بن مالك"، في أبسط تعاريفها "كنظام من الأدلة"[4] وهو تعريف شامل يشير أن السيميائية تعنى بأنظمة العلامات والعلامات المقصودة هي الدالة، وهذا تأثر واضح باتجاه "المدرسة الفرنسية" الذي يمثله **"أ. جوليان غريماس"Griemas**و**"رولان بارث"(Reland**

[1]. ينظر المرجع السابق، ص 12.

[2]. ينظر المرجع نفسه، ص8.

[3]. ينظر رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص؛ عربي . فرنسي . انجليزي، دار الحكمة، 2000، ص170، وما بعدها.

[4]. المرجع نفسه، ص 176.

Barthes)..وغيرهم والذي يعنى بدراسة الأنظمة والأنسقة الدالة، فالسيميائية بالنسبة له "نسق من الدلائل"[1].

إضافة إلى الدراسات السابقة التي حاولت التأريخ للسيميائية وتحديد أصولها، اتجه الناقد "مولاي علي بوخاتم"، إلى التعريف بها وفق ما جاءت به المعاجم الغربية، ويتجلى ذلك في دراسته حول مصطلحات النقد العربي السيميائي؛ حيث حدد الأصل الاشتقاقي لمصطلح **سيميولوجية**. كما يدعوها الناقد. **(sémiologie)** المشتق من كلمة سامايون (seméion) اليونانية التي تعني (الدليل) وهو مصطلح وضعه "بيرس" وأصل اللفظة فيه (sémiotiké) اليونانية من وضع العالم "جانيوس" وكانت تعني علم الأعراض من ذلك الأعراض الطبيعية، أما السيميولوجية كعلم فيهتم بدراسة حياة الدلائل والعلامات داخل النسق الاجتماعي وقد تنبأ به "سوسير"، وبالموازاة أوجد "بيرس" السيميوطيقا المشبعة بالمنطق وقد استعمل هذا المصطلح الفيلسوف "لوك"[2].

ويورد الناقد تعريفا يرى فيه أن السيميائية "هي علم ومنهجية ذات نزعة علمية شأنها شأن الرياضيات والفيزياء، ومشروع هدفه الكشف عن المعاني وكيفية صناعتها"[3]، وهو تعريف ينظر إلى السيميائية من حيث غايتها؛ أي إلى أين تنتهي السيميائية؟، فما هو منطلق السيميائية الذي تنطلق منه؟ هذا ما يفتقر إلى توضيح.

يرجح الناقد "بوخاتم" . في ضوء الكم الهائل من الصياغات . في أمر الفصل بين هذه المصطلحات الكفة إلى مصطلحي "سيميائية" و"سيميولوجية" فضلا عن جل الصياغات المطروحة من قبل النقاد، وذلك بالنظر إلى العوامل التالية: ". إن مصطلح سيميولوجية أقرب إلى الترجمة عن اللغة الفرنسية مثلما هو مصطلح سيميوتيكا أقرب إلى الترجمة عن اللغة الانجليزية، ثم إن اللاحقة e للدلالة على التأنيث أليق بمقابلة تاء التأنيث في اللغة العربية.

. تشاكل المصطلحان سيميائية وسيميولوجية في اللاحقة سيميو semio ولو بالصدفة؛ أي تشاكل اللاحقتان في الأصل الإغريقي والأصل التراثي العربي.

. القول بمصطلح سيميولوجيا بالألف لفظ لا معنى له على زنة جيولوجيا، وجغرافيا لأن اللاحقة a في آخر اللفظ لا أصل لها في اللغة الفرنسية، بل في اللغة الانجليزية.

---

[1]. أ.ج. غريماس: سيميائيات السرد، تر وتقديم عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2018، ص58.

[2]. ينظر مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيماؤي؛ الإشكالية والأصول والامتداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005، ص171.

[3]. المرجع نفسه، ص 172.

.ثم إن مصطلح السيميائية هو مذلك أقرب إلى الشجرة المعاجمية العربية، وليس بالضرورة لتوكيد نجاعته لما يتوافر عليه من دلالات أثيلة من مثيلات وسم، وسمة، وسيمية، وسواها من المصطلحات"[1].

قدم الناقد "يوسف وغليسي" . على المنوال نفسه . السيميائية مشيرا إلى أصلها الإغريقي وتاريخ ظهورها مع العالمين **"فرديناند دي سوسير"** و**"شارل سندرس بيرس" .Charles S.Peirce**(1914/1838) وكذا من سبقهما في استعمال المصطلح في سياقات علمية متقاربة كما كان مع "أفلاطون" و"جون لوك"، كما أشار أيضا إلى استعمالات المصطلح في المجال الطبي للدلالة على أعراض الأمراض الظاهرة منها والخفية، دون أن ينسى الناقد الإشارة إلى آراء "بارت"، وقلبه المعادلة السوسيرية التي ترى أن (السيميولوجيا أعم من اللسانيات) في حين يرى هو العكس (اللسانيات أعم من السيميولوجيا).

وينتقل ناقدنا في موضع آخر من الدراسة إلى مبحث يحيل فيه القارئ إلى التداخل المريع بين مصطلحي السيميائية والسيميولوجيا . اللذين قابلهما للمصطلحين الأجنبيين **Sémiotique**، **Sémiologie** على التوالي . في الكتابات الغربية والعربية على حد السواء معللا ذلك بالمفاهيم المطروحة من قبل النقاد كما هو الحال مع **"تزيفان تودوروف"Tzvatan Todorov**و**"ديكرو" Duucrot**في قاموسهما الموسوعي، ومع "ديكرو" و"شيفر" في القاموس الموسوعي الجديد الذي لم يصب الفارق الجوهري بين المصطلحين كما بدا للناقد[2]

يشير الناقد "وغليسي". ضمن السياق نفسه إلى ما ورد في قاموس **"جورجمونان" George Mounan** من فروق بين مصطلحي السيميائية والسيميولوجيا، فالأول (معادل . بالمصادفة . للسيميولوجيا، ينتمي إلى الولايات المتحدة الأمريكية، بصفة خاصة؛ عند شارل موريس مثلا، ويستعمل أحيانا . بدقة أكبر . للدلالة على نظام من العلامات غير اللغوية كإشارات المرور) مستخلصا . مما تقدم . أن السيميائية معطى ثقافي أمريكي يختص بالعلامات غير اللسانية يحيل إلى مفاهيم فلسفية شاملة، وهو بهذا أوسع موضوعا من السيميولوجيا التي ترتبط بالثقافة الأروبية وتهتم بالعلامات اللسانية والمجال الألسني بصفة عامة[3].

---

[1].المرجع السابق، ص 178.

[2].ينظر يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/ بيروت لبنان، ط 1، 2008، ص223، وما بعدها.

[3].ينظر المرجع السابق، ص 228.

وفي السياق ذاته وخلافا للدراسات التي لم تعن بمفاهيم مصطلحاتها، وما يترتب عنها من غموض لدى المتلقي غير المتخصص عرض "عبد العالي بشير" للفروق بين مصطلحي **السيميولوجيا/ السيميائية** من أجل إزالة اللبس، وهذا من خلال العودة إلى تاريخ نشأة المصطلح ومحاولة تحديد مفهوم كل منهما، ويعد . في نظره . مصطلح السيميائية مصطلحا مقابلا لما جاء في الثقافة الأمريكية وهو مرتبط بالفلسفة، ومصطلح السيميولوجيا مصطلحا مقابلا لما جاء في الثقافة الفرنسية ويرتبطبكل ما هو نظري، ويتوضح الأمر أكثر في الفروق بين المصطلحين والتيجاء بها كالآتي[1]: " . إن مصطلح السيميائية معطى ثقافي أمريكي يحيل على مفاهيم فلسفية شاملة، ويستعمل للدلالة على العلامات غير اللغوية. أما مصطلح السيميولوجيا فهو معطى ثقافي أروبي، ويستعمل للدلالة على العلامات اللغوية.

. السيميولوجيا تعتني بدراسة طريقة اشتغال بعض التقنيات المسخرة للتبليغ في المجتمع، أما السيميائية فإنها تعتني بدراسة الأشياء التي تنأى عن التبليغ "الروائح والثوب" وبذلك يمكن القول أن السيميائية تقترب من التفكير الفلسفي.

. غالبا ما يستعمل مصطلح السيميائية . في فرنسا . بمعنى السيميائيات العامة، في حين يحيل استعمال مصطلح سيميولوجيا على سيميائية خاصة.

. مصطلح السيميولوجيا مرتبط عند الفرنسيين بكل ما هو نظري وبفلسفة العلامات وعلم العلامات والأشكال، أما مصطلح سيميائية فقد حصره علماء أمريكة في كل ما هو نصي وتطبيقي وتحليلي.

. يشترك المصطلحان في اتخاذهما العلامة علما، وأن هذه العلامات تجري مجرى النظام الشكلي. ويشتركان أيضا في الأصل نفسه "اللفظ اليوناني sémion ولكنهما يحيلان على تقاليد مختلفة.

. تطمح السيميائية إلى أن تتشكل علما للدلالة يهدف إلى فهم سيرورات إنتاج المعنى من منظور تزامني."

ـ ينظر "عبد العالي بشير" . بناء على ما تقدم . إلى السيميائية وفق مستويين اثنين: السيميائية باعتبارها سيميائيات عامة تعنى بالعلامات غير اللغوية، وسيميائية متخصصة(سيميولوجيا) تعنى بالعلامات اللغوية . وهنا يتقاطع الناقد مع ما طرحه "يوسف وغليسي" سابقا، وهو التخصيص الذي نلحظه مع البحاثة الذين يستعملون اللغة الطبيعية كمستوى تعبيري حسبما يبين **"ميشال**

[1]. عبد العالي بشير: سيميائية أم سيميولوجيا، مجلة بحوث سيميائية، إصدار مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر/ مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، ع8/7، 2011/2010، ص 214.

آريفييه" وهو ما نجده مع **"ب.بودون"** الذي يرى أن السيميولوجية (الترجمة لرشيد بن مالك) مرتبطة (بالتحليل الدقيق للأدلة المتعلقة بالخطاب، في حين يخص السيميائية بدراسة(العناصر الاقتصادية و/أو التصنيفية التي تتجاوز التصور الأول وتدرجه ضمن تصنيف عام ذي طابع اجتماعي و/أو ثقافي. وهي المقابلة التي نجدها أيضا عند بعض السيميائيين الإيطاليين وعلى رأسهم (روسي) و(لاندي)[1]، ويختتم "عبد العالي بشير" بحثه بطرح مصطلح "سيميوطيقا" كبديل يغطي كل معاني اللفظين(السيميائية/السيميولوجيا) حسب الجمعية الدولية للسيميائيات المؤسسة في جانفي 1969.

يضاف إلى الآراء السابقة رأيا آخر يجعل من السيميائية سواء في أروبا أو في أمريكا علما يهتم فقط بالعلامات غير اللغوية، وهو ما عبر عنه الناقد "الزاوي بغورة"،من خلال قوله: "وإذا كان علم العلامة لم يظهر إلا في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في أروبا وأمريكا بشكل متواقت، بوصفه علما يدرس العلامات غير اللغوية فإن تاريخ العلامة قديم قدم تاريخ الإشكالية"[2]

كما عرف المصطلح نعوتا أخرى استمد بعضها من الثقافة العربية كمصطلح(السيمياء): وهو العنوان الذي حملته محاضرات الملتقيات الوطنية التي تنظمها جامعة "محمد خيضر" ببسكرة، وجاء العنوان كالآتي، (السيمياء والنص الأدبي)، وقد اصطبغت معظم عناوين مداخلاتها بالمصطلح نفسه (السيمياء) ومن ذلك: مقال "بشير تاوريت" "الأسس الفلسفية واللسانية للنقد السيميائي"، ومقال "محمد الأمين بحري" "سيمياء الأسطورة في الرواية الجزائرية المعاصرة"، وكذا مقال لـ "يوسف الأطرش" "المكونات السيميائية والدلالية للمعنى"؛ آليات إنتاج المعنى في الخطاب السردي"، وأيضا مقال "محمد الصالح خرفي" "سيمياء المكان في شعر عثمان لوصيف"، ومن جانب آخر نجد من النقاد من يصطنع صورة أخرى للمصطلح كما يذهب إلى ذلك كل من "عبد القادر فيدوح" و"يوسف الأطرش" الذين آثرا مصطلح "الدلائلية" كما سنرى لاحقا.

في إطار التداخل بين المصطلحات المطروحة من قبل النقاد والخلط الكبير بينها أحيانا وتطابقها أحايين كثيرة، نجد الناقد "يوسف الأطرش"، من السيميائيين الذين تعرضوا لهذه القضية؛ إذ حدد الفروق الجوهرية بين مصطلحي "الدلالية" و"الدلائلية" فمعظم البحاثة .كما يرى .لا يفرقون بين علم الدلالة (الدلالية)، والسيمياء (الدلائلية)، فأن نحلل سيميائيا غير أن نفسر

[1]. ينظر ميشال أريفييه: السيميائية الأدبية ضمن آن إينو وآخرون:السيميائية؛ الأصول، القواعد، والتاريخ، تر رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للطباعة والنشر، الأردن، ط1، 2008، ص 200.

[2]. الزاوي بغورة: العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة، مجلة عالم الفكر: السيميائيات، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد35، ع3، مارس 2007، ص 98.

النصوص وفق طريقة سيميائية أو أسلوبية.....وغيرها.وضروري عنده أن نفرق بين بنية المعنى وبين دلالة البنية، فالأولى من اختصاص الدلائلية، ويختص علم الدلالة بالبحث في دلالة البنية.

وللتوضيح أكثر يعود الناقد إلى مفاهيم علم الدلالة ابتداء من جذورها اليونانية إلى أن أصبحت علما مستقلا عن مختلف العلوم التي تهتم بالعلامة وبخاصة السيمياء، واللسانيات، واختصت بدراسة معنى الكلمات. فعلم الدلالة . كما يشير الناقد . يقابل الاصطلاح الفرنسي **sémantique** والانجليزي **sémantics** وهو اشتقاق من الأصل اليوناني sémantikos المكون من (sema) بمعنى علامة أو دليل (signe) و(semaino) التي تعني (دل على) وهي تنسب إلى الأصل (sens) أو المعنى وبناء على هذا فإن الدلالية هي دراسة المعنى الذي تتضمنه الدلائل سواء كانت لغوية أم غير لغوية. ويفرق "الأطرش يوسف" بين المعنى sens والدلالة signification فالأول يتصف بالسكونية وهو مرتبط بالتصور الذهني الذي أنشأته العلامة المرتبطة أصلا بالمشاعر، أما الدلالة فإنها المعنى في حالات التحول؛ أي أنها المعنى زائد الوظيفة. وكل من السيمياء واللسانيات وعلم الدلالة قد نشأت من خلال التفكير حول المعنى[1].

كما يمكن أن نلحظ هذا التمييز الذي ألمح إليه "الأطرش"، بين علمي السمنتيك (علم الدلالة) والسيميوتيك (السيميائية) مع الناقد "يوسف وغليسي"، بعد تقصيه مسألة التداخل هذه في عدة دراسات عربية، وعلى هذا الأساس حاول وضع الحدود بين الإختصاصين؛ إذ قابل الاصطلاح الأجنبي **(Sémantique)** بالمقابل العربي (علم الدلالة) باعتباره اختصاصا لغويا شائعا في جامعاتنا العربية، يرتبط بدراسة المدلولات أو المحتوى اللغوي، في حين تهتم السيميائية بالعلامات اللغوية وغير اللغوية في تعالق دوالها ومدلولاتها مع تركيزها على شكل المحتوى[2]

أما "عبد القادر فيدوح"، فلم يتوقف عند هذه القضية (قضية المصطلح المختار) في مؤلفه "دلائلية النص الأدبي؛ دراسة سيميائية للشعر الجزائري" ولم تحظ عنده بالنقاش، وهي القضية التي يفترض أن تحسم قبل أي منطلق خصوصا أن عنوان الكتاب يحيل على أن المصطلحين **(دلائلية/سيميائية)** مختلفين تماما، ولعل مرد هذا التغافل عدم اعتماد ناقدنا على المصادر الأصلية التي خلت منها ببيوغرافيا بحثه. وأما السيميائية في تصوره فتختلف . من حيث التحديد الدقيق . عما رأيناه مع النقاد السابقيين فهي منهج يعنى بالعلامة من حيث إنتاجها وعلاقاتها ومجمل

[1]. ينظر يوسف الأطرش: المكونات السيميائية والدلالية للمعنى؛ آليات إنتاج المعنى في الخطاب السردي، أعمال الملتقى الدولي الرابع حول السيمياء والنص الأدبي، 28/ 29 نوفمبر، 2006، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ط 1، 2006، ص 160، وما بعدها.

[2]. ينظر يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص ص234،233.

القوانين التي تحكم كنهها، فالسيميائية جاءت "لتقريب العلوم الإنسانية من حقل العلوم التجريبية، وهي تهتم بإنتاج العلامات واستخدامها بحيث تتجلى الأنظمة السيميولوجية من خلال العلاقات بين هذه العلامات (...) والسيميولوجية منهج يهتم بدراسة حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية، وتحيلنا إلى معرفة كنه هذه الدلائل وعلتها وكينونتها ومجمل القوانين التي تحكمها"[1]، والناقد هنا متأثر بالتصور السوسيري للسيميولوجيا الذي يركز على حياة العلامة والعلاقات بينها.

كما يقترح الناقد "أحمد يوسف" . من جانبه . تعريفا موسعا للسيميائية يتحدد من خلاله اتجاهه البيرسي، ويرى أن "التصورات السيميائية لا تجمع على أنها علم له موضوع محدد يتمثل في دراسة العلامات، وأنها تكتسي الطابع الصارم للعلم، ولكنها تميل لأن تكون تأملا فلسفيا يضطلع بإيداع المفاهيم، ومحاولة فهم علم العلامات، ونشاطها الرمزي"[2] وهذا التصور نجده مع "شارل سندريس بيرس" الذي يركز على الوظيفة المنطقية للعلامة،فإلسيميائية عنده تمثل المنطق نفسه.

أما مصطلح **(الأعراضية)** فقد ذكره "بشير تاوريت"، في مقال له بعنوان "أبجديات في فهم النقد السيميائي؛ مفاهيم وإشكالات" معتمدا ترجمة "يوسف غازي" و"مجيد النصر" لكتاب "دي سوسير" (محاضرات في الألسنية العامة) الصادر عن المؤسسة الجزائرية للطباعة عام 1986، ثم تبناه في مقال آخر حول "الأسس الفلسفية واللسانية للنقد السيميائي" المنشور ضمن أعمال الملتقى الدولي السابع حول السيمياء والنص الأدبي، ويبدو أن عدم تعليق "بشير تاوريت" على مصطلح (الأعراضية) راجع لكون إشكالية المصطلح بالنسبة له إشكالية ثانوية . وفي نظره . لم تعد الفروق مهمة ما دام المسمى واحد والمنحدر(الأصل) واحد، وفي هذا الصدد يقول: "يبدو لي أن مشكلة المصطلح هي مشكلة ثانوية؛ ذلك لأنه مهما تعددت المصطلحات تظل مفاهيمها واحدة في الأغلب الأعم، فجملة المصطلحات الرديفة لمصطلح السيميائية كلها تحيل إلى مضامين المنهج نفسه سواء على المستوى النظري أو الإجرائي، فعلى صعيد الدلالة المصطلحية لا فرق بين مصطلح

[1]. عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي؛ دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية المطبعة الجهوية، وهران، الجزائر، ط1، 1993، ص 06.

[2]. أحمد يوسف: الدلالات المفتوحة؛مقاربة سيميائية في فلسفة اللغة، منشورات الاختلاف/المركز الثقافي العربي/ الدار العربية للعلوم، الجزائر/ المغرب/ لبنان، ط1، 2005، ص60.

السيميائية والسيميولوجيا فهما مصطلحان مترادفان، بل أن ترادفهما ينبع أساسا من منحدر واحد هو علم الطب"[1].

وقد نخالف هذا الرأي عند تتبعنا المفاهيم الموضوعة للسيميائية والتي طبع جلها باللبس والغموض نتيجة الاختصار، وما نلاحظه على هذه التعاريف الموضوعة للسيميائية أنها في جملتها لم تخرج عما جاء في النماذج الغربية ولم تتوسع في مفهوم السيميائية بما فيه الكفاية واكتفت فقط بتعريبها أوبطرح موضوعها وهو العلامة، فما هي العلامة المقصودة؟ وما طبيعتها؟، ثم إن النقاد هنا وإن لم يختلفوا حول موضوع السيميائية .كما يرى بشير تاوريت .فإنهم اختلفوا حول طبيعتها فهل هي: نظام، أو علم، أو منهجية، أو منهج، أو معرفة، أو تقنية، أو نظرية، أو مشروع يهتم بالعلامات كموضوع له؟، ويظل التداخل بين المفهومين شديدا عند نقادنا والبون بينهما ضئيل، ونشير هنا إلى موقف **"جوزيف كورتيس"J. Courtés**حيال الفروق بين المصطلحين؛ إذ عنيت السيميائية الفرنسية مذ عشريتين أو ثلاث بالعلاقات بين العلامات وعلى المعنى المشكل، في حين اهتمت السيميائية الأمريكية بتحديد العلامات وتصنيفها جاعلة الأولوية لأشكال التواصل، وهذه الفروق لا تشكل تعارضا بين الرؤيتين في نظر "كورتيس" بل على العكس تماما فهما متكاملتان.[2] وهذا ما افتقرت إليه أبحاث نقادنا.

والحق أن هذه المسألة (تحديد طبيعة السيميائية) يصعب الانتهاء فيها إلى موقف ثابت واضح يمكن أن يتفق حوله جميع النقاد؛ ذلك أن النقاد السيميائيون الأصليون في الغرب لم يحسموا في أمر مفهوم السيميائية نتيجة اختلاف منطلقات كل واحد منهم؛ فـ**"بييرجيرو"(Pierre Guiraud)** المتأثر بالاتجاه السوسيري .الذي يركز على الوظيفة الاجتماعية للعلامة. يعتبرها "علما يهتم بدراسة أنظمة العلامات، اللغات، أنظمة الإشارات، التعليمات...الخ، وهذا التحديد يجعل اللغة جزء من السيميائية"[3]، في حين تبنى **"ميشال فوكو"(Michael F)** الطرح البيرسي .الذي يركز على الوظيفة المنطقية للعلامة. حينما اعتبر السيميائية "مجموع المعارف والتقنيات التي تسمح بالتعرف على العلامات، وبتحديدها مما يجعل منها علامات، ومعرفة العلاقات القائمة بينها وقواعد

[1]. بشير تاوريت: أبجديات في فهم النقد السيميائي؛ مفاهيم وإشكالات، محاضرات الملتقى الوطني الثاني (السيمياء والنص الأدبي)، 15/ 16 أفريل، 2002، منشورات جامعة محمد خيضر، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم اللغة والأدب العربي، بسكرة، الجزائر، ط 1، 2002، ص 207.

[2]. جوزيف كورتيس: إشكاليات عامة في السيميائية، تر كريمة بوعمرة وأخريات، مجلة بحوث سيميائية، ع4/3، ص81.

[3]. بيير جيرو: السيمياء، تر أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، لبنان، 1984، ص95.

تأليفها"[1]، أما **"رومان جاكبسون"(Roma Jakkobson)** فقد اعتمد الوظيفة التواصلية للغة في تعريفه للسيميائية إذ يرى أن "السيميائية تتناول المبادئ العامة التي تقوم عليها بنية كل الإشارات أيا كانت، كما تتناول سمات استخدامها في مرسلات وخصائص المنظومات المتنوعة للإشارة ومختلف المرسلات التي تستخدم مختلف أنواع الإشارات"[2].

ويزداد تكاثر المقابلات العربية لمصطلح السيميائية في ظل غياب منهجية واضحة يتفق بموجبها النقاد على اختيار مصطلحاتهم، هذاما نلفيه . أيضا . مع الناقد "عبد القادر شرشار"؛ إذ يطرح مصطلحا جديدا **(العلامية العامة)** ويستحضر معه مصطلحات رائجة في الساحة النقدية السيميائية(علم العلامات/ السيميولوجيا) هذا ما يوضحه قوله: "...وقد دعا قبل هؤلاء جميعا دي سوسير في "محاضراته العامة في اللغة" إلى اعتبار اللسانيات فرعا من علم العلامات أو السيميولوجيا، وهي الدعوة التي يعارضها (رولان بارت)، إذ يرى أن العلامية العامة أو السيميولوجيا فرع من اللسانيات.."[3]

نجد الإشكال عينه حتى في المجلات العلمية المختصة التي لم تتخط هذه الإشكالية على الرغم من مساعيها وأهدافها الرامية إلى ذلك، وخير ما نستدل به العدد الخاص بأشغال الملتقى الدولي الأولحول "البحث السيميائي المعاصر؛ الواقع والآفاق" من مجلة بحوث سيميائية[4]، والتي كانت بعض عناوين مقالاتها كالآتي:

. من أجل دراسة سيميائية الثقافة الجزائرية (عبد القادر بوزيدة)

. جمال كديك : السيميائيات الأدبية؛ هدف واحد ورؤى متعددة.

. الطاهر الروابنية : السيميائيات الأدبية.

. جمال بلعربي : من سيميولوجيا السنما إلى سيميائيات الخطاب الفيلمي.

. عبد العالي بشير: سيميائية أم سيميولوجيا. وقد ازدحمت متون هذه المقالات بمصطلحات أخرى غير الموضحة في العناوين من مثل: السيميائية/السيميولوجيا/ سيميولوجيا/ السيميائيات/ سيميائية/ السيميولوجية، كما أنها (الدراسات) لم تهتم للفروق الجوهرية بين المصطلحات المعتمدة، إلا ما جاء به مقال (عبد العالي بشير).

---

[1]. ميشال فوكو: الكلمات والأشياء، تر مطاع صفدي وآخرون، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 1989، ص 156.

[2]. رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص49.

[3]. عبد القادر شرشار : مدخل إلى السيميائات السردية؛ نماذج وتطبيقات، منشورات الدار الجزائرية، الجزائر، ط1، 2015، ص16.

[4]. ينظر مجلة بحوث سيميائية، الملتقى الدولي الأول؛ البحث السيميائي المعاصر؛ الواقع والآفاق، 27/26 أفريل، 2009، إصدار مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي/ مركز البحث التقني والعلمي لتطوير اللغة العربية ، الجزائر، ع 8/7، 2011/2010.

ونجمل المقابلات العربية لمصطلحي السيميائية والسيميولوجيا في الجدول الآتي:

المصطلح	اسم الناقد	المرجع
السيميائية/سيميائية	رشيد بن مالك	مقدمة في السيميائية السردية
	عبد الحميد بورايو	وظائف العنوان(مقال مترجم ضمن مجلة بحوث سيميائية ع6/5).
	عبد الحميد هيمة	سيميائية الشخصية النسوية في رواية راس المحنة لعز الدين جلاوجي(مقال ضمن أعمال الملتقى الوطني الرابع حول السيمياء والنص الأدبي)
	حسين خمري	سيميائية الترجمة(مقال ضمن مجلة بحوث سيميائية ع6/5).
	عبد القادر فيدوح	دلائلية النص الأدبي؛ دراسة سيميائية للشعر الجزائري.
	شايف عكاشة	نظرية الأدب في النقد البنيوي العربي
	مولاي علي بوخاتم	مصطلحات النقد العربي السيماءوي.
	فيصل الأحمر	معجم السيميائيات
	بشير تاوريت	أبجديات في فهم النقد السيميائي؛مفاهيم وإشكالات(مقال ضمن أعمال الملتقى الدولي الثاني حول السيمياء والنص الأدبي)
	يوسف الأطرش	المكونات السيميائية والدلالية للمعنى، آليات إنتاج المعنى في الخطاب السردي (مقال ضمن أعمال الملتقى الدولي الرابع حول السيمياء والنص الأدبي).

السيمائية/سيمائية	عبد الملك مرتاض	نظرية النص الأدبي.
	أحمد يوسف	سيميائيات التواصل وفعالية الحوار؛ المفاهيم والآليات.
	بشير تاوريت	أبجديات في فهم النقد السيميائي(مقال ضمن أعمال الملتقى الدولي الثاني حول السيمياء والنص الأدبي)
	مولاي علي بوخاتم	الدرس السيميائي المغاربي؛ دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح.
السيميائيات/سيميائيات	عبد الملك مرتاض	نظرية النص الأدبي.
	حسين خمري	سيميائية الترجمة (مقال ضمن مجلة بحوث سيميائية عدد3 /4.
	السعيد بوطاجين	الاشتغال العاملي؛ دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة.
	عبد الحميد بورايو	وظائف العنوان (مقال مترجم ضمن مجلة بحوث سيميائية ع6/5.
	رشيد بن مالك	السيميائيات السردية
	الطاهر الرواينية	السيميائيات الأدبية (مقال ضمن مجلة بحوث سيميائية ع8/7.
	فيصل الأحمر	معجم السيميائيات
	يوسف وغليسي	مفاهيم التشاكل isotopie في السيميائيات العربية (مقال ضمن أعمال الملتقى الدولي الرابع حول السيمياء والنص الأدبي)
	يوسف الأطرش	المكونات السيميائية والدلالية للمعنى؛ آليات إنتاج المعنى في الخطاب السردي (مقال ضمن الملتقى الدولي الرابع حول السيمياء والنص

		الأدبي).
	أحمد يوسف	السيميائيات التأويلية وفلسفة الأسلوب (مقال ضمن مجلة عالم الفكر ع3 المجلد35.
	مولاي علي بوخاتم	مصطلحات النقد السيماءوي الإشكالية والأصول والامتداد.
	عبد القادر فيدوح	دلائلية النص الأدبي؛ دراسة سيميائية للشعر الجزائري.
	عبد القادر شرشار	مدخلإلىالسيميائياتالسردية؛ نماذج وتطبيقات.
	نصر الدين بن غنيسة	فصول في السيميائيات.
	قادة عقاق	السيميائيات السردية؛ أصولها ومفاهيمها ومآخذها.
السيمياء/سيمياء	السعيد بوطاجين	الاشتغال العاملي؛ دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة.
	يوسف الأطرش	المكونات السيميائية والدلالية للمعنى؛ آليات إنتاج المعنى في الخطاب السردي (مقال ضمن أعمال الملتقى الدولي الرابع حول السيمياء والنص الأدبي.
	عبد القادر فيدوح	دلائلية النص الأدبي؛ دراسة سيميائية للشعر الجزائري.
	قادة عقاق	سيمياء النص السردي في النقد الجزائري المعاصر (مقال ضمن مجلة بحوث سيميائية ع4/3).
	محمد الأمين بحري	سيمياء القناع في الخطاب الروائي؛الدلالات والمؤولات في أعمال الطاهر وطار (مقال مقدم ضمن أعمال الملتقى الدولي السادس حول

		السيمياء والنص الأدبي)
	بشير تاوريت	الأسس الفلسفية واللسانية للنقد السيميائي (مقال مقدم ضمن أعمال الملتقى الدولي السابع حول السيمياء والنص الأدبي)
	نصر الدين بن غنيسة	فصول في السيميائيات.
	آمنة بلعلى	سيمياء الأنساق؛ تشكلات المعنى في الخطابات التراثية
سيميوطيقا/السيميوطيقا	عبد القادر فيدوح	دلائلية النص الأدبي؛ دراسة سيميائية للشعر الجزائري.
	عبد الحميد هيمة	سيميوطيقا التداخل النصي (مقال ضمن أعمال الملتقى الدولي الثاني حول السيمياء والنص الأدبي)
	بشير تاوريت	الأسس الفلسفية واللسانية للنقد السيميائي (مقال ضمن أعمال الملتقى الدولي السابع حول السيمياء والنص الأدبي).
	فيصل الأحمر	معجم السيميائيات.
	شايف عكاشة	نظرية الأدب في النقد البنيوي العربي.
	مولاي علي بوخاتم	مصطلحات النقد العربي السيماءوي.
	الزاوي بغورة	العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة (مقال ضمن مجلة عالم الفكر ع3 مجلد35).
	رشيد بن مالك	السيميائية؛ الأصول، القواعد والتاريخ (كتاب مترجم).
	قادة عقاق	ملامح الدرس السيميائي في الموروث العربي الفكري واللغوي (مقال ضمن الملتقى الدولي الأول

		السيمياء والنص الأدبي)
سيميوطيقية/	أحمد يوسف	سيميائية العتبات النصية (مقال ضمن مجلة اللغة والأدب ع15).
	بشير تاوريت	أبجديات في فهم النقد السيميائي
دلائلية	عبد القادر فيدوح	دلائلية النص الأدبي؛ قراءة سيميائية في الشعر الجزائري.
	يوسف الأطرش	المكونات السيميائية والدلالية للمعنى (مقال ضمن أعمال الملتقى الدولي الرابع حول السيمياء والنص الأدبي).
علم العلامات/علم العلامة	فيصل الأحمر	معجم السيميائيات
	يوسف الأطرش	المكونات السيميائية والدلالية للمعنى.
	الزاوي بغورة	العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة
	عبد القادر شرشار	مدخل إلى السيميائيات السردية؛ تطبيقات ونماذج.
	قادة عقاق	ملامح الدرس السيميائي في الموروث العربي الفكري واللغوي.
	عبد الملك مرتاض	شعرية القصيدة،قصيدة القراءة؛ تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية.
	يوسف وغليسي	إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد.
	بشير تاوريت	مستويات وآليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري (مقال ضمن مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، بسكرة، ع5)
	عمار زعموش	النقد الأدبي المعاصر في الجزائر، قضاياه واتجاهاته
الإشارية	عبد الملك مرتاض	النص الأدبي من أين وإلى أين؟

السيماءوية/سيماءوي	عبد الملك مرتاض	قراءة النص . بين محدودية الاستعمال ولا نهائية التأويل . تحليل سيمائياتي لقصيدة قمر شيراز لعبد الوهاب البياتي.
	مولاي علي بوخاتم	مصطلحات النقد السيماءوي
السيميولوجية	عبد القادر فيدوح	دلائلية النص الأدبي؛ قراءة للشعر الجزائري المعاصر.
	مولاي علي بوخاتم	مصطلحات النقد السيماءوي
	شايف عكاشة	نظرية الأدب في النقد البنيوي العربي.
	يوسف الأطرش	المكونات السيميائية والدلالية للمعنى.
	رشيد بن مالك	السيميائية؛ الأصول، القواعد والتاريخ (كتاب مترجم)
	عمار زعموش	النقد الأدبي المعاصر في الجزائر، قضاياه واتجاهات
	عبد القادر شرشار	تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص.
سيميوتيقا	عبد الملك مرتاض	نظرية النص الأدبي
سيميوتيكا	عبد الملك مرتاض	نظرية النص الأدبي
	رشيد بن مالك	السيميائية؛ الأصول، القواعد والتاريخ.
السيمائياتية	عبد الملك مرتاض	قراءة النص . بين محدودية الاستعمال ولا نهائية التأويل . تحليل سيمائياتي لقصيدة قمر شيراز لعبد الوهاب البياتي.
سيميوتيكية	عبد الملك مرتاض	النص الأدبي من أين وإلى أين؟
السيميات	حسين خمري	سيميائية التمشهد وبلاغة الذات (هوى الخطاب) (مقال ضمن أعمال الملتقى الدولي السادس حول السيمياء والنص الأدبي.
السيمائيات	بشير تاوريت	أبجديات في فهم النقد السيميائي

الأعراضية	بشير تاوريت	الأسس الفلسفية واللسانية للنقد السيميائي (ضمن أعمال الملتقى الدولي السابع حول السيمياء والنص الأدبي)
السيميوتيك	شايف عكاشة	نظرية الأدب في النقد البنيوي العربي.
علم الإشارة/ علم الإشارات	شايف عكاشة	نظرية الأدب في النقد البنيوي العربي.
	فيصل الأحمر	الدليل السيميولوجي
السيميولوجيا/سيميولوجيا	عبد القادر فيدوح	دلائلية النص الأدبي؛ قراءة سيميائية للشعر الجزائري
	أحمد يوسف	سيميائيات التواصل وفعالية الحوار؛ المفاهيم والآليات.
	عبد الملك مرتاض	نظرية النص الأدبي.
	حسين خمري	سيميائية الترجمة (مقال ضمن مجلة بحوث سيميائية ع6/5).
	مولاي علي بوخاتم	مصطلحات النقد العربي السيماءوي
	عبد الحميد بورايو	مدخل إلى السيميولوجيا (نص، صورة)، كتاب مترجم.
	فيصل الأحمر	معجم السيميائيات.
	عبد القادر شرشار	مدخل إلى السيميائيات السردية؛ نماذج وتطبيقات.
	قادة عقاق	ملامح الدرس السيميائي في الموروث العربي الفكري واللغوي.
العلامية العامة	عبد القادر شرشار	مدخل إلى السيميائيات السردية؛ نماذج وتطبيقات.

نخلص من خلال الجدول أن هناك مجموعة هائلة من المصطلحات المقترنة باللفظين الأجنبيين **sémiologie/sémiotique** تزيد عن 18 مقابلا لها في النقد الجزائري، كما أن

المصطلحات الأكثر استعمالا من طرف النقاد الجزائريون في بحوثهم السيميائية هي: السيميائيات، السيميائية، وتليها السيميوطيقا، السيميولوجيا، السيمياء.

وهذا الانتشار المصطلحي بقدر ما يعكس الجهود الفردية لإيجاد مقابل عربي يتناسب ولغتنا. فهناك من النقاد من من حاول جاهدا طرح مصطلحات خاصة به وهذا حرصا على تجاوز بعض ما وقع فيه النقاد من تجريد للمصطلح من أصوله التكوينية، وهو ما لاحظناه مع "عبد الملك مرتاض" و"رشيد بن مالك" و"مولاي علي بوخاتم" على سبيل المثال. بقدر ما يطرح فوضى مصطلحية من طرف من تساهل معها، فالقول بأهمية المصطلح النقدي يقترن حتما بالتوجهات الفكرية للنقاد، هذه التوجهات هي ما ينعكس سلبا أو إيجابا في المقاربات النقدية للنصوص الأدبية؛ ذلك "أن للمصطلح تأثيرات نادرا ما يقدر الناس أبعادها أو يولونها ما تستحقه من اهتمام، وتتصل هذه التأثيرات بالجوانب الفكرية العامة، لأن المصطلح هو صورة مكثفة للعلاقة القائمة بين اللسانيات والنقد ولاسيما المصطلح السيميائي بوجه خاص"[1].

وما يلفت النظر. أيضا. هو التباين الظاهر لاستعمالات المصطلح المتعلق بالسيميائية؛ إذ نلفي هذا التباين خصوصا بين مصطلحي sémiologei/sémiotique اللذين وظفا تارة للدلالة على مفهوم واحد وتارة أخرى للدلالة على مفهومين مختلفين نسبيا؛ فهناك من النقاد من جعل من "السيميائيات" دلالة على الفروع في حين تحيل السيميائية إلى الإطار النظري العام لعلم العلامات وهذا ما رأيناه مع "عبد الملك مرتاض"، وهناك من جعل من السيميولوجيا الأصل ومن السيميائية الفرع وهناك من رأى العكس، في حين لم ير آخرون حدودا تفصل بين المصطلحين واعتبروهما متطابقين ومترادفين كما كان مع "فيصل الأحمر" و"بشير تاوريت"، وفرق آخرون بين المصطلحين على أساس أن السيميائية تدرس العلامات غير اللغوية في حين تدرس السيميولوجيا الأنظمة اللغوية كالنص الأدبي وهو ما لاحظناه مع الناقدين "يوسف وغليسي" و"عبد العالي بشير"، ومنهم من رأى أن السيميولوجيا تعنى بالعلامات الدالة باللسان وغير اللسان كما توضح مع "رشيد بن مالك"، في حين خصها آخرون بالعلامات غير اللغوية كما رأينا مع "الزاوي بغورة"، في حين يشير أحد مؤسسي السيميائية السردية **"جوزيف كورتيس"**إلى الفروق بين الاصطلاحين بوصفهما متكاملين في قوله: "لا أحد يجهل أن السيميائيات الفرنسية على وجه الخصوص تلح منذ عشريتين أو ثلاث على العلاقة بين العلامات وعلى المعنى الناتج عن ذلك في حين تركز السيميولوجيا (أو

[1]. مولاي علي بوخاتم: الدرس السيميائي المغاربي، ص 121.

السيميائيات الأنجلو سكسونية) على تحديد العلامات وتصنيفها وتيبولوجيتها آخذة بعين الاعتبار قبل كل شيء أشكال التواصل والقنوات التي تستند إليها. بالطبع فإن الرؤيتين لا تتعارضان بل على العكس لا يمكنها. حسب مقاربتنا. إلا أن تكملا بعضهما"[1]

ولعل مرد هذا الاختلاف هو منطلق كل ناقد فمنهم من عاد إلى القواميس المتخصصة والمعاجم وهناك من وضع تعريفات مقطوعة عن الخلفيات الفلسفية والتاريخية للمصطلح، وهناك من تعامل مع المصطلحات ومفاهيمها وكأنها وليدة العصر وهناك من رأى العكس تماما إذ لم يغفل وجود إشارات لها في تراثنا العربي.

2.1. مصطلحات تحليل الخطاب الشعري:

لم يقتصر الأمر على إشكالية مصطلح "السيميائية" فحسب، بل تعداه إلى الأدوات والمفاهيم الإجرائية للمنهج السيميائي كما هو الحال. على سبيل المثال. مع مصطلحات تحليل الخطاب الشعري: **Isotopie/ Signe/Icône/ Marque/ Indice/ Signal/ Index**. فبخصوص مصطلح "السمة" في كتابات نقادنا المعاصرين نجد مجموعة من المقابلات التي اقترنت بالمصطلح الأجنبي **Signe** أبرزها: علامة، سمة، دليل هذا المصطلح الأخير الذي فضله "رشيد بن مالك"[2] في قاموسه الخاص بمصطلحات التحليل السيميائي والذي لم يكتف فيه بالوقوف على المقابلات العربية فقط بل يعو بنا إلى الخلفية المعرفية التي أطرت المصطلح **(سوسير/ يلمسلف).**

كما أورد الناقد "عبد الملك مرتاض" مصطلح **"سمة"**معبرا به عن صفة بادية للعيان، ثم قابل المصطلح باللفظ الأجنبي **Signe**، كما قابل مصطلح **"علامة"** باللفظة الأجنبية La Marque موضحا الحدود الفاصلة بين المصطلحين؛ إذ أشار إلى مفهوم العلامة أو السمة في الثقافة الغربية القديمة والحديثة عند كل من **"دي سوسير"**، و**"جوليا كريستيفا"**، و**"هيالمسلف"** و**"بيرس"** وغيرهم، ليستقر على مصطلح "السمة" واضعا تفسيرات لأسباب اختياره؛ فمرتاض وبالرغم من تقارب الاستعمالين. في نظره. (و س م) (ع ل م) في الوضع العربي وعبر المعاجم فإنه يؤثر مصطلح (السمة)؛ لأن (ع ل م) يبدو معناها قائما في ذاته مثل العلامة والعلم(بفتح اللام)، بمعنى الجبل، بالإضافة إلى أن له مقابلا في اللغة الأجنبية هو (**la marque**) في حين يقابل السمة المصطلح الأجنبي

[1]. جوزيف كورتيس: سيميائية اللغة، تر ليلى بن عرعار، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، د ط، 2012، ص ص 18، 19.

[2]. رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص191.

(**lesigne**) وهو ما استخلصه لما كان بصدد ترجمة بحث حول الأصول السيميائية في فكر (شارل سندرس بيرس)[1].

فانفتاح الناقد "مرتاض"، على الفكر الغربي لم يجعله متقوقعا على هذا الوافد الجديد؛ إذ نجده يصطنع مفاهيم ومصطلحات تتلاءم وطبيعة اللغة العربية، كما أنه لا يقف عند القضايا النظرية الغربية فحسب، بل يعود إلى مساءلة واستنطاق القضايا الفكرية القديمة في تراثنا العربي، وعلى الرغم من هذه الجهود لم يسلم الناقد من الوقوع في الاضطراب المصطلحي، وهذا حينما ساوى بين مصطلحات (السمة، الدليل، القرينة)؛ ذلك أن السمة صفة تدرك مباشرة للتعبير عن معنى غائب، فالرماد في قولنا:(كثير الرماد) سمة أو قرينة أو دليل على وجود النار وهي العنصر الغائب الذي لم نره وإنما دل عليه(الأثر) الرماد[2].

اختلف نقادنا. إلى جانب مصطلح سمة. حول ترجمة وتعريب المصطلح الأجنبي **Isotopie** بين **التشاكل** عند كل من "عبد الحميد بورايو"[3]،"فيصل الأحمر"[4] "عبد الملك مرتاض"، "عبد القادر شرشار"[5]، "قادة عقاق"[6]، **وإيزوتوبيا** عند "رشيد بن مالك" الذي اعتمد المفهوم الغريماسي المتمحور حول تشاكل المضامين، فالتشاكل"بمثابة المستوى المشترك الذي يرد ممكنا اتساق المضامين"[7]، ثم يضيف مصطلحين آخرين**(التناظر)**[8] و**(النظير)**[9]، كما نجد مصطلح **إزوطوبات "Isotopies"** عند "عبد الملك مرتاض"[10]، بالإضافة إلى مصطلح **(مشاكلة)**، وقد اقترح الناقد تعريفا مؤقتا يقول: "إنه: تشابك لعلاقات دلالية عبر وحدة ألسنية إما بالتكرار، أو بالتماثل، أو بالتعارض سطحا وعمقا، وسلبا وإيجابا"[11] قبل أن يتوسع في مفهومه لهذا المصطلح وهو ما سنلاحظه لاحقا.

---

[1]. ينظر عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص ص149،148.

[2]: ينظر المرجع السابق، ص178.

[3]. جورج موراند: الغراب والثعلب؛ مقاربة سردية خطابية،تر عبد الحميد بورايو، محاضرات الملتقى الثالث "السيمياء والنص الأدبي"، منشورات جامعة بسكرة، 20/19 أفريل، 2004، ص3.

[4].فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص235.

[5].عبد القادر شرشار: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص 40.

[6]. قادة عقاق: السيميائيات السردية؛ أصولها ومفاهيمها ومآخذها، النشر الجديد الجامعي، تلمسان، الجزائر، 2016، ص 203.

[7].رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص93.

[8].رشيد بن مالك: من المعجميات إلى السيميائيات، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص 97.

[9]. المرجع نفسه، ص345.

[10].عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص 11.

[11]. عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة قصيدة القراءة؛ تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص43.

آثرالناقد "يوسف وغليسي" . على غرار بن مالك . مصطلح **(التناظر)** معتبرا إياه كمصطلح يختلف معناه عند السيميائيين عن مفهوم التشاكل، وفي هذا الشأن يقول: "ولولا أن المعيار التداولي للمصطلح قد فعل فعله، لدعونا ثانية إلى إعادة النظر في ترجمة هذين المصطلحين بهذا المقترح الجديد:(التناظر isotopie، التشاكل isomorphisme) وحجتنا في ذلك . فضلا على المفهوم المبسوط . منذ قليل . هي أن تأثيل المصطلح الثاني مشتق من الكلمتين الإغريقيتين: (isos) بمعنى "يساوي" و(Morphe) التي تحولت . في اللاتينية . إلى (Forma) بمعنى: الشكل "forme" أو القالب (Moule)، فيكون معنى الكلمة إذن: التساوي في الشكل، أو الأشكال المتساوية. وإذن فإن المشاكلة أو التشاكل أو التشاكلية هي أدنى إلى هذا المصطلح منه إلى صنوه (Isotopie) الذي سنمحض له . حينها . مصطلح التناظر"[1].

وربما كان الناقد "عبد الملك مرتاض"، من النقاد الذين واجهوا هذا المصطلح (التشاكل) مفهوما وممارسة بمشروعية التصرف فيه، فكان" أكثر السيميائيين العرب تعاطيا لهذا المفهوم، وأجرؤهم تصرفا في دلالته، حيث أعاد عجنه وشحنه بمحمول تراثي زاخر، اقتبسه من العهد البلاغي القديم (المشاكلة، المقابلة، مراعاة النظير، الجناس، الطباق، الجمع، اللف والنشر،...)"[2]، فالناقد "مرتاض"، وقبل أن يطرح مفهوما لمصطلح "التشاكل" عرج إلى أصله في معجم "لاروس" الفرنسي، فهو مكون من جذرين إغريقيين (Isos) ومعناه: يساوي أو تساو، و(Topos) ويعني: المكان وتركيبهما يعني (المكان المتساوي، أو تساوي المكان)، وما استخلصه الناقد أن التشاكل يقصد به (إلى كل ما استوى من المقومات الظاهرة المعنى، والباطنية، والمتمثلة في التعبير أو الصياغة؛ وتأتي متشابهة مرفولوجيا، أو نحويا، أو إيقاعيا، أو تراكبيا عبر شبكة من الاستبدالات والتباينات وذلك بفضل علاقة سياقية تحدد معنى الكلام)، وبعدها يشير الناقد إلى ما يشابه المصطلح في اللغة العربية كمصطلح "العدول"، ويطرح مفاهيمه(التشاكل) عند بعض النقاد الغربيين أمثال "راسيتي" و"ميشال أريفي" و "دولاص" وأصحاب معجم اللسانيات[3].

حدد الناقد "مرتاض" . أيضا . مصطلح **(Icone)** حيث أرجعه إلى أصله الديني في الثقافتين الفرنسية والانجليزية وقد كان يعني الصور المقدسة للديانة المسيحية خصوصا الشرقية منها، ثم أشار إلى "بيرس" كأول من اصطنعه مصطلحا سيميائيا والذي يعني العلاقة التشبيهية مع العالم

[1]. يوسف وغليسي: مفاهيم التشاكل في السيميائيات العربية، الملتقى الوطني الرابع السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 29/28 نوفمبر، 2006، ص ص 40،41.

[2]. المرجع نفسه، ص 38.

[3]. ينظر عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص ص20،21.

الخارجي، كما أوجد له "مرتاض" مقابلا في اللغة العربية فاقترح مصطلح **"المماثل"**، ولقد كانت الغاية من استحداث إجراء المماثل في الفكر السيميائي هي التمكين من استحضار شيء غائب أو متعذر بما يطابقه لا بما يشابهه، رؤية (كانعكاس وجه على صفحة ماء أو انعكاسه في مرآة)، وذوقا، وشما، ولمسا، وسمعا (كمعرفتنا لشخص بمجرد سماع صوته دون النظر إليه)[1]، مما يعني أن التماثل هو الانعكاس أو التطابق التام بين شيء غائب وشيء حاضر.

أما مصطلح (**indice**) فأوجد له الناقد عدة مقابلات منها: **الاستدلال، المؤشر**، ثم ما لبث أن استبدله بمقابل آخر هو **(العلمية)** على أساس أن سمة الثوب هي علامته؛ أي علمه، ليستقر أخيرا على مصطلح **(قرينة)**، أما في مجال التمييز بين المصطلحات مثل (إقونة، مماثل، قرينة) يشير "عبد الملك" أن التمييز بينها يكون عادة بكون القرينة علية لا تقبل المشابهة، بينما المماثل هو أصلا يقوم على التشابه المماثل (التطابق التام) بين السمة والعالم الخارجي[2].

كما نتج عن المقابلات العربية لمصطلح (**Indice**) اختلافات ترجمية أخرى فكان: **(أمارة)** عند "عبد الحميد بورايو"[3]، و**(مؤشر)** عند كل من "فيصل الأحمر"[4] و"السعيد بوطاجين"[5]، وآمنة بلعلى[6] و**(الإشارة)** مع "الزاوي بغورة"[7]، ويتفق كل من"مولاي علي بوخاتم"[8] و"يوسف وغليسي"[9] على المقابل **(قرينة)**، في حين لا توجد حدود بين مصطلحي **(الأيقونة والقرينة)** في نظر ناقدنا "عبد القادر فيدوح" حيث يجعلهما مقابلين للاصطلاح الأجنبي (indice)[10]، أما الناقد "إبراهيم صحراوي" فيقابله (المصطلح) بالمقابل العربي **(علامة)**[11]

3.1. مصطلحات تحليل النصوص السردية:

---

[1]. ينظر المرجع نفسه، ص 25، وما بعدها.

[2]. ينظر عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة قصيدة القراءة، ص ص236، 237.

[3]. دليلة مرسلي وآخرون: مدخل إلى السيميولوجيا؛ نص-صورة: تر عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية،بن عكنون، الجزائر، 1995، ص16.

[4]. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 55.

[5]. السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي؛ دراسة سيميائية غدا يوم جديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ، ص174.

[6]. آمنة بلعلى: سيميائية شارل سندرس بورس"قراءة أولية"، مجلة بحوث سيميائية، ع4/3، ص233.

[7]. الزاوي بغورة: العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة، ص 102.

[8]. مولاي علي بوخاتم: الدرس السيميائي المغاربي، ص 125.

[9]. يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 244.

[10]. ينظر يوسف وغليسي : النقد الأدبي الجزائري من اللاسونية إلى الألسنية، ص 137.

[11]. إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي؛ دراسة تطبيقية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص164.

وكما اختلف نقادنا في الترجمات السابقة، اختلفوا أيضا في ترجمة بعض مصطلحات تحليل النصوص السردية وهو ما يوضحه الجدول الآتي:

المصطلح	الترجمة	المترجم	المصدر
Actant	عامل	السعيد بوطاجين	الاشتغال العاملي ص161.
		رشيد بن مالك	من المعجميات إلى السيميائيات ص 238.
	فاعل	ع الحميد بورايو	السيميولوجيا (كتاب مترجم) ص 52.
	الدور	ع الحميد بورايو	المصدر نفسه،ص ن
Acteur	القائم بالفعل	ع الحميد بورايو	السيميولوجيا، ص52.
	ممثل	رشيد بن مالك	مقدمة في السيميائية السردية، ص32.
		ابراهيم صحراوي	تحليل الخطاب الأدبي، ص166.
Adjuvant	مساعد	رشيد بن مالك	قاموس مصطلحات التحليل السيميائي ص18.
	مساند	السعيد بوطاجين	الاشتغال العاملي ص165.
		عبد القادر شرشار	تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، ص 66.
Disjonction	فصلة	رشيد بن مالك	السيميائيات السردية ص 73.
	انفصال	السعيد بوطاجين	الاشتغال العاملي ص 171.
Sujet	فاعل	رشيد بن مالك	من المعجميات إلى السيميائات ص 244.
		ابراهيم صحراوي	تحليل الخطاب الأدبي، ص164.
		عبد القادر شرشار	تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، ص 66.
	ذات	السعيد بوطاجين	الاشتغال العاملي ص158.

Conjonction	وصلة	رشيد بن مالك	القاموس ص40
	اتصال	السعيد بوطاجين	الاشتغال العاملي ص169.
Séquence	مقطوعة	رشيد بن مالك	القاموس ص189
	مقطع	إبراهيم صحراوي	تحليل الخطاب الأدبي ص166.
	متتالية	عبد الحميد بورايو	
Schéma Narratif	مخطط سردي	السعيد بوطاجين	الاشتغال العاملي ص179.
	ترسيمة سردية	رشيد بن مالك	القاموس ص 158

يتبدى لنا من خلال الجدول أن المصطلح السيميائي السردي في تحليل النصوص لم يسلم هو الآخر من فوضى الترجمة والنقل، مما يؤكد حالة الفوضى التي تعيشها بيئتنا النقدية جراء عجز نقادنا عن ضبط المفاهيم والمصطلحات، و يعزو "رشيد بن مالك"، هذه الإشكالية (إشكالية المصطلح) إلى عامل الترجمة الفردية التي لا تخلو من ميولات شخصية لا تزيدها إلا غموضا، كما يرجع . أيضا . هذه الإشكالية إلى غياب البحوث الجماعية والتنسيق بين البحاثة العرب بخصوص الأولوية التي ينبغي أن يحظى بها تيار علمي ما، بالإضافة إلى غياب التحضير الجاد لمراعاة الشروط والأدوات اللازم توفرها لإخراج النقد العربي من هذه الأزمة الحادة[1]، وغالبا ما تكون ترجمة المصطلحات بعيدا عن السياق الثقافي والفكري الذي أنتجت فيه وهو ما رأيناه مع أغلب نقادنا، فيكتفي المترجم بإعطاء مقابلات عربية مبتورة عن خلفياتها الفكرية والفلسفية مما يفرغ المصطلح من حمولته ودلالته الحقيقيتين.

2 . إشكالية التأصيل والتنظير والترجمة:

لقد أصبح الانفتاح على الآخر . بقصد الإفادة والاستفادة . ضرورة ملحة أملتها ظروفخاصة، حتمت على نقادنا تجاوز تلك النظرة التقليدية في دراسة الأعمال الأدبية وتحليلها، واستبدالها برؤية جديدة لا تغفل ما استجد في الساحة النقدية العالمية، لذا كان الاهتمام بتقديم النظريات الغربية والتعريف بها من أهم المسائل التي حاول نقادنا تجسيدها سواء في دراساتهم النظرية أو ممارساتهم التطبيقية. فكيف قدم نقادنا السيميائية في دراساتهم وأبحاثهم التنظيرية؟

[1]. ينظر رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 11.

من الكتابات النقدية في المجال السيميائي نجد "رشيد بن مالك"، الذي طالعنا باتجاهه السيميائي الغريماسي مستهدفا تبسيطه وتقريبه للقارئ من خلال الترجمة، أو التنظير، أو الممارسة التي لم تخل منها جل أبحاثه، وبالعودة إلى المؤلفات المنشورة نجد أن الناقد قد نظر للسيميائية وعرف بها قبل أن يقدم على الترجمة لها وهذا من خلال مؤلفاته النظرية:

.قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص الصادر عام 2000.

.مقدمة في السيميائية السردية (2000).

.البنية السردية في النظرية السيميائية (2001).

.السيميائية السردية (2006).

أما الكتابات المترجمة فكانت كالاتي:

. السيميائية أصولها وقواعدها لميشال أريفييه وآخرون (2002).

.السيميائية مدرسة باريس لجان كلود كوكي (2003).

.تاريخ السيميائية لآن إينوا(2004).

.السيميائية؛ الأصول والقواعد والتاريخ لآن إينوا وآخرون(2008).

ـ بسط الناقد في قاموسه الخاص بمصطلحات التحليل السيميائي الصادر عام 2000 أهم المصطلحات المستعملة في التحليل السيميائي للنصوص السردية، وقد ـعمد إلى وضع المصطلح الفرنسي ثم مقابله الانجليزي ثم العربي ملحقا بذلك شرحا للمصطلح قد يطول أو يقصر، كما اعتمد التعريب لبعض المصطلحات التي لم يتوفر لها مقابل دقيق يعبر عنها، ومن ذلك مصطلح: سيميولوجيا، إيزوتوبيا، إيديولوجيا[1]...وغيرها، وقد شكلت المصطلحات والمفاهيم الغريماسية نسبة كبيرة في هذا العمل.

وفي إطار تذليل الصعاب وتقديم النظرية السيميائية ألحق "رشيد بن مالك" قاموسه بمؤلف آخر هو (مقدمة في السيميائية السردية) الصادر في العام نفسه، حيث لم يغفل الأصول المعرفية ممثلة بالدراسات اللسانية والدراسات الشكلانية التي استلهمتها النظرية في تشييد جهازها المفاهيمي، وتحتل هذه المرجعيات المعرفية والتطورات الحاصلة في المبادئ والأسس التي انبنت عليها السيميائية مكانة هامة في نظر ناقدنا وهو الأمر الذي لم يغفله ونبه إليه من خلال قوله: "سنسعى في هذا البحث إلى دراسة الأصول اللسانية والشكلانية التي انبنت عليها النظرية السيميائية (مدرسة

[1].ينظر المرجع السابق، ص 88، وما بعدها.

باريس) واستمدت منها مصطلحيتها العلمية مع إجراء تعديلات على مفاهيمها تقصيا في ذلك الانسجام مع التوجهات الجديدة للبحث السيميائي المعاصر"[1].

وقد خص القسم الأول بالخلفيات اللسانية رصد من خلالها أهم المصطلحات التي ساهمت في بناء الصعيد السردي للنظرية السيميائية كمبدأ الاختلاف **(Différence)**، ومبدأ المحايثة **(Immanance)**، والمربع السيميائي **Carré sémiotique**، والكفاءة **(compétence)** والأداء **(Performance)** مراعيا في ذلك . كما يقول . الشروط التي بها تم نقل المصطلح، وخص القسم الثاني من الدراسة بالتوجه الشكلاني الروسي ممثلا في البداية بالتوجه العام متبوعا بعدها بالنموذج البروبي وما قدمه من دعم منهجي للنظرية السيميائية، مع تقديم الانتقادات التي وجهها إليه "غريماس" والتعديلات التي أجراها مع زميله "جوزيف كورتيس"(J. Courtés) وأسس بناء عليها الخطاطة السردية **(Schéma Narratif)** ليختتم مؤلفه بقسم تطبيقي قارب من خلاله قصة "العروس" لغسان كنفاني، وقصة "عائشة" لأحمد رضا حوحو، وخص رواية "ريح الجنوب" بسيميائية الفضاء.

غير أن الناقد لم يتوقف كثيرا عند مسارات انتقال بعض المفاهيم اللسانية وكيفية انتقالهما من النموذج اللساني إلى النموذج السيميائي، ففي مبدأ **المحايثة** يصل الناقد هذا المفهوم بالرؤية الغريماسية مباشرة انطلاقا من بنائه للمربع التصديقي دون تقديم شرح،يمكننا من استيعاب العلاقة بين المفاهيم اللسانية والمبادئ الغريماسية، واكتفى بإشارة سريعة إلى هذا المفهوم عند كل من "فرديناند دي سوسير" في كتابه (دروس في اللسانيات العامة) استنادا إلى لعبة الشطرنج، و"هيالمسلف" الذي تبنى المبدأ نفسه للتأكيد (على ضرورة استبعاد الوقائع غير اللسانية من عملية الوصف والنظر إلى موضوع اللسانيات باعتباره شكلا)، بعدما عرفه(ابن مالك) على أنه المبدأ الذي تخضع فيه الدلالة لقوانين داخلية خاصة بعيدة كل البعد عن أي معطى خارجي[2].

ويتناول الناقد مبدأ **الاختلاف** بشيء من التفصيل مشيرا إلى أصله السوسيري ثم ثوبه الجديد داخل التصور الغريماسي الذي "يقتضي فيه الاقتراب من المسألة الدلالية استيعاب الاختلافات المنتجة للمعنى دون الاكتراث لطبيعتها في إطار بنية تدرك بحضور عنصرين (على الأقل) تربطهما علاقة بطريقة أو بأخرى"[3]، ثم بين الناقد مسار انتقاله(مبدأ الاختلاف) وكيفية تسخيره في

[1].رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر،2000 ص5.

[2].ينظر المرجع السابق، ص9.

[3].المرجع نفسه، ص10.

تشكيل المربع السيميائي(**Carré Sémiotique**) وعلاقاته المعروفة، التقابل **(Opposition)**، التضاد **(Contrariété)**، التضمين (Implication)، التناقض (Contradiction).

كما فصل الناقد حديثه عن مبدأي **الكفاءة والأداء**، حيث تتبع التفاصيل الدقيقة الخاصة بهذين المصطلحين في المشروع التشومسكي، مشيرا إلى المفهمة الجديدة لهذين المبدأين والتي تولي أهمية للعناصر التي تدخل في تشكيل "الكفاءة" وللبعدين المعرفي والتداولي للأداء. فالكفاءة التشومسكية كانت مربوطة بنظام من القيود، وكل قدرة على إنتاج ملفوظات وفق ذلك النظام يشكل كفاءة، وأما "الأداء" فهو الفعل المنتج للملفوظات، وقد نظر "غريماس" إلى هذين المفهومين من زاويتين: معرفة الفعل وإنجاز الفعل، فالكفاءة اللسانية ليست شيئا لذاته، بل حالة خاصة لظاهرة أعم وأشمل ضمن إطار إشكالية الفعل الإنساني وتؤسس الفاعل بوصفه عاملا **(Actant)**،وينظر "غريماس" إلى الأداء اللساني على أنه حالة خاصة يدخل ضمن إطار إشكالية عامة تسخر لفهم النشاطات الإنسانية التي تأخذ أشكالا متنوعة في الخطابات[1].

يتوقف الناقد عند هذا الحد في حديثه عن المبادئ الغريماسية وأصولها اللسانية . والتي استقاها مباشرة من مصادرها الأصلية . دون أن يتطرق إلى بعض التصورات والأبحاث اللسانية لحلقة براغ التي كانت مصدر إلهام "غريماس"، ومنها أبحاث "رومان جاكبسون"، حول نموذج التواصل المكون من ستة عناصر: المرسل ،المرسل إليه، المرسلة، السياق، النظام، قناة الاتصال وقد استفاد منه (غريماس) في النموذج العاملي وتطويره انطلاقا من علاقة الفاعل**Sujet** بالمرسل**Destinateur** و المرسل إليه**Destinataire** في عملية تبليغ الرسالة، وكذا في إعداده للبنية الأساسية للدلالة المحققة للمربع السيميائي[2].

ويقف الناقد في معرض حديثه عن الأصول الشكلانية للنظرية الغريماسية عند أفكار **"فلادمير بروب"(Vladimir Propp)***، في كتابه (مورفولوجية الحكاية الشعبية) مشيرا إلى أهم القضايا التي دعمت المشروع الغريماسي،كالوظيفة، والتتابع الوظيفي، وتظهر مرونة النموذج البروبيModéll Proppien حسب ناقدنا حين أسقطه "غريماس" على النصوص السردية، وأما

[1]. ينظر المرجع نفسه، ص19.

[2]. ينظر نادية بوشفرة: مباحث في السيميائيات السردية، ص 14.

* باحث روسي (1895/ 1970)، نشر كتاب (الجذور التاريخية) عام 1946، كان أحد الأعضاء البارزين لجماعة الشكلانيين الروس الذين ظهروا في عشرينيات هذا القرن، من مؤلفاته: الشعر الملحمي الروسي 1955، الأعياد الزراعية الروسية 1963، أوديب في ضوء الفلكلور، ينظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي؛ دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1992، ص 6.

الدعم المنهجي الذي قدمه بروب للنظرية السيميائية فكشفه عن المهمات الثلاث (التأهيلية، الأساسية، التمجيدية)[1].

تذهب الباحثة "وافية بن مسعود"، وهي بصدد تقييم أبحاث "رشيد بن مالك" حول التأصيل اللساني للنظرية السيميائية (مدرسة باريس) أن أعمال الناقد اتسمت بالاختزالية، فالأصول المعرفية كما قدمها تغفل عديد الأصول كالسرديات، والشعرية، وأعمال أخرى، وهذا ما يتبين من قولها: "إن الملاحظة الأولية لهذه المرجعيات المذكورة تظهر أن الباحث ركز على عينات محدده، لكن هذه العينات ليست كل المرجعيات المؤسسة للنظرية. مدرسة باريس تحديدا، فهناك أصول أخرى. تضاهيها أهمية لم يجر ذكرها، كالشعرية، والسرديات، وأعمال كلود بريمون...الخ"[2].

هذا ما جعل الدراسة مختزلة نتيجة وقوف الناقد واقتصاره على بعض المرجعيات اللسانية والمعرفية دون إعطاء أهمية للخلفيات الفلسفية وتصوراتها للمعنى والتي تنطلق منها السيميائية في فهمها لبعض الآليات الإجرائية وهو ما يؤكده "سعيد بن كراد" في قوله: " لا يمكن أن نتجاهل مقترحات الفلسفة في هذا المجال. ويكفي أن نشير في هذا الإطار إلى أن بعض التصورات السميائية (مدرسة باريس خير مثل على ذلك) لا يمكن فهم إجراءاتها التحليلية ولا منطلقاتها النظرية دون التعرف على المبادئ الفلسفية التي تحكم تصورها للمعنى"[3].

كما التفت الناقد. بإشارة سريعة. إلى بعض الدراسات والمصادر التراثية التي وضعت المفردة (السيميائية) قيد الدراسة وهو بصدد تقييمه للمعجم الوسيط حول المفاهيم الموضوعة للسيميائية فيذكر: مخطوطة تنسب لـ "ابن سينا" (كتاب الدر النظيم في أحوال التعليم)، ومخطوط آخر كتبه "محمد شاه بن المولى شمس الدين الفناري" تحت عنوان (كتاب أنموذج العلوم)، كما أشار أيضا إلى الفصل المتعلق بالسيميا ضمن مقدمة "ابن خلدون". وينوه الناقد إلى أن أي دراسة تلتفت إلى هذه الإطلالات التراثية إنما هي دراسة تقف على مصداقية المصطلح وقيمته، وتضع القارئ في صلب التحولات اللغوية داخل المنظومة المعجمية[4].

---

[1]. ينظر رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، ص ص30 ، 33.

[2]. وافية بن مسعود: مدرسة باريس السيميائية في أعمال رشيد بن مالك بين التبسيط والاختزال، الملتقى الدولي الثامن (السيمياء والنص الأدبي)، ص 575.

[3]. سعيد بن كراد: السميائيات وموضوعها، مجلة بحوث سيميائية، إصدار مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي/ مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، ع4/3، جوان/ ديسمبر، 2007، ص ص180، 181.

[4]. ينظر رشيد بن مالك: من المعجميات إلى السيميائيات، ص ص 198، 199.

التفت الناقد "عبد الملك مرتاض" . ضمن المنظور نفسه إلى السيميائية في جانبها التراثي العربي مشيرا إلى جهود الباحثين القدامى الذين تصدوا لها وعلى رأسهم "علي أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ"، و"عبد القاهر الجرجاني"، إذ يرى أن "الجاحظ" اصطنع مصطلح "العلامة" أو "الإشارة" وتحدث عنها من المنظور الأدبي من حيث وظيفتها الدلالية في باب الاتصال، وفي أشكال الإرسال والاستقبال، خصوصا في كتابيه (البيان والتبيين)، و(الحيوان)، فالدلالة تكون باللفظ أما الإشارة فباليد، أو الرأس، أو العين، أو الحاجب....وغيرها. والإشارة واللفظ شريكان، أما "الجرجاني" فقد اصطنع مصطلح "السمة" وتناولها من منظور لغوي دلالي بحت حينما جعل من السمة لفظا دالا على معنى يحيل عليه في الخارج وهو ما استنتجه "مرتاض"، من خلال تعليق "الجرجاني" على المثل النحوي (زيد خارج)[1]، ومعروف عن "عبد الملك مرتاض" في تجربته النقدية عدم تنكره للتراث، مع عدم انغلاقه على الحداثة فهو يلعب على المحورين (التراث/ الحداثة) من خلال الحوار المنهجي.

كما أوضح لنا الناقد "أحمد يوسف" . بإشارات متفرقة . مساهمة بعض البحاثة العرب من خلال تصوراتهم، فمفهوم "السكاكي" لعلم المعاني،يظهر أن وظيفة الخطاب تتعلق بمدى توافقه ومقتضى الحال ومراعاته لإستراتيجية التلقي ومقامه، وهو ما يوافقه على محور الحداثة مسألة الاتساق من الناحية التركيبية، ومسألة التواصل والقصدية من ناحية إفادة المعنى، كما يقابل أيضا (السيميوزيس) أو الدلالات المتناهية كما يدعوها الناقد، الكناية البعيدة التي تنتقل من لازم بعيد بوساطة لوازم متسلسلة، ويستشهد ناقدنا على ذلك بتحليل دلالي مفتوح لمثال (كثير الرماد) كالآتي: كثرة الرماد يقابلها كثرة الجمر، كثرة الجمر يقابلها كثرة إحراق الحطب تحت القدور، كثرة إحراق الحطب يقابلها كثرة الطبائخ، كثرة الطبائخ يقابلها كثرة الأكلة، كثرة الأكلة يقابلها كثرة الضيفان وهذه الأخيرة يقابلها المدلول المقصود وهو مضياف.

وانطلاقا من هذا التحليل،يظهر للناقد أن ما كان مركز اهتمام النحاة العرب هو الدلالة اللفظية لا المكونات الدلالية في ذاتها[2]، مشيرا في دراسة أخرى إلى علاقة تراثنا اللغوي بالسيميائية التداولية ضاربا المثل بـ"سيبويه" وإشاراته إلى دور المخاطب في بيان المعنى المراد من الإعراب. وبناء

[1]. ينظر عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص167 وما بعدها.

[2]. ينظر أحمد يوسف: الجدل وخطاب البرهان، مجلة بحوث سيميائية، إصدار مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي / مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، الجزائر، ع2، ديسمبر 2006، ص ص 91،92.

على رؤيته هذه دعا الناقد إلى ضرورة إعادة النظر في قراءة تراثنا في ضوء منجزات السيميائيات التداولية قصد تصحيح عديد التصورات المغلوطة في حق التراث العربي[1]

ويكتفي الناقد "عبد القادر شرشار"، بالإشارة إلى أن السيمياء القديمة عند العرب كانت مختلطة المفاهيم غير محددة الحقول؛ فقد ذكرت في مجالات معرفية عديدة كالمناظرات والأصول والنقد والتفسير، كما ارتبطت بعلوم السحر التي تعتمد أسرار الحروف والرموز والتخطيطات الدالة، كما ارتبطت أحيانا أخرى بالكيمياء وعلم الدلالة وأحايين أخرى بالمنطق وعلم التفسير والتأويل، وقد أشار ناقدنا في هذا الصدد إلى بعض المؤلفات العربية كما هو الشأن مع مؤلف (الدر النظيم في أحوال علوم التعليم) الذي نسبه إلى "ابن الأكفاني" استنادا إلى "بروكلمان"، وأيضا كتاب (نموذج العلوم) لـ"محمد شاه بن المولى شمس الدين الفناري"، كما أشار أيضا إلى ما خصه العلامة "ابن خلدون" في مقدمته عن أسرار الحروف[2].

ذهب الناقد "قادة عقاق" . على خلاف ما ذهب إليه نقادنا السابقين من حيث إشارتهم إلى السيميائية في تراثنا العربي . إلى البحث في مفهوم العلامة وطبيعتها عند نقادنا العرب القدامى حيث أفرد لها مقالا تحت عنوان (ملامح الدرس السيميائي في الموروث العربي الفكري واللغوي)، منطلقا من السؤال الآتي: ما هي العلامة وطبيعتها في التراث العربي الإسلامي؟.

التفت ناقدنا في بداية حديثه إلى المفاهيم المعاصرة لمصطلح **"العلامة"** عند كل من **"بنفست"** و**"بيرس"**، مشيرا إلى التقارب الشديد بينها وبين المفاهيم الموجودة في تراثنا العربي، وفي مرحلة أخرى من الدراسة لمفهوم العلامة وقف الباحث على مصطلح (دلالة) وقابله لمصطلح (علامة)، فذكر مدى التقارب الشديد بين مجالات (علم الدلالة) في صورته العربية القديمة وبين ماهية السيميائية في صورتها الحالية، ويضرب مثالا بما توصل إليه المحدثون أمثال "مونان" و"مارتينيه". حول ضرورة تحديد المصطلح وتأطيره بالدلالة اللغوية . وما كان مع القدامى في تراثنا العربي كمفهوم "ابن خلدون" لعلم أصول الفقه وما يلزم دارسيه.

ولم يكتف الناقد بهذا الحد فـ"بالإضافة إلى أن مفهوم (الدلالة) في التراث يقابل مفهوم (العلامة)، فإنه أيضا يتجاور مع مفهوم (السمة) و(الأمارة) و(الدليل)، وهي كلها أمور تتعلق بمفهوم المسلمين للعالم بوصفه دلالة على وجود الخالق، كما أسلفنا، وهذا أمر يؤكد إمكانية تفسيرنا

[1]. ينظر أحمد يوسف: سيميائيات التواصل وفعالية الحوار؛ المفاهيم والآليات، منشورات مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب، وهران، الجزائر، ط1، 2004، ص 58.

[2]. ينظر عبد القادر شرشار: مدخل إلى السيميائيات السردية؛ ص ص12، 13.

لمفهوم الدلالة في الفكر الإسلامي بما يوازي العلامة في المفهوم السيميوطيقي، والتي هي في تصورهم (كون الشيء بحاله يلزم من العلم به، العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال، والثاني هو المدلول، وكيفية دلالة اللفظ على المعنى . باصطلاح علماء الأصول . محصورة في عبارة النص، وإشارة النص، واقتضاء النص"[1]

كما عالج الباحث مسألة القصدية والتأويلية من خلال ما توصلت إليه أبحاث "القاضي عبد الجبار"، على رأس القائلين بالقصدية كشرط ضروري لوقوع الدلالة، و"أبو الهلال العسكري" على رأس من رأوا العكس ونفوا ضرورة توافرها (القصدية) ثم أوجد تقاطع " كل من (القاضي عبد الجبار) و(أبو هلال العسكري)، ومن يتبعهما في طرحهما مع قضية تعد الآن موضوع جدل كبير بين أقطاب الفكر السيميائي المعاصر، حيث أن هناك اتجاها يؤكد على الطبيعة التواصلية للعلامة باعتبار تتكون أساسا من: دال ومدلول وقصد، والمسمى باتجاه (سيميولوجيا الاتصال)، في حين يركز الاتجاه الآخر على الطبيعة التأويلية للعلامة، وهذا من حيث قابليتها للتأويل من جانب المتلقي ويسمى (سيميولوجيا الدلالة)"[2]

كما خاض الباحث أيضا في مسألة طبيعة العلامة في التراث من خلال تقديم وشرح أبحاث كل من (ابن سينا، الرازي، يحيى العلوي)، وأبحاث "دي سوسير"، و"أولمان"، مصرحا أن "(دي سوسير) ومن بعده (أولمان) يقصيان . في هذا السياق من خلال هذا الموقف . (الأمر الخارجي) من الاعتبارات الدلالية، وهما بذلك يتقاطعان مع ابن سينا في إلغائه للأمر (الخارجي) أو (المرجع) من مفهوم العلامة (كما سبقت الإشارة)، ويلتقيان في الوقت ذاته مع (الفخر الرازي) الذي يرى بأن (المعنى اسم للصورة الذهنية لا للموجودات الخارجية) لأن (دلالة الألفاظ على مدلولاتها ليست ذاتية حقيقية)، كما يتجهان أيضا اتجاه (يحيى العلوي) الذي يرى أن (الحقيقة في وضع الألفاظ، إنما هو للدلالة على المعاني الذهنية دون الموجودات الخارجية)"[3].

ووقف الناقد . أيضا . على آراء "أبو حامد الغزالي"، حول أهمية المرجع باعتباره طرفا أساسيا في العلامة وتقاطعاتها مع ما وصل إليه الانجليزيان "أوجدان" و"ريتشاروز" فـ" العلامة في نظر الغزالي تتكون . بغض النظر عن الكتابة . من أطراف أساسية ثلاثة هي:

الموجود في الأعيان.....ويقابله.....(الأمر الخارجي)

[1]. قادة عقاق: ملامح الدرس السيميائي في الموروث العربي الفكري واللغوي، الملتقى الدولي الأول السيمياء والنص الأدبي،8/7 نوفمبر 2000، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، ط 1، 2000، ص112.

[2]. المرجع نفسه، ص113.

[3]. المرجع السابق، ص ص 120، 121.

الموجود في الأذهان.....ويقابله.....(الصورة الذهنية)

الموجود في الألفاظ.....ويقابله.....((اللفظة)...

ولعله من اللافت للانتباه أن نجد هذه التركيبات نفسها .وإن كانت المصطلحات تختلف .هي مركز الاستقطاب في النظرية الدلالية التي قدمها الانجلزيان "أوجدن" و"ريتشاروز" (Ogden et Richards)، في كتابهما (معنى المعنى) الصادر عام 1923، والذي يدرسان فيه مشكلة المعنى من جميع جوانبها المختلفة، ويوردان ضمن ذلك اثنين وعشرين تعريفا للكلمة، ويشيران فيه إلى أهمية التحليل المزدوج الذي يتطرق إلى العلاقة بين الكلمات والأفكار من جانب، والأشياء المشار إليها من جانب آخر، كما يتساءلان عن ماهية العلامة أو الدلالة"[1]

يقترح "رشيد بن مالك" .في سياق التعريف بالنظرية السيميائية وبغية الكشف عن التجارب والتحولات التي أدت بـ "غريماس" إلى إحداث قطيعة إبيستيمولوجية مع الدراسات المعجمية وأفضت به إلى كتابة راهنية السوسيرية . على قرائه البدايات الأولى للبحث السيميائي وعلاقته بالمعجميات واللسانيات ومن أجل هذا خص كتابه(من المعجميات إلى السيميائيات) بترجمات رأى أنها تتعلق بالتباشير الأولى للدرس الدلالي، تصدرتها ترجمة نص لـ "توما برودن"، والتي" كانت تعنى بتجلية المنظورات النظرية والمنهجية المختلفة عن تلك المعروفة عنه في تحليله البنيوي للخطاب وفي السيميائية (...) تسمح بتتبع المسار العلمي الذي قاد الباحث خلال خمسة عشر سنة (1963/1948) من الدراسة التاريخية والاجتماعية للمفردات الفرنسية إلى البنيوية التاريخية، ثم الدلالية البنيوية"[2]، كما تلتها ترجمة للمدخل المنهجي المتعلق بأطروحة الدكتوراه لغريماس التي حملت عنوان "الموضة في 1830. محاولة وصف المفردات الثيابية من خلال صحف موضة تلك الحقبة"، ثم ترجمة لنص مأخوذ من رهانات السيميائية لـ "آن إينو"(Anne Henault) يتعلق بـ (الروح السيميائية الجديدة).

قدم الناقد "عبد الحميد بورايو" . في الشأن الترجمي نفسه . ترجمات تناولت مواضيع مختلفة بالشأن السيميائي كما هو الحال مع مؤلف (مدخل إلى السيميولوجيا؛ نص . صورة)[3] لـ"دليلة مرسلي وآخرون" الذي يتضمن بالشرح والتحليل المبادئ الأساسية للسيميائية، وكذا

[1]. المرجع نفسه، ص ص 121، 122..

[2]. رشيد بن مالك: من المعجميات إلى السيميائيات، ص: 21.

[3]. دليلة مرسلي وآخرون: مدخل إلى السيميولوجيا، نص . صورة، تر عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

ترجمته مقال (المربع السيميائي والتركيب السردي)[1] لـ"دانيال باط" الذي يصبو فيه إلى توضيح وإبراز العلاقة بين المربع السيميائي والتركيب السردي من حيث التماثل في بعض الأوجه، وأيضا مقال متعلق بـ(وظائف العنوان)[2] لـ"جوزيف بيزا كامبروبي".

وفي المجال التطبيقي ترجم مقاربة لـ"جورج موراند"، بعنوان (الغراب والثعلب؛ مقاربة سردية خطابية)[3]، وكذا ترجمته لكتاب[4] خاص بالخلفيات النظرية للمنهج السيميائي وآليات تطبيقه وهو كتاب يضم مجموعة من المقالات والأبحاث المتعلقة بالبنية السردية شارك في تأليفه "غريماس" بالاشتراك مع "كورتيس" وآخرون، ويتضمن قسمين نظريين وآخر تطبيقي، إضافة إلى ترجمة المؤلفات التالية:

. غريماس، كورتيس، راستي، بارط: النظرية السيميائية، مسار التوليد الدلالي، دار التنوير، الجزائر، 2013.

.مجموعة كتاب: السرديات التطبيقية، مقاربات سيميائية سردية، دار التنوير، الجزائر، 2013.

.غريماس، كورتيس، باط: الكشف عن المعنى في النص السردي (ثلاثة أجزاء)، دار السهل، الجزائر، 2008.

. ج. لينيتيفيلت، ج. كورتيس، ج. كومبروبي: السيميائيات السردية؛ نمذجة سردية، الأشكال السردية، وظائف العنوان، دار التنوير، الجزائر، 2013.

ومثله فعل كل من "نصر الدين بن غنيسة"، في مؤلفه (فصول في السيميائيات)[5]؛ حيث خص الفصلين الثاني والثالث للترجمة؛ حيث تعلق الأول بترجمة الفصل الخاص بـ (العوامل والممثلون والصور) وهو مجتزأ من كتاب "غريماس" (في المعنى2) والذي يتضمن طرح بعض التجاوزات لبعض الإشكالات السردية المتعلقة بالتمييز بين العوامل الصادرة عن النحو السردي وبين الممثلين المتمظهرين في الخطاب كما يبين الناقد، أما الفصل الثاني فيتعلق بـ(العناصر الأولية لتحليل الخطاب السردي) وهو الفصل المقتطع من كتاب (سيمياء اللغة) لمؤلفه "جوزيف

---

[1]. دانيال باط: المربع السيميائي والتركيب السردي، تر عبد الحميد بورايو، مجلة بحوث سيميائية، إصدار مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي/ مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، ع4/3، جوان/ ديسمبر، 2007.

[2]. جوزيف بيزا كامبروبي: وظائف العنوان، تر عبد الحميد بورايو، مجلة بحوث سيميائية، ع6/5، ماي، 2009.

[3]. جورج موناند: الغراب والثعلب؛ مقاربة سردية خطابية، تر عبد الحميد بورايو، الملتقى الدولي الثالث السيمياء والنص الأدبي، 19/ 20 أفريل، 2004، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ط1، 2004.

[4]. أ ج غريماس، ج كورتيس وآخرون: المنهج السيميائي؛ الخلفيات النظرية وآليات التطبيق، تر وتقديم عبد الحميد بورايو، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014.

[5]. نصر الدين بن غنيسة: فصول في السيميائيات، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.

كورتيس"، والذي يلتفت إلى الظاهرة السردية التي تتعلق بالحالات والتحولات في الخطاب، والمسؤولة عن إنتاج المعنى كما يشير الباحث. وأيضا "جمال حضري" الذي قام هو الآخر بترجمة كتاب (مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية)[1] لـ "جوزيف كورتيس" وفيه طرح أفكار أستاذه "غريماس" المتعلقة بتحليل السرد والخطاب، وأعقبه بقسم تطبيقي على قصة (سوندريون) الفرنسية.

ولم تخل أبحاث الناقد "رشيد بن مالك"، من الروح الإنتقادية في عرضه للنظرية السيميائية لمدرسة باريس، وهو ما لاحظناه في دراسته المقامة حول (المعجم المعقلن) لمؤلفيه "غريماس" و"كورتيس" في كتابه السابق الذكر "من المعجميات إلى السيميائيات"؛ فالناقد لم يكتف باستعراض ما جاء به الناقدان بل عمل على إظهار النقائص بضرب الأمثلة ودراسة عينة من مصطلحات المعجم، والوقوف على أهم الهفوات التي اعتورت هذا الانجاز كعدم الإشارة في كثير من المواطن إلى السياقات المفهومية الأساسية التي يستقي منها المصطلح حدوده، وكذا التعاريف المختصرة لبعض المصطلحات، وفي مواضع أخرى يخرج القارئ بمفاهيم متناقضة كما لاحظ . الناقد. ذلك مع مصطلح (الافتقار)Manque، كما يخلو المعجم أيضا من إشارات إلى البحاثة الذين استحدثوا هذا المصطلح أو ذاك وهو ما لاحظه ناقدنا مع مصطلح (هبة)Don[2].

أما الوجه الآخر المعتمد في تنظيرات "رشيد بن مالك"، هو تتبعه التحولات الحاصلة في النظرية السيميائية وتحديدا(مدرسة باريس)، فالناقد لم يغفل التطورات التي شهدتها هذه النظرية وساهمت في تصحيح كثير من أسسها ومبادئها التي انبنت عليها، وهذه مسألة جوهرية يعطيها ناقدنا الأولوية؛ لأن استمرارية العلم في نظره أمر يتعلق بتجاوز الأخطاء لا بتثبيتها، ويستدل الناقد على ذلك بالقراءات الجديدة للإرث الغريماسي الذي عرف تصورات جديدة زحزحت بعض المفاهيم البديهية إلى موضع التساؤل والنقاش مثل ما نجده مع "جاك فونتانيل" J. Fontanille احول المربع السيميائي، والمسار التوليدي (Parcours Génératif)، والسردية(La Narrativité)، و"جوزيف كورتيس" الذي أعطى الصدارة لمسألة التلفظ وأفضت قراءته هذه إلى "تقديم بعض البدائل المهمة المتعلقة برهانات التحريك والكفاءة في بعدها الكموني، ووضع الموضوع السيميائي وعوامل التلفظ واحتواء المربع بوصفه كلاما حقيقيا يرتبط بهذه الصفة بالسيميائية العامة. كما

[1]. جوزيف كورتيس : مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر جمال حضري، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/لبنان، ط1، 2007.

[2]. ينظر رشيد بن مالك: من المعجميات إلى السيميائيات، ص ص184، 185.

قدم جاك فونتانيل بعض الاعتراضات على القواعد الأساسية التي نهضت عليها السيميائية الكلاسيكية: المربع السيميائي، المسار التوليدي، السردية"[1].

هذا ما أشار إليه الناقد "عبد القادر شرشار"، الذي سعى إلى توضيح أهم الأسباب التي دفعت "جاك فونتانيل"، إلى إعادة تقويم ركائز النظرية السيميائية الكلاسيكية، ويتعلق الأمر أولا بالمربع السيميائي الذي اعتبره "فونتانيل" قاصرا عن تفسير الكيفية التي تتعامل بها الخطابات مع مقولاته الداخلية، كما أنه عاجز من حيث الكيفية التي تتكون وفقها المقولة انطلاقا من التلقي. أما ما يتعلق بالمسار التوليدي فهو خاص بشكليه التصاعدي والتنازلي حيث لا تتضح الطريقة التي يجري بها التلفظ، ولا يكشف حتى على طريقة الاختيار والتنظيم والامتزاج بين الوحدات من أجل إبداع مقولته، أما السردية فقد تعلقت بالدلالات الثابتة دون الدلالة الفاعلة التي تتشكل أثناء القراءة وهذا ما جعلها غير كافية من منظور سيميائية التلقي.[2]

وضمن الاتجاه السيميائي نفسه (التوجه الغريماسي) تندرج دراسة الباحث والناقد "قادة عقاق"، بحيث يتمحور البحث فيها حول الهيكل العام للنظرية الغريماسية مع التسليم بأهميتها وشموليتها ونجاعة أدواتها الإجرائية ووفرتها المصطلحية دون أن يلغي ذلك النظريات الأخرى كما يرى الناقد، وانطلاقا من التصور الذي يقرّ أنه لا جدوى من دراسة أي نظرية خارج إطارها العام الشامل لخلفياتها الفلسفية ومرتكزاتها المعرفية التي انبنت عليها يقدم "قادة عقاق" السيميائية السردية انطلاقا من أصولها وروافدها المعرفية ومنطلقاتها اللسانية كما عرفت عند "دي سوسير" ومن جاء بعده كـ"هيلمسلف" مستفيدا من بعض المصادر الغربية حينا، والعربية حينا آخر.

يركز الناقد في حديثه عن هذه الخلفيات على المبادئ اللسانية التي كان لها صدى لدى "غريماس" وكيفية استفادته منها، ففي مبدأ العزل المقترن بمفهوم النظام المعروف بمردوديته في مجال اللسانيات ضمن مستويات الوصف، يحدد الناقد هذه المستويات (الدلالي، التركيبي، الصوتي) وعلاقتها ببعضها، ويوضح أنه إذا كانت الجملة قابلة للوصف فإن هذا المبدأ قابل لتجاوز الجملة إلى الخطاب والنص والذي هو مجال السيميائية الأدبية بعامة والسردية بخاصة. أما مبدأ المحايثة الذي عبر عنه "دي سوسير" استنادا إلى لعبة الشطرنج التي لا تقتضي دراسة قواعدها البحث في أصولها، فقد تبنته السيميائية في سعيها إلى دراسة التجليات الدلالية من الداخل بعيدا عن كل المعطيات الخارجية (إلغاء المرجع) وهذا ما ركز عليه "غريماس" انطلاقا من منظورين تجلى

[1]. المرجع نفسه، ص 197.

[2]. ينظر عبد القادر شرشار: مدخل إلى السيميائيات السردية؛ نماذج وتطبيقات، ص ص 93،94.

الأول في مربع المصداقية كما وضحه الناقد بالرسم، أما المنظور الثاني فمسخر على الرسم السردي(Schéma Narratif) لإبراز تباين موقعي الفاعل والمرسل[1]، وأما في حديثه عن مبدأ الاختلاف فيستند الناقد إلى ما جاء به "رشيد بن مالك" كما رأينا سابقا.

ينتقل الناقد . بعدها . إلى جهود أعلام المدرسة الوظيفية . التي لم يشر إليها رشيد بن مالك قبله . ومدى تأثير طروحاتها في الاتجاه الغريماسي؛ فقد شكلت . كما يبين الناقد . نقطة انطلاق مهمة بالنسبة للسيميائية السردية، وقد استفاد "غريماس" من "جاكبسون"، حين إعداده لبنية المربع السيميائي وكذا النموذج العاملي وعملية تمرير الرسالة وتوصيلها، أما المربع السيميائي فقد تجلت علاقاته الأربع (تناقض، تضاد، شبه تضاد، تداخل) انطلاقا من التقابل الثنائي بين علاقتي التضاد والتناقض، أو علاقتي الحضور والغياب كما أقر بذلك "جاكبسون"، وأما النموذج العاملي فقد استفاد من الملامح الستة للفعل الاتصالي الذي صاغه "جاكبسون" لأداء العلامة اللغوية والمتمثلة في: المرسل، المتلقي، قناة الاتصال، الرسالة، الشفرة، والسياق، انطلاقا من علاقة الفاعل بالمرسل إليه أثناء عملية تمرير موضوع القيمة وتوصيله[2].

كما التفت ناقدنا إلى إسهامات المشروع التشومسكي وتأثيره في النظرية الغريماسية من خلال ثنائيتي: البنية السطحية/ البنية العميقة، وثنائيتي: الكفاءة/ الأداء، فالسيميائيون قسموا النص إلى مستويين (سطحي، عميق) بحيث يتم في المستوى الأول دراسة البرنامج السردي ومكوناته؛ أي تفحص العوامل والوظائف، وأما المستوى العميق فيدرس المكونيين الدلالي والمنطقي من خلال استقراء التشاكل والمربع السيميائي، وأما ثنائتي الكفاءة/ الأداء فيمكن فهمهما من خلال نظرية الموجهات استنادا إلى التميز الذي وضعه "غريماس" بين معرفة الفعل والفعل؛ على اعتبار أن الكفاءة كفاءة جهة (كينونة الفعل) والأداء باعتباره (فعل الكينونة) وتضافرهما وفق الكينونة والفعل يساعد على تنسيق الجهات الأربع: إرادة الفعل، وجوب الفعل، القدرة على الفعل، ومعرفة الفعل[3]، وبعدها يختتم الناقد مبحثه المتعلق بالأصول اللسانية للنظرية الغريماسية بطروحات

[1]. ينظر عقاق قادة: السيميائيات السردية، ص29، وما بعدها.

[2]. ينظر المرجع السابق، ص34، وما بعدها.

[3]. ينظر المرجع نفسه، ص38، وما بعدها.

"كلود ليفي ستروس"(Léve. Claude Strauss)* وأهميتها التي حصرها في نقطتين:". تتعلق الأولى بتحديد المنطق الذي يحكم الوظائف الرئيسية في القصة.

. وتتمثل الثانية في كون قراءة ستروس للمشروع البروبي كانت نقطة انطلاق غريماس لقراءة ذات المشروع"[1].

لا يكفي الوقوف عند هذا الحد في مسألة الأصول العلمية في نظر ناقدنا، من حيث الإحاطة بالهيكل العام الذي يسند هذه النظرية، ويتعلق الأمر بضرورة الإشارة إلى الدعم المنهجي الذي قدمته أبحاث الشكلانيون الروس ممثلة في أعمال "فلادمير بروب" حول الحكاية الشعبية الروسية، فمشروع "غريماس" كما يبين الناقد يعد في بعض جوانبه استمرارا للمشروع البروبي، ويستدل ناقدنا على ذلك بالتعديلات التي قام بها "غريماس" لهذا المشروع كي يتلاءم مع مشروعه السيميائي وما طرحه من بدائل انطلاقا من هذه التعديلات، فصيغت الوظيفة بالملفوظ السردي، والعامل بدل دوائر الفعل، والترسيمة السردية بدلا من التتابع الوظائفي، والمشخص بدلا من الشخصية، والبنيتان السطحية والعميقة بدلا من السطحية فقط، فعصارة أفكار "بروب" "كان لها الفضل في لفت الانتباه إلى ضرورة التمييز. داخل النص الحكائي (السردي عموما). بين عنصرين اثنين مختلفين ومتكاملين في الوقت نفسه هما: المتن الحكائي والمبنى الحكائي (Fable/ Sujet)؛ حيث إن التمظهرات يمكن أن تتنوع (حكاية، قصة، رواية،...) فيما يظل المحكي ما فوق اللساني (Translinguistique) منطقيا وله الحق في تجليه الخاص"[2]، وإلى هذا الحد قدم الناقد السيميائية مختصرا مرجعياتها في الأصول اللسانية والشكلانية مقصيا في ذلك الخلفيات الفلسفية التي تؤطرها وبعض المفاهيم الإجرائية.

وفي هذا السياق يقدم الناقد "عقاق"، تبريرا لتجاوزاته بعض المفاهيم واقتصاره على مرجعيات دون أخرى؛ ذلك أن "طموح هذه النظرية وشساعتها ونزعتها الشمولية، وتشعب مصادرها المعرفية وتداخلها، وتنوع العلوم التي استندت إليها في بناء جهازها المفهومي، وغنى هذا الأخير، تعد أهم العقبات التي تحول دون الإمساك بروح هذا المشروع بله رصد كل جزئياته

*عالم إناسة من مواليد بروكسل (1908) من مؤسسي علم الأناسة البنيوي، اهتم بتحليل أساطير الهنود الحمر وببحث منطق الثقافات البدائية، من مؤلفاته: البنى الأولية للقرابة (1949)، المدارات الحزنية (1955)، الفكر البري (1962)، ميثولوجيات، الإناسيات البنيوية. ينظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص7.

[1]. قادة عقاق: السيميائيات السردية، ص46.

[2]. المرجع السابق، ص 80.

وتفاصيله،(...) يضاف إلى هذه الصعوبات والتعقيدات السالفة الذكر، ذلك الجدل الذي كثيرا ما يثار حول بعض طروحات هذا المشروع ومفاهيمه"[1]

إلى جانب التعريف بالسيميائية كما جاء بها "غريماس"، يحيلنا الناقد على المآخذ الغربية والانتقادات التي وجهت لها من عقر دارها كما هو الحال مع "جان كلود كوكي" .Jean. Claude Coquet، ثم يتبين لنا هذه المآخذ التي ركزت على جانبين: الأول يتعلق بالتعقيد الذي يكتنف بعض المفاهيم المطروحة، والثاني يعيب عليها عدم انطباقها على النصوص السردية الطويلة كالرواية واقتصارها في مجال الحكاية وبعض النصوص السردية القصيرة. ويحدد . الناقد . بعد ذلك الآراء التي شيدت بالنظرية وفاعليتها التحليلية كما هو الحال مع "كلود بريمون" و"ميشال أريفية"[2].

نجد الباحث والناقد "عبد القادر شرشار"، من الذين ساهموا في إطلاع القارئ العربي على السيميائية، وقد عني بالسيميائية السردية في مؤلفه (مدخل إلى السيميائيات السردية، نماذج وتطبيقات)، وفيه يعرض الناقد الإرهاصات الأولى للمنهج وهذا من خلال التطرق إلى الرمز في حياة الإنسان وأهميته، إلى جانب الوقوف . بإيجاز. على مراحل السيميائية منذ الرواقيين إلى القديس أوغسطين مرورا بالعصور الوسطى وصولا إلى المفكرين الألمان والإنجليز في القرن السابع عشر، أما جانب التأسيس للنظرية فقد ألزم الناقد العودة إلى الأصول النظرية وروافدها العلمية، غير أن "عبد القادر شرشار" لم يعطها حظا وافرا من الدراسة والنقاش وغيب مصادر أخرى أساسية في المشروع الغريماسي، واكتفى بالإشارة إلى "لويس هيالمسلف"L. Hilmesleve و"فلادمير بروب" كمصدرين من مصادر السيميائية السردية دون غيرهم، و قبلها اكتفى بذكر كل من اللسانيات والأنثروبولوجيا البنيوية لـ"كلود ليفي ستروس"، والشكلانية الروسية ممثلة بـ "بروب" ونظرية العوامل ممثلة بـ "تنيير" وفلسفة العمل، والنحو التوليدي، والمنطق وهذا دون أن يتبين لنا حدود العلاقة بين هذه المصادر والنظرية الغريماسية، ويعزو ناقدنا صعوبة الإلمام الشامل بالنظرية السيميائية في أصولها العلمية وفي مفاهيمها الإجرائية إلى"طموح هذه النظرية ونزعتها الشمولية، وتشتت مصادرها المعرفية وتداخلها."[3]

ويختتم الناقد مبحثه بالوقوف على أهم المفاهيم الإجرائية لسيمياء السرد عند "غريماس" وعرضها دون مناقشتها كالسرد، والبنية العميقة، والبنية السطحية، والمربع السيميائي،

[1].المرجع نفسه، ص 91.

[2].ينظر المرجع نفسه، ص ص232، 233.

[3].عبد القادر شرشار: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص35.

والتشاكل....وغيرها معتمدا على بعض الدراسات الأكاديمية، بحيث يفتتح الناقد حديثه عن هذه الآليات بالسيمياء وعلاقته بالسرد ويعتبر هذا الأخير من العناصر والمفاهيم المثيرة للجدل عند "غريماس" وهذا بسبب شموليته، ويضيف أن اتجاه "غريماس" يهتم بسردية الحكاية دون أن تعنيه الأداة الحاملة لها سواء كانت فيلما، أو رواية، أو رسما، أو غيرها؛ ذلك أن السرد حسب "غريماس" يتجاوز حدود الأدبية فهو يتحقق في أي عمل حكائي بغض النظر عن الوسيلة المتوسل بها في التواصل والحكي، ليتوصل إلى استنتاج مفاده أن استخراج المعنى لا يكون إلا من خلال الكشف عن شبكة العلاقات الكامنة في النص ثم حصرها عن طريق ربط الوحدات السردية وفق الغاية المرجو بلوغها. وينهي الناقد استنتاجه بتساؤل حول كيفية الوصول إلى عزل تلك المستويات وتحديدها، ثم كيفية إمكان وصفها وضبط قواعدها المنظمة؟[1].

إن الإجابة عن هذا السؤال حتمت على الناقد البحث في مستويات النص التي قدمها "غريماس" (المستوى السطحي والمستوى العميق)، ففي دراسته للبنية العميقة قدم الناقد عنصر"السيم" **Sème**بوصفه وحدة دلالية صغرى بحيث لا يكتسب هذا العنصر دلالته إلا في علاقته مع عنصر آخر مختلف عنه، فهو ذو وظيفة تقوم على الاختلاف يجمعهما عنصر آخر هو المحور السيميائي، وهناك نوعان من السيمات: سيم نووي، وسيم توزيعي. وفي السياق ذاته يطرح الناقد مفهوم "غريماس" للسيميم **Sèmème**مشيرا إلى الفرق الشاسع بينه وبين مفهومه عند "برناربواتيي"، كما لم يخرج الناقد عن المفهوم الغريماسي لعنصر (التشاكل) الذي يقوم على التكرارية في محتوى النص، ليترك الناقد انطباعه.في نهاية حديثه.حول هذا العنصر الذي يراه من المفاهيم المعقدة التي إذا سهل فهمها سهل فهم التحول الذي شهده المشروع السيميائي من "غريماس" إلى "فونتاني" كما يسهل استيعاب التداخل الحاصل بين دلالات المصطلحات ذات العلاقة بلسانيات النص كالانسجام مثلا.[2]

ينطلق "عبد القادر شرشار"، في تقديمه للمربع السيميائي من تحديد مجاله ضمن ما يدعوه بالمسار التوليدي عند "غريماس" ، وتأسيسا على هذا المنظور يوضح ناقدنا مفهوم المربع السيميائي باعتباره حصيلة نهائية للتحليل السيميائي على أنه "تأليف تقابلي لمجموعة من القيم المضمونية"[3] وهو المنظور نفسه الذي وضعه "غريماس" في كتابه "في المعنى"؛ إذ يعتبر المربع السيميائي ك" تأليف

[1].ينظر المرجع نفسه، ص 35، وما بعدها.

[2].ينظر المرجع السابق، ص40، وما بعدها.

[3].المرجع نفسه، ص 43.

إفتراضي للتمفصل المنطقي لمقولة دلالية ما"[1] ثم يحدد علاقاته الثلاث المشهورة (التناقض، التضاد، التداخل) ويشرحها من خلال الترسيمة التي وضعها "غريماس" للعلاقات المختلفة بين (علم، لاعلم، جهل، لا جهل) وهي علاقات تشترط في نهايتها انتماء الكلمتين إلى مقولة دلالية واحدة من أجل تأسيس محور دلالي تتكامل فيه. ويشيد الناقد بأهمية هذا العنصر بالرغم من اقتصار وظيفته على استقراء حركية المعنى وتحوله؛ إذ يجسد المربع السيميائي " شكل المعنى الذي ينبني عليه النص في جملته، بالإضافة إلى أنه يهيئ بحكم فاعليته وقدرته على ضبط العلاقات المنطقية القائمة بين الوحدات الدلالية الكامنة في عمق النص واكتشاف بنية الدلالة العميقة المؤسسة للنص والمتحكمة في بنيته السطحية"[2].

أما المستوى السطحي فيحدده الناقد من خلال النموذج العاملي أو النظرية العاملية كما يخيرنا، ويربط الناقد هذا العنصر في أول الأمر بـ**"تنيير"** ويشير أنه الخلفية اللسانية التي استقى منها "غريماس" مفهومه للعامل **Actant**، كما يشير أيضا إلى أهمية أبحاث الشكلانيون الروس المقامة حول مفهوم السرد وتحليل الخطاب. ويرتكز النموذج العاملي كما يبين ذلك الناقد على ستة عوامل في شكل أزواج (الفاعل/ الموضوع**Objet**، المرسل/ المرسل إليه، المساعد**Adjuvant**/ المعارض**Opposant**) بحيث تنهض بين هذه العوامل علاقات تحكمها محاور ثلاثة متمثلة في: محور الرغبة، محور الإبلاغ، محور الصراع وقد استعان الناقد في تقديمه لهذا العنصر بالمعجم المعقلن لمؤلفيه "غريماس" و"كورتيس" في نسخته الأصلية. كما عمل الناقد .في المستوى نفسه .على دراسة المقطوعة السردية وأطوار البرنامج السردي مكتفيا بطرح المراحل الأربع المشكلة للترسيمة السردية ممثلة في: التحريك، الكفاءة/ القدرة، الإنجاز/ الأداء، التقييم[3]،مستعينا في ذلك بدراسة الناقد "رشيد بن مالك" المقامة حول البنية السردية.

هكذا طرح ناقدنا هذه العناصر بطريقة غير مفصلة دون أن يبين لنا كيفية تحديد ما يدعوه بالخطاطة السردية، كما أنه لم يشر إلى أنماط البرامج السردية المحددة بنمطين: برنامج سردي بسيط، برنامج سردي معقد هذا الأخير الذي أغفل الناقد كيفية تشكله أيضا، فقد "راجع غريماس النموذج البروبي وطوره لأن تسلسله وخطيته لم تكن تستجيب للبنيات السردية المعقدة، وهو ما جعله يوضح أن النص السردي يمكن أن يتحول فيه برنامج سردي بسيط إلى برنامج قاعدي (.PN

[1]- A/J Greimas : Du sens. Essais Sémiotique. Ed du seuil. Paris. 1970. P17.

[2].عبد القادر شرشار: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص ص 44، 45.

[3].ينظر المرجع السابق، ص50، وما بعدها

De base) يحتوي على برامج استعمالية (PN. D'usage)؛ إذ يتحدد البرنامج السردي **Programme Narrative** في النظرية السيميائية بوصفه سلسلة من التحويلات التي تتابع على أساس علاقة الفاعل بالموضوع، ويتكون من العديد من التحويلات المتمفصلة (Articulées) والمتدرجة (Hiérarchisés)[1].

وبهذا يكون الناقد قد وقف على أهم الآليات الإجرائية التي طرحها "غريماس" في نظريته السيميائية، ونشير إلى أن ناقدنا في حديثه عن هذه المفاهيم كان يربطها تارة بأصولها اللسانية أو الشكلانية، وتارة أخرى مفصولة عن هذه المرجعيات، فكان بذلك اهتمامه متمحورا حول عرض المفاهيم أكثر من بسط منظومة إجرائية شاملة.

أما الناقد "فيصل الأحمر"، فلم يقف في "دليله السيميولوجي" عند اتجاه سيميائي بعينه، بل سعى إلى توضيح عموميات حول السيميائية من حيث المصطلح، أو من حيث علاقات السيميائية وصلاتها مع مختلف العلوم كالأنثروبولوجيا، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والفلسفة، والتفكيكية، كما شكل الحديث عن السيميائية غير اللسانية، وسيميائية الخطاب اللساني، وسيميائية الخطاب الأدبي، وسيميائية الخطاب الشعري، ومفهوم الإشارة محورا هاما في دراسة ناقدنا قبل أن يتطرق إلى السيميائيات السردية التي لم يول اهتماما كبيرا في عرضها وتقديمها للقارئ حيث انحصر حديثه .في الأغلب ودون تعمق .عن أهم ما جاء به رائد السيميائيات السردية "غريماس"، كالتفاتته للمعنى ومختلف التأويلات، كما أثنى عليه إدخاله نظام العوامل، وموازنته بين الشكل والمضمون داخل العالم القصصي، مبرزا أهمية المربع السيميائي وعلاقاته مميزا بين المستويين السطحي والعميق مشيرا. في السياق نفسه . إلى مفهوم العامل والتأويل السيميائي للحقيقة كما قدمهما غريماس. ويختتم الناقد مبحثه بإشارة جد سريعة إلى "رولان بارت" ومؤلفه (s/z) مشيرا إلى أهم الأفكار الواردة فيه كارتباط وجود الدلالة بالقارئ وكذا مفهومه للوظائف الذي لم يحصرها في الجملة بل قد تكون في الكلمة الواحدة بالنظر إلى سياقها الخاص.[2]

و"فيصل الأحمر"، في التفاتته السريعة هذه والمختصرة لعلم السرد غلب على دراسته طابع التجزيئية والانتقائية وهذا راجع لحداثة العلم نفسه .في رأي ناقدنا .ولعل هذا ما يفسر استضاءته بالدراسات العربية في هذا الشأن كدراسة "سعيد بن كراد" وكذا دراسة "رشيد بن مالك" ودراسة "صلاح فضل"، وفي هذا الشأن يقول: " كان هذا إذن اختصارا لعلم السرد عبر أهم محطاته ورواده،

[1].وافية بن مسعود: مدرسة باريس السيميائية في أعمال رشيد بن مالك بين التبسيط والاختزال، ص584.

[2].ينظر فيصل الأحمر: الدليل السيميولوجي، الدار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص 102وما بعدها.

والفاعلين المؤثرين في تغيير مساره، وإن كنا أغفلنا الكثير منها. لكن يكفينا ما أخذناه على قلته. لنتعرف على علم لازال مدار جدل ونقاش كبيرين."[1]، وكنا نأمل أن يكون الحديث هنا عن السيميائية السردية لاحقا ومكملا لما جاء في معجم ناقدنا السيميائي لكن خيبة الأمل حالت دون ذلك؛ لأن مضامين البحثين تؤكد تطابقهما التام.

ساهم الناقد "نصر الدين بن غنيسة" . في السياق ذاته . من خلال كتابه (فصول في السيميائيات) في إطلاع القارئ على آليات التحليل السيميائي للنص/ الخطاب كما جاءت في أدبيات السيميائية، حيث حاول الوقوف على أهم هذه الأسس بعيدا عن السطحية في العرض والتحليل؛ إذ التفت إلى المباحث المتعلقة بمساري الخطاب (المسار السردي والمسار التحليلي)، كما وقف على كيفية تقطيع النص من أجل استخلاص البنية العامة. وما يحسب للناقد هنا أنه وقف على نقائص دراسته وهو ما نستشفه من قوله:" إن مقاربتنا وبشكل عملي للنص . الخطاب من وجهة نظر سيميائية لا يتيح لنا الادعاء الالمام بكل الظواهر السردية القائمة في النص ولا كل الإشكالات السيميائية المبثوثة بين ثناياه، وخاصة فيما يتعلق بالمستوى المقولي لعملية إنتاج النص، أو البعد الهووي (هوى)[2]

خلافا لاتجاه "رشيد بن مالك"، الذي اتجه صوب مقترحات المدرسة الفرنسية وتحديدا تصورات "غريماس"، تميزت كتابات وأبحاث الناقد "أحمد يوسف" بتركيزها على اتجاه آخر من اتجاهات السيميائية، فقد قدم لنا دراسات تشير من عناوينها إلى التأثر الواضح بمقترحات الأمريكي "شارل سندرس بيرس" وهذا ما نلحظه . على سبيل المثال لا الحصر . من المؤلفات الآتية: السيميائيات الواصفة؛ منطق السرد وجبر العلامات (2005)، الدلالات المفتوحة؛ مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة (2005)، علامات فارقة في الفلسفة واللغة والأدب (2013).

يقف ناقدنا "أحمد يوسف"، في مؤلفه "السيميائيات الواصفة" على الأصول الفلسفية والمنطقية لبعض المصطلحات السيميائية كالمربع السيميائي، والنموذج العاملي، ليكون النصيب الأكبر للعلامة منذ "أرسطو طاليس" إلى من أتى بعده من المناطقة والفلاسفة كالرواقيين، وبول روايال، هوبز، لايبنز، كوندياك، جون لوك، باركلي، دالمبيير...وغيرهم؛ ذلك أن التفكير بـ / وحول العلامة ظل يشغل بال الكثير من الفلاسفة منذ العصور القديمة إلى أيامنا هذه، ولا غرو في نظر ناقدنا أن نقف على الأصول الفلسفية والمنطقية للسيميائية من أجل فهم العلاقة بينها وبين المنطق

[1]. المرجع نفسه، ص ص 104، 105.

[2]. نصر الدين بن غنيسة: فصول في السيميائيات، ص63.

إذ "لا يمكن تجريد السيميائيات المعاصرة من أصولها الفلسفية القديمة، ونبذ كل مزية في التفكير المنطقي القديم"[1]. وهذا هو المنطلق الصحيح الذي تقول به القراءة التأصيلية الجادة المقدمة إلى القراء.

اعتمادا على هذه الأصول حاول الناقد جاهدا مناقشة ومساءلة المقولات الفلسفية والمنطقية التي تناولت العلامة وفلسفة اللغة قديما وحديثا، واستنباط العلاقة بين السيميائية والمنطق، والتعرف على خصائص التفكير السيميائي وحدوده في كل عصر من العصور بدءا بالعصر الإغريقي مرورا بالمنطق الرواقي وفلسفة ومنطق القرون الوسطى وصولا إلى العصر الحديث، فالنسقية الأرسطية .كما يوضح الناقد .تلتفت إلى الأحكام الحملية التي تتفرع إلى الكيف والكم والجهة، فالثنائية التي تنتظم فيها الأحكام ترتكز على التقابل بين الإثبات والنفي ومنها (الثنائية) ينبثق مبدأ التناقض؛ إذ لا وجود لتناقض ما لم يكن هناك تطابق بين الإثبات والنفي ويمكن أن نستوضح ذلك كما يلي: إذا كانت القضايا المتقابلة مختلفة في الكيف ومتشابهة في الكم (الحكم المثبت الكلي والحكم المنفي الكلي) وكان الكم كليا في القضيتين فإن العلاقة هنا علاقة تضاد، أما إذا كانت القضايا مختلفة كما وكيفا (الحكم المثبت الكلي والحكم المنفي الجزئي وكذلك الحكم المنفي الكلي و الحكم المثبت الجزئي) فإننا ندعو هذه العلاقة بالتناقض، ومن هنا تبين للناقد الأصول المنطقية للمربع السيميائي لدى "غريماس" الذي يقيمه على العلاقات المشهورة: التناقض، التضاد، التضمين، على الرغم من أن "غريماس" و"كورتيس" يرجعانه إلى أصول لسانية[2].

أما اللافت في تصور ناقدنا للمنطق الرواقي وصداه في الفكر السيميائي الحديث أنه يتسم بمواصفات سيميائية، كون الفلسفة الرواقية تقسم الجدل إلى نظريتي الدال والمدلول، كما يستوقفه في هذه الفلسفة اهتمامها بالعلامات اللغوية والعلامات غير اللغوية، فالطبيعة الاجتماعية للغة حتمت على الفلسفة الرواقية أن تدمجها في القضايا المنطقية، وتضفي عليها بعدا سيميائيا بحكم وظيفتها التواصلية التي انتصرت لها اللسانيات الحديثة، أما ما يتعلق بالشيء خارج النفس وما ينتجه الشيء نفسه كل هذا أوجد علاقة منطق "بيرس" بالمنطق الرواقي، فالدلالات

[1]. أحمد يوسف: السيميائيات الواصفة؛ المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف/ المركز الثقافي العربي/ الدار العربية للعلوم، الجزائر/ المغرب/ لبنان، ط1، 2005، ص 118.

[2]. ينظر المرجع السابق، ص ص 21، 22.

المفتوحة لدى "بيرس" تترجم أن العلامة ليست محاكاة لما تحمله أو تتمثله بما في ذلك العلامات الأيقونية[1].

أما فترة العصور الوسطى فقد شكلت تحولا هلما في مسار استعمال العلامة وهذا في سياق عودة فلاسفة هذا القرن إلى الاهتمام بالبحث فيها (العلامة) انطلاقا من الفلسفة الرواقية المتعلقة باللغة والعلامة، فقد استندوا إلى هذه الجهود الفكرية بحيث "شهدت نظرية العلامة تطورا ملحوظا في العصر الوسيط، فصارت دعامة أساسية من دعامات التفكير اللغوي، لأن نظرية العلامة كانت في خدمة الدراسات اللاهوتية. لقد كان لروجي بيكون قصبات السبق في تصنيفاته للعلامات حيث أنزل اللغة منزلة سيميائية، وهذا ما نقف عليه . أيضا . لدى غيوم دو أوكام guillaume dokham وجون دونس سكوت jean dunst scot (1308/1266) الذي سيكون له تأثير كبير في سيميائيات ش. س. بورس"[2]، كما التفت الناقد إلى إسهامات فلاسفة ما قبل العصر الحديث في تطوير أفكار من جاء بعدهم وضبطها وتجسيد رؤيتهم السيميائية فبسط أهم ما جاء في تصورات فلاسفة العصر الحديث أمثال "كوندياك"، "أرنست كاسيير"، "جون لوك"... وغيرهم.

وعلى الرغم من أن الناقد هنا قد ابتعد عن أسلوب التلخيص وهو بصدد التأصيل الفلسفي للنظرية السيميائية، نشير إلى أن "أحمد يوسف" قد تعامل مع بعض المفاهيم والمقولات بتحديدها داخل الفكر الفلسفي بأسلوب أسقطه في التقريرية إثر تركيزه على التوسع في عرض وتحليل المعلومات، كما مارس ناقدنا نوعا من التهميش والإقصاء فما يؤخذ عليه عدم إنصافه للتراث والثقافة العربيين، فأسلافنا وإن لم يؤسسوا لنظرية سيميائية واضحة المعالم مستقلة فإن أبحاثهم لم تخل من إشارات إلى ذلك وجب أن نلتفت إليها لندرك على الأقل الكيفية التي كانت تعرف بها السيميائية آنذاك إلى أن وصلت إلى ما وصلت إليه الآن، ولعل هذا ما أدى إلى الحكم على الكتاب واعتباره "عبارة عن خطاب تضمين لا خطاب مضمون (...)، يطغى عليه الأسلوب النقلي اللاعقلاني والطابع التقريري، أكثر مما يتسم بالتفكير الفلسفي الرصين. ومن الأدلة على ذلك، كثرة النقول المتزاحمة، والإحالات الغزيرة على المراجع الغربية، مع إغفال الإسهامات العربية في ميدان البحث اللغوي إغفالا شبه تام (...) فكانت النتيجة أن غابت عن الكاتب الإشارة إلى محطات كثيرة مهمة، وهو يسير في طريق سريع يكرر، بين علاماته، نفس الطقوس الموغلة في القدم، والتي عملت،

[1]. ينظر المرجع نفسه، ص29.

[2]. أحمد يوسف: الدلالات المفتوحة؛ مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2005، ص ص 29، 30.

على مدى ألفين وخمسمائة سنة الأخيرة، على تهميش السيميائية. حسب إيكو"[1]، ونحن هنا لا ننكر الجهود المبذولة. من طرف الناقد. في سبيل الإحاطة بالجذور الفلسفية للنظرية السيميائية.

لم يكتف ناقدنا في تمثله للسيميائية بالنقل الحرفي للنظرية؛إذ يطالعنا بآرائه النقدية الخاصة بوعي تحليلي، ففي حديثه عن موضوع التواصل في أبجديات "ش.س.بورس" لا يتوقف عند حدود أبحاث من درسوه وقدموا قراءات حوله، مبررا ذلك بضبابيتها وصعوبة اعتمادها كدليل قاطع يصنف "بورس" ضمن اتجاه بعينه؛ إذ يقول:" تكاد الحدود بين التواصل والدلالة. في الواقع. تكون واهية كما أشار إلى ذلك مونان نفسه، بل هي متداخلة (...)ولا بد من الإشارة إلى أن تصنيف السيميائيات إلى تواصلية ودلالية وأحيانا أخرى ثقافية يتسم في كثير من الأحيان بالتبسيط والاختزال على الرغم من أن هناك مسوغات نظرية وتطبيقية توحي بمشروعية هذا التصنيف، وهو ما دعانا إلى القبول بها؛ ولكننا إن نحن قرأنا ش.س. بورس، كما قدمه ياكبسون ودولودال وإيكو وغرانج وكارل أوتو آبل فإنه سيصعب علينا وضعه في خانة من هذه الخانات؛ بيد أن قراءة متعمقة لبعض نصوصه سنستنبط أن مشروعه السيميائي لم يهمل موضوع التواصل وإن لم يخصه بالذكر صراحة. نلمس ذلك جليا حينما عرف العلامة. أوالممثل. (...)؛ وهذا التعريف يحتوي على أبعاد تواصلية؛ لأن العلامة لكي تنتقل من وضع إلى وضع آخر يكافئها أو يماثلها أو يكون أكثر تطورا منها يجب أن تنضوي ضمن الشروط التواصلية. ولا تتم عملية الانتقال من طور إلى طور إلا ضمن شروط معرفية وسياقية ذات طبيعية علمية واجتماعية وثقافية"[2]

أما الناقد "الزاوي بغورة"، فقد كان أكثرا تخصيصا في الاهتمام بمفهومي العلامة والرمز؛ إذ اتخذ من الفلسفة المعاصرة مجالا للبحث والمناقشة منطلقا من الفلسفة الذرائعية ثم البنوية مرورا بالكانطية الجديدة والظواهرية وصولا إلى الفلسفة التأويلية والفلسفة التحليلية، مؤكدا أن التأسيس الفعلي للسيميائية لم يتوقف عند "سوسير" و"بيرس"، إنما تبين أن الفلسفة بمختلف تياراتها قد ساهمت في عملية التأسيس والتجديد، وهو هنا لا يقصي مساهمات الفلسفات القديمة فتاريخ العلامة كما يقول: "قديم قدم الإشكالية اللغوية والمنطقية في الفلسفة. هذه الإشكالية التي ساهم في بلورتها وتحليلها، أفلاطون وأرسطو والرواقية في الفلسفة اليونانية، والقديس أوجستين

[1]. هامل بن عيسى: إشكالية الخطاب السيميائي في النقد المغاربي؛ دراسة في نقد النقد، مخطوط دكتوراه، جامعة وهران، 2012، 2013، ص347.

[2]. أحمد يوسف: سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، ص ص 53، 54.

والأوكامي في العصور الوسطى، وجماعة بور رويال وليبنتز ولوك وباركلي وكوندياك في الفلسفة الحديثة"[1].

وكما تقدم سابقا فالمتأمل في الكتابات النقدية الجزائرية في المجال السيميائي يلفيها في أغلبها أكثر تأثرا بما جاء به أعلام الحداثة الغربية دون مناقشة أفكارهم ومنطلقاتهم الفلسفية، وهذا إذا ما استثنينا بعض دراسات النقاد أمثال "عبد الملك مرتاض"، "رشيد بن مالك"، "أحمد يوسف"؛ إذ "انحسرت بعض أدبيات النقد السيميائي العربي في رصد هذا التفاعل بين النظرية وروافدها المعرفية واستجلاء ما توصلت إليه المراجعة الغربية لأصول هذه الروافد بما يسهم بشكل فعال في بلورة المشروع السيميائي في مراحل التأسيس والتطوير، مع غياب شبه كلي للبصمة العربية في تلك القراءة النقدية. وإذا ما كان هناك نقد لهذه المنابع المعرفية، فهو صادر عن مرجعيات النظرية السيميائية في حد ذاتها، لا عن مراجعة نقدية تكون جزءا من آليات التلقي العربي للسيميائية الغريماسية كما هو شأن الأطروحة البروبية التي انبرى لنقدها كل من غريماس وشتراوس، وما كان من النقد العربي سوى تعريب هذه الرؤية وإعادة تقديمها للاستهلاك عربيا"[2]، كما أن معظم الكتابات ركزت على الاتجاه الغريماسي دون تقديم بصمة خاصة.

ولعل أهم أسباب هذا الإخفاق "يكمن في طريقة تعاطي هذا الخطاب النقدي مع هذه النظرية وغيرها من النظريات المتنوعة الجذور والمتشابكة الأسس، حيث إنه كثيرا ما يكتفي الناقد سواء في ممارساته التطبيقية أو في عروضه النظرية بنقل المصطلح أو المفهوم مفصولا عن سياقه الفكري وعاريا من أي غطاء فلسفي، بينما النظريات قبل أن تكون مصطلحات ومفاهيم معزولة، هي أسس فلسفية وأصول نظرية تجسد وعيا حضاريا معينا، فهمها والتفاعل الإيجابي معها، استيعاب أصولها العلمية، وأسسها الفلسفية أولا وقبل كل شيء"[3]

المبحث الثالث:إشكالية المنهج على مستوى التطبيق:

[1]. الزاوي بغورة: العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة، ص98.

[2]. نصر الدين بن غنيسة: التمثل العربي لسيميائيات باريس بين الثابت والمتحول، أعمال الملتقى الدولي الثامن" السيمياء والنص الأدبي"، 8/ 9/ 10 نوفمبر 2015، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، ط 1، 2015، ص26.

[3]. قادة عقاق: تلقي المعرفة السيميائية في الخطاب النقدي المغاربي (مستوياتها ورهاناتها ونتائجها) التوجه الغريماسي نموذجا، الملتقى الدولي السادس السيمياء والنص الأدبي، 20/18 أفريل 2011، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، ط 1، 2011، ص77.

1. القلق المنهجي*:

1.1. عبد الملك مرتاض:

يجنح "عبد الملك مرتاض" إلى التركيب المنهجي كأساس تقوم عليه أي دراسة لتحليل النصوص الأدبية بهدف تعريتها والكشف عن مكامنها، مبينا خصائص هذا التركيب من خلال وضع الحدود بينه وبين المنهج التكاملي؛ إذ يقتضي التركيب. عنده. الجمع بين مناهج متعددة لا تختلف من حيث منطلقاتها الفلسفية والنظرية، على عكس المنهج التكاملي الذي جمع فيه أصحابه بين اتجاهات نقدية متعارضة في أحايين كثيرة. وفي رأيه أن طبيعة النص هي من يفرض هذا التركيب أو ذاك وهو ما يعبر عنه بقوله: "إذا كان النص المحلل من نوع رواية الواقعية الإشتراكية، مثلا، فإنه يمكن اصطناع ما يسمى البنوية التكوينية في تحليله مع اتباع التفكيك كإجراء. (وأما) إذا كان النص من جنس الرواية الجديدة فيمكن اصطناع البنوية مع الاستعانة بالسيميائية أداة للفهم والتأويل، والتفكيكية إجراء منهجيا للعمل. وأما إذا كان النص شعريا فيمكن اصطناع:

. إما البنوية اللسانياتية مع محاولة اصطناع التفكيك

. وإما السيمائية مع استثمار كل عطاءات التأويلية مثل، الرمز، والقرينة، والإشارة، والمماثل (الإقونة)، والانزياح، وكل الإجراءات السيمائية التي يستظهر بها المحلل على قراءة نص شعري على نحو من الجمالية راق. "[1]

يؤمن ناقدنا "مرتاض"، بفكرة أن منطلق أي دراسة هو النص في ذاته دون تقييده بمنهج مسبقا، وفي هذه المسألة بالذات يشدد "ناقدنا" على ضرورة عدم التقيد بالنظرة الأحادية؛ ولعل هذا ما يفسر مسعاه إلى المزاوجة، أو المثالثة، أو المرابعة، أو حتى المخامسة إن شئنا في تحليل النص، واعتبر مثل هذا الإقبال على النص بإجراء أحادي رؤية قاصرة لا تفي بالغرض المنشود من التحليل[2]، غير أن الناقد يناقض فكرة عدم مباشرة النص بمنهج مسبقا؛ إذ تناول بالدراسة نصوصا أخضعها إلى تركيب منهجي تشير إليه عناوين دراساته كما هو الحال مع كتبه:

. شعرية القصيدة قصيدة القراءة؛ تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية

. السبع المعلقات؛ مقاربة سيميائية/ أنتروبولوجية لنصوصها

---

*العنوان مأخوذ من مقال مولاي متقدم: آليات التحليل النقدي عند عبد الملك مرتاض، مجلة اللغة العربية وآدابها، المجلد الخامس، ع1، أكتوبر، 2017.

[1]. عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص15.

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص8.

. تحليل الخطاب السردي؛ معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية زقاق المدق

.أ. ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة

. ألف ليلة وليلة؛ تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد.

وفي كثير من المواضع يتبين رأي ناقدنا الرافض لتهميش التراث وتضخيم ما جاءت به الحداثة، ولعل هذا ما جعله يطرح التحليل المستوياتي كمنهج مساعد في الدراسة وهو ما يتضح من قوله:"أما ما نود نحن، فهو أن نفيد من النظريات الغربية القائم الكثير منها على العلم. كما نفيد من بعض التراثيات، ونهضم هذه وتلك، ثم نحاول عجن هذه مع تلك عجنا مكينا، ثم بعد ذلك نحاول أن نتناول النص برؤية مستقلة مستقبلية"[1] فهو بهذا يرفض الرؤية المتنكرة للتراث العربي محاولا احترام خصوصية النص الأدبي العربي، فهل نجح مرتاض في التركيب بين المناهج؟

ولعل هذا ما دعاه إلى إعادة قراءته للنص الشعري (أشجان يمانية) كان قد حلله من قبل في كتابه (بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)، فـ"بعد الذي تقبله به القراء من القبول الحسن في معظم الأطوار...فإن ذلك حملنا على العودة إلى ذلك النص المثير لقراءته تارة أخراة، فيما يعرض لنا من مقروءات؛ فبدا لنا أن ما كنا كتبناه عنه منذ سنوات، لم يعد يمثل ما في طوايا النفس منه اليوم؛ وإن هذه الحالة يجب أن تفضي إلى تجريب جديد في ممارسة الكتابة الابتداعية المنبثقة عن التجريب الآخر في عالم القراءة من حول النص نفسه"[2]، ولعل هذا راجع لعدم توافق عنوان الدراسة مع مضمونها، فالناقد اعتمد في تحليله على العناصر التالية:

.خصائص البنية.

.الصورة الفنية.

.الحيز الشعري.

.الزمن الأدبي.

.الصوت والإيقاع.

. المعجم الفني، وكلها عناصر خارجة عن نطاق (التشريحية) لأنها بالدرجة الأولى "عناصر فنية في النقد التقليدي، لا الحداثي"[3]

[1].المصدر نفسه، ص 5.

[2].عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة، ص23.

[3].محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناج النقدية الحداثية، ص 149.

تناول الناقد بالتحليل، النص الشعري السابق "لعبد العزيز المقالح" (أشجان يمانية) في كتابه (شعرية القصيدة، قصيدة القراءة)، مؤمنا بفكرة أن المنطلق هو ما يفرضه النص مقرا من هذه الرؤية بمبدأ المحايثة؛ وهو ما اقتضى قراءته من خلال مستويات خمس، ركز في المستوى الأول منها على التشاكل وفي المستوى الثاني على التشاكل من زاوية الاحتياز ليعالج المستوى الثالث مقولة الانزياح ثم بعدها الحيز، أما في المستوى الخامس منها فطبق بعض المفاهيم السيميائية كما طرحها "شارل سندرس بورس" (القرينة، الأيقونة، الرمز، الإشارة) منظرا لها قبل ممارسة التطبيقات عليها، وهذا ما ألزم مرتاض تسليط الضوء على مجموعة من العبارات والألفاظ معتبرا إياها إما قرينة، أو إقونة، أو رمزا، أو إشارة أو كلها معا، وكان تقسيمه لهذه المستويات كالآتي:

. المستوى الأول: دراسة تشاكلية انتقائية لنص (أشجلن يمانية)

. المستوى الثاني: مقاربة تشاكلية تحت زاوية الاحتياز

. المستوى الثالث: معالجة انزياحية لنص (أشجان يمانية)

. المستوى الرابع: قراءة تحت زتوية الحيز (لقصيدة أشجان يمانية)

. المستوى الخامس: قراءة سيميائية مركبة.

أما في كتابه (التحليل السيميائي للخطاب الشعري) فقد تناول بالتحليل قصيدة "بدر شاكر السياب" (شناتيل ابنة الحلبي)، معتمدا على إجراء التشاكل، إضافة إلى ثلاث إجراءات بيرسية (نسبة إلى بيرس) الرمز، القرينة، المماثل، وهذا ما فاقتضى من الناقد تقسيمها (القصيدة) إلى ثلاث مستويات، ركز في المستوى الأول منها على اللغة الشعرية، وفي المستوى الثاني الحيز الشعري، وأخيرا الرؤية الفنية والتقنية من خلال المماثل والقرينة، وقد اقتضى منه كل هذا تقطيع نص القصيدة كما يقول: "تقطيعا إجرائيا بلغ أحد عشر مقطعا؛ وكل مقطع يتشكل من جملة من وحدات القراءة أدناها ثلاث،/ وأعلاها تسع"[1]

حاول الناقد تطعيم أدواته السابقة بأدوات ومفاهيم جديدة، انطلاقا من فكرة انعدام الكمال في أي منهج، هذا ما أشار إليه بقوله: "وانطلاقا من حتمية انعدام الكمال في أي منهج؛ فإننا لا نصل أو نميل، من حيث المبدأ؛ إلى أي منهج إذا ونجتهد أثناء الممارسة التطبيقية، أن نضيف ما استطعنا إضافته من أصالة الرؤية لمنح العمل الأدبي الذي ننجزه شيئا من الشرعية الإبداعية، وشيئا من الدفء الذاتي، معا، وللابتعاد عن النظرة الميكانيكية إلى النص الأدبي"[2]

[1]. عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص32.

[2]. المصدر نفسه، ص ص13، 14.

وعلى الرغم من أن النصوص المختارة للدراسة اقتضت من الناقد الوقوف على (التشاكل والتباين) فإن ناقدنا لم يتقيد بالمفهوم المحدد له وهو ما نلاحظه في تحليله لقصيدة "السياب" وفي هذا الشأن يقول: "وقد رأينا أن نتوسع في مفهوم التشاكل لدى التطبيق على نص شناتيل ابنة الحلبي لبدر شاكر السياب لينتقل من مجرد اختيار لوجه واحد من القراءة، إلى شبكة مركبة متداخلة متماسكة ذات قدرة على التناول حين التعمق في بنية هذه القصيدة واستخراج كل ما نود استخراجه منها؛ بما يتيحه لنا من حولها إجراء التأويلية التي من حقها الضرب في مناكب أي نص أدبي والذهاب به في ذلك إلى أقصى الآفاق الممكنة...وهو مسعى اضطرنا إلى الاستظهار ببعض الأدوات البلاغية التي على الرغم من أنها أدمجت في نظرية الخطاب الآن..أن الحديث عنها في التنظيرات السيمائية يعني أنها لا تبرح تفرض نفسها في بعض المواقف، وخصوصا لدى تحليل نص أدبي تحليلا أسلوبيا سيمائيا"[1]، ومن خلال صنيعه هذا نفهم أن الناقد يحاول تسليط الضوء على النص الأدبي قيد الدراسة ومحاصرته من جميع جوانبه، وبما أن دلالاته (النص) غير محدودة يستعين بإجراء التأويلية وبممارسة متعددة المستويات كما يفرضها النص.

ويصبح التشبث بالرؤية المستقلة وتجاوز التطبيق الحرفي للمنهج من أهم خصائص المقاربة النقدية عند "عبد الملك مرتاض"، فهو في دراساته هذه يوسع من الأدوات الإجرائية التي يشتغل عليها فهو لا يقف عند حدود العرض والتقديم، وإنما يسعى إلى بلورة مفاهيم من اجتهاده الخاص عن طريق المحاورة والمناقشة الجادة؛ ففي تناوله لمصطلح (التشاكل) يتجاوز الناقد ما توقف عنده "غريماس" حول هذا المصطلح؛ ذلك أنه أصبح ضخما فضفاضا ولأجل ذلك يقترح مصطلحات ومفاهيم جديدة (الاحتياز، الانحصارية، الانتشارية)[2]

وسارت على الخطى نفسها دراسة ناقدنا "مرتاض" لنص "محمد العيد آل خليفة" في كتابه (أ.ي) من أجل الكشف عن العناصر المشكلة للإيقاع، وتحديد درجاته؛ إذ اعتمد على ما اصطلح عليه بالتحليل المستوياتي لكل من: الزمن وقسمه إلى (الزمن الممنوع، الزمن اليائس، الزمن التقليدي، الزمن المربع، الزمن الحالم)، يرى الباحث "هامل بن عيسى" أن "مرتاضا" قد استعصى عليه استثمار بعض المفاهيم والتقنيات في دراسة الخطاب الشعري ويقصد ما يتعلق بالبنية الزمنية مستشهدا في ذلك بدراسة الناقد لهذا العنصر في قصيدة (أ،ي تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة) "حيث لم يجد سبيلا، سوى تناول الزمن في القصيدة من حيث هو بنية

[1]. المصدرالسابق، ص10.

[2]. ينظر عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة قصيدة القراءة، ص89.

دالة وفاعلة، ضمن بنى أخرى تحتويها القصيدة في سياقها التداولي، وهو ما يجعل من هذه الدراسة نمطا أو قالبا جاهزا، يمكن أن تصب فيه جميع قصائد الدنيا"[1]

. الحيز ويختلف عنده عن كل من الفضاء والمكان، وقد قسمه في نص القصيدة إلى (الحيز التائه، الحيز الممنوع، الحيز المتحرك، الحيز القاصر عن الاحتواء، الحيز الحالم)

.الإيقاع وقسمه إلى: الإيقاع الداخلي، الإيقاع الخارجي، مضيفا الإيقاع التركيبي مشيرا إلى وظائف كل نوع من أنواعه.

،يقسم الناقد في مستوى الإيقاع التركيبي مطالع الصدور والأعجاز إلى مجموعات متماثلةمن أجل استخلاص مدى التماثل الإيقاعي الذي يعطي النص تماسكه وانسجامه، وقد وزعت المطالع الصدرية إلى فئتين كالآتي:

. الفئة التي تبتدئ بفتحة وسكون (أي، هل، أص، رو، أس، كم، لم).

. الفئة التي تبتدئ بحركتين مفتوحتين (فت، وت).

أما توزيع المطالع العجزية فكان على ثلاث فئات:

. الفئة التي تبتدئ بكسرة وسكون (حي، في، فل، ف، ضي)

. الفئة التي تبتدئ بحركتين مفتوحتين (وأ، وت، فت)

. الفئة التي تبتدئ بفتحة وسكون (لا، لن، أي)، ومن خلال هذه التقسيمات استطاع الناقد أن يتتبع مدى حصول التماثل والتماسك في البنية الإيقاعية لنص قصيدة محمد العيد آل خليفة[2]

وما طبقه على المطالع طبقه أيضا على نهايات الصدور في تحليله للإيقاع الداخلي الذي يعني عنده "الصوت الذي تنتهي به نهايات صدور الوحدات، أو الأعاريض"[3]، وقد لاحظ أن التماثل الإيقاعي يؤدي بتكراره وانفتاحه وظيفتين: " . وظيفة الإفراز الإيقاعي على نحو متماثل عبر نهايات صدور النص، وقد تكون هذه مجرد وظيفة جمالية خالصة، ولكن لا يجوز أن يظل هذا الجمال بدون وظيفة أخراة تتمثل في التأثير.

. وظيفة دلالية خالصة، وهي أهم من الوظيفة الأولى حيث إن امتداد الصوت المفتوح، كما كنا لاحظنا ذلك في بعض الفصول الأخرى من هذه الدراسة، يعني الاستغاثة، أو الطلب، أو الدعاء، أو الالتماس، أو الشكوى، أو الضجيج حيث كنا لاحظنا، هناك أيضا أن أدوات النداء، مثلها أدوات

[1]. هامل بن عيسى: إشكالية الخطاب السيميائي في النقد الأدبي المغاربي، ص 114.

[2]. ينظر عبد الملك بومنجل: تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2015، ص ص164، 165.

[3]. عبد الملك مرتاض: أ.ي ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص147.

الندبة في النحو العربي مفتوحة في معظمها مما يمنح هذا الإيقاع الممدود المفتوح معا دلالة تقوم على حرص الناس على إسماع الصوت...فالنص يرقى إلى تناول قضية في شكله، بصرف الطرف عما قد يكون في مضمونه من تناول لذلك أيضا، كما هو واضح مبين"[1]

ومايؤخذ على الناقد في تحليلاته للمستويات المعتمدة، وقوعه في التجزيء في المستويين الأول والثاني من الدراسة (اللغة الشعرية/ الحيز الشعري)، كما أنه أغفل عنصر الإيقاع في دراسته لقصيدة (شناتيل ابنة الجلبي) للسياب، إضافة إلى أنه "لم يحاول أن يربط بين الوزن والدلالة، وكانت دراسته للإيقاع شكلية خارجية ما خلا بعض الإشارات إلى علاقة ذلك بالحالة النفسية للشاعر. ومن هنا فإن دراسة الخطاب الشعري لا يمكن أن تتجاوز الإيقاع لارتباطه بالمعاني والدلالات، بل لا يمكن أن تتشكل صورة أو دلالة خارج الإيقاع"[2]

هذا التركيب المنهجي المجتزأ نراه كذلك في تحليلات ناقدنا "مرتاض" للخطاب الروائي، ففي كتابه (تحليل الخطاب السردي؛ معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية زقاق المدق) يستفيد الناقد من إجراءات البنيوية. دون ذكرها في العنوان كما هو ملاحظ للكشف عن البنى العميقة والفنية وهو ما نلاحظه في فصول القسم الأول من الدراسة(البنية الطبقية/القهرية، البنية المعتقداتية، البنية الشبقية)وهو أمر تستدعيه المقاربة السيميائية، كما أفاد من السيميائية لدى تحليل ملامح الشخصيات وأسنانها ودلالات أسمائها وكذا تحليل خصائص الخطاب السردي، ليستعين بالمنهج الإحصائي في الكشف أسلوبيا عن المعجم الفني للكاتب وكذا ضبط الشخصيات وتواترها في النص، كما استعان بإجراءات التفكيكية من أجل تفكيك نص الرواية إلى البنى التي تركب منها.

قسم الناقد. بناء على ما سبق. دراسته إلى قسمين اثنين، الأول منهما خاص بالبنى السردية في الرواية ويتضمن ثلاثة فصول كما يلي:

. الفصل الأول: البنية الطبقية/القهرية، ويتوزع على ثلاث بنيات:

. البنية المعتقداتية

. البنية الشبقية (العداء الطبقي)

البنية الكدحية (طبقة الشحادين، طبقة المعلمين، طبقة العمال، طبقة التجار).

---

[1]. المصدر نفسه، ص 152.

[2]. فاتح علاق: التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر؛ مستوياته وإجراءاته، مجلة جامعة دمشق، المجلد 25، ع2/1، 2009، ص 165.

.الفصل الثاني: البنية المعتقداتية، ويتوزع على بنيتين:

.البنية الدينية (شبكات البث والاستقبال بين الشخصيات)

.البنية المعتقداتية

. الفصل الثالث: البنية الشبقية (العلاقات الجنسية بين الشخصيات، صينية الفريك وسليم علوان، حين يكون الجنس رغبة مشروعة، حين يصبح الجنس شذوذا، علاقة حميدة بابراهيم، علاقة المعلم كرشة بالغلمان، علاقة زيطة بحسنية)، وقد برر تبنيه لهذا الإجراء، حيث أوضح أنه "سيفضي إلى وضع منهج للدراسة ملائم لطبيعة المواد المفككة نفسها؛ لا لطبيعة منهج مستجلب جاهز، مفروض من الخارج على النص فرضا، غريب على بناه السطحية والعميقة معا"[1]

إن هذا التقسيم الذي اعتمده الناقد لا يمت بصلة للمنهج المعلن عنه "بل إن له صلة وطيدة بالنقد الموضوعاتي، من حيث إنه يقسم النص إلى ثيمات أساسية (موضوعات رئيسة) ثم يعمد إلى هذه الثيمات فيفرعها . بدورها . إلى موضوعات فرعية (...)كما درس البنية السردية للنص (علاقة السارد بشخصياته، الأشكال السردية، التقنيات السردية...) واللافت للنظر هنا أن الطبيعة التحليلية الوصفية للمنهج المتبع لم تمنعه من تطعيمها بشيء من المعيارية (...) بما يشكل خرقا لتقاليد المناهج النقدية الجديدة التي تأبى مثل هذا النزوع المعياري."[2]

وفي الفصل الأول المتعلق بالشخصية يفتتح الناقد دراسته بالسؤال: ما الشخصية؟، ونظرا لتشعب مفهوم هذا المصطلح وتداخله أحايين كثيرة مع مصطلح (الشخص) في الدراسات العربية، يحيلنا الناقد إلى التميز بينهما فالشخصية كما يقول: "كائن حركي حي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه، وحينئذ تجمع "الشخصية" جمعا قياسيا على "الشخصيات" لا على "الشخوص" الذي هو جمع لشخص. ويختلف الشخص عن الشخصية بأنه الإنسان، لا صورته التي تمثلها الشخصية في الأعمال السردية"[3]، فالشخصية تحيل إلى الشخص دون أن تطابقه.

ومن هذا المنطلق وقف الناقد "مرتاض"، على أهم الشخصيات في الرواية محاولا تحليل دلالات أسمائها؛ ذلك أن الأسماء التي اختارها صاحب الرواية "نجيب محفوظ" تحيل إلى دلالة

---

[1]. عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي؛ معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص09.

[2]. يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض؛ بحث في المنهج وإشكالياته، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، ص ص74، 75.

[3]. المرجع نفسه، ص 126.

بعينها من الوهلة الأولى، فاختيار اسمين لشخصية واحدة كما هو الحال مع شخصية (حميدة) التي حملت إلى جانب هذا الاسم اسما آخر (تيتي)، لم يكن عشوائيا بل له غرض معين، فمثلا انتقال اسم (حميدة) المشتق من الحمد الذي هو الثناء إلى اسم (تيتي) الذي هو من أسماء الخنفساء ولا يدل إلا على التميع والرعونة ما هو إلا تحول في شخصية الفتاة، فاسم(حميدة) هنا استعمل لوظيفة سردية جمالية واجتماعية وحضارية معا. في حين أن (تيتي) يدل على حاضر الفتاة الملوث[1].

ويواصل الناقد رصد دلالات أسماء الشخصيات كـ: "المعلم كرشة"، "عباس الحلو"، "رضوان الحسيني"، "سليم علوان"، "زيطة"، "جعدة"، "سنقر"، "الشيخ الدرويش"، "العم كامل"، "الدكتور بوشي"، "فرج إبراهيم"...وغيرها من الأسماء المتضمنة في المتن الروائي، لكن ما يلاحظ حول هذه التحاليل أن معضمها لم يخرج عن المفهوم المعجمي للكلمة وهذا ما يتنافى والدلالة السيميائية فاسم (سليم علوان) حسب الناقد له صلة ما بالعلو الذي هو الرفعة والسمو والسناء، أما سليم فيمكن أن يكون موضوعا لهذه الشخصية وهو أيضا بنقيض الدلالة الظاهرة.

ويخلص في الأخير أن هذه التسميات لم تكن بريئة، بل خضعت إلى الوظيفة التي وكلت إلى الشخصية المقصودة بها، واستنادا إلى الإحصاء يلاحظ الناقد تغلب العنصر الذكوري على العنصر الأنثوي بحيث أحصى ثلاثة عشر شخصية ذكورية مقابل خمس شخصيات أنثوية، وهي غلبة الذكران على الإناث في مجتمع كان التسلط فيه للعنصر الأول على الثاني ويطرح الناقد استنتاجا مفاده أن عالم الرواية ليس إلا انعكاسا لعالم الواقع الكبير، وليكن المحكي مماثلا للمحكي عنه[2]، وبهذا الحكم يستحضر الناقد مقولات النقد الماركسي (الانعكاس) ومقولة البنيوية التكوينية (التماثل).

كما اعتمد ناقدنا على تقنيات السرد في (زقاق المدق) من خلال طائفة عناصر تمثلت في: (بناء الحدث، البنية السردية، التمويه الحدثي، المناجاة، التعامل مع الضمائر، الارتداد، الإشارة)، كما تناول . أيضا . في مجال التحليل السردي (الزمكان) معتبرا أن الفصل بينهما (الزمان والمكان) لا يمتنع إجرائيا، وأن الغرض من المزج مرتبط بأسباب منهجية ليس إلا[3].

أما في مجال خصائص الخطاب السردي فقد تناول الناقد الخصائص الأسلوبية والخصائص السيميائية من ذلك: (الوصف، التكرار، التشبيه) وكذا(عنوان النص، التناص،

[1]. ينظر المرجع السابق، ص ص 128، 129.

[2]. ينظر المرجع نفسه، ص ص 134، 135.

[3]. ينظر المرجع نفسه، ص227.

دلالات الروائح، والعيون، الوجه وملامحه، والصوت، والألوان) راصدا مجموعة من الملاحظات عن كل خاصية من الخصائص المذكورة دون أن تعكس تحليلاته ملامح المنهج السيميائي؛ ففي دراسته للعنوان لا يتعدى الناقد وصفه وربطه بمضمون النص الروائي وهو ما يعكسه قوله: "ولقد نلاحظ، كما لاحظ طه حسين، أن هذا العنوان مرتبط ارتباطا عضويا بالنص الذي يعنونه؛ فيكمله ولا يختلف معه، ويعكسه بأمانة ودقة(...) وأدنى تأويل لعنوان هذا النص باللغة العادية يفترض أن أن يقدم على هذا النحو: هاكم .رواية تجري أحداثها بشارع شعبي بأحد أحياء القاهرة العتيقة على عهد الحرب العالمية الثانية، اخترت لها عنوان زقاق المدق"[1]

وبما أن العنوان هو الأساس الذي بني عليه نسيج النص، كان الأولى بناقدنا تجاوز ربطه المباشر بمضمون النص؛ لأن الدراسات الغربية في هذا المجال قد "قامت على محاولة ربط أبنية العنوان من جهة، بأبنية النص من جهة أخرى؛ أي الربط بين أبنية رمزية، إشارية، سيميائية، تداولية، تركيبية، دلالية مختلفة"[2].

وينطبق على العناصر المدروسة لاحقا ما جرى للعنوان، حيث لا يتعدى الكلام عنها ما كان قد جرى لدراسته؛ إذ لا نكاد نظفر في هذه العناوين من السيميائية إلا بالاسم، ففي المبحث المتعلق بسيميائية الشخصيات القاضي بتحديد أعمار الشخصيات كأيقونة سيميائية يمكن من خلالها استنتاج بعض المعاني التي تدل عليها هذه السنون، لم يتجاوز الناقد التعريف بهذه الشخصيات وبصفاتها، وهكذا لا نجد الدراسة ماثلة بشكل واضح يجعلنا نستنتج أننا أمام دراسة سيميائية تسائل النص وفق آليات التحليل السيميائي[3]

2 .علمنة المنهج وإشكالية الإحصاء*:

1.2.عبد المالك مرتاض:

أخضع الناقد "عبد الملك مرتاض" البنى الإفرادية في نص لأبي حيان التوحيدي لأداة الإحصاء، حيث يقول متسائلا: "كيف كانت جمل النص (وحداته): قصيرة أو طويلة؟ وما نوع المسيطر من هذه الجمل: القصير أم الطويل؟ أو لا يسيطر أي نوع منها، وإنما وزعت البنى في النص

[1]. المرجعالسابق، ص ص 277، 278.

[2]. الطيب بودربالة: قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس، الملتقى الدولي الثاني حول السيمياء والنص الأدبي، 15/ 16 أفريل، 2002، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، ط 1، 2002، ص28.

[3]. ينظر مولاي متقدم: آليات التحليل النقدي عند عبد الملك مرتاض، مجلة اللغة العربية وآدابها، المجلد الخامس، ع1، أكتوبر 2017، ص ص147، 148.

*العنوان مأخوذ عن الناقد يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض.

على سبيل التساوي؟ ثم كم عدد هذه الجمل من حيث هي في النص: طويلة كانت أم قصيرة؟ ثم إن هذه القصيرة تظل مفتقرة إلى أن نحدد لها بنى مونيماتها الداخلية، ثم نحصيها إحصاء يتيح لنا معرفة نسبة التكرار المسيطرة...ومثل ذلك يقال في الجمل الطوال، ثم لماذا اصطنع الكاتب صنفا بعينه من الوحدات في نصه الأدبي المطروح للتشريح؟ أي لماذا استخدم الجمل القصار القصار بالذات، أو الجمل الطوال بالذات؟"[1]

ولقد كانت نتائج الإحصاء كما يلي:

.الأفعال: لا تزيد عن أربع وعشرين فعلا وزعها على النحو الآتي:

. الفعل المضارع.....17

. أفعال ماضية أساسية..04

. أفعال ماشية مساعدة..03

أما الأسماء فقد بلغت..48، منها 42 اسما صريحا معرفا بـ(ال)، وقد مثلت الأسماء أعلى نسبة في النص "مما يجعل أمامنا دليلا ألسنيا يتمثل في أن هذا النص تعمد توظيف الاسم تعمدا ظاهرا(...) وإذن فتغليب الأسماء المعرفة بـ أل (لأنها هي الأصل، ولأن ألاتها (جمع أل) تحمل خصائص دلالية: إما عهدية وإما جنسية. وفي ذلك ما فيه من العمق والبعد والكثافة جميعا) على تغليب الأسماء النكرة والمشتقة والظروف، ثم تغليب هذه الأسماء مجتمعة على الأفعال مجتمعة أيضا تغليبا ساحقا. كان عملية ألسنية اقتضتها قواعد البلاغة ومتطلبات علم المعاني."[2]،وكذلك فعل مع البنى المركبة قبل أن يحولها إلى قيم ومعادلات رياضية.

ومن المآخذ المسجلة على دراسة الناقد "مرتاض" لقصيدة (أشجان يمنية) التي نحى فيها إحصائيا ما نحاه في الدراسة السابقة، ما أورده "يوسف وغليسي" بناء على جملة من الأسباب النحوية والموضوعية وضحها كالأتي[3]:

. خلل شرط وضوح البنية النحوية لقصيدة "المقالح" بحيث يمكن تمييزها عن غيرها من الوحدات ويرجع الناقد هذا إلى: . عدم وجود تقسيم ثابت للفعل بين المدرستين البصرية والكوفية، فالأولى تقسمه إلى ماض ومضارع وأمر، في حين يلغى (الأمر) عند الكوفيين ويستبدل بما تدعوه (الفعل الدائم) وهو نظير ما يعرف عند البصريين (باسم الفاعل واسم المفعول).

[1].عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص65.

[2].المصدر نفسه، ص69.

[3].ينظر يوسف وغليسي : الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 109، وما بعدها.

. حتى وإن اعتمد الناقد مرتاض التقسيم البصري فإن الأمر يزداد تعقيدا في نظر "يوسف وغليسي" خصوصا إذا قرأنا قول المقالح (فلتقرأ أقدام النهر تذاكرها ولتتوقف)، فالظاهر يحيل على فعليين مضارعين، أما دلالة الفعلين (المسبوقان بلام الأمر) فتحيل على فعلي أمر.

. ثبت في الدرس النحوي الحديث أن صيغة (اسم الفاعل) تجري مجرى الفعل، إذا استعملت في التركيب متصلة بشيء بعدها، وهنا يستشهد بالمثال الآتي: (أنا قاتل أبيك) التي تحيل على دلالة زمنية ماضية، وفي قولنا (أنا قاتل أباك) التي تحيل على المستقبل، ويرى "وغليسي" أنه من الإجحاف أن تلحق مثل هذه الصيغ بالأسماء.

. إن مرتاضا لم يدرج في عداد الأسماء إلا الاسم الكامل (المعرف بال)، وبهذا الصنيع قد أقصى . بغير مبرر . الظروف والنكرات والضمائر وأسماء الإشارة..، وحق لها أن تنضاف كونها تحمل الكثير من الخصائص المتعلقة بالاسم.

. إن التقسيم الثلاثي للزمن النحوي كما تقدم به "مرتاض"، قد أجحف في حق بعض التراكيب، مثل تلك التراكيب المسبوقة بالفعل الناقص (كان)، أو بحرف التحقيق (قد)، أو بهما معا. ويضرب "وغليسي" مثالا بقول "أبي حيان": (...كانت الجبال تقشعر، والأودية تنضب، والغدران تجف، والرياض تقف، والأغصان تجسو، والبلاد تقسو...)، فمرتاض أظهر لنا وجود فعل ماض واحد (ناقص) في مقابل ستة أفعال مضارعة، لكن الدلالة الزمنية الفعلية في النص أمر مناقض؛ ومكمن الخلل في ذلك أن "مرتاضا" ينظر . على طريقة القدامى . إلى صيغة (كان فعل) على أنها مركبة من فعلين مستقلين عن بعضهما

. ومما نسيه الناقد مرتاض أو تناساه أن الصيغة الصورية للفعل لا تفي بالضرورة بدلالته الزمنية الحقيقية، فقد يكون الفعل ماضيا شكلا، ولكنه يقع في غير الزمن الماضي مثل (رحمك الله)، كما توجد أفعالا مضارعة، ولكنها قد تدل على الماضي إذا هي سبقت بـ(لم، لما الجازمتين، وهناك أفعال ماضية ولكنها لا تدل على زمن معين، بل إنها مؤهلة للوقوع في جميع الأزمان (أفعال الجملة الشرطية مثلا)، ويستشهد "وغليسي" بمقاطع من القصيدة (كلما قلت: إن هواهم سيقتلني

ركضت نخلة الجوع في ليل منفاي

فانتفض العمر

وارتعشت في الضلوع دفوف الحنين)، والدلالة الحقيقية لهذه الأفعال مائعة، وغيرها من الأسباب.

استند الناقد "مرتاض" إلى عنصر الإحصاء . أيضا . في دراسته لرواية (زقاق المدق) لـ"نجيب محفوظ"، حيث التفت إلى الشخصيات وتواترها في النص ونسبة ورودها على اعتبار أمرين اثنين:

"الاسم الصريح أوما يعادله في السياق مثل السيد، أو الرجل، أو المرأة، أو الشاب، أو الفتاة، وهلم جرا.

الصفات التهجينية عند الشتم والذم، والصفات التعظيمية عند الاطراء والمدح"[1]، فكانت نتائجه كالآتي:

. حميدة (280) مرة وهي الشخصية الرئيسية

. المعلم كرشة (250) مرة

. أم حميدة (229) مرة

. حسين (170) مرة

. رضوان الحسيني (137) مرة

. العم كامل (119) مرة

. أم حسين (100) مرة

. سنية عفيفي (99) مرة

. سليم علوان (97) مرة

. فرج ابراهيم (93) مرة...، وغيرها من الشخصيات، وقد بلغ تواتر الشخصيات المذكرة مجتمعة 1400 مرة، مقابل 712 مرة تواتر الشخصيات المؤنثة مجتمعة.

ومن هنا تظهر إشكالية الإحصاء؛ إذ لم يقتنع الناقد "مرتاض". بعد الجهد الذي بذله. بترتيب بعض الشخصيات وفق الإحصاء، وارتضى تحديد مراتبها بناء على أهمية وظائفها السردية، فهي أكثر منطقية كما يقر، إذ من غير المنطقي. كما يرى. أن يكون الترتيب الإحصائي لشخصية (فرج ابراهيم) . التي حولت مجرى السياق السردي . متراجعا أمام شخصية (المعلم كرشة) المصنف مباشرة بعد الشخصية الرئيسية (حميدة) ومع ذلك لم يكن له شأن كبير في مسار النص، هذا ما جعله يعترف بقصور الإحصاء ويجمل فائدته الوحيدة كونها استطاعت أن تكشف عن هذه المغالطة[2].

3. الولاء للمنهج (الاتجاه الغريماسي):

1.3. رشيد بن مالك:

[1]. عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص142.

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص143، وما بعدها.

إن المتتبع للمسار النقدي لـ"رشيد بن مالك"، يلحظ تبنيه الواضح والكلي لجهود المدرسة السيميائية وتحديدا تصورات "غريماس" ثم أتباعه، وهذا ما عكسته مصادر بحثه وترجماته كما رأينا سابقا.

تناول الناقد "رشيد بن مالك"، رواية (عواصف جزيرة الطيور) للروائي الجزائري "الجيلالي خلاص" بالتحليل السيميائي، في كتابه (السيميائيات السردية) استنادا إلى آراء نقاد مدرسة باريس السيميائية القاضية بتحليل خطاب النص بنيويا بطريقة محايثة، ويصرح بهذا المبدأ (التحليل المحايث) ؛ أي إقصاء كل ما هو خارجي والاهتمام بالتحليل الداخلي للنص من خلال بناه بقوله: "لا نولي أهمية للتحليلات التي تدرس النص من خارجه"[1] فمبدأ المحايثة من المرتكزات التي يقوم عليها التحليل السيميائي وهو الأمر الذي يتجلى من خلال كتاب "جوزيف كورتيس" (التحليل السيميائي للخطاب من الملفوظ إلى التلفظ)، غير أن "غريماس" نفسه تجاوز مبدأ المحايثة وأقر بإمكانية الاعتماد على عناصر خارج نصية تسهم في عملية بناء وتشكيل الدلالة.

عمل الناقد استنادا إلى هذا المبدأ على استقراء داخلي للملفوظات السردية (ملفوظات الحالة، ملفوظات الفعل) التي تساهم في توليد الدلالة وإبراز طبيعة العلاقة الموجودة بين الحاكم وفعله السياسي في الرواية، ولمعالجة المضامين الدلالية عمل على تحليل البرامج السردية ومكوناتها الأساسية معتمدا على نظرية الجهات، وعلى دراسة الصور(كصورة الوحوش، صورة الجشع الملحقة بالقاهرين الغلاة)، متتبعا مساراتها للمحتوى القصصي وعلاقاتها بالقيم (فالراوي ينفي القيم التي يفرزها عالم الوحوش المقزز في نظره، ويدعو في المقابل إلى تبني القيم الآتية من عالم الثقافة)

كما عمل على توضيح العلاقات السابقة في المربع السيميائي الذي يعتبره "غريماس" المقام الصنافي (بكسر الصاد) الأول الذي تتمفصل وتتجلى انطلاقا منه الأنساق القيمية وسيرورات إبداع قيم متواترة أو أيديولوجيات (على الصعيد التكوني)، وبما أنه قابل لتوليد أشكال خطابية غير سردية، فإنه يشكل أيضا أساسا ضروريا لكل سيرورة حركية مولدة للتركيب السردي[2]، وبهذا يختزل المربع السيميائي المعنى. واستعار . إلى جانب المربع السيميائي . من الناقد "جوزيف كورتيس" المربع التصديقي المتعلق بالظاهر والكينونة.

[1]. رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص155.

[2]. المصطفي شادلي: السيميائيات؛ نحو علم دلالة جديد للنص، تر محمد المعتصم، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2015، ص42.

وفي تحليله لرواية (نوار اللوز؛) لواسيني الأعرج يخترق الناقد مبدأ المحايثة وهذا ما يتضح من خلال بعض النقاط التي ركز عليها في دراسته وهي كالأتي:

.النظام السيميائي لفاتحة الرواية

.سيميائية العنوان

.البنية السردية وتجلياتها الدلالية

. مكونات الشخصيات ومستويات تحليلها، ففي قراءته لفاتحة الرواية التي تعتبر من خارجيات النص (الممثلة بتوقيعين أحدهما للمؤلف والآخر للمؤرخ المقريزي) يستثمر الناقد نظرية التناص في هذا المجال؛ لأنه "ولئن كانت الفاتحة مستقلة عن النص الروائي وأحداثه وشخوصه، فإنها ملحقة به زمنيا ومرتبطة به دلاليا"[1]

ومن منطلق أن الفاتحة تقدم تأويل المؤلف لخطابه وعالم روايته الدلالي والدوافع التي تحرك الشخصيات ورغباتها يحدد لنا الناقد رسالة الكاتب باعتباره المرسل/ المحرك ويقدم التغريبة على أنها مرور اضطراري لفهم النص الروائي، ويرى الناقد أن الكاتب من ناحية ثانية يحدد القارئ باعتباره فاعلا منفذا في برنامج ملحق يتسم بطابع معارفي غايته إحداث وصلة بينه وبين التغريبة التي تشكل مرجعية نصية للرواية. كما يوضح الناقد أن إمكانية تحقق التواصل بين القارئ والنص يعني أن يحدث تحول في كفاءة المتلقي (من المعرفة إلى اللامعرفة) وهو السبيل الوحيد (التحول) الذي يساهم في استنباط الأبعاد الدلالية من النص السردي، ويستخلص من الفاتحة الموقعة باسم المؤلف "واسيني الأعرج" أن الخطاب البرهاني للمرسل/ المحرك يشتغل على نحو يكون فيه فهم الوضع المعاش مربوطا بقراءة الماضي (نص تغريبة بني هلال)[2]

وفي تحليله للفاتحة الموقعة باسم "تقي الدين أحمد بن علي المقريزي"، يضع الناقد نص الفاتحة ضمن إطارين يسلمان بوجود منظورين؛ يخص الأول منهما اللافظ المنتج لهذا الملفوظ (تقي الدين/ الفاتحة)، ويخص الثاني زاوية النظر التي قدم منها نص "تقي الدين"، ووضعه في السياق الدلالي للفاتحة. ففي المنظور الأول يقسم الناقد الملفوظ إلى ثلاث مقطوعات: (من تأمل هذا الحادث من بدايته إلى نهايته)، (وعرفه من أوله إلى غايته)، (علم أن ما بالناس سوى سوء تدبير الزعماء والحكام وغفلتهم عن النظر في مصالح العباد) ثم يقوم برصد الوحدات المعنوية المشكلة للتأمل والعلم والمعرفة، من منطلق تراثي مستندا إلى لسان العرب بغية فهم التجليات الدلالية لهذا

[1].رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص 72.

[2].ينظر المصدر نفسه، ص ص 73، 74.

الملفوظ مستخلصا في نهاية التحليل أن "المقريزي" يحرك القارئ ليدخله في وصلة بمعرفة جوهر الإشكال القائم بين الحاكم والمحكوم[1].

أماالمنظور الثاني فيضع نص "المقريزي" في صلب الاستراتيجية الخطابية للمرسل /المحرك "واسيني الأعرج"، الذي "ينتقل في خطابه من الأنتم (ستجدون حتما) إلى ال /نحن/ ليطرح إشكالية التواصل بين السلطة والشعب من جهة والسلطة والمثقف من جهة أخرى وعلى اعتبار أن الكاتب يعد واحدا من رموزها. يضع القارئ والحكام وجها لوجه وتختم هذه المواجهة بالسيف"[2]

حاول الناقد "بن مالك"، في دراسته لسيميائية العنوان الوقوف على دلالته من خلال ربطها بالتساؤلات التي يثيرها هذا العنوان (نوار اللوز) انطلاقا من العلاقة (عنوان/ نص) ف "من غير العادي أن نسخر اسم نبات لعنوان (نوار اللوز)، إذا لم نفكر مسبقا بأن هذا الاسم محملا برسالة إلى القارئ. ذلك أن اختيار اسم نبات كعنوان لرواية ليس مجانا"[3]. وفي الشق الثاني اعتمد على علاقة (نص/ عنوان) على أساس أن "النص آلة لقراءة العنوان"[4]

ويبدو أن "بن مالك"، قد استفاد كثيرا من البحوث المقامة حول العناوين ففي تحليله هذا ينطلق من الوظيفة الإعلانية التي يسعى الكاتب تبليغها للمتلقي، مستفيدا من دراسات "كلود دوشي" في هذا المجال، كما تجاوز الدراسات النقدية التي تقف على ربط عنوان النص بمضمونه ساعيا إلى إقامة علاقة بين العنوان (نوار اللوز) ونظام الرواية كما تنص على ذلك الدراسات الحديثة، هذا ما يتضح من قوله: "نسلم في البداية أن مضمون العنوان ليس ثابتا، ولا يمكن أن نضبط تجلياته الدلالية في استقلاليته. ومن هنا وجب علينا أن نرده إلى نظام النص الذي ينتمي إليه. وعلى هذا الأساس، يستمد العنوان قيمته الدلالية من العلاقة البنائية relation structurelle التي يقيمها مع عناصر هذا النظام."[5]

ومن أجل إدراك قيمة العنوان عمل الناقد على تتبع المقاطع السردية التي تتوافق دلاليا معها (القيمة) من بداية الرواية إلى نهايتها مستعينا بالحقول المعجمية محللا لها ومعلقا عليها، ليتوصل إلى استنتاج مفاده أن ولادة العنوان وتفرعاته الدلالية مرتبط بالنمو السردي والخطابي للقصة مما يعني أن نص رواية (نوار اللوز) أنتج العنوان من خلال تقديمه لعالمين متقابلين عالم الموت

[1]. ينظر المصدر السابق، ص 76، وما بعدها.

[2]. المصدر نفسه، ص80.

[3]. المصدر نفسه، ص ن.

[4]. المصدر نفسه، ص 81.

[5]. المصدر السابق، ص82.

وعالم الحياة، وهو هنا لا يخرج عن منظور السيميائيين الذين يرون في العنوان "سؤال إشكالي ينتظر حلا، والنص هو بمثابة إجابة عن هذا السؤال الإشكالي"[1]

ويواصل تحليله للعنوان الفرعي (تغريبة صالح بن عامر الزوفري) الذي يتفاعل نصيا مع السيرة الهلالية، ويتجلى لنا ذلك بوضوح من خلال نقاط تلاقي الرواية مع السيرة كما قدمها الناقد، فالتغريبة "تدل على انتقال أبناء هلال بن عامر من نجد العدية إلى الغرب واستقرارهم النهائي فيه بدافع الحفاظ على كيانهم وصون بقائهم. إنها تغريبة إجبارية وليست اختيارية، لأن البقاء في نجد يعني بكل بساطة الهلاك الجماعي نتيجة الجدب. وبالتالي فإن الانتقال من الهنا (الفضاء العائلي) إلى الهناك (الفضاء الأجنبي) يعكس من ناحية افتقارهم إلى القدرة على البقاء ورغبتهم في البقاء ووجوب تنقلهم. إن اقتران الوجوب بالفعل تنقل يعكس الطابع الإلزامي في تنفيذ البرنامج الأساسي للتغرب، وإذا كان التحري عن الموضوع لا يعكس الرغبة في الحياة (الاستجابة للقدر الكبير من المطالب)، فإنه يعبر على الأقل عن الرغبة في البقاء والوجود."[2] وهو تناص خارجي فالعنوان هنا نص يحيل على نص لكاتب آخر غير "واسيني الأعرج".

أما في مستوى البنية السردية فقد عمل الناقد على تحديد مختلف (الحالات) و(التحويلات) المتتابعة التي تحكم العلاقات المختلفة القائمة بين (العوامل)، فعمل أولا على تحديد الفاعل (صالح) والفاعل المضاد (الجمركي)، أما موضوع القيمة فألزم الناقد اللجوء إلى المنظور الذي تبناه كل طرف في الصراع ليتحدد هذا الموضوع بـ (الخبز)، وحتى تتكشف لنا التجليات الدلالية يستعين الناقد بالمفاهيم التي تطرحها السيميائية الغريماسية: البرامج السردية، المسارات الصورية، أطوار الخطاطة السردية (الكفاءة، الأداء، التقويم، التحريك) مستعينا بالرسومات والجداول، المربع السيميائي...وغيرها.

وفي دراسته للشخصيات . استنادا إلى مفهومها عند غريماس . يصنفها حسب الوظيفة المرجعية إلى: شخصيات تاريخية (نابليون، أولاد لاليجو)، وأخرى تناصية (بنو هلال)، وحسب الوظيفة المرجعية الذاتية إلى: شخصيات غائبة، وأخرى حاضرة مستنيرا بما طرحه "جيرار جينيت" حول الزمن السردي، لينتقل بعدها إلى نظام تسميتها وفحص المكون الدلالي لأسمائها والنظر في خصائصه؛ وذلك عن طريق النظر في البرامج السردية التي تندرج فيها أفعال كل شخصية، وكذا عن طريق الدور الموضوعاتي المسنود إليها مركزا على الشخصيات المتواترة في الرواية (السبايبي،

[1]. مبروك كواري: المناصية والتأويل؛ دراسة سيميائية لمناص رواية "فوضى الحواس"، مجلة بحوث سيميائية، ع 4/3، ص 323.

[2]. رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص86.

بوحلاقي، القهواجي، الزوفري،...)، مشيرا قبل ذلك إلى صعوبة حصر مفهوم الشخصية (كما أوضحه فيليب هامون)[1] ومكوناتها ومستويات تحليلها: ". النحوي أولا، فالشخصيات تنتشر على امتداد النص لتحتل موقعها من خلال الأفعال التي تسند إليها.

. السردي ثانيا، لأن الشخصية بوصفها وحدة سردية تسهم في القصة المروية. Histoire narrée

. الأدبي أخيرا، يعتمد هذا المستوى اعتمادا كليا على ما يقيمه النص من علاقة بالعالم الخارجي وذلك انطلاقا من الاعتقاد السائد بالعلاقة الوثيقة الموجودة بين النص والشخصيات الحقيقية."[2]

يعمل الناقد اعتمادا على المعطيات السابقة . بالإضافة إلى انتمائها الطبقي . على تقسيم وتوزيع الشخصيات إلى: فئة غنية، وفئة وسيطة، وأخرى فقيرة، وهذا ما يشكل مدخلا لفهم عالم النص، فضلا عن إبراز اسم العلم الموضوع فـ"اسم السبايسي (الموضوع) مستوحى من اللهجة الجزائرية ويطلق عادة على المضارب في التجارة الذي يؤدي دورا بارزا في السوق السوداء، وقد اقترن هذا الاسم في النص بالدور الموضوعاتي المتعلق بمجوع الفقراء"[3]، وكذلك فعل مع بقية الأسماء الموضوعة: الزوفري، القهواجي، بوحلاقي،...وغيرها من الأسماء مقدما تأويلا لمضمون النص وعلاقة هذا المضمون بالسياق الاجتماعي/ التاريخي الذي أنتج فيه ممثلا في الصراع بين فئتين متقابلتين في فترة ما بعد الاستقلال (استقلال الجزائر)؛ فئة تهدف إلى زيادة رأس مالها والسيطرة على القرية بكل الطرق، وفئة تدافع عن شرفها، وحق شرعيتها في البقاء.

قارب الناقد . ضمن التوجه نفسه . قصة (عائشة) لـ "رضا حوحو" في كتابيه (من المعجميات إلى السيميائيات)، (مقدمة في السيميائية السردية) بالآليات نفسها، فقد حاول الناقد ضبط جملة الحالات والتحويلات المتحكمة في بنية القصة والوقوف على أهم ما يشكلها من عناصر، وعليه عمل الناقد على تقسيم النص إلى مقطوعتين رئيسيتين منطلقا من اعتبار أن المقطوعة السردية تجري مجرى القصة القصيرة: تبدأ المقطوعة الأولى أو ما سماها بالخطاب الموضوعي من: (عائشة امرأة ككل النساء الجزائريات) إلى (يعرفن حياة يومية متشابهة لا يختلف فيها يوم عن يوم). أما المقطوعة الثانية فتبتدئ من (وهكذا تتتابع أيام عائشة في قريتها) إلى (ولم تبق من تلك الإحن والمحن إلا بصيص ضئيل من الذكريات المريرة)[4].

---

[1]. ينظر فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط 1، 2013، ص 29.

[2]. رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص 129.

[3]. المصدر نفسه، ص 141.

[4]. ينظر رشيد بن مالك: من المعجميات إلى السيميائيات، ص ص 335،336.

يباشر الناقد تحليله للمقطوعة الأولى (الخطاب الموضوعي) بالكشف عن الفواعل والعوامل في القصة من خلال بعض المقاطع كحديث الكاتب عن (عائشة) في قوله: (كائن تافه لا مسؤولية له في الحياة، لم تخرج من مدرسة لا شرقية ولا غربية ولم تتلق أي تربية خاصة أو نشأة معينة) وكذا حديث والدها مع جاره والذي يعكس المكانة المنحطة للمرأة في ذلك المجتمع وقد مثل له بقوله: ("عبادي حاشاك" يقصد جميع نساء الأسرة فيعتذر عن ذكر أسمائهن..)، محددا (الفاعل الجماعي) بـ(والد عائشة، والجار، وغيره من رجال الأسرة) وقد حقق هذا الفاعل مجموعة من القيم (إقصاء المرأة وإذلالها)، ويقابله العامل الجماعي الذي مثلته (النساء الجزائريات). ويتحدد من خلال هذه المقطوعة الراوي الملاحظ كـ(فاعل شاهد) على موضوع احتقار المرأة وإذلالها، ليختتم الناقد تحليله بتمثيله لمختلف القيم الدلالية التي تحددت أثناء التحليل، داخل المربع السيميائي[1]

وفي المقطوعة الثانية يعمد إلى الكشف عن الخطاب السردي متتبعا الحالات والتحويلات التي تحكم بنية الخطاب كما تنص عليها السيميائيات السردية، ولتوضيح هذه الآلية عمل الناقد على تحديد العلاقة الموجودة بين (فاعل الحالة) و(موضوع القيمة) وهكذا "يقفنا رشيد بن مالك إزاء مفاصل الحكاية، أولها ظهور الشاب القادم من أوروبا، بمظهره الأنيق، وكلامه العذب، فهو يمثل فعلا إقناعيا يؤدي إلى تحول عائشة من حالة الثبوت التي هيمنت عليها طوال الماضي إلى نوع من التماس التغير. أي أنها انتقلت من وضع يقبل بالعبودية، باعتباره قدرا لا مفر منه، ولا محيص، إلى وضع تسعى فيه للتحرر والانفلات، وقد سرها ذلك سرورا كبيرا، فاستجابت لإغواء الشاب الذي تركها مثلما ذكر لتواجه مصيرها في مدينة كبرى لا تعرف فيها أحدا وتتطلب هذه الانتكاسة التي تتعرض لها، فعلا آخر، وهكذا اندفعت في طريق الرذيلة بعد أن لم تجد غير هذا الطريق"[2]، وهنا تغدو (عائشة) فاعلا منفذا لمشروع الفاعل المرسل الممثل بـ(الشاب الأنيق)، والبرنامج الأساسي (التحرر).

يتابع الناقد ـ بعدها ـ مختلف الوضعيات السردية للقائم بالفعل (عائشة) بعد الخلل وعدم التوازن في مسار الحكي، وتعدد البرنامج السردي ليشكل الناقد مربع المصداقية الذي يعكس الحالة الكاذبة للشاب الوسيم الذي قام بفعل الإغراء على (عائشة). كما تتبع "بن مالك" الوضعية التي آلت إليها (عائشة) وأصبحت كائنا جديدا استطاع تحقيق ذاته، ليمثل الناقد كل هذه الوضعيات السردية بمربع سيميائي مشكلا من (الاستغلال/التحرر)، ويخلص في الأخير أن الراوي

[1]. ينظر رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، ص74، وما بعدها.

[2]. إبراهيم خليل: واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام؛ عرض موجز، مطبعة الجامعة الأردنية، الأردن، د ط، 2013، ص 138.

الملاحظ (سخر قصة عائشة باستثارة الماضي وتحيين الحاضر لإقناع الأطراف الفاعلة في المجتمع بهذا الوضع الذي آلت إليه وأن السبيل الوحيد لخلاصها منه وتحررها من قيوده وبناء مستقبل يكفل لها كرامتها الإنسانية هو نضالها)[1]

وعلى الرغم من أن ناقدنا قد استفاد كثيرا من مقولات ومفاهيم السيميائية السردية، وعلى الرغم من عمق رؤيته النقدية، نجده يختزل جهده باستنتاجات ونتائج ماهي بالخفية عن العيان "وتبعا لذلك لا نرى فيما بذله الناقد من جهد تحليلي، وعناء تصنيفي، ضرورة لا بد منها، ولا مندوحة عنها، للتوصل إلى هذه النتائج. شأنه في ذلك شأن من يعني نفسه فيقوم بإحصاء ما في مقامات الحريري من طباق، وما في مقامات الهمذاني، ليقنعنا بما كنا نراه رأي العين من توافر الطباق في مقامات الحريري أكثر من توافره بمقامات البديع"[2]، كما أنه لم يول اهتماما للمعايير التي تقف وراء اختياره للمتون السردية خصوصا أن النصوص التي اشتغل عليها يشترك جلها في موضوعة واحدة هي السلطة وعلاقتها بالشعب.

ولعل هذا ما استدركه الناقد في مقاربته لقصة (العروس) لـ"جيلالي خلاص"، وهذا ما يعبر عنه قوله: "إن اختياري لقصة العروس كموضوع لقراءة سيميائية يندرج ضمن مشروع نقدي نهدف من خلاله إلى فحص القصة العربية القصيرة وفق إجراءات التحليل السيميائي، والنظر في فعالية هذه الإجراءات وإمكانية وضعها كقاعدة علمية تبنى عليها محاور النصوص ومساءلتها وفهمها فهما يرتكز على تحليل يستمد مشروعيته العلمية من تحديد موضوع الدراسة وزاوية النظر، ومن فرضيات البحث والتحقق منها أثناء الدراسة"[3]، وتحليل هذه القصة لا يبتعد كثيرا عما رأيناه في تحليل قصة (عائشة).

يقوم التحليل على تقطيع القصة قيد الدراسة إلى مقطوعتين اثنتين عنونت كل مقطوعة بـ (الرسالة)، تبتدئ المقطوعة الأولى بـ(عزيزي رياض) وتنتهي بـ (إنه محاط بشيء يشبه الغبار المضيء)، وتبدأ المقطوعة الثانية من (معك حق، ولكنني أكتب لك هذه الرسالة الثانية) إلى (لدي أخبار جديدة عن العروس). يحكم الرسالة الأولى مسار(برنامج) سردي يفتقر إلى موضوع القيمة الموصوف في الملفوظات: (ابحث معي حيث أنت عن رجل طويل جدا، صلب جدا، لا أعرف اسمه ولكنه يلبس بدلة خاكية عتيقة ويلوح لأول وهلة كأنه مجنون)، ويمثل (رياض) الفاعل، والراوي

[1]. ينظر رشيد بلعيفة: رشيد بن مالك ومحاولات تأصيل النقد السيميائي، الملتقى الدولي الثامن "السيمياء والنص الأدبي"، ص ص604، 605.

[2]. المرجع نفسه، ص 139.

[3]. رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، ص 49.

(المرسل)، غير أن العلامات على مستوى الظاهر تجعل موضوع القيمة نكرة ويصعب إيجاده ما جعل (رياض) في حيرة من أمره وهو ما تجسد في الملفوظ (ماذا يمكن أن نفهم من هذا كله؟ لا شيء طبعا، فالمرء يصادف في اليوم الواحد إذا ما سار في الطريق، مائة رجل يحملون هذه الصفات، فأي واحد تراني أقصد)، ليخلص الناقد إلى فشل مشروع الراوي في انتظار إيجاد علامات أخرى لرفع اللبس وتحقيق التواصل[1]

يرصد الناقد في تحليله للرسالة الثانية (المقطوعة) مسار تطور القصة؛ حيث ينتقل (الراوي) من الحديث عن العلامات التي تميز الرجل، إلى رواية القصة كاملة من خلال الملفوظ "معك حق ولكنني أكتب لك هذه الرسالة الثانية في يوم واحد لتعرف القصة بكاملها، ذلك أنني رأيت أنه صار من حقك، وقد طلبت منك مشاركتي في البحث عنه، أن تعرف ما أعرفه"[2]، لكن سرعان ما تأخذ القصة مسارا جديدا يعكس تعديلا في موضوع رغبة (الفاعل)، وعلى مستوى كفاءة (الراوي) الذي قرر رواية قصة الرجل والعروس من بدايتها إلى نهايتها، ويعود بنا الناقد إلى البداية (كان من قرية (شعب) شابا لم يكن قد ضيع شيئا بعد، ولكنه لم يكن عند ذاك قد وجد أي شيء أيضا) ويتحدد من خلال هذا الملفوظ فاعل الحالة مجسدا بالشاب الذي ينتمي إلى قرية (شعب) في وصلة بشيء نكرة[3]

يقدم لنا الناقد مطلع القصة (لا بد أن قصته قد بدأت في يوم من أيام حزيران الأولى عام 1948، كان القتال الدموي قد استمر دون انقطاع طوال أكثر من ستة أشهر/ فقد تركز القتال بصورة جادة في الجليل) يقدمه كتثبيت تاريخي وفضائي للنص، يحيل على البدايات الأولى للصراع العربي الإسرائيلي، يعكس ثنائية ضدية: سلم (الشاب في وصلة بالملك "أرض فلسطين")، قبل 1948/ حرب (الشاب في فصلة عن الملك)، بعد 1948، وبهذا ينكشف موضوع القيمة ويتمثل في (أرض فلسطين) ويمثل استرجاعها (موضوع القيمة) برنامجا سرديا أساسيا، ولتحقيق هذه الغاية لا بد من تحيين برنامج سردي ملحق يهدف إلى الدخول بوصلة مع السلاح، ويبقى الفاعل أمام أمرين لفك الحصار، المواجهة الدموية/ البحث عن السلاح[4]

وبعد تفحص الناقد البرامج السردية (البرنامج السردي للعدو، البرنامج السردي للضابط في علاقته بالعجوز، برنامج هروب ونزوح العامل الجماعي طلبا للنجاة (الحياة) نحو الشمال) ينتهي

[1]. ينظر المصدر نفسه، ص 51، وما بعدها.

[2].المصدر نفسه، ص53.

[3].ينظر المصدر السابق، ص 57.

[4].ينظر المصدر نفسه، ص ص 58، 59.

"رشيد بن مالك" إلى أن "السيولة الحديثة في القصة تتسرب عبر تكتل جماعي (الفئة الفقيرة) أيقظ شعوره الوطني الرجل والوضع الذي آل إليه الفلسطيني. وقد أبدت هذه الفئة عبر الرجل الذي ضحى بحياته من أجل الحصول على السلاح والعجوز الذي ضحى بأعز ما يملك، مواجهة عنيفة ضد الاحتلال الإسرائيلي، غير أن الفعل الثوري، وإن بدا مفتقرا إلى الإمدادات العربية لم يخضع لاستراتيجية حربية واضحة المعالم لتعطيل المنظومة العسكرية، من جهة، وظهور فئة من جهة ثانية، تسعى إلى تكريس الوضع وشل الفعل الثوري من أساسه وتثبيت قيم الخيانة دفاعا عن مصالحا"[1]

ولا تفوتنا الإشارة إلى دراسته لرواية (ريح الجنوب) لـ"بن هدوقة"، حيث خص بحثه بسيميائية الفضاء، والباحث ينطلق في هذه الدراسة كون أن "الفضاء نظام دال يمكن أن نحلله بإحداث التعالق بين شكلي التعبير والمضمون، وننظر إليه على أنه مركب كالكلام؛ أي ما يدل عليه المضمون هو من غير طبيعة ما يدل به التعبير، ويرتهن في وجوده على الفعل الممارس فيه والقيم المحققة من استعماله"[2]، ويمثل هذا الفضاء كل من: القرية، المدينة. أما فضاء القرية باعتباره (فاعلا مضادا) لرغبة (نفيسة) في الاستراحة فتدل عليه بعض الصور المتجانسة: الغربة، الصمت، الخراب، الصحراء، القبور، المنفى، وهي مسارات صورية مثلت حالة الضغط التي تعيشها (نفيسة) بطلة القصة، وتزداد حالة الضغط هذه في فضاء الغرفة المتسمة بالقبح والتي تسكنها البطلة، وهي ما عبرت عنه الملفوظات السردية الآتية: (جدران أربعة وسقف من خشب وصمت، الحجرة ضيقة طولها ثلاثة أمتار وعرضها كذلك، بها كوة خارجية مطلة على جزء من البستان)[3]

يقف الناقد على دلالات بعض المقاطع لتوضيح التمييز الحاد والقائم بين الرجل والمرأة، وكذا الفروقات الدلالية بين فضائي (القرية، المدينة)، ويمثلها بالملفوظات الآتية: (أكاد أختنق، أكاد أتفجر، إن أمي تمنعني من الخروج هنا...في هذه القرية الخالية، بينما في الجزائر حيث في كل خطوة رجل، أخرج دون أن ينكر علي أحد ذلك، فلماذا الخروج هنا عيب وهناك لا؟)، وبتغير الفضاء تتغير القيم؛ إذ "ينبغي أن نفهم انتقال نفيسة من المدينة (الجزائر) إلى القرية بأنه انتقال من نظام إلى نظام مغاير"[4] مما يعكس دلاليا انغلاق فضاء القرية الدال ظاهريا على الانفتاح، ويقابل الفضاء السابق فضاء المدينة الذي يتضاد معه دلاليا، ويعكس قيما جمالية تستجيب لرغبة (نفيسة) في

[1]. المصدر نفسه، ص65.

[2]. المصدر السابق، ص97.

[3]. ينظر المصدر نفسه، ص ص97، 98.

[4]. المصدر نفسه، ص99.

"التمتع بجماله وعناصر ديكوره التي تدخل في تشكيله وتفتقده البادية، يمثل فضاء المدينة حياتها وحدود عالمها"[1]

يقف الناقد. بعدما وضح المضامين الدلالية لكلا الفضائين. على الملفوظات السردية التي تعكس طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة، والتي تجسدت في الأفعال التي يمارسها (عابد بن القاضي) على ابنته (نفيسة) لتنفيذ برنامج تزويجها من (مالك). ومن أجل فهم الآليات التي تحكم هذا البرنامج السردي وتجلياته الدلالية، عمل الناقد على تتبع العلاقة الموجودة بين (الفاعل المنفذ) والد البطلة و(فعله) والتي تجسدت في الملفوظات الآتية:

.أبوك يعتزم تزويجك

.أنا قررت أن تتزوج وقراري قضاء

.يجب أن تقنعها بالحسنى، هي صغيرة لا تفرق بين ما يصلح ولا يصلح، ومن هنا يتبدى لنا. كما يبين الناقد. أن فعل الوالد يمثل برنامجا سرديا ثانويا (مصاهرة شيخ البلدية) يتحقق من خلاله البرنامج السردي الأساسي (الحفاظ على أراضيه من قانون الإصلاح الزراعي)[2]

يلتفت الناقد بعدها إلى جملة الملفوظات السردية التي تمثل قرار البطلة (نفيسة) النهائي المتمثل في (الرفض):

.إنني مجنونة أفكر في الزواج

.قولي له لن أتزوج، ولن أنقطع عن دراستي، سأعود إلى الجزائر مهما كان الحال

.لا تريد الزواج في الوقت الراهن، لا بشيخ البلدية ولا بغيره

.لا أرغب في الزواج

.الجزائر آه، ما أمر الحياة هنا. إن هذا القرار جعلها تفكر في مشروع الفرار:

.الفرار هو الحل

.الجمعة مقررة الهروب

. يجب أن أنفذ ما قررت (...) لا لن أتراجع، إن هذا الفعل (الفرار) يمثل برنامجا سرديا ملحقا لبرنامج سردي أساسي تسعى من خلاله إلى (تحرير المرأة في البادية (أبحث عن تحرير المرأة) والذي انتهى بعودة نفيسة إلى فضائها العائلي في القرية[3]

[1]. المصدر نفسه،ص ن.

[2]. ينظر المصدر السابق، ص ص100، 101.

[3]. ينظر المصدر نفسه، ص101، وما بعدها.

ومن خلال تتبعنا للخطوات المنهجية والأدوات الإجرائية التي اعتمدها ناقدنا "بن مالك"، يتبين لنا تأثره الواضح بمدرسة باريس وخصوصا "غريماس" لدرجة أنه لا يبرر في أبحاثه سبب اختياره للمنهج المعتمد، وولاؤه لطروحاته (غريماس) متجل بشكل واضح وهو ما تترجمه أعماله ومصادر بحثه وهو جهد يستحق الثناء، غير أن الناقد "قد حرم الباحث العربي من إمكانية واسعة لإعادة بناء المشروع السيميائي بتصورات خاصة"[1]

والمتأمل في المقاربات النقدية في دراسات نقادنا يلفيها متباينة من حيث طبيعة النصوص المختارة (نص شعري، قصة، حكاية، رواية...)، ومتباينة من حيث اختياراتهم للأدوات الإجرائية وبالتالي اختلاف إجراءاتهم التطبيقية، وهذا ما ساهم بطريقة أو بأخرى في لفت الانتباه إلى مستويات النص المختلفة، وبالرغم من ذلك فإن النظرية السيميائية "لم تنجح في بلورة خطاب نقدي سيميائي عربي متين. حتى لا نقول نظرية سيميائية عربية متميزة. لكونها لم تنجح في إحداث نقلة نوعية يمكن بمقتضاها تجديد آليات هذا الخطاب وإثراء منطلقاته بأصول نظرية جديدة، وبالتالي تغيير تصوره للممارسة النقدية والنص الأدبي على السواء، فكل ما نجحت فيه هو إغراق الساحة النقدية بكم هائل من المفاهيم والمصطلحات المبهمة التي استحالت عند التطبيق إلى مجرد استمارات أو كشوف بيانات تملأ عند الحاجة، مما جعل معظم التحليلات تتشابه إلى حد التطابق، والأخطر من ذلك غدت النصوص الأدبية متساوية من حيث القيمة: جيدها من رديئها، كما غدت النظرية في خدمة النص، بينما العكس ما ينبغي أن يكون"[2] خصوصا إذا ركزنا على جهود الجادين في هذا الميدان والتي تعد على الأصابع.

[1]. وافية بلمسعود: مدرسة باريس السيميائية في أعمال رشيد بن مالك بين التبسيط والاختزال، ص 586.

[2]. عقاق قادة: تلقي المعرفة السيميائية في الخطاب النقدي المغاربي، الملتقى الدولي السادس "السيمياء والنص الأدبي"، ص ص76، 77.

الفصل الثالث

إشكالية المقاربة الأسلوبية في النقد الأدبي الجزائري المعاصر

إن الدراسات والأبحاث في المجال النقدي مازالت تبحث عن النموذج المنهجي الأمثل لدراسة الإنتاج الأدبي؛ وهذا ما يفسره اعتماد نقادنا في كل مرة منهجا من المناهج ومحاولة تطويره وتطعيمه بمناهج أخرى، بغية إيجاد تصور واضح يتجاوز القصور الذي ابتليت به الدراسات السابقة، وفيما يتعلق بمجال الأسلوبية فقد حاولوا استيعاب مفاهيمها وتمثلها على المستويين النظري والتطبيقي في أبحاثهم القليلة والمحدودة، في مسعى لإيجاد ضالتهم المنهجية فيه، فكيف استقبل نقادنا النظرية الأسلوبية، وكيف تعاملوا معها على المستويين النظري والتطبيقي؟

المبحث الأول: إشكالية المقاربة الأسلوبية على المستوى النظري:

1.الأسلوب/ الأسلوبية بين إشكالية الماهية والحدود النظرية:

1.1.الأسلوب Style /الأسلوبية Stylistique:

لاحظ الناقد "يوسف وغليسي"[1]، أن "عبد الملك مرتاض" من النقاد الجزائريين السباقين إلى تناول الأسلوبية مطلع الثمانينيات في أحد فصول كتابه (الأمثال الشعبية الجزائرية) الموسوم بـ (دراسة في أسلوبية الأمثال الشعبية الجزائرية)، ولم تكن.في رأيه.هذه المحاولات إلا لمسات أسلوبية لم ترق المستوى المطلوب والتي يمكن القول أنها تشكل مقاما أسلوبيا يستأهل فيه البحث عن خصوصياته، فهي تمثل بالنسبة إليه مجرد محاولات متواضعة كما وكيفا، إلى جانب محاولات أخرى كمحاولة "علي ملاحي" (عن شعرية السبعينيات)، الذي حمل عليه تغليب المعول المعياري الصارم إلى جانب الأحكام المناهضة للأساس الوصفي للأبحاث الأسلوبية. كما لاحظ أيضا غياب ملامح الأسلوبية بالمفهوم المعاصر لها في دراسة "رابح بوحوش" (البنية اللغوية لبردة البوصيري) وتراجعها أمام الدراسة اللغوية التقليدية وطغيان عملية الإحصاء عليها.

ويضيف الناقد أخيرا دراسة "محمد طول" (البنية السردية في القصص القرآني)، معتبرا إياها شأنها شأن الدراسات السابقة التي انحرفت عن المسار الحقيقي للبحث الأسلوبي؛ بحيث خص أسلوب السرد القرآني بدراسة مستفيضة ذات صلة وطيدة بعلمي البلاغة والنحو.

[1].ينظر كتابه: النقد الأدبي الجزائري من اللاسونية إلى الألسنية، ص 148، وما بعدها

يشدد الناقد "مرتاض"، على ضرورة التفريق بين مصطلحي **(الأسلوب والأسلوبية)**، هذا الأخير الذي يراه من الألفاظ الدخيلة على اللغة العربية ويضعه مقابلا للاصطلاح الأجنبي (**stylistique**) بوصفه الوريث الأقرب ما يكون لعلم البلاغة[1]، ويذهب "مرتاض"، إلى "أننا حين نتحدث عن الأسلوب، لابد أولا أن نحيل على الفترة الزمانية التي ندرس أسلوبها، فتعدد الأساليب في نظره يرجع بالدرجة الأولى إلى اختلاف الكتاب والمنظرين، كما يختلف تبعا للقدامى، والمحدثين، والمعاصرين، والمعاصرين التقلديين، والبنيويين. واستنادا إلى ذلك يقيم ناقدنا مقارنة بين تصورات كل من: "فولتير"، "الجاحظ" (أبو عثمان عمرو بن بحر) (ت255ه)، "شاطوبريان" ليخلص إلى نتيجة مفادها أن تصورات "الجاحظ" من خلال قوله: (المعاني مطروحة في الطريق: يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي...وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء) تتقاطع وأفكار "فولتير" من خلال قوله: (الناس يحملون، على وجه التقريب، الأفكار نفسها. وهو شيء في متناول الجميع. وإنما التعبير والأسلوب هما اللذان أن الفرق تحديدا دقيقا. أن الأسلوب ليفرد اكثر الأشياء عمومية، فيقى الضعيف، ويضفي العظمة على الشيء البسيط) ويفهم من كلاهما أن الأسلوب مراس وصنعة، وهو ما يخالفان به تصورات "شاطوبريان"الذي يرى في الأسلوب هبة من السماء[2].

ولعل كثرة المفاهيم الموضوعة لمصطلح **(الأسلوب)** واختلافها كانت السبب في عدم تقديم "مرتاض" تصوره للأسلوب، وانشغاله بمحاولة الإجابة عن سؤال: ما الأسلوبية؟، على الرغم من تشديده على ضرورة التفرقة بين المصطلحين، ويصفها بالعلمية في قوله: "والحقيقة أن الأسلوبية، إذا تجاوزنا بعض المفاهيم المتحذلقة المتقعرة لها، هي علم معرفة الأسلوب؛ أي علم 'بيداغوجية الحديث' الذي يوجهه واحد منا إلى الناس مكتوبا، أو منطوقا: فهو من حيث طبيعته الأدبية يجب ان(أن) يتخذ صورة بيانية معينة، ويصب في نظام اسلوب (أسلوب) محدد لا يعذره"[3]، و"مرتاض" هنا يجعل الكلام الفني بوجهيه الشفهي والمنطوق محط اهتمام الأسلوبية، لكنها أضحت مع "رومان

[1]. ينظر عبد الملك مرتاض: الأمثال الشعبية الجزائرية؛ تحليل لمجموعة من الأمثال الزراعية والاقتصادية، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ص 110.

[2]. ينظر عبد الملك مرتاض: الألغاز الشعبية الجزائرية؛ تحليل لمجموعة من الألغاز الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، جامعة وهران، الجزائر، 2007، ص ص 126،127.

[3]. المرجع السابق، ص 111.

جاكبسون" مهتمة بالبحث عن مميزات الكلام الفني عن سائر مستويات الخطاب الأخرى مقصية بذلك الكلام العادي والشفهي[1]، وهو الأمر الذي أكد عليه "ميشال ريفاتير" بعد ذلك.

وفي رأي ناقدنا "عبد الملك مرتاض"، أن ما تضمنته الشروحات اللغوية التي جاءت بها أمهات المعاجم العربية حول مصطلح الأسلوب (هو كل طريق ممتد، كل فن من القول، الطريق والوجه والمذهب) لم تخرج عن معنى (مذهب معين من الكلام)، لكنها لم تشر بشكل من الأشكال إلى معناه الاصطلاحي الراهن (بمعنى اكتساب طريقة محددة في تدبيج القول)، وحتى إشارات ابن منظور لا تعني شيئا[2]

يرى "نور الدين السد" . هو الآخر . أن الدرس الأسلوبي ليس بدخيل على اللغة العربية فقد عرفته جميع المعارف التي اتخذت من الخطاب مجالا لها، وقد ارتبط . آنذاك . بالدراسات البلاغية والقرآنية والنقدية وكذا الشروح الشعرية، ويؤثر الناقد مصطلح **(الأسلوبية)** معللا اختياره برواجه بين الدارسين العرب، ولا خلاف في رأيه بين الترجمات الموضوعة من قبل نقادنا العرب للاصطلاح الأجنبي **(stylistique)** كـ **(الأسلوبيات، علم الأسلوب، الأسلوبية)** مادام أنها تتفق على مفهوم واحد لا يخرج عن (الدراسة العلمية للأسلوب الأدبي)، مشيرا إلى ضرورة تحديد دلالات المصطلحات لأهميتها في تحديد الحقول المعرفية[3]

اتجه الناقد "رابح بوحوش" . ضمن السياق ذاته . في مؤلفه (الأسلوبيات وتحليل الخطاب) نحو تقديم مفهوم الأسلوبية وفق ما جاء في الدراسات النقدية والمعجمية؛ حيث قدم بعض المفاهيم العربية لمصطلح الأسلوبية عند بعض النقاد الحداثيين أمثال: "حمادي صمود"، "محمد الهادي الطرابلسي"، "عدنان بن ذريل"، "صلاح فضل"، "عبد السلام المسدي" إضافة إلى مفهومها الغربي عند الناقد "بيير جيرو" **P. Guiraud**، مشيرا إلى الأصل الاشتقاقي لمصطلح **(Stylistique)** في اللغتين (الانجليزية والفرنسية)، والذي قابله بالاصطلاح العربي **(الأسلوبيات)** وعنه يقول: "يبدو لنا أن هذا التعريف مستنبط من طبيعة المصطلح الأجنبي **"Stylistics"** الذي فضلنا ترجمته بالأسلوبيات، وهي كلمة مركبة من وحدتين: الجذر، الأسلوب "Stylus" التي تعني أداة الكتابة، أو القلم في الأصل اللاتيني، ومن اللاحقة "يات"، "ics "، المكونة هي بدورها من الوحدة المورفولوجية "ية" "ic " التي تفيد النسبة، وتشير إلى البعد المنهجي والعلمي لهذه المعرفة. زمن "ات"، " s"، الدالة

[1]- Roman Jakobson : Essais de linguistique Générale, Ed Minuit, Paris, France, 1968, p 210.

[2]. ينظر عبد الملك مرتاض: الألغاز الشعبية الجزائرية، ص 125.

[3]. ينظر نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب؛ دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية والأسلوب)، ج1، هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997، ص 7 وما بعدها.

على الجمع.كل هذه الوحدات مجتمعة تشكل علوم الأسلوب. أما الأسلوبية التي روج لها عبد السلام المسدي فهي آتية من المصطلح الفرنسي **"Stylistique"** المكون من وحدتين، الجذر أسلوب "style"، الذي هو ذو مدلول إنساني، واللاحقة "ية"، "ique" التي هي صفة للعلم؛ لأن تفكيك الوحدتين إلى مدلوليهما الاصطلاحي يعطي عبارة علم الأسلوب " science de style"."[1]

كما التفت الناقد . أيضا . إلى ما حدده "ديبوا" **Jack Dubois** في معجمه اللساني (الأسلوبيات والأسلوب) مشيرا إلى جملة الإشكالات الخاصة بالمصطلحين، لينتقل بعدها إلى تاريخ نشأة (الأسلوبية) التي لم تتضح معالمها . كما يرى الناقد . إلا بعد تبلور مفهوم اللسانيات بفضل جهود "فرديناند دي سوسير" في مؤلفه (محاضرات في اللسانيات العامة)، مقدما جملة من المفاهيم مختلفة باختلاف اتجاهات ومشارب أصحابها كما هو الحال مع "شارل بالي" **Charles Bally**، "ليوسبتزر" **Leo Spitzer**، "جيل ماروزو" **Marrozou**،...وغيرهم[2]

يتعرض الناقد "بوحوش"، في دراسة أخرى إلى الأسلوبيات والمناهج النقدية؛ بحيث يرى أن الإشكالية التي وقعت فيها المناهج النقدية (الأسلوبية، السيميائية، البنيوية...) أساسها قصور نظرتها إلى الخطاب **(Discours)** على أنه فعل النطق، وفشلها أمام زئبقيته وتحوله، في فك مغاليقه وسبر أغواره، فلما " كانت هذه المناهج النقدية تستمد لب عملها من المعارف التي تنتمي إليها، أو التي استعانت ببعض مفاهيمها، ونظرياتها تمثل القوانين الصارمة، والأنظمة الثابتة حصل التصادم، ووقعت المنافرة، لأن السلطة العلمية آمرة، والخطاب يرفض الائتمار، والانقياد، لذلك صار الخطاب الأدبي يظهر في كل موقف في صورة جديدة، إذ تارة في ثوب الكلام، أو الانجاز، أو الملفوظ، وطورا في زي الرسالة، أو البنية، أو النص، مما يدل على أنه يتشكل في صور جديدة (...) والخطاب الأدبي كيان فوضوي بالأصل يعمل ضد النظام، ويسعى إلى اختراق مجاله، وانتهاك مباديئه، لذلك فشلت العلوم التي طاردته، وحاولت الإمساك به، كاللسانيات الشعرية، والأسلوبيات، والسيميائيات، والبنوية"[3]

يلتفت الناقد "علي ملاحي" . من جهته . إلى الخطوط العريضة لتلقي النص الأدبي من وجهة نظر الأسلوبية طارحا مفهومه للأسلوب؛ إذ يشير إلى مسألة ردود الفعل من طرف القارئ إزاء النص

[1].رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، د ط، د ت، ص3.

[2].ينظر المرجع نفسه، ص 13.

[3].رابح بوحوش: المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني، دار علوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، د ط، 2010، ص ص 76، 77.

المقروء وهذا ما أقر به الناقد **"بيير جيرو"**، فالنص من وجهة نظر ناقدنا أسلوب، وفي هذا الشأن يقول: "النص أسلوب...والأسلوب جملة من التقنيات المعتمدة..من قبل صانع النص من أجل وضع لبنة، مكوناتها هي الوحدات اللغوية التي تتحول من عناصر فارغة إلى رموز أو شفرات معبأة بمعاني تفرض نفسها على المتلقي بأشكال مختلفة تتحقق في ردود أفعال تصدر عن القارئ حالما يفرغ من قراءة النص. فالميكانيكي الذي يعمل على فك قطع غيار محرك السيارة لمراجعته ومعرفة مواطن الخلل فيه، يقوم بعملية اختبار لهذه القطع، كذلك يفعل المبدع إزاء عناصر اللغة، والمتلقي لا يختلف عنهما."[1]

وانطلاقا من عرض وشرح التعريفات الغربية الموضوعة لمصطلحي (الأسلوب/ الأسلوبية) عند كل من "جان كوهين"، "رومان جاكبسون"، بيير جيرو"، "بول فاليري" **Paul Valery**، "رولان بارث"، "ميشال فوكو"**Mechel. F**، وبعد تحديده لعنصري **(الانزياح)**، و**(التفرد)** كدعامتين أساسيتين تقوم عليهما الأسلوبية ويتحدد الأسلوب أيضا تبعا لهما، ينتهي الناقد "بشير تاوريت"، إلى مفاهيم مفادها أن الأسلوب يتعلق بطريقة أو كيفية الكتابة لدى كاتب ما، أما الأسلوبية فهي علم موضوعها الأسلوب، يقول: "وبكلمة موجزة الأسلوب هو الشخص أو الشيء الكاتب، إنه النسيج الذي يشكل معادلة رمزية تحمل في طياتها أبهى صورة من صور استخدام الكلام لدى كاتب ما. أما الأسلوبية فهي علم دراسة الأسلوب وبحث دائم في الأسس الموضوعية لهذا العلم أعني علم الأسلوب. هي باختصار مغامرة انزياحية داخل الجهاز اللغوي .في مستوياته المتباينة .مما يجعل الدوال تبتعد عن مرجعيتها في سياقاتها الأدبية، وبقدر انحيازها عما وضعت له أصلا يكون نصيبها من الأدبية"[2]

انتقل الناقد بعدها إلى التنقيب عن أصول الأسلوبية، فوقف في الإشارات الفلسفية عند بعض الشواهد ككتاب "أرسطو طاليس" (الخطابة) الذي ميز فيه الفيلسوف بين (الأسلوب القبيح) و(الأسلوب الجميل)، وقسم الأسلوب إلى (أسلوب متصل) وآخر (دوري)، كما لاحظ الناقد أيضا هذه الإشارات في كتاب "لون جاينوس" Janus (الأسلوب الرفيع) الذي تطرق فيه مؤلفه إلى الألفاظ، والكلمات النفاذة في حسن الأسلوب، وتأثيرها في القارئ، وما للشاعر من دور في ذلك، في حين كشف "كونتليان" **Quintition** في القرن الأول ميلادي بعض القضايا المتصلة بالأسلوب منها: الوضوح، الفصاحة، الرشاقة، والملائمة كما قد تتفاضل النصوص تبعا لقدرة الكاتب على التصرف في استخدام مادته في كتابة النصوص، ويذهب الباحث في حديثه عن الأصول البلاغية للأسلوبية في

[1].علي ملاحي: مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية، مجلة اللغة والأدب، ع14، ص 09.

[2].بشير تاوريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 149.

تراثنا العربي إلى أن هنالك علاقة بين دلالات الأسلوب وتناسق الشكل الأدبي واتساقه في كلام بلاغيينا حول (إعجاز القرآن الكريم) ويستشهد بما جاء في كتاب "الباقلاني 403هـ" (إعجاز القرآن)، أما بالنسبة إلى "عبد القاهر الجرجاني، ت 471هـ" فقد استعملت كلمة (أسلوب) عنده للدلالة على التفرقة بين نظم ونظم آخر مدللا على قوله بما جاء في كتاب "الجرجاني" (دلائل الإعجاز) (واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء، وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له، وغرض أسلوبي والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك (الأسلوب) فيجيء به في شعره)[1]

يحدد لنا الناقد "محمد بلوحي" من جانبه محددات كلا المصطلحين **(الأسلوب/ الأسلوبية)** الذين وضعهما كمقابلين للاصطلاحين الأجنبيين **Style /Stylistique**، من خلال الوقوف على منطلقاتهما واهتماماتهما؛ إذ ارتبط الأسلوب بالدراسات البلاغية القديمة فكان أسبق بالظهور من الأسلوبية التي برزت إثر ثورة "دي سوسير" اللسانية، ووفقا للدراسات التي ترى في الأسلوب اختيارا فقد أشار الناقد إليه (الأسلوب) من هذا المنظور(من زاوية الخطاب أو النص نفسه) وهو ما يوضحه قوله: "الأسلوبStyle سابق عن الأسلوبية **stylistique** في الظهور إذ ارتبطبالبلاغة منذ القديم في حين انبثقت الأسلوبية إثر الثورة التي أحدثتها لسانيات ديسوسير مطلع القرن العشرين، في مجال الدرس اللغوي ومدى تأثيره فيما بعدفي الدراساتالنقديةوالأدبية، إذ يعد مفهوم الأسلوبية . كما هو معروف . وليد القرن العشرين وقدالتصق بالدراسات اللغوية وهو بذلك قد انتقل عن مفهوم "الأسلوب" السابق في النشأةمنذ قرون، والذي كان لصيقابالدراسات البلاغية، ومن الممكن القول إن الأسلوب مهادطبيعي للأسلوبية، فهو يقوم على مبدأ الانتقاء والاختيار للمادة الأدائية التي تقوم في الخطوة التالية . الدراسات الأسلوبية بمهمة تحليلها من الناحية الأسلوبيةالمحضة؛ وتصنيفها حسب جماليتها الفنية؛ باتخاذها لغة الخطاب حقلاللدراسةوالاستقراء منها وبها تلج إلى عوالم النص لاستنطاقه وسبر أغواره."[2]

ولتقديم مفهوم الأسلوبية تبنى الناقد تصور "حسن غزالة" لها من خلال ما جاء في مقال له بعنوان (لمن النص اليوم للكاتب أم للقارئ؟)، واعتبرا **الأسلوبية** منهجا نسقيا يقصي من طريقه كل السياقات الخارجية، ويدرس النص من خلال لغته وما تقدمه من خيارات أسلوبية على شتى

[1]. ينظر المرجع السابق، ص ص 151، 152.

[2]. محمد بلوحي: الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية، مجلة التراث العربي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ع95، سبتمبر، 2004، ص 58.

مستوياتها (النحوية، اللفظية، الصوتية، الشكلية) وما تفرزه من مضامين ومدلولات وقراءات ووظائف ومعان بين مستويات هذه اللغة والتي تكسبه تميزه وتفرده.[1]

يرى "محمد بلوحي"، أن الأسلوبية. أوعلم الأسلوب كما يدعوها أحيانا. متداخلة مع علم البلاغة ويعتبرها امتدادا ونفيا لها في الوقت نفسه مستعينا في ذلك بآراء الناقد "عبد السلام المسدي" حول هذه الفكرة، كما يعتبرها مرتبطة باللسانيات أيضا ارتباط الشيء بعلة نشوئه بالرغم من ضآلة الفروق بينهما ويقسمها تقسيما رباعيا يشمل كل من: الأسلوبية الوصفية، الأسلوبية الأدبية، الأسلوبية البنيوية، الأسلوبية الوظيفية، كما يشير "بلوحي" إلى قضية موت القراءات الأسلوبية بداية الستينيات وتحديدا عام 1965 الوقت الذي عكفت فيه الأبحاث عن الممارسة وفقا لرؤيتها ومفاهيمها، وهذا بعد استبدالها بالألسنية التأليفية **linguistique synthétique** مع "ميشال أريفي" **M. Arrive**بعد ظهور السيميائية وتأثيرها عليها، وانصهارها فيها.[2]

لم يتوقف الناقد "يوسف وغليسي"، عند تصور "ميشال أريفي" وغيره ممن أعلنوا (موت الأسلوبية) عام 1969؛ أي قبل أن تبلغها الساحة النقدية العربية، هذا ما جعله يتساءل ويتعجب: فهل معنى ذلك أن النقد العربي قد بلغها ميتة؟&...، وفي هذا الشأن يؤكد الناقد أن مسألة (موت الأسلوبية) هي مجرد نتائج أولية لم تصدر إلا عن نفر من الباحثين، هذا ما يجعل الحكم بالإعدام قابلا للاستئناف كما يقول، ويدلل على قوله بما فعله الناقد "جورج مولينيه" **G. Molinié**؛إذ شخص الداء الذي أصيبت به الأسلوبية، وهو استخدامها كتابع ومساند دون معاملتها كعلم مستقل لذاته، وهو الأمر نفسه الذي حذر منه الناقد العربي "عبد السلام المسدي" الذي يرى أن هوية العلم لا تتجلى إلا باتضاح سماته وحدوده، وحتى تحافظ الأسلوبية على مكانتها في رأي الناقد "وغليسي" عليها "أن تلتزم حدودها العلمية، من جهة، وأن تثق بذاتها، من جهة ثانية؛ أي أن تستنكف من أن تظل مجرد إجراء علمي مساعد لمناهج وعلوم أخرى أكبر وأشهر..."[3]

يرفض الباحث "محمد بن يحي" من جانبه، الفكرة السابقة (موت الأسلوبية) من قبل بعض الدارسين مؤكدا أن سبب الأزمة المزعومة . كما يصفها . هم الدارسون أنفسهم لأنهم لم يتقيدوا بالصرامة المنهجية المطلوبة على المستويين النظري والإجرائي وعدم رسم حدود هذا العلم والفروق بينه وبين العلوم اللغوية الأخرى التي يكثر التداخل بينها، وعد الحكم على الأسلوبية بالموت هو حكم

[1]. ينظر المرجع نفسه، ص 59.

[2]. ينظر محمد بلوحي: الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق، ص 102.

[3]. يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص 82.

بموت الأسلوب وهذا غير منطقي؛ لأن الأسلوبية علم استوفى موضوعه ومنهجه، ويعلق الناقد على كل هذا بقوله: "إن العلم . كما هو معروف . يكتسب شرعيته إذا كان له موضوع ومنهج، وإننا لمضطرون إلى الرجوع إلى هذين الأساسين للحكم على شرعية أي علم كان. لا جرم أن الأسلوبية تتخذ الأسلوب مادة وموضوعا لها، وليس يخفى على أحد أن الحكم بموت الأسلوبية، هو في الحقيقة حكم بموت الأسلوب الذي هو مادة هذا العلم، وهذا ما لا يتصوره عاقل. فمن هذه الناحية نحن مطمئنون إلى أن المادة التي تحيا بها الأسلوبية حية لم تمت، ولن تموت مادام هناك أدباء يبدعون...فلنول وجوهنا إذن شطر المنهج. وههنا يكمن الوقوف على مكمن الداء. إننا لو فعلنا، لوجدنا أن كثيرا من الدارسين لم يتقيدوا بالصرامة المطلوبة في مناهجهم؛ مما أدى بالدرس الأسلوبي إلى الوقوع في مزالق خطيرة كانت السبب في الأزمة المزعومة"[1]

واعتمادا على القواميس قدم الناقد "يوسف وغليسي" . هو الآخر . التطورات التي حدثت لدلالة مصطلح الأسلوب (**Style**) عبر الزمن، فهو اصطناع لغوي مستحدث نسبيا يعود إلى الكلمة اللاتينية (stilus) التي كانت تطلق على ' متقب معدني يستخدم في الكتابة على الألواح المشمعة المدهونة' ثم تطورت دلالتها عبر القرون؛ من الدلالة على كيفية التنفيذ في القرن 14م إلى كيفية التعارك أو التصرف في القرن 15م، إلى كيفية التعبير في القرن 16م، لتتعلق الدلالة بكيفية معالجة موضوع ما في نطاق الفنون الجميلة خلال القرن 17م، وصولا إلى الدلالة الاصطلاحية للأسلوب . في حقل الكتابة . المتعلقة بكيفية الكتابة من جهة، ومن جهة أخرى: كيفية الكتابة الخاصة بكاتب ما، أو جنس ما، أو عهد معين، مشيرا إلى **"نوفاليس"**(1801/1722) كأول من استخدم المصطلح، ثم الميلاد الحقيقي للأسلوبية مع **"شارل بالي"** (1947/1865) في كتابه (مبحث في الأسلوبية الفرنسية)[2]

ويشير الناقد "وغليسي" . ضمن السياق نفسه . إلى أن ميلاد الأسلوبية الحقيقي في نظر الغربيين يعود إلى بدايات القرن العشرين، مع "شارل بالي" **Charle Bally 1865/ 1947** في كتابه (مبحث في الأسلوبية الفرنسية) عام (1909) أين بدأ الاهتمام بالدراسات الأسلوبية والتي تقاطعت مع علوم أخرى كالبلاغة، والنقد الأدبي، والشعرية، والتداولية، وغيرها...، ما طرح اتجاهات أسلوبية مختلفة باختلاف باحثيها ومنطلقاتهم، كما هو الحال مع "بريان جيل" الذي ميز بين ثلاث

[1]. محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص1.

[2]. ينظر يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/ لبنان، ط 1، 2008، ص 175.

أسلوبيات (أسلوبية اللغة، أسلوبية مقارنة، أسلوبية أدبية)، و"بيار جيرو" الذي ميز بين اتجاهين اثنين: (الأسلوبية الوصفية، الأسلوبية التكوينية)، و"ج. م. شيفر" على غرار "جيرو" قد ميز بين اتجاهين اثنين هما: (أسلوبية اللغة، أسلوبية أدبية، وغيرهم من النقاد[1]

أما الباحث "محمد بن يحي"، فقد اعتمد في تقديمه للمفهومين الغربيين (اللغوي والاصطلاحي) للأسلوبية **Stylistique** على ما قدمته دراسات بعض النقاد العرب أمثال دراسات: "عبد السلام المسدي"، "نور الدين السد"، "فتح الله أحمد سليمان"،" سعد مصلوح"، وبعض الكتب المترجمة ككتابات "ستيفن أولمان"، و"دي سوسير"، مشيرا إلى "فون درجا بلنتش" كأول من أطلق مصطلح أسلوبية على دراسة الأسلوب في ظل الانزياحات اللغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية، بعدما انتقلت كلمة **(Style)** من معناها الأصلي المتعلق بالكتابة، ثم استخدمت في مجالات أخرى كفن المعمار ونحت التماثيل، ثم عودتها إلى مجال الدراسات الأدبية. ويؤثر الناقد الترجمة العربية (الأسلوبية) على باقي الترجمات نظرا لكثرة استعماله، أما مصطلح (أسلوبيات) فيرى أنه استعمل في الغالب الأعم للدلالة على الاتجاهات الأسلوبية.[2]

ولم يتوقف الباحث كثيرا عند التعريفات الموضوعة لمصطلح الأسلوبية عند نقاد الغرب (شارل بالي، تودوروف تزيفان، رومان جاكبسون، ميشال ريفاتير)، وكانت خلاصة موقفه منها (التعريفات)، أنها جميعها تتفق حول نقطتين هلمتين تتمثل الأولى في اعتمادها دراسة إحدى ثنائيات "سوسير" وهي (الكلام **Parole**)، وثانيها أنها ترتكز على اللغة**Langue**كمدخل جوهري في دراسة النصوص الأدبية، مجاريا في ذلك رأيي كل من "ريمون طحان"، و"جورج مولينيه"[3]، وبمناسبة حديثه عن مفهوم (الأسلوب) وتعدد تعريفاته عند الغرب، فقد علق الناقد على هذه الظاهرة متبنيا وجهة نظر "عبد السلام المسدي" بقوله: "وقد تعددت تعريفات الأسلوب فقد جمع ويلي ساندرز **Willy sandres** في كتابه "نظرية الأسلوب اللسانية" ثمانية وعشرين تعريفا للأسلوب، ومرد ذلك التعدد في تعريفاته يرجع إلى الزاوية التي ينظر منها كل باحث في دراسته للأسلوب. وعلى الرغم من ذلك التعدد إلا أنه (ليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلا اعتمدت أصوليا إحدى هذه الركائز الثلاث 'المخاطب، والمخاطب، والخطاب' أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة). فالنص الأدبي

[1]. ينظر يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص 78، وما بعدها.

[2]. ينظر محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، 2011، ص ص 10، 11.

[3]. ينظر المرجع السابق، ص ص 12، 13.

بالدرجة الأولى رسالة لغوية، وهو بذلك يقتضي وجود مرسل(منشئ/مخاطب)، ونص (خطاب)، ومتلق (مخاطب)"[1]

واهتم "مسعود بودوخة" . في تعريفه للأسلوبية . بالجانب الفني؛ إذ حصر نفسه في النظرة الجمالية التي أقر بها الناقد **"بيير جيرو"** مقدما تعريفا للأسلوبية من خلال اهتماماتها بقوله: "فقد اتضح أن الأسلوبية لا تنفصل عن التناول الجمالي للنصوص، إذ اهتمامها الأول هو النصوص الأدبية الفنية ذات الطابع الجمالي."[2]، في حين يقر "نور الدين السد" أن "مفهوم الأسلوب لم يبق رهين علم الجمال بل حاولت أن تتبناه حقول معرفية كثيرة لكنه استقر في حقل معرفي مخصوص وهو علم الأسلوب الذي حصر موضوعه، وحدد إجراءاته وفقا لاتجاهات معينة"[3]

يطرح الناقد "فاتح علاق" . ضمن السياق ذاته . وجهة نظر يرى من خلالها أن الأسلوبية علم قائم بذاته مختلف عن اللسانيات والبلاغة وعلم النفس، يستفيد من هذه العلوم بما يخدم مناهجها مستدلا على قوله بأهم الفروق بين الأسلوبية والبلاغة من جهة، وطبيعة موضوع الأسلوبية المتمثل في الخطاب الأدبي وأساليبه من جهة أخرى "فالأسلوبية علم مستقل لها منظورها الخاص للنص الأدبي ولها مناهجها الخاصة لتحليل الظاهرة الأسلوبية وإجراءات خاصة. وهي تستفيد من هذه العلوم بقدر ما يخدم مناهجها ويوسع من إجراءاتها ويكشف السمات الدالة على المستويات المختلفة، فهي تهتم بالخصائص الأسلوبية على المستوى الصوتي والإيقاعي وعلى المستوى الصرفي وعلى المستويين التركيبي والدلالي. إنها تركز على السمات والملامح التعبيرية التي تجعل من النص أسلوبا مخصوصا، ولا تقف عند كل الوقائع اللغوية أو التركيبية أو الدلالية. كما أنها لا تقتصر على ألوان البيان أو البديع كما تفعل البلاغة، بل تتجاوز ذلك إلى جملة من التراكيب الأسلوبية خارج المعايير البلاغية، وتتجاوز أسلوبية الجملة إلى أسلوبية الوحدات الكبرى للخطاب الأدبي مثل البنية السردية والوصفية والحوارية، بل هي تتجاوز ذلك إلى بنية الزمان والمكان والشخصية والحبكة في الرواية مثلا. فالأسلوبية تتجاوز لغة الجملة إلى لغة النص"[4].

وهو هنا يتفق مع ما أقره "نور الدين السد"، حول استقلالية الأسلوبية كعلم قائم بذاته، ردا على رأي كل من "جوزيف كورتيس" و"غريماس" الذين لم يستندا . في نظره . إلى دليل علمي مقنع ينفي استقلالية هذا العلم ويجعله مجرد حقل من حقول البلاغة التقليدية كما يرى "فالأسلوبية

[1]. المرجع نفسه، ص 30.

[2]. مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ص 15.

[3]. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 143.

[4]. فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، ص ص 130، 131.

استفادت من الحقول المعرفية وبخاصة من اللسانيات ولكنها استطاعت أن تحدد شروط استقلالها علما قائما بذاته، بدراسة المتغيرات اللسانية إزاء المعيار، لأنها تركز على دراسة الأسلوب الذي هو في تعريف الأسلوبيين انزياح عن المألوف، وخرق للنظام اللغوي الذي يفرضه مستعملوا اللغة، لتتحول اللغة في إطار هذا النظام إلى مجموعة قوانين والتزامات يفرضها النظام أو العرف والتقليد"[1]، ومن هنا يقر الناقد بتحديد ماهية الأسلوبية ويعتبرها علما لا منهجا كما ذهب إلى ذلك الناقد "محمد بلوحي"؛ إذ أنها **(الأسلوبية)** تتوافر على شروط العلمية بالإضافة إلى اكتمال مقولاتها الأساسية الخاصة بتحديد السمات الأسلوبية في الخطابات الأدبية[2]

ويتفق معه . على المنظور ذاته . الناقد "يوسف وغليسي"؛ إذ يرى أن الأسلوبية **Stylistique** ليست منهجا قائما بذاته وإنما هي علم منهجها البنيوية نفسها وعنها يقول: "ومعنى ذلك أن الأسلوبية ليست منهجا قائما بذاته، يستوفي كافة الضوابط المنهجية، إنما هي علم أصلا، وإذا كان من شروط أي علم أن يكون له موضوع ومنهج، فإن موضوع الأسلوبية هو دراسة الأسلوب، أما منهجها فلا غرابة أن يكون البنيوية نفسها (التي هي منهج وليست علما، بخلاف الأسلوبية والسيمائية)، مثلما تتكئ الأسلوبية منهجيا على بعض الإجراءات الملتصقة بها (الانزياح، الكلمات المفاتيح، النظم، إمكانات النحو، الإحصاء)"[3]، وأشار الباحث إلى أهم الفروق بين الأسلوبية والبنيوية التي طرحها "عبد السلام المسدي"، مضيفا إليها فرقين اثنين: أولهما نظرة البنيوية إلى النص على أنه وجود بالفعل، وهذا الوجود تقرنه الأسلوبية بنظيره الوجود بالقوة.

وثانيهما أن الأسلوبية تتخطى . أحيانا . حدود النص إلى نفسية صاحبه (الأسلوبية التكوينية)، في حين تشتغل البنيوية على النص ولا شيء خارجه وتنادي بفكرة (موت المؤلف)[4]

ويربط بين وجهتي النظر السابقتين الباحث "بوعلام رزيق"؛ إذ يجمع بين مصطلحي (منهج، علم) ويرى في الأسلوبية "علما قائما بذاته مرتبطا بالدراسات اللغوية التي قام بها دي سوسير مؤسس علم اللغة الحديث، وفتح المجال أمام أحد تلاميذه ليؤسس هذا المنهج وهو شارل بالي 1865م/1947م، فوضع علم الأسلوبية كجزء من المدرسة الألسنية وأصبحت هي الأداة الجامعة بين علم اللغة والأدب"[5]

---

[1]. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 24.

[2]. ينظر المرجع نفسه، ص 59.

[3]. يوسف وغليسي: النقد الأدبي الجزائري من اللاسونية إلى الألسنية، ص ص 145، 146.

[4]. ينظر المرجع نفسه، ص 147.

[5]. بوعلام رزيق: علم الأسلوب؛ دراسة في المبادئ والأسس، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، 2017، ، ص 33.

وتأتي الباحثة "نعيمة سعدية"، على ذكر مجموعة كبيرة من التعريفات الموضوعة لمصطلحي (الأسلوب، الأسلوبية) في الثقافة الغربية .كما فعل أغلب النقاد السابق ذكرهم ،. واستنادا إلى ما قدمه "رومان جاكبسون" تطرح مفهوما ترى من خلاله أن "الأسلوبية تقوم على دراسة الأسلوب في ذاته ومن أجل ذاته. بتفحص أدواته وأنواع تشكيلاته الفنية. ونسيجه اللغوي، أي تتناول الأسلوب (أو النص الأدبي) بوصفه رسالة لغوية قبل كل شيء، خلق ليحقق الإبلاغ والإمتاع والتأثير للتغيير."[1]

وتطرح الباحثة تعريفا للأسلوب مشيرة إلى استعصاء تحديده بقولها: "وتجدر الإشارة إلى أن صعوبة تحديد الأسلوب كامنة كذلك في جوهر الأسلوب ومعناه. فهو مما يسهل الشعور بوجوده وبتأثيره في النفس ويصعب على الرغم من ذلك ضبطه والتعريف به، وقد شعر العرب قديما بهذه الصعوبة وعبروا عنها، في إطار حديثهم عن علم الفصاحة وتمييز بعض الكلام عن بعض؛ فالأسلوب ظاهرة لا تتمنهج ولا تخضع لقانون التطور الطبيعي بقدر ما تتوافق وظاهرة الطفرة الغامضة للأسباب، والتي تغير من شكل الجغرافيا أكثر مما يغيره قانون التطور الطبيعي، لأن صعوبة إدراك الأسلوب تتمثل في البحث عن (العراقة) العلاقة الجامعة بين الأشكال اللغوية في النص وبين وظيفتها الشعرية والأدبية الجمالية أي هي إدراك ذلك التحول الكيميائي العجيب الذي يحول الدوال اللغوية المادية في النص إلى دوال جمالية عاطفية في محاولة تعليل ما نشعر به من الجمال وغيره من الأحاسيس التي تسربت في أسلوبه، وفي لغته، وفي تراكيبه وفي صوره البلاغية، ووظيفة الأسلوبية تتمثل في إقامة الدليل على ذلك الجمال"[2]

سارت دراسة الباحث "بوعلام رزيق"*، على الخطى نفسها؛ حيث حاول الإحاطة بمفاهيم الأسلوب عند العرب والغرب من الناحيتين اللغوية والاصطلاحية، وكذا جذوره عند النقاد العرب القدامى منهم والمحدثين مستعينا بـ (قاموس المحيط) لـ **"الفيروز أبادي"**، و(معجم لسان العرب) لـ**"ابن منظور"**(محمد، ت 711هـ) مشيرا إلى المعنى المجازي لكلمة (أسلوب) في اللغة العربية المأخوذ من معنى الطريق الممتد أو السطر من النخيل. وانصرف الباحث في تحديده لمفهوم (الأسلوب) عند النقاد والبلاغيين القدماء إلى مفهومه بشكل عام؛ لأن الدراسات آنذاك لم تتعامل مع (الأسلوب) بهذا الاصطلاح كما يصرح .من خلال رصد تجلياته ومفاهيمه عند كل من **"ابن قتيبة الدينوري"** (

[1].نعيمة سعدية: الأسلوبية والنص الشعري؛ المرجعية الفكرية والآليات الإجرائية، دار الكلمة للنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص17.

[2].المرجع السابق، ص 20.

* من مواليد فيفري 1983، أستاذ جامعي بقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة محمد البشير الإبراهيمي ببرج بوعريريج، مهتم بالبحث في اللغة والمناهج النقدية (الصفحة الأخيرة من كتابه، علم الأسلوب؛ دراسة في المبادئ والأسس)

أبو محمد عبد الله بن مسلم، ت 276)، **عبد القاهر الجرجاني**"(ت 471هـ)، **"الزمخشري"**(جار الله أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، ت538هـ)، **"السكاكي"** (أبو يعقوب يوسف، ت 626هـ)، **"حازم القرطاجني"** (أبو الحسن حازم بن محمد، ت 684هـ)، **"ابن خلدون** 732هـ/ 808 هـ" ملاحظا تطور مفاهيم الأسلوب واختلافها باختلاف اهتمامات أصحابها. ويختتم مبحثه بآراء نقدية حول دراسات عربية حديثة سلطت الضوء على الأسلوب كدراسة "أحمد الشايب" في كتابه (الأسلوب)، ودراسة "أمين الخولي" في كتابه (فن القول)[1]

هذا أيضا ما عنيت به الباحثة "نعيمة سعدية"، وهي تتتبع آراء العرب في تحديد دقيق لمفهوم الأسلوب الذي مر بمراحل. حددها الطرابلسي. ولخصتها الباحثة كما يلي:

. مرحلة المخاض: ومثلت لها بمؤلف "الجاحظ" (البيان والتبيين)

. مرحلة النشأة: ومثلها مؤلف "عبد القاهر الجرجاني" (دلائل الإعجاز)

. مرحلة النضج: ومثلتها ثلاث مصنفات: (منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، لسان العرب لابن منظور، المقدمة لابن خلدون)

. مرحلة النهضة المحتشمة ومثلتها كتب بلاغية مدرسية متأخرة، وترى الباحثة أن جهود العرب القدامى حول مفهوم الأسلوب دارت حول نقطتين: النظم والإعجاز القرآني، وعمود الشعر[2]، وجملة ما قيل سابقا لم يخرج عما جاءت به الدراسات العربية ولم تضف لها جديدا.

ويكتفي الباحث "بوعلام رزيق"، في عرضه للجذر اللغوي لمصطلح (الأسلوب) عند الغرب بما جاء في بعض الدراسات العربية في أصل كلمة **(style)** والتطورات الحاصلة لمفاهيمها، إلا أننا لا نقع في ثنايا حديثه عن المصطلحات الأجنبية التي وضع لها المقابلات العربية (الأسلوبية، علم الأسلوب) اللذين يبدوان مختلفين في نظره؛ بحيث خص الباحث عنوان الكتاب بـ(علم الأسلوب)، أما المتن فيستعمل فيه مصطلح الأسلوبية، وما يجعلنا نرجح ترجمته لمصطلح **la stylistique** بالمقابل العربي (علم الأسلوب) هو إيراده لاقتباس حرفي من كتاب (البلاغة والأسلوبية) لـ "محمد عبد المطلب" يقول فيه: (وعلم الأسلوب هو الذي يطلق عليه في الانجليزية **stylistics**، وفي الفرنسية **la stylistique**، والباحث في الأسلوب **stilistican**)[3]

[1]. ينظر بوعلام رزيق : علم الأسلوب، ص 9، وما بعدها

[2]. ينظر نعيمة سعدية: الأسلوبية والنص الشعري، ص 24، وما بعدها

[3]. ينظرالمرجع نفسه، ص ص 24،23.

وتجاوز الناقد "فاتح علاق"، تعريف **"بوفون" Bouffon** الشهير للأسلوب الذي يجعل منه الكاتب نفسه، متبنيا المفهوم الذي وضعه له **"ريفاتير"**[1] RIffater بقوله: "فالأسلوب هو النص كما قال ريفاتير. وليس الأسلوب هو الرجل أو الإنسان كما قال بوفون، ذلك أن الأسلوب ليس وثيقة نفسية عن صاحبه، الأسلوب خلق وإبداع، تجاوز لنفس المبدع وحفر مجرى لغوي خاص يصنع الكاتب نفسه"[2]

1.2. الأسلوبية بين الحدود العلمية وإشكالية الانتماء:

أثارت الأسلوبية إشكالا* في الحقلين الأدبي واللساني بعدما كان يشكل مدلولها في بداية ظهورها المعالم الموجودة بين الأدب واللسانيات، وهو الحد الذي طالما شغلته البلاغة آنذاك قبل أفولها، فتضاربت الآراء وتباينت المواقف حول طبيعة العلاقة بين (الأسلوبية) وغيرها من العلوم الأدبية واللغوية: البلاغة، اللسانيات، النقد الأدبي، النحو، الشعرية، التداولية...وغيرها.

يرفض الناقد 'بشير تاوريت"، وجهة النظر التي ترى أن الأسلوبية بلاغة جديدة أو هي وريثة البلاغة أو بديل لها وهذا في نظره تبسيط لمفهوم الأسلوبية وإنقاص من قيمتها المعرفية، فهي **(الأسلوبية)** من وجهة نظره وإن تقاطعت مع البلاغة في بعض المسارات إلا أنهما تفترقان عن بعض من حيث الغاية والمفهوم والإجراء وكل محاولة .عنده .في إسقاط التصورات الحديثة على المفاهيم والحقول القديمة هو وقوع في التقويل المزيف، ويميز بينهما بقوله: "إن ما يميز البلاغة عن الأسلوبية هو معيارية الأولى ووصفية الثانية، وإن كانت البلاغة قد فصلت بين ثنائية الشكل والمضمون، فإن الأسلوبية قد عملت على الربط بين قطبي هذه الثنائية، إذ تؤمن بالترابط الوثيق بين الدال والمدلول، لأنها تحول الحدث الإبلاغي إلى حدث تأثيري جمالي"[3]، وكما رأينا سابقا فالأسلوبية عنده علم مستقل له خصوصيته وهو يعنى بدراسة الأسلوب.

وفي حديثه عن الأصول اللسانية للأسلوبية يستشهد الناقد باعترافات النقاد الغربيين أنفسهم بالعلاقة بينها **(الأسلوبية)** وبين **(اللسانيات)** مشيرا في البداية إلى المحاضرة التي ألقاها "جاكبسون" في الندوة العالمية بجامعة (إنديانا) والتي مهدت لبناء جسر بين اللسانيات والأدب ثم أعمال الشكلانيين الروس التي ترجمها "تودوروف" إلى الفرنسية، بالإضافة إلى المفاهيم الموضوعة

[1]- Michael Reffatere : La production du texte, Seuil, Paris, France, 1979, p 8.

[2]. فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، ص: 130.

* أشار إلى هذا الإشكال عبد القادر شرشار في كتابه: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، ص 47.

[3]. بشير تاوريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 150.

للأسلوبية من طرف **"ريفاتير"**، **"دولاس"**، **"أريفي"**، وكذا موضوع كلا العلمين، وأشار بعدها إلى أثر ثنائيات **"دي سوسير"** في الدراسات التي أتت بعده وكيفية استفادة الدرس الأسلوبي منها، ليختتم مبحثه بقوله: "هذه هي أهم النقاط المشتركة بين الأسلوبية واللسانيات، فقد غدا الأثر اللساني واضحا وساطعا في جبين الأسلوبية، ابتداء بتصريحات النقاد الغربيين المنظرين لاتجاهات الأسلوبية. وفي القول بمبدأ استقلالية اللغة عن باقي الظواهر العلمية الأخرى، وفي القول بالنظرة الوصفية والثنائيات لا سيما ثنائية الدال والمدلول، والصوت والمعنى والمحور التوقيتي الثابت والزمني المتطور، ومبدأ الاختلاف والاعتباطية (...) يضاف إلى ذلك أن كليهما اتخذ من اللغة آلية ومادة طيعة للمقاربة"[1] مما يعني أن الأسلوبية .عنده. ترتبط باللسانيات من حيث النشأة فقط.

أما الناقد "رابح بوحوش" فاكتفى بطرح أراء بعض النقاد الغربيين وبعض النقاد العرب حول علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى (البلاغة، النقد، الشعريات، اللسانيات، النحو) دون مناقشة، ومن أمثلة ذلك ما جاء به في حديثه عن علاقة الأسلوبية بالبلاغة؛ إذ عدد وجهات النظر حول هذه العلاقة، ف**"جيرو"** يقر بأنها بلاغة جديدة مما يعكس أهميتها **(البلاغة)** عند اللسانيين، ويدعو **"جورج مونين"** إلى اعتماد النظرة المعيارية للبلاغة القديمة، ويحذو حذوهما الناقد "صلاح فضل"، كما ينوه الناقد إلى أن هناك من يفرق بينهما لا على أساس الهجر والقطيعة بل على اعتبارات أخرى[2]

يؤكد الناقد في دراسة لاحقة على العلاقة بين اللسانيات والأسلوبية؛ إذ عد هذه الأخيرة حقلا من حقول اللسانيات الذي يهتم بالأسلوب، وفي حديثه عن مسار تحول النقد الفكري من اهتمامه باللغة إلى اهتمامه بالأسلوب مع **"شارل بالي"** رائد الأسلوبية التعبيرية، يشير ناقدنا إلى العجز الذي أصاب اتجاه "بالي" التعبيري أمام عناد (الخطاب) والذي دفعه إلى الاستنجاد بالمنهج اللساني المتسم بالصرامة والموضوعية كما يرى. أما اتجاه **"ليوسبتزر"** النقدي ففشل هو الآخر في محاولة الاقتراب من تخوم الخطاب الأدبي ووقع في إشكالات منهجية إثر المعالجات الجافة، والدراسات العاطفية القائمة على الذوقية من دون ضوابط علمية، ما أفضى إلى أثر دون جمال، وهي نقطة الضعف التي جاءت في صالح الخطاب مؤكدا رفضه الهيمنة والسيطرة[3]

[1]. المرجع نفسه، ص ص 164، 165.

[2]. ينظر رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص ص 49، 50.

[3]. ينظر رابح بوحوش: المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني، ص ص 77، 78.

لما الناقد "نور الدين السد"، فقد أشار إلى عدة اختلافات بين العلمين؛ إذ قدم شكلا[1] يوضح من خلاله أهم الفروق الدقيقة بين **(الأسلوبية)** بكل اتجاهاتها و**(البلاغة)** بوجهيها العربي والغربي حصرها في 17 عنصرا، منها ما يتعلق بطبيعة العلمين كأن تكون البلاغة معيارية ذات أحكام تقييمية في مقابل وصفية الأسلوبية التي تبتعد عن الأحكام التقييمية أو من حيث غايتهما؛ إذ تسعى الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعد تقرر وجودها، في حين غاية البلاغة تعليمية...وغيرها من الاختلافات مؤكدا على استقلالية (الأسلوبية) كعلم قائم بذاته له موضوعه وغايته التي تميزه.

وترى الباحثة "نعيمة سعدية" أن البلاغة تتداخل مع الأسلوبية في الأهداف والوسائل وهذا في نظرها ما دفع الناقد "بيير جيرو" إلى وصفها بـ **(أسلوبية القدامى)** أو **(وريثة البلاغة)** أو **(بديلة البلاغة)**، وفي تعليقها على ما قدم "جيرو" تطرح الباحثة وجهة النظر نفسها التي قدمها "بشير تاوريت" . سابقا . وبحرفيتها دون الإشارة إلى مصدرها؛ إذ ترى أن هذا (تبسيط لمفهوم الأسلوبية وإفقار لكينونتها) وهذا بالنظر إلى أوجه الاختلاف بين البلاغة المعيارية والأسلوبية الوصفية، لتلخص في مخطط بياني أهم ما قيل حول علاقة الأسلوبية بالبلاغة فكانت إما: علاقة (مساواة)، (بديلا لها)، (وريثا لها)، (امتدادا معرفيا لها)، ثم تستتبع هذه العلاقات بعلاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي مستهلة حديثها بالتساؤلات الآتية[2]: بما أن الأسلوبية وليدة البلاغة وبديل لها وبما أن البلاغة قديما كانت أداة توظف لخدمة النقد الأدبي، فهل تعتبر وريثا مثلها ووسيلة من وسائل النقد؟ أم نعتبرها منهجا مستقلا متميزا من مناهج النقد ومباشرة النصوص؟ وهل بإمكان الأسلوبية أن تنفرد بسلطان الحكم في النقد والإبداع؟

وبعد أن قدمت الباحثة وجهتي النظر حول دراسة النص الأدبي استنادا إلى أقوال النقاد الغربيين أمثال: "بييرجيرو"،"ويليك"و"وارين"Weluk/Waren"،"ستاروبنسكي"Starbouneskoy، تصل إلى موقف ترى فيه . ما رآه عبد السلام المسدي . علاقة مد وجزر بمبرر التقارب بينهما من أجل الوصول إلى أسرار النص فـ"إذا استقر لدينا أن الأسلوبية هي نظرية علمية في دراسة الأسلوب، وأنها كبقية المناهج النقدية تسعى إلى بلورة نظرية في تعريف الخطاب الأدبي، أفلا يكفي هذا لتصبح الأسلوبية نظرية نقدية، فتكون بديلا عن النقد الأدبي؟. إن التقارب بين الأسلوبية والنقد من أجل كشف خفايا النص، جعل من الأولى إحدى - مناهج الثاني، من جهة، وجعل الأسلوبية تتولى وصف أوجه التراكيب ووظيفتها في النظام اللغوي النصي، بينما يتجه النقد إلى إعطاء العلل والأسباب من

[1]. ينظر نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 28.

[2]. ينظر نعيمة سعدية: الأسلوبية والنص الشعري، ص 31.

جهة ثانية، وعليه يمكن القول (في النقد بعض ما في الأسلوبية وزيادة، وفي الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه)"[1].

أما العلاقة بين الأسلوبية واللسانيات . في نظر الباحثة . فهي علاقة عضوية؛ إذ هي (الأسلوبية) حقل من حقولها؛ بحيث استفاد الباحث الأسلوبي من أهم المبادئ الأساسية في حقل اللسانيات بكل اتجاهاتها بدءا باللسانيات الشكلانية الحديثة ذات الجذور السوسيرية (نسبة إلى دي سوسير) وحتى لسانيات "نوام تشومسكي" التي استفادت من مفاهيمها خاصة البنيتين (السطحية والعميقة)، ولتوضيح الكيفية التي تستفيد منها (الأسلوبية) في استثمار المفاهيم اللسانية التشومسكية تستضيء الباحثة بما قدمه **"إيريك انكفيست"E. Enkevist**، لتخلص إلى القول: "فالعلاقة بين الأسلوبية واللسانيات علاقة عضوية فهي فرع من فروع علم اللسان وهي أصغر تلك الفروع سنا وواقلها تطورا، وهي تنتسب إلى اللسانيات موضوعا ومنهجا؛ أما موضوعها، فهو النظر في النتاج الأدبي، باعتباره حدثا لغويا لسانيا. وأما منهجها ففي النفاذ إلى أسلوب النص، لأنه المنهج اللغوي الذي يروم الوقوف على الخصائص اللغوية فيه، وعلى العلاقة الرابطة بين هيكله اللغوي ووظيفته الشعرية، وعليه كانت الأسلوبية حقلا لسانيا متميزا."[2]. وتضيف الناقدة الحديث عن علاقة (الأسلوبية) بالشعرية والتداولية.

وأما (الأسلوبية) في نظرالناقد "بودوخة"، فهي نتيجة لتزاوج اللسانيات والنقد الأدبي وهي ذات منهج لساني . وهذا من المسلمات عند الناقد . أو هي محاولة لتوظيف اللسانيات منهجا ونتائج في دراسة النصوص من أجل الكشف عن ظاهرة الأسلوب[3]

وكما تقدم سابقا فلقد تمايزت مواقف نقادنا من مسألة علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي . خاصة . فكانت إما علاقة تكامل كما رأينا مع الناقدة "نعيمة سعدية"، أو علاقة تزاوج كما أشار إلى ذلك "مسعود بودوخة"، أو كانت علما قائما بذاته كما أقر بذلك "نور الدين السد"، "فاتح علاق"، "بوعلام رزيق"، "محمد بن يحي"، وهذه الآراء والتقسيمات أشار إليها "مصطفى عليان" وهو بصدد تقييم اتجاهات الدرس الأسلوبي العربي في مجلة فصول؛ إذ اختلفت الآراء حول علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي، على أساس من مرجعية النشأة والاختصاص فظهرت في اتجاهات ثلاث كما يلي:

[1]. المرجع نفسه، ص 32.

[2]. المرجع السابق، ص ص 33، 34.

[3]. ينظر مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، 2015، ص 14.

. علاقة التضاد الحاد: أي لا علاقة للأسلوبية بالنقد الأدبي، بمبرر أن منطلقها في دراسة النص الأدبي لم يكن ذو علاقة بالنقد، إذ هناك فروق بين الميزة اللغوية في النصوص والقيمة الفنية، فالأولى وصفية، والثانية حكمية معيارية على حسب "حمادي صمود".

. علاقة التضايف والمعاضدة: أي أن التضايف بين اللسانيات والنقد الأدبي ولد الأسلوبية.

. علاقة التكامل: علم الأسلوب والنقد الأدبي يتكاملان ويتعاونان كما يرى ذلك "شكري عياد" و"شكري عزيز ماضي".[1]

ولم يكن الخلاف حول علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى هو الإشكال الوحيد بين نقادنا، بل يلاحظ كذلك إغفالها أهمية التفريق بين مصطلحي **(أسلوب/ أسلوبية)** وركزت جهودها على مفهوم (الأسلوبية) أكثر منها على مفهوم الأسلوب كما تقدم سابقا، فضلا عن اختلافهم حول اتجاهات الأسلوبية.

3.1 اتجاهات الأسلوبية/ تعددية التقسيم:

حظيت الاتجاهات الأسلوبية بمكانة خاصة في كتابات نقادنا التي لم تخرج في معظمها عما جاء في الدراسات الغربية، لكنها اختلفت في التقسيمات الموضوعة لها؛ إذ يقسمها الناقد "مرتاض" تقسيما ثنائيا: الأسلوبية الوصفية **(Stylistique Descriptive)**، وفيها اختصر الناقد وجهة نظرها التي اختزلها في محاولة الإجابة عن السؤال: لماذا يكتب الكاتب؟، أما الأسلوبية التاريخية التي يضعها كمقابل للاصطلاح الأجنبي**(stylistique génétique)**، فهي تحاول الإجابة عن السؤال: كيف يكتب الكاتب؟[2]، وهو التقسيم الذي ارتضاه الناقد "بيير جيرو"؛ إذ ميز في مؤلفه (الأسلوبية) بين أسلوبيتين (أسلوبية وصفية **S.Desxcriptive**) أو أسلوبية التعبير كما تدعى أحيانا ويمثلها "شارل بالي"، وأسلوبية (تكوينية **Génétique**) وتمثلها أسلوبية "ليو سبتزر" المثالية[3]

في حين يقسمها الناقد "نور الدين السد"، تقسيما رباعيا كما يلي: (الأسلوبية التعبيرية)، وفيها أشار الناقد إلى جهود مؤسسها "شارل بالي" وآراؤه في اللغة من حيث اهتماماتها من خلال كتابيه (في الأسلوبية الفرنسية)، و(اللسانيات العامة واللسانيات الفرنسية)، ويرفض الناقد نعتها

[1]. ينظر مقدمة مصطفى عليان لكتاب رامي علي أبو عايشة: اتجاهات الدرس الأسلوبي في مجلة فصول (2005/1980)، دار ابن الجوزي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010، ص ص 1، 2.

[2]. ينظر عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص 112.

[3]. ينظر يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص 77.

(الأسلوبية) بالوصفية. كما فعل بعض النقاد. وهو ما انتقد به "جورج مونان" **George Monan** معيبا عليه اكتفاءه بالقول: أن الأسلوبية وصفية في حين أنها. في منظور ناقدنا. إلى جانب الوصف تحلل الظواهر اللغوية المشكلة لبنية النصوص[1]، (الأسلوبية النفسية)، وقد أشار الناقد من خلالها إلى إسهامات أسلوبية "شارل بالي" في ظهورها، معرجا على أهم الوقائع التي درسها رائدها "ليو سبتزر" في مسار بحثه، وكذا أبرز مبادئه اللغوية الحدسية التي اعتمدها في أسلوبيته بالإضافة إلى أهم الدراسات العربية والغربية التي تناولت أعماله بالدراسة، وكذلك فعل مع الأسلوبيتين (الإحصائية) و(البنيوية)[2]

ولقد أشار الناقد "بشير تاوريت"، إلى هذا المنحى الوصفي مؤكدا. على الرغم من جمعه بين مصطلحي تعبيرية، وصفية. على الطابع الوصفي للأسلوبية خصوصا أسلوبية "بالي"، لكنها فقدت. في نظره. هذه الخاصية بعدما استندت على الإحصاء كمنهج مساعد سرعان ما أغرقها في زمرة من المعادلات الجبرية وجداول كمية أفقدها بريقها الجمالي، وقد وصفها بالأغلوطة وهذا ما انتقد به الناقد السوري "محمد عزام"، ومن حذا حذوه في القول بوصفية الأسلوبية[3]، ولا يخرج عن التقسيمات التي وضعها "المسدي" لاتجاهات الدرس الأسلوبي، كما اعتنى الناقد بالأصول الفلسفية والبلاغية واللسانية لعلم الأسلوبية ليتفرد بهذه الالتفاتة عمن ذكروا من النقاد في هذا البحث.

ويقترح الناقد "نور الدين السد"، بدوره أسلوبية جديدة تجمع بين التوجهين السيميائي والأسلوبي متأثرا في ذلك بما جاء في مقال للباحث **"باتريك آمبار" Patrick Imbert** حول مصطلح **Sémiostyle*** بقوله: "وفي سياق اهتمامنا بتحليل الخطاب فإننا نقترح المنهج السيميائي الأسلوبي وسيلة علمية ومنظومة تحليلية ومعرفية متمكنة من آلياتها الإجرائية لتفكيك مكونات الخطاب وتحليل بناه السطحية والعميقة وتحديد وظائفه وأبعاده ورؤاه"[4] دون أن يقدم لنا كيفية الاستفادة من مقترحه هذا.

ويحصرها الناقد "رابح بوحوش"، في اتجاهات أربع: الأسلوبيات الوصفية (أسلوبيات التعبير): وفيها أوضح الناقد ما تدرسه من وقائع متعلقة بالتعبير اللغوي، وآثارها على السامعين

---

[1]. ينظر نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 61.

[2]. ينظر المرجع نفسه، ص 60، وما بعدها

[3]. ينظر بشير تاوريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص ص 150، 151.

* أشار الناقد نور الدين السد إلى المقال المتضمن هذا المصطلح في هامش كتابه: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997، ص 190.

[4]. المرجع نفسه2، ص 42.

محددا هذه الآثار مع شرحها، مؤكدا على أهمية اتجاه "بالي" في الدراسات اللسانية والنفسية بصفة عامة، والأسلوبية على وجه الخصوص، مشيرا إلى بعض هفواتها كإغفالها المؤلف وكذا جماليات النص، وهي النقائص التي انبنت عليها دراسات اللاحقين. أما الأسلوبيات الأدبية أو(التكوينية، النقدية) كما يخيرنا الناقد، عرض فيها الناقد تصورات مؤسسها **"ليوسبتزر"**، وأهم المبادئ التي بنى عليها اتجاهه مشيرا إلى أهم الأعمال الأدبية التي طبق عليها "سبيتزر" منهجه كأعمال "ديدرو"، "كلوديل"، "بروست"، "باريوس". كما التفت الناقد أيضا إلى أهم المآخذ على هذا الاتجاه[1]

وفي حديثه عن الأسلوبيات البنوية أو(الوظيفية) كما يدعوها أيضا، شرح الناقد فيه أهم المصطلحات المفاهيم التي تحدد هذا الحقل المعرفي وهي: البنية، اللغة والكلام، الوظائف اللغوية الست، الوحدات الصوتية المميزة، القيمة الخلافية، الآنية والزمانية، محورا التأليف والاختيار، الدال والمدلول، ويشير الناقد في نهاية حديثه إلى أهم الملاحظات التي وجهت إلى هذا الاتجاه كإفراطها في الاعتناء بالشكل دون المعنى، وكذا إقصائها لفضاء الخطاب من دائرة اهتماماتها، كما وقف الناقد في دراسته حول الأسلوبيات السيميائية (أسلوبيات العدول) على أهم التطورات التي حصلت لهذا المفهوم بدءا بظهوره على يد "فون درجبلتس" عام 1875 حيث كان يطلق على دراسة الأسلوب من خلال الانزياحات اللغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية، ثم تطوره عند "موروزو" عام 1931 أين صار يعنى بدراسة المظهر والجودة الناتجين عن الاختيار بين الأدوات التي تضعها اللغة في متناول المؤلف، ثم أصبح مع "ليوسبتزر" متعلقا بالسمات المميزة في الأعمال الأدبية انزياحات شخصية. كما طرح أهم المباحث التي قدمها كل من: "بيير جيرو"، "ريفاتير"، "هنريش بريش" ضمن هذا التطور.كما التفت إلى أهم المرتكزات التي انطلق منها هذا الاتجاه.[2]

لم يغفل الباحث "بوعلام رزيق"، الفروق بين المصطلحين **(الأسلوب، الأسلوبية)** والعلاقة بينهما.كما أشرنا سابقا.؛ إذ أوضح ذلك من خلال جدول يفهم منه أن مصطلح (الأسلوب) أسبق في الظهور من مصطلح (الأسلوبية) ويورد تعاريف لكلا المصطلحين، كما أن الناقد لم يغفل الاتجاهات الأسلوبية وقدمها من حيث التأسيس ومستويات الدراسة التي تركز عليها، محددا خصائصها دون أن يغفل عيوبها، وحصرها في: (الأسلوبية التعبيرية)، (الأسلوبية الأدبية)، (أسلوبية النقد) أو الجديدة كما يدعوها أحيانا، الأسلوبية الوظيفية (البنائية) ليختتم فصله بالحديث عن الأسلوبية وعلاقتها بالدراسات العربية البلاغية والنقدية القديمة من خلال اللفظ والمعنى في مقابل

[1]. ينظر رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص 33، وما بعدها.

[2]. ينظر المرجع السابق، ص 36، وما بعدها.

مصطلحي الشكل والمضمون، ونظرية النظم في مقابل التحليل الأسلوبي دون أن يزعم التطابق الحرفي بينهما بل التقارب لأن نظرية عبد القاهر الجرجاني في نظره لم تتخط حدود الجملة والبيت كما فعلت الأسلوبية[1].

ويضيف الباحث "محمد بن يحي"، تقسيما جديدا يتضمن اتجاهات خمس كما يلي: (أسلوبية تعبيرية)، (أسلوبية نفسية)، (أسلوبية بنيوية)، (أسلوبية إحصائية)، وللإشارة فإن تقديمه لهذه الأسلوبيات لم يخرج عما جاء به نقادنا العرب خصوصا "نور الدين السد"، و"محمد بلوحي"، "صلاح فضل"، "سعد مصلوح"، ويضيف (الأسلوبية الصوتية) التي يقابلها في العربية (علم الجمال اللغوي). كما يبين الناقد. مستندا في تقديمه لها بما جاء في كتاب (الأسلوبية الصوتية) لمؤلفه "محمد صالح الضالع"، ويتلخص موضوع هذا الفرع من الأسلوبيات بتركيزه على دراسة الوحدات الصوتية، والسياق الصوتي في النصوص الأدبية قيد الدراسة، وتفسير العلامات التي أدت دلالات ومعاني وصور ساهمت في نقل الفكرة.[2]

ويشير "فاتح علاق" . ضمن السياق ذاته . إلى أن الأسلوبية أسلوبيات، ولكل منها منهجها ومفاهيمها والمستويات التي تركز عليها دون أن يقدم شرحا لما طرحه، ويقسمها إلى: أسلوبية تعبيرية (وهي أسلوبية لغوية)، أسلوبية نفسية أو فردية (تتناول النصوص الأدبية دون غيرها)، أسلوبية بنيوية، أسلوبية إحصائية[3]

أما الباحثة "نعيمة سعدية"، فآثرت الاحتفاظ بالتقسيم الثلاثي الغربي للأسلوبية وهو كالآتي: (الأسلوبية التعبيرية)، (الأسلوبية البنيوية)، (الأسلوبية الفردية أو أسلوبية الكاتب) مشيرة إلى اهتمامات كل اتجاه وأبرز رواده، وخلافا للاتجاهات الأخرى تقف الباحثة على طبيعة أسلوبية "بالي" محددة ذلك بقولها: "وهذا يدفعنا إلى القول بأن أسلوبية "بالي" ليست منهجا نقديا أدبيا، وذلك لعدم اهتمامه بالاستعمالات الفردية للغة إنما هي أسلوبية القيم التعبيرية الكامنة في اللغة الموجودة فيها بالقوة"[4]

كما حددت المقولات التي يبنى عليها الأسلوب أو الظواهر الأسلوبية كما تسميها الناقدة وحصرتها بـ: **الاختيار، الانزياح، المفارقة**، وعادت إلى آراء الأسلوبين الغربيين في هذه الظواهر أمثال: "رومان جاكبسون"، "ماروز"، "جون كوهين"، "ليوسبتزر"، "ريفاتير"، كما أشارت الباحثة إلى

[1]. ينظر بوعلام رزيق: علم الأسلوب، ص 34 وما بعدها.

[2]. ينظر محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص 23.

[3]. ينظر فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، ص 131.

[4]. نعيمة سعدية، الأسلوبية والنص الشعري، ص 72.

تصورات النقاد العرب القدامى ومنهم "القاضي عبد الجبار" الذي تحدث عن (الانزياح) تحت مصطلح (الفصاحة)، واستعمله "الباقلاني"(ت 403 ه) للدلالة على بحث إعجاز القرآن تحت مسمى (الخروج عن العادة، الخروج عن المعهود ومباينة المألوف). أما مصطلح المفارقة فقد عرضته الباحثة بشكل تفصيلي بالعودة إلى مفهومه اللغوي والاصطلاحي ثم حددت عناصره (المرسل، المرسل إليه، الرسالة) وأهدافه، وأهم المصطلحات التراثية التي قابلت هذا المصطلح ومنها: التهكم، التورية، تجاهل العارف[1]، وهذا ما سنتبينه لاحقا.

4.1 محددات الأسلوب بين الحداثة والتراث:

لقد سعى نقادنا إلى البحث في الموروث البلاغي العربي عن الألفاظ التي تقابل مصطلحات محددات الأسلوب (الاختيار، الانزياح، المفارقة)، فاختلفت مواقفهم باختلاف اجتهاداتهم في البحث كما يلي:

1 .1.4. الاختيار Sélection:

عالج الناقد "نور الدين السد"، قضية الاختيار مشيرا في بداية حديثه عنها إلى عملية الخلق الأسلوبي كعملية لا تستوي إلا بعنصر الاختيار أولا ثم التركيب ثانيا، ويضرب "الناقد" أمثلة توضيحية يبرز من خلالها مميزات كل نوع من أنواع الاختيار (الاختيار النحوي) الذي أدرج تحت مضلته بعض الموضوعات البلاغية: كالفصل والوصل والتقديم والتأخير، والذكر والحذف، (الاختيار النفعي) وهو الذي يتعلق بمصطلح (الأسلوب)، وهذه الظاهرة **(الاختيار)** كما تبدو للناقد هي مقابل لمفهوم **(الصناعة)** في أدبيات نقادنا القدماء، ويستشهد في ذلك بلفظة (يتخير) التي وردت في قول "ابن سلام الجمحي": (...، والمتكلم المطلق يتخير الكلام، وإنما نبغ النابغة بعدما احتنك..)، ومعنى القول . كما يرى الناقد . أن يتخير المتكلم لكل مقام مقالا يناسبه؛ أي حسب مقتضيات الأحوال، وهو الأمر الذي يؤكد قدرة الأديب على التحكم في صنعة الكلام. ويعيب الناقد على الباحثين والشعراء تقديسهم طبيعة التجربة الشعرية القائمة على الإلهام والعبقرية ويراه ضربا من التضليل والإيهام، ويخلص في الأخير إلى نتيجة مفادها أن عملية قول الشعر وكتابته هي

[1]. ينظر المرجع نفسه، ص 43، وما بعدها

صناعة أو حرفة، وما دامت كذلك، فهي تتم عن اختيار ووعي، ويبقى القول بغير هذا بحاجة إلى دليل علمي مقنع.[1]

يخالف "نور الدين السد" . ضمن السياق نفسه . ما ذهب إليه **"جورج بيفون"** حول فرادة الأسلوب وتمايزه من مبدع إلى آخر، ويرى أن الأسلوب اختيار الكاتب للعبارات التي تلاءم ما يود توصيله للمتلقي، وفي نظره ليس كل اختيار يقوم به الكاتب هو اختيار أسلوبي وفي هذا الشأن يقول: "ولعل "بيفون" لم يجانب الصواب (...)، فالأسلوب لا يمكن نقله أو تعديله فالأسلوب سمة شخصية في استعمال اللغة لا يمكن تكرارها، ففرادة الأسلوب وتمايزه كما تبدو لنا يمكن إرجاعها دون حرج إلى قضية الاختيار التي يقوم بها المنشئ من مخزونه اللغوي ثم توظيفه الواعي لهذا الاختيار بحسب المقام أو مراعاة (لمقتضى الحال) كما يشير إلى ذلك البلاغيون العرب"[2]

ويؤكد الناقد حديثه عن **(التركيب)** بالعلاقة الوطيدة بينه وبين عنصر الاختيار الذي لا يتحدد جدواه إلا إذا أحكم تركيب الكلمات المختارة في الخطاب الأدبي، ويذكر أن المبدع في منظور الأسلوبية لا يتسنى له الكشف عن حسه ولا تصوره للوجود بعيدا عن تركيب الأدوات اللغوية تركيبا يعطي الصورة المستهدفة والانفعال المنشود، منتهيا إلى علاقة مفهوم (التركيب) بمفهوم **(النظم)** في تراثنا العربي استنادا إلى ما قدمه "عبد السلام المسدي" في دراساته بقوله: "ومفهوم النظم أو النظام في النقد القديم ليس بعيدا عن مفهوم (التركيب) كما تقول به جميع الاتجاهات الأسلوبية، فأدبية النص تتحقق بنظمه، ويشمل النظم جميع الوحدات اللغوية المكونة للخواص الأسلوبية للخطاب الأدبي"[3]

ويوافقه الباحث "محمد بن يحي"، في رؤيته السابقة وفي تأكيده على فرادة الأسلوب من خلال الاختيار الذي يضعه كمقابل للاصطلاح الأجنبي **Selection** وهو عنده عملية مقصودة؛ فالأديب لا يخلق لغة جديدة شأنه في ذلك شأن الرسام أو الفنان الذي لا يبدع ألوانا جديدة لم يسبق إليها إنما يختار منها ما يناسب لوحته، وكذلك الأسلوب لا يتحدد إلا من خلال الإمكانات التي تتيحها اللغة في لحظة معينة من لحظات الاستخدام. ويذهب الناقد . من جانب آخر . مذهب الناقد "موسى ربابعة" أن هذه الإمكانات محكومة بأسس وقواعد قد تحد من اختيارات الأديب . في لحظة ما . لعناصر لغوية خاصة كأسماء الأماكن وأسماء الأعلام فهي مفروضة لا اختيار فيها، والاختيار

[1]. ينظر نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب ج1، ص 156، وما بعدها.

[2]. المرجع السابق، ص 160.

[3]. المرجع نفسه، ص 171.

نوعان؛ اختيار من المعجم، واختيار التراكيب كالجمل الفعلية والجمل الاسمية وغيرها، كما أنه لم يغيب الإشارة إلى مفهوم (الأسلوب اختيار) في تراثنا البلاغي؛ حيث عرض . بإيجاز . لتصورات "عبد القاهر الجرجاني" (322هـ/ 471 هـ) من خلال كتابه (دلائل الإعجاز)، و"ابن طباطبا" (أبو الحسن محمد بن أحمد العلوي، ت322هـ) من خلال كتابه (عيار الشعر)، فهم وإن لم يسمو الأسلوب مصطلحا فإنهم قد أشاروا إليه، مستشهدا على وجهة نظره ببعض الفقرات التي تضمنتها الكتب المذكورة[1]، مستضيئا في دراسته بما جاء في كتابات نقادنا العرب أمثال "عبد السلام المسدي" من خلال مؤلفه (الأسلوبية والأسلوب)، "نور الدين السد" من خلال مؤلفه (الأسلوبية وتحليل الخطاب)، "موسى ربابعة" (الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها).

أفادت الباحثة "نعيمة سعدية" . هي الأخرى . من الدراسات العربية الحديثة في الأسلوبية (منذر عياشي، محمد عزام، شكري محمد عياد)، وهي بصدد توضيحها لمفهوم الاختيار وتذهب مذهب الناقد "عياد شكري" أن الاختيار يكون في التعبيرات المجازية وما يشمله المجاز من مظاهر (الكناية، الاستعارة، التشبيه، المجاز المرسل) وهي في نظرهما ما تجمع تحت المصطلح الحداثي (الصورة الشعرية)، وذهبت مذهب "جاكبسون" في نظرية الإيصال حين أقرت بفاعلية الرغبة في إيصال انطباعات وجدانية إلى المتلقي كعامل مهم في الاختيار الخاص بالكتابة الفنية، كما أفادت من الدرس الألسني الحديث في مفهومه للنص الأدبي الذي يحاول اكتشاف المعنى لا صياغته، فبحث القارئ عن المعنى الكامن وراء الألفاظ يقابله اجتهاد الكاتب في البحث عن اللفظ الدقيق أو الكلمة المقصودة، وليس معنى هذا أن كل اختيار هو أسلوب، وهو ما ربطته بنظرة البلاغيين العرب إلى أصل المعنى الذي يمكن التعبير عنه بدرجات متفاوتة من الاختيارات اللغوية (التأكيد، الإيجاز، الإطناب...)[2]

2.4.1 الانزياح L'écart:

اتخذ الباحث "مسعود بودوخة"، في مؤلفه (الأسلوبية والبلاغة العربية) منحا (تراثيا/ حداثيا) حاول فيه التوفيق بين الاتجاه الأسلوبي والدرس البلاغي العربي؛ أي التأصيل لوجود الأسلوبية ومفاهيمها في إطار بلاغتنا العربية، وأهم المصطلحات الأسلوبية التي تعامل معها الناقد هي **(الإيحاء والتكثيف)**،**(التوازي والتناسب)**، **(العدول والانزياح)** مقدما تعريفات لهذه المصطلحات كما جاءت عند النقاد الغرب، كما وقف على محددات الأسلوب بعدما عرج على المنحى

[1]. ينظر محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص 36، وما بعدها

[2]. ينظر نعيمة سعدية: الأسلوبية والنص الشعري، ص 43، وما بعدها

الجمالي لمفهوم الأسلوب ثم خص كل مصطلح بما يقابله في البلاغة العربية مستندا على دراسات النقاد العرب الحداثيين في هذا المجال كدراسة "حسن طبل" (أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية)، ودراسة "مصطفى السعدني" (العدول مصطلح تراثي في نقد الشعر)، ودراسة "أحمد محمد ويس" (الانزياح في التراث النقدي والبلاغي)، وكذا دراسات البلاغيين القدامى ك "السكاكي"(626ه)، "ابن رشيق المسيلي"(أبو علي الحسن، ت 463ه)، "ابن الأثير"(637ه)، "القزويني"(739ه)، "حازم القرطاجني" (أبو الحسن حازم بن محمد، ت 684ه)، ففي حديثه عن مصطلح **(الانزياح)** يؤكد الناقد على كثرة المعالم والشواهد التي تعكس مدى وعي بلاغيينا بالظاهرة واهتمامهم بها من خلال مظهرين: تمثل الأول في كثرة المصطلحات ذات الصلة بظاهرة (الانزياح) وحصرها في: العدول، التحويل، الاتساع، المجاز، التغيير، الانحراف، التحريف، واللحن، الخروج، النقل، الانتقال، الرجوع، الالتفات، الصرف، الانصراف، والتلوين، مخافة مقتضى الظاهر، الترك، نقض العادة، الحمل على المعنى، أما المظهر الثاني فيتعلق بالإشارات التي تضمنتها كتب البلاغيين، أما المصطلحات التي وضعها كمقابلات لمفهوم الانزياح .في نظره .فهي: الالتفات، المجاز، الضرورة.[1]

حدد الناقد "نور الدين السد". من جانبه .مفهوما للانزياح حاكى فيه مقولة "بوفون" الشهيرة (الأسلوب هو الرجل نفسه) معتبرا إياه (الانزياح) الأسلوب الأدبي نفسه فهو "انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته"[2]، ونفهم من هذا القول أن كل انزياح هو أسلوب والعكس غير صحيح، وهي نظرة تختزل قيمة النص وتحدها؛ خاصة إذا سلمنا بالرأي الذي أقام أصحابه عليه نظرتهم، هو أن شيوع بعض التراكيب إثر ظهورها بصورة متكررة قد ينفي عنها خروجها عن المألوف.

وبعد عرض وشرح مفاهيم (الانزياح) كما جاء في الدراسات الأسلوبية واللسانية الغربية كما هو الحال مع "ليوسبتزر"، "بيار جيرو"، "ريفاتير"، "جاكبسون"، "مارتيني"، "جورج مونان"، يشير الناقد إلى نقاط الالتقاء بين قول "ليتش" المتضمن في معناه عدم اعتبار كل انزياح ظاهرة أسلوبية هلمة، وبين ما يقابله في التراث العربي مستعينا بما ورد في دراسة الناقد "سعد مصلوح"؛ فأداة التحليل في منظور الأسلوبيين الحداثيين الذين يرون الأسلوب انزياحا تكمن في المقارنة بين السمات

[1]. ينظر مسعود بودوخة: الأسلوبية والبلاغة العربية، ص 108، وما بعدها

[2]. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ج1، ص 179.

اللغوية (الصوتية والصرفية والنحوية..) في النص الأصلي وما يرتبط بسياقها وبين ما يقابلها من سمات لغوية في النص المفارق، ونجد أمثلة لهذا الاتجاه .كما يشير الناقد .في الموازنات بين الشعراء والتي تقتضي بالضرورة التمييز بين الأساليب. ثم ينتقل الناقد إلى ما تضمنته الدراسات العربية الحديثة من مفاهيم ومصطلحات حول مصطلح (الانزياح)[1]

كما نجد الناقد في موضع آخر من الدراسة مطابقا بين مفهوم (الانزياح) و ما اصطلح عليه بلاغيونا قديما بـ **(الضرورات الشعرية)** وهذا ما يتجلى من خلال قوله: "ولقد أوجد البحاثة العرب بديلا عن النحو لدراسة الوقائع الأسلوبية الخارجة على النظام اللغوي المألوف في الخطاب الشعري وسمي هذا البديل (بالضرورات الشعرية)، وهي بمثابة ترخيص أو امتياز يسهل للشعراء الخروج عن القواعد النحوية الصارمة التي تضبط اللغة(...) وهذه الخاصة الأسلوبية أعتقد أنه بالإمكان عدها من أنواع الانزياح التي لم يشر إليها الأسلوبيون ولم يتمكن من ضبطها الشعريون، وحصرها القدماء في باب الضرورات أو الضرائب"[2]

يستضيء الباحث "محمد بن يحيى" . في السياق نفسه . بتصورات النقاد الغربيين: "أندري مارتيني" **André Martinet** و"جورج مونان"، و"جورج مولينيه" إضافة إلى تصورات الناقد "موسى ربابعة" في تأكيده على قصور (الانزياح) . الذي وضعه ناقدنا كترجمة للاصطلاح الفرنسي **L'ecart** . في الكشف عن القيمة الحقيقية الأسلوبية، متخذا موقفا مخالفا ورافضا للفكرة التي تدعو إلى اعتبار (الانزياح) معيارا مطلقا يحدد من خلاله الأسلوب .كما أقر بذلك نور الدين السد سابقا . ويرى في هذا نوعا من المجازفة بمبرر وجود نصوص ذات قيمة أدبية وهي لا تحوي انزياحات كثيرة، كما أن هناك انزياحات لا وظيفة لها؛ إذ فقدت قيمتها بمرور الوقت بسبب كثرة الاستعمال حتى بدت كأنها تعبير عادي مألوف، لينتهي إلى أن البحث الأسلوبي لا يجب أن يكون تنقيبا عن الانزياحات إلا بمقدار ما لها من قيمة فنية[3]

أما الباحثة "نعيمة سعدية"، فقدمت عرضا وجيزا عن الجهود النقدية الغربية قبل أن توجز لنا صلة ظاهرة الانزياح**L'écart**/ الانحراف **Déviation** . كما تخيرنا . بالتراث العربي وقد عرفت تحت عدة مسميات في النقد الغربي لكنها متقاربة . في نظرها . ومن هذه المسميات: **الانتهاك** (كوهين)، **الشناعة** (بارث)، **التجاوز** (فاليري)، **الشذوذ** (تودوروف)، **الجنون** (أراقون)، **الانحراف**

[1]. ينظر المرجع نفسه، ص ص 184 ،185.

[2]. المرجع السابق، ص 194.

[3]. ينظر محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص ص 41، 42.

(سبيتزر)، **خيبة الانتظار**(جاكبسون)، **المخالفة** (تيري)، **المفاجأة** (فارقا). ونبهت الناقدة إلى ملامح الانزياح في دراسات كل من "القاضي عبد الجبار" في مؤلفه (المعنى في أبواب التوحيد والعدل)، و"الباقلاني" في مؤلفه (إعجاز القرآن)، والناقدين . كما ترى . وإن لم يستعملا الانزياح بالمصطلح الحداثي فإنهما قد عبرا عنه بمصطلحات مختلفة مثل**(الفصاحة)، (الخروجعن العادة)، (الخروج عن المعهود ومباينة المألوف)** وهذا في حدود تعاملهم مع القرآن الكريم، و**(الخروج عن المألوف)**، و**(الخروج المطلق عن عمود الشعر)** وهذا في شروحهم لبعض النصوص الشعرية لأبي تمام، وأبي الطيب المتنبي، فشراح هذا الشعر تنبهوا إلى مواضع كان الشاعر فيها مبتدعا لصيغ تعبيرية جديدة لم يسبق إليها أحد قبله، واصطلح على هذه القوالب الجديدة بمسميات عدة منها: **الاتساع، التوسع، المجاز، المجاوزة**.[1]

3.4.1 المفارقة:

لجأت "نعيمة سعدية"، في تعريفها (للمفارقة) إلى مفاهيمه اللغوية والاصطلاحية في كلا الثقافتين العربية والغربية معتمدة على معجم (لسان العرب) لـ"ابن منظور"(ت 711ه)، وبعض الدراسات العربية الحديثة، فالمفارقة اسم مفعول من (فارق)، وجذره الثلاثي (فرق)...، والفرق الفصل بين الشيئين، والفرقان: القرآن، وكل ما فرق به بين الحق والباطل، أما المفارقة فوضعتها كمقابل للاصطلاح الأجنبي **(irony)** المشتق من الكلمة اليونانية **(ironiea)**؛ أي التظاهر بالجهل، أو الجهل الكاذب وهو ما يتجلى في كتاب (الجمهورية) لأفلاطون من خلال الحوارات التي أقامها، وتشير الناقدة إلى أن الاستعمال الأدبي لهذه الكلمة كان في بداية القرن الثامن عشر. كما توسعت الناقدة في دراسة المفارقة محاولة الكشف عن شعرية هذا العنصر في جدليته بين المبدع والمتلقي، وحددت عناصره الأساسية المكونة من (المرسل، المرسل إليه، الرسالة)، وكذا المصطلحات التراثية التي تدل عليه وحصرتها في: التهكم، التورية، تجاهل العارف[2]

ومن خلال ما سبق يظهر لنا اختلاف نقادنا في تمثل مفاهيم المصطلحات الخاصة بالحقل الأسلوبي عامة؛ حيث بنى كل باحث تصوره اعتمادا على مخزونه الثقافي وسعة اطلاعه على ما يستجد في الساحة النقدية الغربية والعربية؛ بحيث "اختلفت تعريفات النقاد والدارسين العرب للأسلوب، ويعود هذا الاختلاف إلى مصادر ثقافة هؤلاء الدارسين، فمنهم المتشبع بالثقافة العربية المحافظ الناقل دون تمحيص أو إضافة، فهو يعيد ما جاء في دراسات القدماء دون إضافة تذكر،

[1]. ينظر نعيمة سعدية: الأسلوبية والنص الشعري، ص ص 50، 51.

[2]. ينظر المرجع نفسه، ص 55، وما بعدها

ومنهم المخطوف بالدراسات الغربية في هذا المجال فهو تلميذ وفي، وناقل مصيب أحيانا، ومخفق أحيانا، ومنهم من يحاول أن يضيف للقديم في الدراسات العربية شيئا يسيرا يحاول التوفيق بين الموروث البلاغي والنقدي واللغوي العربي والدراسات الغربية الحديثة، ويرى أنه بإمكان الدارس لأسلوب الخطاب الأدبي، والمحلل له أن يستثمر بعض الأدوات الإجرائية العربية في الموروث العربي وهؤلاء كثير"[1]

المبحث الثاني: إشكالية المقاربة على مستوى التطبيق:

1.تجزيء المنهج / غياب الملامح الأسلوبية:

نشير بدءاأنه لقلة الدراسات المتخصصة في المجال الأسلوبي .كما رأينا سابقا .فقد اعتمدنا على دراسات جديدة غير مدروسة، في حدود علمنا على الأقل.

1 .1 نعيمة سعدية (الأسلوبية والنص الشعري):

1.1.1 اعتذارلأبي تمام لـ"نزارقباني"؛ مقاربة أسلوبية:

تسعى الباحثة "نعيمة سعدية"، في كتابها (الأسلوبية والنص الشعري) إلى الكشف عن جماليات الانزياح في قصيدة الراحل "نزار قباني" . التي قسمتها إلى ثمان لوحات في كل لوحة مجموعة من الأبيات ،، وهذا على المستويين التركيبي والدلالي ؛ إذ تصرح الباحثة، بداية اعتمادها على مقولة "هوكيت" حول مفهوم القصيدة التي تقتضي دراستها إبراز شبكات العلاقات بين أجزائها، وكذا العلاقات التي لا يمكن أن تظهر في التحليل اللغوي، وحول هذا الأمر تقول: "سعينا في هذه المقاربة، بناء على مقولة هوكيت، هو الوقوف عند العلاقات الظاهرة الشكلية، والأخرى الخفية المعنوية، وفق ما تسمح به الدراسة، لنتمكن في آخر الأمر من ملامسة ذلك الزئبق المتمنع (المعنى)، سنحاول . في هذه المقاربة . كشف تجليات وجماليات الانزياح كظاهرة أسلوبية أولا على مستوى الشكلي / التركيبي، وثانيا على المستوى الدلالي / التصويري، ولكن البداية: كلمة قبل البدء: خصصناها لتحليل العنوان لما وجدنا فيه من جماليات وسحر..."[2]

ومن منطلق أن العنوان هو الرابط الأول والأخير بين الأقطاب الثلاث (المبدع، العمل الأدبي، القارئ) حاولت الباحثة الوقوف على دلالاته كمدخل للولوج إلى عالم النص؛ فالعنوان مجسد في كلمة واحدة هي (اعتذار) وهي من الكلمات المفاتيح للقصيدة، وبعد بحثها في المعنى اللغوي للكلمة تنتهي الباحثة إلى ضرورة وجود طرفين حتى يحدث الاعتذار، فالمعتذر هو الشاعر "نزارقباني"

[1].نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 146.

[2].نعيمة سعدية: الأسلوبية والنص الشعري، ص ص 90، 91.

والمعتذر منه هو الشاعر" أبا تمام"، أما على المستوى الدلالي فتشير الباحثة إلى ما يود "نزار" توصيله للمتلقي ألا وهو "الاعتذار من الماضي البعيد والجميل"[1]، وتستدل على قولها بأبيات من القصيدة والتي غابت فيها أداة النداء (يا) لتقريب المنادى وهو المعتذر منه (أبا تمام) يقول الشاعر:

أبا تمام...أين تكون...أين حديثك العطر؟

وأين يد مغامرة تسافر في مجاهيل. وتبتكر..

وتفسر الباحثة ذلك استنادا إلى أسلوبي النداء والاستفهام بقولها: "إنه نداء مغلق لا يبارح نفس الشاعر، إذ هو المرسل والمستقبل للنداء (الرسالة) دلالة على وجود واقع ضاغط قاهر، يحول بينه وبين تحقيق رؤيته التطلعية، يمنعه من الولوج إلى النصر الذي كان في الماضي، نصر يزيد الجبهة العربية تألقا وجمالا، إنه الوصول إلى المغلق، عبر رؤية ظرفية لواقع الجبن والتخاذل، وأسلوب الاستفهام هنا أخذ معنى الإحساس بالضياع؛ لأن الشاعر لا يدري أين يوجد أبا تمام، وكأنه في حال ضياع. جعلت كل الأمور تختلط عليه. فجاء الأسلوب الاستفهامي معبرا على كل ذلك. كما أن النداء يشير بقوة إلى حيرة الشاعر وضيقه، وشعوره بالحزن والأسى، ورفض الواقع الرتيب."[2].

بدأت الناقدة تحليلها لظاهرة (الانزياح) في قصيدة "نزار قباني" (اعتذار لأبي تمام) بتقديم تعريفات لهذه الظاهرة وأشكالها بتحديدها لغويا أو اصطلاحا ثم تقديم الظاهرة في القصيدة انطلاقا من نسبة ورودها وقد حصرت الانزياح التركيبي في الأنواع التالية:

.أولا .الحذف والتأويل الأسلوبي ومنه حذف المفردة، حذف الجملة، حذف جمل.

.ثانيا .التقديم والتأخير.

.ثالثا .التكرار ومنه تكرار الحرف، تكرار اللفظ، تكرار التركيب؛ ففي تناولها للحذف الذي تمظهر عبر المحاور الثلاث كما تقدم، عملت الباحثة على تحديده من خلال القرينة المقالية أو السياقية التي تدل عليه ثم الوقوف على دلالاته في بعض الحالات ومثال ذلك (حذف المسند) في قول "نزار":

أبا تمام، دار الشعر دورته

وثار اللفظ...والقاموس...

[1].المصدر السابق، ص 92.

[2].المصدر نفسه، ص نفسها.

وقد حذف الفعل (ثار) في السطر الثاني، والتقدير (ثار اللفظ...وثار القاموس...)، ولا نعثر هنا على تحديد الدلالة من قبل الباحثة والتي تعكسها هذه الظاهرة، لكنها (الباحثة) تستدرك هذا الأمر حين تحليلها ظاهرة (حذف المسند إليه) في قول الشاعر:

ونحن هنا

كأهل الكهف...لا علم ولا خبر

فقد حذف الشاعر المبتدأ (نحن)

والتقدير (نحن لا علم ولا خبر)، والغرض من ذلك حسب الباحثة هو (الانتظار) وهو حال من يبقى في سكون دون حركة، وهكذا تفعل مع جميع أنواع الحذف، فحذف الجملة كما تقول الناقدة: "يحقق الاتساق والانسجام في النص برمته"[1] وهي هنا لا تتعدى التحليل اللغوي البلاغي، الذي استعانت به في كل دراستها.

وفي تناولها للتكرار وتحديدا (تكرار الحرف) تشير الناقدة إلى الجدل القائم بين الباحثين في مختلف اللغات الإنسانية حول القيمة التعبيرية للصوت؛ ذلك أن الصوت قد يحمل القصيدة معان لا يمكن توضيحها لاحتفاظه بخصوصياته ثم تستشهد بإحصاء مجموعة من الحروف، فنسبة ورود حرف (اللام) (128 مرة) ممثلة ذلك بقول الشاعر:

أبا تمام أرملة قصائدنا

وأرملة كتاباتنا

وأرملة هي الألفاظ والصور

فلا ماء يسيل على دفاترنا

ولا الريح تهب على مراكبنا

مستتبعة الإحصاء بتقديم مخرج الحرف (حرف اللام)، وصفته، ودلالته، فهو من المجموعة الذلقية، وصفته الجهر، الانحراف، التوسط، الانفتاح، الإذلاق، أما دلالته في القصيدة فللجهر بحال الشعر في العصر الحالي، وتوضيح التغير الذي طرأ عليه.[2]، والعمل نفسه كررته الناقدة مع بقية الحروف: الراء (121) مرة، حرف التاء (130) مرة، أما حرف الميم فاكتفت الناقدة بتقديم مخرجه وصفته ودلالته دون إحصاء تكراره، كما أنها لم تستشهد بأبيات من القصيدة المدروسة، فالتحليل الأسلوبي لا يقف عند تحديد جملة الظواهر المهيمنة وإحصائها دون ربطها برؤية المبدع

[1]. المصدرالسابق، ص 96.

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص ص 100، 101.

لأن "التحليل الأسلوبي لا يجب أن يكتفي بعملية الإحصاء وسوق الشواهد، بل لا بد من كشف دلالات ذلك الاستعمال وجماليته ومدى قدرة ذلك على التعبير عن رؤيا الشاعر"[1]

وهذا ما نجده يتكرر عندما تنتقل الناقدة إلى ظاهرة تكرار اللفظ، وظاهرة تكرار التركيب؛ إذ تحدد التكرار، ثم تحصي نسبة وروده في نص القصيدة، ثم تذكر دلالته من خلال السياق فلفظة (أبا تمام) تكررت 7مرات لفظا، و5 مرات بالصفات (أيها الشاعر، أمير الحرف، حديثك العطر، يد مغامرة)، أما دلالتها فللتأكيد على الحضور القوي لـ"أبي تمام" في نفس الشاعر "نزار"، وإحساسه العميق به كغائب مفتقد، والأمر نفسه قامت به الناقدة مع الألفاظ (أرملة، أعتذر، اللام النافية التي تعمل عمل ليس)، والأمر عينه مع لفظة (أعتذر) التي تكررت 4 مرات لفظا، و1مرة بالمرادف (سامحنا)، وكذا لفظة (أرملة) التي ذكرت صراحة 3 مرات، ومرة واحدة مضمرة.

وقد أتبعت الناقدة إحصائها بالدلالة التي عكستها هذه التكرارات،أما بخصوص الأساليب الإنشائية فقد لاحظت غلبة صيغة أسلوب الشرط وهيمنتها على القصيدة ممثلة له بشكل هندسي[2]، وهذا ما نجده أيضا في تناولها لظاهرتي الحذف، والتقديم والتأخير مع التمثيل لهذه الظواهر بأبيات على سبيل المثال لا أكثر وهذا ما يتنافى وأساسيات التحليل الذي يشترط دراسة النص دراسة شاملة.

تناولت الناقدة في المستوى الدلالي. الذي تدعوه بالمستوى التصويري. الصور الفنية ودلالاتها الجمالية، المفارقة والتقابلات الضدية مبينة هيمنة الطابع النسقي الثنائي الذي بني عليه النص، ومن أهم ما وقفت عنده الناقدة من صور هو: الكناية والاستعارة والمجاز ووظائفها الداخلية في نص القصيدة، وحين انتقالها إلى دراسة هذه الصور توقفت عند بعض الشواهد من النص وراحت تؤكد على وظيفتها الدلالية دون توضيح نسبة ورودها أو عددها، أو حتى تحديد مواضعها ونوعها بالنسبة للاستعارة حتى يتسنى لنا معرفة أي نوع من الصور هيمن على النص ومدى تأثيره وفاعليته في القارئ.

ونجد من الكنايات التي استوقفت الناقدة والتي حاولت إبراز دورها في تشكيل الصورة الفنية، قول الشاعر:

إذا كنا سنرقص دون سيقان كعادتنا....كناية عن اللاوعي

ونخطب دون أسنان كعادتنا....كناية عن انتفاء البلاغة والفصاحة

[1]. فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، ص 141.

[2]. ينظر نعيمة سعدية الأسلوبية والنص الشعري، ص 102، وما بعدها

ونؤمن دون إيمان كعادتنا....كناية عن النفاق

إذا كنا سنسرق خطبة الحجاج...والحجاج ...والمنبر...ثلاث كنايات

وهذه الأخيرة . كما تبين الناقدة . "أسطر ثلاثة سبقت الفعل المضارع (نسرق) الدال على التجدد والاستمرار. إن فعل السرقة عادة تحل في عصرنا وستستمر في المستقبل. إذا بقينا على حالنا العرجاء، التي كسرت فيها كل الموازين، والتي كانت في الماضي وساما يزين الجبهة وقد سبقت صيغة الفعل المضارع ب (سين)الاستقبال القريب دلالة على أن الحلم بأن هذا الفعل (أخذ ما ليس من الحق). سيكون في المستقبل القريب فقط في زمن محدود لا غير. ولكن نتساءل لماذا هذه الأمور الثلاثة لعل: خطبة الحجاج تعادل موضوعيا: القوة، الرصانة، التعقل، البلاغة، الأخذ بالإيمان. والحجاج يعادل موضوعيا: القوة، الصرامة، الإيمان بالمبدأ، الدفاع عنه، السلطة. والمنبر يعادل: السيطرة، الإقناع، العلو، القداسة."[1]

وكذا الكناية في قول الشاعر:

فلا ماء يسيل على دفاترنا

ولا ريح تهب على مراكبنا

ولا شمس ولا قمر

وهي كنايات "عن الجفاف الفكري، والجمود والظلام بكل أبعاده: الحقيقي، الروي، الإبداعي لأن الماء . رمز الحياة والعطاء . قد انتفى كليا، والريح . رمز الحركة والتغيير . هي كذلك انتفت، مع الشمس، رمز الحرية والنور، والقمر رمز الجمال والرومانسية، حتى المركب وهو ما يحملنا وما نركب عليه للذهاب إلى سبل الآمان، انعدم في مجتمع كارثي."[2]

ويتكرر الأمر نفسه مع (المجاز والاستعارة) بحيث استرسلت الناقدة في استحضار دلالاتها، لتصل إلى خلاصة مفادها أن هذه الصور ساعدت على نقل المعنى الحقيقي إلى مدلولات جديدة أكثر إثارة واتساعا ساهمت في تفجير الطاقة التعبيرية.[3]

انتقلت الباحثة بعدها إلى عنصر المفارقة وتجلياته في نص القصيدة، وقد لاحظت "نعيمة سعدية" أن المفارقة في هذه الدراسة أشكال وأنواع أعطت كل نوع مفهومه ودلالته مستشهدة

[1]. المصدر السابق، ص 107.

[2]. المصدر نفسه، ص 110.

[3]. ينظر المصدر نفسه، ص 111.

بالأبيات المتضمنة لهذا العنصر الذي اختتمت به دراستها لهذه القصيدة، وقد قسمتها إلى: مفارقة العنوان، مفارقة الفجاءة، مفارقة الإنكار، مفارقة المخادعة، مفارقة التقابل، ممثلة لكل نوع من الأنواع بما يناسبه من نص القصيدة بعد أن تقدم تعريفا له، لتنتهي إلى القول: "إلى أن نزار تمكن بفضل الانزياح والمفارقة من خلق لغة متميزة ذات أبعاد شعرية وفنية وجمالية عالية، تحظى بها ظاهرة الغموض والتعقيد، وخرق المألوف فيها، عبر تعظيم المقاييس والقيود، ووضع اللغة الرتيبة..."[1]

1 . 1. 2 سحر الظواهر الأسلوبية في استنطاق قصيدة "من مذكرات المتنبي في مصر" لأمل دنقل:

سارت الباحثة "نعيمة سعدية" .كعادتها .في تحليلها لنص قصيدة "أمل دنقل" (من مذكرات المتنبي في مصر) من التنظير إلى التطبيق؛ بحيث تنطلق في تحديد الظاهرة الأسلوبية والتعريف بها لغة أو اصطلاحا، وقد اقتصرت في دراستها على الانزياح بنوعيه (التركيبي، والدلالي) دون المستويات الأخرى، مستعينة بإجراءات بلاغية ونحوية وعروضية خصوصا أن الناقدة لا تؤمن بالقطيعة بين البلاغة والأسلوبية[2]، ففي الانزياح التركيبي تناولت الناقدة الظواهر التالية: الالتفات، الحذف، التكرار، بالإضافة إلى أسلوبية التوازي، وأسلوبية الإيقاع، أما المستوى الدلالي/ التصويري فاختص بالصور الفنية من كناية واستعارة ومجاز ومفارقة.

حددت الناقدة ظاهرة (الالتفات) ومعناه اللغوي دون بيان معناه الجمالي وأثره في القارئ، كما حددت صوره وآلياته وأدواته مع ذكر أهميتها وساقت الأبيات الدالة على ذلك، فالالتفاتات الضميرية التي حققت دورة تخاطب شعرية فوق العادة مثلتها الناقدة بالأبيات التالية:

"خولة" تلك البدوية الشموس
لقيتها بالقرب من "أريحا"
سويعة، ثم افترقنا دون أن نبوحا
لكنها، كل مساء في خواطري تجوس
يفتر بالشوق وبالعتاب ثغرها العبوس
أشم وجهها الصبوحا
أضم صدرها الجموحا

[1]. المصدر السابق، ص ص 114، 115.

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص 31.

ويتكرر الأمر ذاته مع أسماء الإشارة (هذه، تلك، هذا...) وضمير المتكلم (أنا)؛ إذ تذكر الأبيات الدالة على ذلك دون التعمق في تحليل المعنى الجمالي وأثره في المتلقي ومن أمثلة أسماء الإشارة ما استدلت عليه الباحثة من نص القصيدة:[1]

لأنني منذ أتيت هذه المدينة

أبصر تلك الشفة المثقوبة

خولة تلك البدوية الشموس

وجدت هذا السيد الرخو

فقلت: هذا سيف القاطع

تقسم الناقدة (الحذف) إلى أنواع وتأتي بالشواهد على ذلك ومن أمثلتها: (حذف المسند) في قول الشاعر: ووجهه المسود والرجولة المسلوبة....، فقد حذف المسند (الفعل أبصر) بقرينة مقالية سابقة، والتقدير: (وأبصر وجهه المسود وأبصر الرجولة المسلوبة)، وتكتفي الناقدة بهذا القدر من التحليل دون الإشارة إلى الغرض والأهمية، ودون البحث عن الدلالة الناتجة عن هذا الحذف.

وحذف (المسند إليه) في السطرين الأخيرين في قول الشاعر:

بصيحة الحرب، فتسقط العيون في الحلقوم

تخوض، لا تبقى لهم إلى النجاة مسلكا

تهوي، فلا غير الدماء والبكا

والتقدير: (تخوض الحرب، تهوى السيوف) وتذكر الناقدة الغاية من الحذف هنا لغاية في نفس الشاعر يريد إيصالها للقارئ متمثلة في السخرية من أفعال "كافور" وأقواله، فهو كاذب جبان، وكأنه يشك بأن ما بات يخاض أمر غير الحرب، والتي تهوى أمور غير السيف[2]، وهكذا تفعل مع أنواع الحذف الأخرى، تقدر المحذوف مع ذكر الغرض أو عدم ذكره في مواضع أخرى ثم تستدل على ذلك من القصيدة، وهو ما نلاحظه مع حذف (الجملة وشبه الجملة) مع التركيز بشكل مباشر على التحليل اللغوي للظاهرة كقولها: "...مما يكشف أن الحذف في هذا النمط لا تقتصر مهمته على تحقيق الترابط بين عناصر الجملة الواحدة بل يحقق الترابط بين النص كله."[3]

[1]. ينظر المصدر السابق، ص 126، وما بعدها

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص ص 128، 129.

[3]. المصدر السابق، ص 130.

نلحظ في تحليل الباحثة لظاهرة (التكرار) اعتمادها . كما فعلت سابقا . الإحصاء كعنصر مساعد؛ إذ أحصت تكرار لفظة (سيف) التي وردت (8) مرات صراحة بلفظها، وبمرادفاتها: (3) مرات (الصارم)، مرة (1) (القاطع، الحسام، الشجاع، تقاتل، الحرب)، وكذلك فعلت مع لفظة (العروبة)، و(القصر)، و(كافور)، و(نمت)، و(المتنبي) ثم مثلت لترابط هذه التكرارات بمخطط توضيحي علقت عليه بقولها: "لقد كان تكرار هذه الكلمات عبر متن القصيدة، فقد حضرت من بداية القصة إلى نهايتها، وهذا ما يدل على تماسكها، وذلك باعتبار أن هناك ترابط بين الألفاظ المتكررة، وبين المعنى الذي يراد التعبير عنه في القصيدة. فكل ما تكررت اللفظة تجدد معناها عبر النص ليتحقق انضمام الجمل التي يرد فيها إلى الجمل الأخرى التي كانت بينها، ومن ثم يتحقق توحد النص وترابطه وتناغمه الأسلوبي الفريد من نوعه"[1]، وقد نخالف الباحثة في رؤيتها هذه؛ إذ أن هذه الظواهر غير كافية "وإن كانت هامة في التحليل الأسلوبي فهي لا تحدد الوقائع الأسلوبية التي بها يحقق الخطاب أدبيته"[2]

وشملت (أسلوبية التوازي) المستويات الآتية: التركيبي، الدلالي، الإيقاعي، وفيها طرحت الناقدة جملة من صور التوازي في كل مستوى مع التدليل بأبيات من القصيدة، ومثال ذلك (التوازي التركيبي الضدي التام) الذي مثلت له بـ: (أدمنتها استشفاءا/ عرفت فيها الداءا)، وكذا (التوازي التركيبي المترادف الناقص) ومثلته بقول الشاعر: (سئمت من مصر ومن رخاوة الركود/ قد سئمت مثلك القيام والقعود) وغيرها من صور التوازي التركيبي. وفي المستوى الدلالي عملت الناقدة على توضيحه من خلال مثالين أحدهما يقوم على علاقة الترادف (سئمت رخاوة الركود/ سئمت القيام والقعود)، والآخر يقوم على علاقة التضاد نحو (نمت / ولم أنم)، (حين غفوت/ حين صحوت)، مشيرة إلى أهمية هذه العلاقات ودورها في تحقيق الوظيفة الجمالية الإيقاعية.

وتختتم الباحثة تحليلها للتوازي التركيبي، بالمستوى الإيقاعي (التوازي الإيقاعي) الذي اكتفت فيه بإشارة بسيطة إلى التماثل الحاصل بين الألفاظ في القصيدة من حيث صيغها وأوزانها مقدمة جملة من الاستنتاجات البديهية، كما في تعليقها عن التوازي الإيقاعي بقولها: "فالتماثل للألفاظ التي انتقاها الشاعر من حيث صيغتها وأوزانها الصرفية...كل ذلك أضفى على النص تماثلا

[1]. المصدر نفسه، ص 132.

[2]. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997، ص 128.

عروضيا، فقد تفنن الشاعر في اختيار وانتقاء الألفاظ والتراكيب لإقامة وزنه الشعري والتنويع في روي كل مجموعة من الأبيات بشكل منسجم منذ بداية القصيدة إلى نهايتها"[1]

وهذا تحصيل حاصل لا يكشف لنا عن دلالة استخدام هذا التوازي من قبل الشاعر.

تناولت الناقدة من جهة أخرى (أسلوبية الإيقاع) في نص القصيدة بشيء من التفصيل واكتشفت اعتماد الشاعر على بحرين اثنين (الرجز، البسيط)، على أنها لاحظت التفاوت في طول الأسطر التي نظمت وفق تفعيلة الرجز (مستفعلن) بمختلف صورها، مع إحصاء عدد التفعيلات التي وصلت خمس (5) تفعيلات كحد أقصى لاءمت الدلالة التي قصدها الشاعر و التفعيلات هي: (فاعلن، متفعلن، متفعلن، متفعل، مستفعل)، وتفعيلتان اثنتان (2) كحد أدنى في السطر (مستفعلن، متفعل)، كما لاحظت تنوع حروف الروي بين (ء، ن، ب، د، س، ج، ت) مؤكدة على تردد حروف الهمس، والحروف الانفجارية، والانفجارية المهموسة، في الكلمات[2] مع تعليلها لبعض سمات الحروف دون الأخرى كحرف (التاء) وحرف (الدال)، وقد أغفلت إحصاء حرف الروي الغالب وتعليل ذلك، أما حروف المد والقوافي فأشارت إليها عرضا دون تحديدها قبل أن تختم مبحثها.

كما عملت الناقدة في المستوى التصويري على حصر صور (الاستعارة) و(الكناية) إلى جانب (المجاز) بنوعيه، ثم راحت تعلق على كل صورة من تلك الصور ضمن سياق السطر والسطرين غير بعيد عما ألفناه في الدراسات البلاغية القديمة، ونسوق بعض الأمثلة التي اعتمدها الناقدة من مثل: (فما يزال طيره المأسور) فشبه الشاعر .كما ترى الناقدة . حبس كافور للمتنبي بالطير عندما يؤسر داخل قفص لغاية إمتاع صاحبه بصوته على سبيل الاستعارة التصريحية، وكذا تعليقها على جملة (أشم وجهها الصبوحا) حيث ترى أن الشاعر شبه وجه حبيبته بالزهور يشمها ويستنشق نسيمها كل صباح، فحذف المشبه به وترك دالا على سبيل الاستعارة المكنية وقد بلغ عدد الصور التي علقت عليها الباحثة تسعة (9) صور، وأما (المجاز) وأنواعه فقد حصرته الباحثة في جدول أوضحت من خلاله نوعه (عقلي، مرسل)، وعلاقته (كلية، جزئية، آلية، مكانية...)، ثم قدمت تعليقا وتعليلا لكل صورة من الصور المشار إليها، فجملة (ثغرها العبوس) مجاز مرسل علاقته (جزئية)؛ لأن العبوس للوجه ووضعه الشاعر هنا لوصف الثغر (جزء من الوجه). أما الكناية فأوضحتها

[1].نعيمة سعدية، الأسلوبية والنص الشعري ، ص ص 134 ،135.

[2].ينظر المصدر نفسه، ص ص 136 ،137.

الباحثة من خلال مخططات اكتفت في التعليق عليها بتحليل مثال واحد (فخولة تلك البدوية الشموس)[1]

وتقسم الباحثة عنصر (المفارقة) في القصيدة إلى سبعة (7)[2]:

. **مفارقة العنوان:** وفيها وقفت الباحثة على عناصر العنوان اللغوية التي أكدت المفارقة الزمنية؛ إذ أنه بدأ بشبه جملة وانتهى بشبه جملة (من مذكرات المتنبي في مصر)

. **مفارقة السخرية:** وتتحقق بأسلوب خبري، يجسد الشاعر عبرها سخريته بحثا عن واقع أفضل، ومثلت لها بقول الشاعر:

...تسألني جاريتي أن أكتري للبيت حراسا

فقد طغى اللصوص في مصر...بلا رادع

ما حاجتي للسيف مشهورا

فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية

يقص في ندمانه عن سيفه الصارم

وسيفه في غمده يأكله الصدأ

. **مفارقة الإنكار:** وتتحقق بالأسلوب الإنشائي وغالبا بالسؤال مثل قول الشاعر:

ناديت يا نيل هل تجري المياه دما؟

ما حاجتي للسيف مشهورا ما دمت قد جاوزت كافورا؟

لكي تفيض، ويصحوا الأهل أن نودوا؟

. **مفارقة المفاجأة:** وتوضحها الناقدة بموقف الشاعر مما يكره:

أكره لون الخمر في القنينة

لكنني أدمنتها....استشفاءا

. **مفارقة الأضداد (التجاور):** ولخصتها الباحثة في مخطط يقوم على التقابل الحاصل بين (الواقع المرير)، و(الحلم الجميل) وما يعكسه هذا الصراع في نفسية الشاعر (أمل دنقل).

. **مفارقة التحول:** ومثلت لها الباحثة بالأبيات:

تهوي فلا غير الدماء والبكاء

ثم تعود باسما ومنهكا

[1]. ينظر المصدر السابق، ص 139، وما بعدها

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص 143، وما بعدها.

. **مفارقة التناقض:** وفيها تشير الباحثة إلى الطباق السلب مثل: نمت/ لم أنم.

وتختتم الناقدة دراستها لنص القصيدة بقولها: "الشاعر في هذه القصيدة يفصح عن شعور المحبة والمجد، مجد ضاع بضياع الرجولة "الرجولة المسلوبة" وشعر يكذب ويلهث خلف اللذة لا العبرة، هي حكاية الفجيعة الإنسانية المنسوجة بخيوط عنكبوتية وهمية أودت بالوضع إلى النكسة والجرح والمرض، محاولا بذلك إقناع القارئ بأفكاره الممزوجة بشحنة من المواصفات العاطفية الوجدانية، ما أحدث درجة معينة من الإمتاع، ليحدث تزاوج نسقي بين المقنع والممتع"[1]

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: إذا كان الأسلوب هو موضوع الأسلوبية . كما أقرت الناقدة سابقا . فما محل ذلك من الدراسة؟ أو بصيغة أخرى: بم تميز نص القصيدة المدروس عن غيره من النصوص أو ما هي خصوصيته الأسلوبية؟ خصوصا أننا أمام تحليلات قد تحتويها نصوص أخرى وهذا ما لم توضحه الباحثة، فأساس الأسلوبية "البحث في طرافة الإبداع وتميز النصوص، وطابع الشخصية الأدبية لكل مؤلف مدروس، لا تغني فيها الشواهد المتفرقة ولا التحاليل الجزئية ولا التجارب المتقطعة، فلا بد فيها من فحص للنصوص، وتمثل لجوهرها وإجراء التحليل في نماذج بيانية نختار منها على قواعد ثابتة لتكون للدارس صورا واضحة وكلية عن النصوص المدروسة ومسالك الإبداع فيها"[2]، وهذا ما أغفلته الباحثة.

2.1 محمد بن يحي* (السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري):

تناول الباحث "محمد بن يحي" . في هذا الكتاب . بالدراسة نصا شعريا واحدا، من نصوص الشعر العربي ممثلا في مرثية "مالك بن الريب التميمي" (ت 60 ه) أنشدها يرثي نفسه قبيل مماته، في مسعى لتقديم دراسة أسلوبية تسلط الضوء على كافة السمات الأسلوبية، مع الاستعانة في ذلك بالتحليل والإحصاء[3] منطلقا من التنظير إلى التطبيق، وهذا ما جعله يقسم دراسته إلى جانبين: نظري وتطبيقي، جاء هذا الأخير في ثلاثة أبواب يتضمن كل باب منها فصلين اثنين كالآتي:

الباب الأول: السمات الأسلوبية في البنية الموسيقية

. الفصل الأول: السمات الأسلوبية في الموسيقى الخارجية

الفصل الثاني: السمات الأسلوبية في الموسيقى الداخلية

---

[1]. المصدرالسابق، ص 145.

[2]. محمد الهادي الطرابلسي: مفاتيح تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992، ص 7.

*أستاذ علوم اللسان العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة

[3]. ينظر محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص 2.

الباب الثاني: السمات الأسلوبية في البنية الفنية

الفصل الأول: أنماط التشكيل البلاغي للصورة الجزئية

الفصل الثاني: الصورة الكلية

الباب الثالث: السمات الأسلوبية في البنى النحوية والبلاغية

الفصل الأول: السمات الأسلوبية في البنى الصرفية

الفصل الثاني: السمات الأسلوبية في البنى النحوية والبلاغية

يرى الباحث أن السمة الأسلوبية هي مجموع الظواهر التي تشمل كل النص دون أجزاء منه، وتعمل على جعل النص نصا يتميز عن غيره من النصوص، يقول: "إن السمات الأسلوبية: هي مجموع الظواهر (الصوتية والصرفية والتركيبية والبلاغية والمعجمية) التي تجعل النص، فريدا في بابه الأدبي متميزا بين أقرانه"[1]. من هذا المنطلق عمل الباحث على دراسة المرثية من جميع الظواهر بدءا بالبنية الموسيقية (الخارجية (في الوزن والقافية) والداخلية(في الصوت المعزول والصوت في إطار اللفظ)) متبعا في ذلك (المنهج الوصفي، مع الاستعانة بالتحليل والإحصاء).

لاحظ الباحث في دراسته للوزن اعتماد الشاعر"مالك بن الريب" على بحر (الطويل) مشيرا إلى أجزائه وأضربه، محاولا تقديم إجابة عن علاقة الوزن العروضي للقصيدة (وقد وزنت على ثاني الطويل، مما يعني أنها مقبوضة العروض والضرب) وموضوعها؛ ما جعله يعود إلى آراء القدماء والمحدثين في هذا الشأن، ليصل إلى نتيجة مفادها أن علاقة الوزن ناسبت الدلالة العميقة للنص والمتمثلة في (الموت وقبض الروح). وهكذا فعل مع المطالع أما في تناوله للزحافات فقد اعتمد الإحصاء؛ إذ يطرح عدد الزحافات وعدد الأبيات ثم يورد نسبة ورودها في كل بيت وذلك ضمن جدول كالآتي:

عدد الزحافات	عدد الأبيات	النسبة
00	16	30.76
01	19	36.53
02	15	28.84

[1]. محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص 43.

03	02	03.84
المجموع	52	100

وردت نسبة قبض الزحافة حسب الباحث (26.44)، وعند التعليق عليها اعتمد الباحث المقارنة بين مرثية "بن مالك" ومعلقة "طرفة بن العبد" (569 م) وهما على نفس الوزن (الطويل مقبوض العروض والضرب). وقد ألزم الناقد العودة إلى إحصاء النسب ورسم الجداول، التي بلغت أربعة جداول[1]، أما القافية ففصل الباحث في عرضها وشرحها (أنواعها (من حيث الوزن، علاقتها النحوية بالبيت، القوافي التي تربطها بالبيت علاقة نحوية أساسية وأخرى غير أساسية)، من حيث الإيغال والاستدعاء، من حيث علاقتها بموضوع القصيدة) ، وقد لاحظ . اعتمادا على الإحصاء والجداول . وجود تسع قوافي شديدة الارتباط (بموضوع البكاء ورثاء الذات) وضحها من خلال جدول كالأتي:

البيت	القافية	البيت	القافية	البيت	القافية
12	باكيا	20	ابكيا ليا	43	العظام البواليا
15	قضائيا	30	تبلى عظاميا	47	بواكيا
16	وفاتيا	40	باكيا	50	البواكيا

لاحظ الباحث أيضا تكرار مادة (بكى)، وإن كان هذا من العيوب عند علماء العروض فإن الباحث قد نظر إلى هذه الظاهرة على أنها "انزياح عن النمط المألوف، له ما يبرره؛ فكلمتا "باكيا" و"بواكيا" منسجمتان كل الانسجام مع موضوع القصيدة، وشعور الفارس المحتضر غريبا عن أهله ووطنه. أليس هذا الحزن المضاعف مبررا لتكرار البكاء والعويل؟"[2]، كما أحصى في جدول عدد القوافي المتكررة. ثم انتقل إلى السمات الأسلوبية في أصوات القافية، وفيها أحصى مجموع أصوات

[1]. ينظر المصدر السابق، ص 66، وما بعدها

[2]. المصدرالسابق، ص 87.

القافية التي بلغت (260) كانت الهيمنة فيها من نصيب (الأصوات المجهورة) حيث بلغت (229) بنسبة (88.07) في مقابل (31) صوتا مهموسا بنسبة (11.92)، مشيرا إلى اعتماده (القاف والطاء والهمزة) أصواتا مهموسة، كما لاحظ تكرار الألف (104) مرة؛ أي بنسبة (40) بالمائة.

كما لاحظ الباحث أن الشاعر قد اختار روي (الياء متبوعا بألف الإطلاق) لرثاء ذاته، مقرا (الباحث) أن هذا الروي (يميل إلى الإسماع) وقد حاول تعليل ذلك بقوله: "ولعلنا نعجب لأمر وقوع الياء رويا في هذه البكائية بالذات؛ فالروي آخر حروف القصيدة، والياء آخر حروف الهجاء، والشاعر يعيش آخر لحظات عمره، فقد تناسب التعبير بآخر حروف الهجاء في آخر حرف من البيت عن آخر لحظات العمر. وهكذا يتحول حرف الروي من مجرد حرف تقتضيه القافية إلى سمة أسلوبية تسم هذه المرثية وتميزها عن سواها"[1]، ثم انتقل إلى إحصاء الحروف المؤسسة والدخيلة وحصرها في جداول ثم التعليق عليها، لينتهي إلى رصد أهم السمات التي جعلت هذه المرثية متميزة عن غيرها من القصائد.

انتقل الباحث بعدها إلى الموسيقى الداخلية وفيها عمل على إحصاء أصوات القصيدة والتي بلغت (2336)* صوتا مرتبة في جدولين[2] أحدهما خاص بالأصوات الصامتة والآخر خاص بأصوات اللين الطويلة، في محاولة للتوصل إلى نسبة استخدامات الأصوات (زيادة أو نقصانا) مقارنة بالاستخدام العادي للغة العربية، ثم تفسير ذلك، وهذا ما جعله يعتمد على (اختبار نظرية الشيوع)[3] كما تقدم بها الناقد "ابراهيم أنيس" في دراسته لسور القرآن الكريم ومقارنتها بأصوات المرثية؛ نظرا لأن إحصاءه (أنيس) يفوق إحصاء "كانتينو". وقد لاحظ هيمنة استخدام الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة، وكذا غلبة تكرار حرف (الراء) فقد تكرر (146) مرة؛ أي بنسبة 6.25، بالإضافة إلى وجود التنوين، وبعد أن أوضح الباحث مخرج حرف الراء وطبيعته ودلالته، لجأ إلى أهم المواضع . في القصيدة. التي تكرر فيها الحرف، محاولا تفسير اختيار ألفاظ بها حرف (الراء) دون أخرى مستشهدا بأبيات من القصيدة كتكرار الشاعر لفظة (طورا) بدلا من (يوما) في قوله:

وطورا تراني في ظلال ومجمع وطورا تراني، والعتاق ركابيا

وطورا تراني في رحى مستديرة تخرق أطراف الرماح ثيابيا

---

[1]. المصدر نفسه، ص 91.

* وقد أحصى نور الدين السد (2345) صوتا ولعل هذا ما يقلل من دقة الإحصاء ونتائجه، ينظر مقاله: المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، الجزائر، ع 14، ديسمبر 1999، ص 36.

[2]. ينظر محمد بن يحيى: السمات الأسوبية، ص 100، وما بعدها.

[3]. ينظر المصدر نفسه، ص 103، وما بعدها.

يقف الباحث في دراسته للسمات الأسلوبية للصوت في إطار اللفظ:

أولا: على ظاهرة (التكرار) ومنها:

.تكرار (اللفظة أو العبارة) التي مثلتها الألفاظ التالية: الغضا، الرمل، لله در، قد كنت، وطورا تراني.

.تكرار اللفظة في الأبيات المتباعدة

.تكرار الوزن الصرفي (فاعل)

.التكرار في البيت المفرد، وقد أوضح وظيفته ودلالته في نص المرثية وعلاقته بموضوع القصيدة.

ثانيا: الطباق والمقابلة:

.المقابلة اللغوية، المقابلة السياقية، دون تخصيص مبحث للطباق، وقد وقف فيها على تحلي بعض المقابلات والاكتفاء برصد البعض الآخر.[1]

تطرق الباحث . بعدها . في تحديده السمات الأسلوبية في (البنية الفنية) إلى: التشبيه، الاستعارة وهذا تحت مبحث (السمات الأسلوبية في الصور المبنية على علاقة التشابة) مع مراعاة المعنى الذي أريد به، ثم تطرق إلى: الكناية، المجاز المرسل، المجاز العقلي وهذا تحت مبحث (السمات الأسلوبية في الصور المبنية على علاقة التداعي)، وانتهى إلى السمات الأسلوبية في الصورة الحقيقية. وقد أحصى الباحث نسبة ورود التشبيه والتي وصلت (5.63) من مجموع (71) صورة بلاغية مع رصد الأبيات التي تحوي (التشبيه) ثم شرحها متجاوزا وظائفها البلاغية كما تعاهدها القدماء، ومثل ذلك تعليقه على التشبيهات الأربع التي توزعت على الأبيات التالية[2]:

36.فيا ليت شعري، هل تغيرت الرحى، رحى الحرب، أو أضحت بفلج كما هيا

41.ويا ليت شعري هل بكت أم مالك، كما كنت لو عالوا نعيك باكيا

43.تري جدثا قد جرت الريح فوقه غبارا كلون القسطلاني هابيا

ركز الباحث في دراسته (للاستعارة) على وظيفتها الأسلوبية في نص القصيدة مع الاهتمام بنوعها (تصريحية، مكنية)، وقد أحصى (14) استعارة، منها (13) مكنية؛ أي بنسبة (92.85) في مقابل (01) استعارة تصريحية؛ أي بنسبة (7.14) من مجموع الاستعارات، ويلاحظ الباحث قلة استخدام الاستعارة في نص المرثية من مجموع الصور البلاغية، ويرى أن الشاعر قد استخدم الاستعارة المكنية فكان لها أثر بالغ في رسم صورة الحزن التي اصطبغت بها المرثية[3]

[1].ينظر المصدر السابق، ص 120، وما بعدها.

[2].ينظر المصدر نفسه، ص 153، وما بعدها.

[3].ينظر المصدر السابق، ص 161، وما بعدها

نلاحظ هذا الصنيع أيضا في دراسته للكناية والمجازين: العقلي والمرسل؛ بحيث أحصى (47) كناية؛ أي بنسبة (66.19) محتلة المرتبة الأولى بين صور المرثية، وقد حددها الباحث في جدول يتضمن أنواعها: كناية عن صفة الموت (15) كناية، كناية عن موصوف (الوطن) (9) كنايات وقدرت نسبتهما معا بـ (51.06) من مجموع الكنايات، ودرجاتها (رمز، تلويح، إشارة) مع تقديم شرح لكل نوع من أنواعها في أبيات القصيدة، مثل قول الشاعر في البيتين 10، 47:

10.ودر كبيري اللذين كلاهما علي شفيق، ناصح، قد نهانيا

47.وسلم على شيخي مني كليهما وبلغ كثيرا وابن عمي وخاليا

منتهيا إلى القول أن الكناية بتصدرها الصور في المرثية، جاءت في خدمة الصورة الكلية للمرثية (ثنائية الموت والغربة). أما المجاز المرسل فقد وظف (4) مرات بنسبة (5.63) من مجموع الصور البلاغية، وقد وضحه الباحث من خلال جدول يتضمن مواضعه وعلاقاته (مكانية، جزئية، نسبية) وقد وظف في الأبيات (18، 38، 42)، وقد قام الباحث بشرحها دون بيان دلالته الجمالية وقيمته في نص القصيدة، وهذا ما استدركه في دراسته للمجاز العقلي الذي وظف بنسبة (2.81) من مجموع الصور وقد كشف عن (الصراع النفسي الذي يعيشه الشاعر بين حب الوطن والشوق إليه، وكراهية الغربية ومحاولة الفرار منها)[1]

يضع الباحث .ضمن السياق نفسه .جدولا يحصي من خلاله مجموع الصور الحقيقية التي حفلت بها مرثية "مالك بن الريب" والتي قدرت بـ (18) صورة حقيقية من مجموع (89) صورة؛ أي بنسبة (20.22)، وقد توصل الباحث من خلال تحليله للصورة الحقيقية التي تضمنتها أبيات القصيدة وما سبقها من صور بلاغية (التشبيه، الاستعارة، الكناية، المجاز العقلي، المجاز المرسل) إلى أنه "قد كان لها دور بارز في تشكيل الصورة الفنية في هذه المرثية. لقد كانت صورا تقطر ألما وحزنا، فكان لها الدور الأبرز في تلوين الصورة الفنية بلون الحزن، أكثر من التشبيهات ومعظم الاستعارات؛ ولذلك يحق لنا أن نقول بأن الصورة الحقيقية في هذه المرثية قد قامت بدور واسم الأدبية؛ فتأثير، وجمال الصورة الفنية في هذه البكائية يرجع بقدر كبير إلى الصورة الحقيقية"[2]

[1].ينظر المصدر نفسه، ص 167، وما بعدها

[2].المصدرالسابق، ص 183.

ويختتم الباحث بابه بتحليل الصورة الكلية من حيث: عناصرها، وخصائصها (التطابق مع التجربة الشعرية، الوحدة والانسجام، الإيحاء)، ووظائفها (نقل الشعور والعاطفة، نقل التجربة بأوجز عبارة، بعث الحياة في الجماد) متتبعا الخطى نفسها التي رأيناها سابقا من إحصاء وشرح وتحليل ثم استخلاص.

أما في دراسته للسمات الأسلوبية في البنى النحوية والبلاغية فقد جمع الباحث بين الصرف، والنحو، والبلاغة، إيمانا منه بالعلاقة الوطيدة بين هذه العلوم الثلاث[1]، ومن هذا المنطلق عمل على البحث عن السمات الأسلوبية أولا في البنى الصرفية؛ من حيث نسبة الأفعال إلى الصفات أو ما يسمى بـ (**معادلة بوزيمان**)*، وكذا السمات الأسلوبية في ضمير المتكلم، على أن ما لا يدخل في الدراسة من الأفعال: كان وأخواتها، الأفعال الجامدة، أفعال المقاربة والشروع، وما لا تعنى به الدراسة من الصفة: الجملة الواقعة وصفا (نعت، حال)، شبه الجملة الواقعة وصفا وهذا سيرا على خطى مقترح الناقد "سعد مصلوح" في كتابه (الأسلوب دراسة لغوية إحصائية) كما أقر الباحث.

إن هذا الصنيع هو إخلال بالمعادلة وتشكيك في مصداقيتها، فـ "هذا الإجراء. في مجمله. يخل بمعادلة (بوزيمان) التي ارتأى سعد مصلوح تطبيقها على العربية. وهناك إشكالية أخرى في تحديد الصفات لا تقل عن إشكالية الأفعال، فهو يستبعد منها ما جاء جملة فعلية أو اسمية، ولمصلوح ما يسوغ فعله في مجال الجملة الفعلية، فيدخل الفعل في الإحصاء في مجال الأفعال، ولا يجوز. في رأيه . أن يكرر الإحصاء لظاهرة واحدة، ولكن لا مسوغ له في استبعاد الجملة الإسمية الواقعة صفة، فكذلك الحال في شبه الجملة الواقعة صفة، وأعتقد أن مثل هذه الإشكاليات التي تدفع بالدارس إلى موافقة (أولمان) بوصف هذا المنحى بالدقة الزائفة"[2]، وهذا ما يخل أيضا بمبدأ الدراسة الشمولية للنص الإبداعي.

---

[1]. ينظر المصدر نفسه، ص 217.

* هي فرض اقترحه العالم الألماني A. Buseman وطبقه على نصوص من الأدب الألماني في دراسة نشرت عام 1925، وتتلخص هذه المعادلة كونها أداة تمكن من تمييز النص الأدبي من غير الأدبي، بتحديد مظهرين من مظاهر التعبير: التعبير بالحدث، والتعبير بالصفة. وتطبق المعادلة بإحصاء عدد الكلمات المعبرة بالحدث، والكلمات المعبرة بالوصف، وقسمة الأولى على الثانية، وناتج القسمة يكون قيمة عددية تزيد وتنقص تبعا للزيادة والنقص في عدد كلمات المجموعة الأولى (الحدث) على المجموعة الثانية (الوصف). وكلما زادت تلك القيمة كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي. المصدر نفسه، ص 219.

[2]. ابراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، مخطوط دكتوراه، الجامعة الأردنية، 1994، ص ص 133، 134.

أحصى الباحث. استنادا إلى المعادلة. في جدول، نسبة الأفعال (الماضي، الحاضر، المستقبل) وتوظيفها كما يلي:

توظيف الفعل حسب الصيغ			توظيف الفعل حسب الزمن النحوي (السياقي)		
الصيغة	العدد	النسبة	الزمن	العدد	النسبة
الماضي	42	40.77	المستقبل	56	54.36
المضارع	41	39.80	الماضي	24	23.30
الأمر	20	19.41	الحاضر	22	21.35
المجموع	103	100	المطلق	01	00.97
			المجموع	103	100

ويفسر الباحث سيطرة المستقبل بنسبة (54.36) على الماضي والحاضر في الزمن النحوي بـ "حرص المحتضر على الوصايا التي يلتمس من غيره تنفيذها بعد موته"[1]، وكذلك فعل مع الصفات بحيث أحصاها في جداول فكانت نسب دلالة الصفات كالآتي:

اسم الفاعل (30) مرة؛ أي بنسبة (42.85)، صفة مشبهة (22) مرة؛ أي بنسبة (31.42)، صيغة مبالغة (13) مرة؛ أي بنسبة (18.57)، اسم المفعول (05) مرات؛ أي بنسبة (07.14) والمجموع (70) صفة، وقد لاحظ الباحث أن السياق قد خفض من دلالة الصفات على (اسم الفاعل)، و(الصفة المشبهة)، وزاد من دلالتها على (المبالغة)، و(اسم المفعول). وبعد إحصاء الأفعال (103)، والصفات (70) طبق الباحث المعادلة التالية:

(ن، ف، ص) = قسمة الأفعال/ الصفات؛ 70/130= 1.47، ويفسر الباحث ارتفاع نسبة الأفعال على الصفات بارتفاع مشاعر الحزن والأسى، والشوق والحنين، والحسرة والتأسف، والخوف من الموت[2]

عمد الباحث. في المقابل. إلى دراسة السمات الأسلوبية في ضمير المتكلم، محاولا الإجابة على السؤال الآتي: هل ستكون تلك الذات محور الكلام ذاتا فاعلة تقوم بالفعل، وهي تحتضر عاجزة عن الحراك؟، ولتبين ذلك قام الباحث بإحصاء الضمائر في القصيدة (المتكلم، المخاطب، الغائب)

[1]. محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص 227.

[2]. ينظر المصدر السابق، ص 227، وما بعدها.

في جدول يكشف عدد ونسبة توظيف كل منها؛ بحيث بلغت (193) ضميرا، منها (115) لضمير المتكلم بنسبة (59.58) من مجموع الضمائر وهو ما يعكس الحضور القوي لهذا الضمير، وللإجابة عن السؤال المطروح عمد الباحث إلى تحديد مواضع (ضمير المتكلم) في القصيدة من أجل تبين وظائفه النحوية، وهذا ما أورده في جدول، لاحظ من خلاله تباينا في عدد استعمال هذا الضمير بين نصف القصيدة الأول الذي بلغ فيه العدد (69)؛ أي بنسبة (60)، ونصفها الثاني (46)؛ أي بنسبة (40)، وراح الباحث يفسر ذلك بأن الشاعر في النصف الأول من القصيدة كان: مشتاقا، متمنيا المبيت في وطنه، متحسرا، حزينا...، أما في النصف الثاني من القصيدة فقد أسدى الوصايا ملتمسا من غيره تنفيذها[1]

كما تبين الباحث في جدول آخر الوظائف النحوية التي شغلها (ضمير المتكلم)، وبقراءة للجدول اتضح له أن الشاعر في القصيدة لم يكن فاعلا؛ لأن مجموع وظيفة الفاعل والمبتدأ التي شغلها الضمير (ضمير المتكلم) وصلت (26)؛ أي بنسبة (22.60) من مجموع الوظائف النحوية، فكان جواب السؤال "وما توظيف ضمير المتكلم مضافا إليه بنسبة (47.82) إلا محاولة لتعويض العجز عن الفاعلية بإضافة الأشياء إلى نفسه"[2]

جمع الباحث في الفصل المخصص لدراسة السمات الأسلوبية في البنى النحوية والبلاغية، بين دراسة النحو والمعاني؛ إذ خص مبحثا لدراسة الجملة الخبرية بنوعيها (الفعلية والاسمية)، وبأساليبها الثلاثة (المثبتة، والمنفية، والمؤكدة)، أما المبحث الثاني فخصه لدراسة الجملة الإنشائية بنوعيها (الطلبية، والإفصاحية)، وفي كلا المبحثين عمل الباحث على تصنيف الجمل إلى أنماطها التي ظهرت فيها، والصور التي شكلت تلك الأنماط، كما قام بدراسة المعاني البلاغية التي أفادتها، ليصل إلى السمات الأسلوبية فيها، منطلقا كعادته من التنظير إلى التطبيق. وقد التزم في دراسته هذه رأي الجمهور بوصفه الجملة الفعلية كل جملة تقدم فيها الفعل على فاعله[3]

وظفت الجملة الفعلية حسب الباحث (6) مرات، موزعة على أنماط كالآتي:

. **فعل + فاعل** وقد تشكل هذا النمط في المرثية بصورة وحيدة: فعل ماض + فاعل (ضمير) + ظرف ممثلا ببيت القصيدة 5:

[1]. ينظر المصدر نفسه، ص 234، وما بعدها

[2]. المصدر نفسه، ص 237.

[3]. ينظر المصدر السابق، ص 247، وما بعدها

دعاني الهوى من أهل ودي وصحبتي، بذي الطبسين، فالتفت ورائيا

.**فعل + فاعل أو نائب فاعل + مفعول به**؛ وقد جاء هذا النمط على أربعة صور كالآتي:

أولا .فعل مضارع + فاعل (مستتر) + مفعول به + ظرف ممثلا له بالبيت 49:

.أقلب طرفي فوق رحلي، فلا أرى به عيون المؤنسات مراعيا

ثانيا .فعل ماض + مفعول به (ضمير) + فاعل ظاهر + جار ومجرور، وقد مثل له بالبيت 5 السابق.

ثالثا .ظرف + فعل مضارع + مفعول به (ضمير) + فاعل (مستتر) + حال (شبه جملة) + معطوف، وقد مثل له بالبيت 27:

وطورا تراني في ظلال ومجمع، وطورا تراني، والعتاق ركابيا

رابعا .فعل ماض + نائب فاعل (ضمير) + مفعول به + نعت، وقد مثل له بالبيت 42:

إذا مت فاعتادي القبور، وسلمي على الريم، أسقيت الغمام الغواديا

.**فعل + فاعل + جارومجرور**، وقد جاء على صورة وحيدة حسب الباحث:

فعل ماض + فاعل (ظاهر) + جار ومجرور، وقد مثلها بالبيت 22:

.ولا تحسداني .بارك الله فيكما . من الأرض ذات العرض أن توسعا ليا

وقد أوجز الباحث كل ما يتعلق بتوظيف الجملة الخبرية البسيطة في جدول دون التعليق عليه، وقد تضمن هذا الجدول: التعيين، النوع، العدد، النسبة[1]

ينتقل الباحث بعد ذلك إلى الجملة الفعلية المركبة؛ بحيث يحصي عدد مرات توظيفها التي بلغت (11) مرة، ثم يلتفت إلى أنماطها وصور تلك الأنماط .كما فعل سابقا مع الجملة البسيطة . مستشهدا في كل ذلك بأبيات من المرثية، منتهيا إلى غلبة الجملة الشرطية وشبه الشرطية التي بلغت (8) جمل؛ أي بنسبة (72.72)، وقد أوردها جملة ثم قام بدراستها من حيث الأداة ممثلا لها بأبيات من المرثية، أما توظيف أدوات الشرط فلخصها في جدول يتضمن (الأداة، العدد، النسبة، الدلالة على الزمن)[2]، وهكذا يفعل مع جميع أنواع الجملة الفعلية، لينتهي إلى جدول يورد فيه ترتيب الجمل حسب نسبة توظيفها، دون التعليق عليها، والجدول جاء كالآتي[3]:

[1].ينظر المصدر السابق، ص 250، وما بعدها

[2].ينظر المصدر نفسه، ص 253، وما بعدها

[3].المصدر نفسه، ص 279.

نوع الجملة الخبرية	العدد	النسبة
المثبة	28	62.22
المؤكدة	12	26.66
المنفية	05	11.11
المجموع	45	100

"يتبع الباحث الخطوات نفسها في دراسته للجملة الإنشائية؛ بحيث يقوم بإحصاء عدد الجمل، ثم تحديد أنماطها وصورها مع التمثيل لكل صورة ببيت أو أبيات من المرثية وتحديد المعنى البلاغي لبعض الأساليب (كأسلوب الالتفات مثلا)، وهذا ما قام به مع كل من جملة (النهي، الأمر، النداء، التمني، الاستفهام)، وكذا الجملة الإفصاحية (التعجب، التحسر) لينهي حديثه بخلاصة ثم يجملها في جداول دون التعليق عليها.

2.إشكالية النص الشعري بين محاولة علمنة المنهج وخصائص البنية الفنية:

1.2. عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر:

تناول الباحث "عبد الرحمن تبرماسين" في كتابه (البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر) بالدراسة نصوصا شعرية جزائرية (7 نصوص) هي:

.فدائية من المدينة لـ "محمد الصالح باوية"

.من يوميات مواطنة من الدرجة الثالثة لـ "عبد العالي رزاقي"

.قصيدة بغداد لـ "عبد الله العشي"

.طريقي لـ "أبو القاسم سعد الله"

.رباعيات لـ "عمر أزراج"

.عرش الملح لـ "عاشور فني"،

.الوثن لـ "أحمد شنة"، مركزا على البنية الإيقاعية كما هو موضح في عنوان الكتاب الذي قسمه إلى خمسة فصول كما يلي:

.الفصل الأول: هجرة النص

.الفصل الثاني: بنيت البيت

.الفصل الثالث: عناصر الإيقاع

.الفصل الرابع: التكرار

.الفصل الخامس: الحركة الإيقاعية

وهو يرى أن دراسة هذا النوع من البنية يستوجب أن نميز بين نمطي الشعر: الشعر العمودي، والشعر الحر هذا الأخير الذي اختاره الباحث كأنموذج للدراسة نظرا لما يتيحه من فرص لذلك، مستفيدا في ذلك من التجربتين العربية والغربية على حد قوله[1]

. قصيدة فدائية من المدينة:

ـاتبع الباحث طريقة الإحصاء في تحليله القصائد سالفة الذكر؛ بحيث ابتدأ دراسته لقصيدة (فدائية من المدينة)[2] بجدول ثبت فيه النسب المئوية للمقاطع الطويلة والقصيرة والممددة، ثم أردفه بثلاث رسومات (أعمدة) بيانية تمثل توزيع كل نوع من المقاطع المبينة في الجدول، كما يلي:

الأجزاء	المقطع القصير	نسبته	المقطع الطويل	نسبته	المقطع الممدد	نسبته
1	20	29.85	43	64.17	4	5.97
2	20	28.16	51	71.83	00	00
3	22	33.33	44	66.66	00	00
4	39	27.85	98	70	3	2.14

ينتقل بعدها الباحث إلى التعليق على الرسومات البيانية ومحاولة ربطها بمدلولاتها؛ إذ لاحظ غلبة (المقاطع الطويلة) على باقي المقاطع (وبذلك يكون ميزان الحركة مائلا إلى الثقل)، كما لاحظ في توزيع الأفعال غلبة (الفعل المضارع) وسيطرته على نص القصيدة بنسبة (88) ويليه (الفعل الماضي) بنسبة جد محتشمة (12) مع انعدام وجود (أفعال أمر) معللا سبب ذلك بموضوع القصيدة الذي لا يتطلب هكذا أفعال، كما لاحظ الباحث أيضا تقديم الاسم على الفعل وهذا ما يعكس ثقل حركية القصيدة، أما في القافية فأشار إلى ما أضفته من قيمة جمالية إلى القيمة

[1].ينظر(مقدمة) عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2003.

[2].ينظر المصدر نفسه، ص 309، وما بعدها

الإيقاعية وهذا من خلال كيفية استغلال الشاعر لها، وفي اختلاف الروي الذي تنوع فجاء على التوالي: لاما (ل) ساكنة، ميما (م) موصولة بهاء السكت، راء (ر) ساكنة، لاما (ل) ساكنة، تاء (ت) موصولة بالياء، باء (ب) ساكنة، تاء (ت) موصولة بالياء، القاف (ق) الموصولة بالياء، وبها أقفل القصيدة.

يربط الباحث هذه الملاحظات بنص القصيدة كاشفا عن ثقل المسؤولية والمهمة الملقاة على عاتق (الفدائية) ومدى صعوبتها ومشقتها، ولذلك فالمستقبل يبدو ضبابيا وهذا ما تعكسه نسبة الفعل الماضي كما رأينا سابقا.

.قصيدة من يوميات مواطنة من الدرجة الثالثة:

سار تحليل هذه القصيدة على خطى القصيدة السابقة؛ حيث عمل الباحث على إحصاء عدد المقاطع ونسبتها المئوية (طويلة، قصيرة، ممددة) في جدول، ثم أتبعه بثلاث رسومات (أعمدة) بيانية .تخص توزيع كل مقطع من تلك المقاطع .لا تسمن ولا تغني من جوع، ثم يتبعها باستخلاص النتائج كما في قوله على سبيل المثال "قد لا يكون القول أن عبد العالي رزاقي من الشعراء الذين يكتبون القصيدة الواحدة على أكثر من بحر، صحيحا، وقصيدة "من يوميات مواطنة من الدرجة الثالثة" دليل على ذلك إذ استجابت لإيقاعين مختلفين من حيث الدائرة العروضية، إيقاع المتقارب وإيقاع الرجز"[1]

وللربط بين هذه النتائج والمعنى المنشود، حاول الباحث الإجابة عن السؤال الآتي: ما القيمة الجمالية للثقل والخفة في هذه القصيدة، أو هذا المقام؟. وقد لاحظ أن غلبة عناصر الثقل كانت بنسبة (54.29)، بينما بلغت عناصر الخفة (44.64)، ولتوضيح الدلالة اختار الباحث من القصيدة المثل الذي يقول: (يا هابط الجبل، فكر في صعودك، ويا صاعد الجبل، فكر في نزولك)، فإيقاع هذا النص القصير كما يدعوه الباحث " ينم عن إحساس مليء بالألم النابع من إيقاعه العميق الضارب في جذور التجربة الجماعية لأفراد المجتمع الجزائري والذي يحذر من سوء العاقبة، ويدعو إلى التدبر بجدية، وياء النداء في "يا هابط"، و"يا صاعد" تجعل المتلقي يشعر بحالة التنهد أو زفرات الأسف الصاعدة من أعماق الباث، في القصيدة: الشاعر، وفي المثل: الذاكرة الجماعية التي تنقل أحاسيسه في الغالب إلى ذكريات ماضية وإن لم تكن ذكرياته فذكريات مجتمعه المتأثرة بالحادثة

[1].المصدر السابق، ص 315.

التي نتج عنها المثل وظهر فيها"[1]، ثم عمل بعدها على تقديم إجابة لما طرحه سابقا مستعينا بتأويل السيمياء للأسماء والأحداث (المواطنة، الأحداث، زليخة، العزيز...).

وقد جاء تحليله مقتصرا على أجزاء من القصيدة استعملها لغرض الاستشهاد فقط؛ كحديثه عن حركة التدوير في القصيدة والتي جاءت على صيغتين:

أولا. صيغة دلالية يقتضيها السياق النحوي أو الدلالي، مثل لها بالمقاطع:

أعرفكم بي

أنا امرأة أغرقتها مدينتكم في الضياع

فصارت

لكل الرعاع

ثانيا. صيغة عروضية، مثل لها بالمقاطع:

وها أنا أعترف الآن..

باسم الذين يعبون من خمرة الحب كأس الضياع

و أقرأ ما بين خطوط الكف أن المدن الكاذبة الآن تهاجر

مع الطير..

وأن الفقراء أنبياء العصر

و تذكرت أن زليخة أول من مزقت ثوب معشوقها

والعزيز يوزع سبع سنابل للفقراء

و لغربتنا وطن.

سوف يصاب في القلب كالرعد بين ثنايا الغيوم

أما القوافي فتحدث عنها عرضا في قوله: "إذ اكتفى الشاعر بالتقفية الخارجية التي تراوحت بين القوافي المترادفة والمتواترة والمتداركة التي أثرت القصيدة بشحنات صوتية عكست معاناة الشاعر والصراع القائم في القصيدة بين الفقراء الذين تغنى بهم الشاعر، والرعاع أصحاب البذلات العنترية"[2]، لينهي حديثه بجملة النتائج المتوصل إليها.

.قصيدة بغداد:

[1]. المصدر نفسه، ص ص 317، 318.

[2]. المصدرالسابق، ص ص 321، 322.

لم يخرج الباحث في تحليله لنص القصيدة عما كان سابقا؛ حيث اعتمد على إحصاء نسبة المقاطع (طويلة، قصيرة، ممددة)، ثم تجسيدها في أعمدة بيانية علق عليها بقوله: "من خلال الرؤية البصرية للرسمين البيانيين يتبين أن المقطع الطويل يعوض النقص في الجزء الذي تقل فيه المقاطع الممتدة والعكس صحيح"[1] ونحن هنا لا نرى بدا من هذه الرسومات حتى نستخلص ونرى ما رآه الباحث.

.قصيدة الوثن:

اعتمد الباحث في تحليله لهذه القصيدة على نسب المقاطع (الطويلة، القصيرة، الممددة) كما فعل سابقا، لكن دون رسومات بيانية هذه المرة؛ إذ حاول تفسير ثقل القصيدة من خلال ما افتتحت به من أفعال (فعل الموت) وما اختتمت به (جملة فعلية)، وذكر غلبة الفعل المضارع دون تحديد نسبته، وعليه فالشاعر استخدم فعل الموت الدال على الثقل مما يتوافق مع رغبته في التعبير على انعدام الحركة (يموت الزمن، يموت الرسول، يموت التراب، تموت الرياح، تموت العنادل) ثم سرعان ما تتعرض الحركة للفعل المضاد (الرفض) رفض (الموت، رفض الكفن) وهذا ما أكسب القصيدة صفة الحركة الدائرية.

فالشاعر حسب الباحث أراد "أن يحدثنا عن قيمة فكرية وتاريخية تحققت في مجتمعه بطريقة إيجابية وتحولت الآن إلى مفارقة ضدية وهي أن الثورة انطلقت من الريف وحققها الريف. والعمل الإرهابي نما وترعرع في المدينة وانطلق منها، وبهذا يكون الشاعر قد حقق نقلة إيقاعية تتمثل في النظام وصدع النظام وتتجلى في الضدية التي أسس عليها الحركة الإيقاعية للقصيدة"[2]

.قصيدة طريقي:

يفتتح الباحث بداية تحليله للقصيدة . كعادته . بجدول يعرض من خلاله عدد المقاطع (طويل، قصير، ممدد) في كل جزء من أجزاء القصيدة وسرعتها الافتراضية، ثم يتبع هذا الجدول بمنحنيين بيانيين يخص الأول منهما خط سير الحركة الإيقاعية في القصيدة، ويختص الثاني بحركة الصراع حسب الشكل الطباعي للقصيدة عبر محورين؛ عمودي خاص بعلامات الترقيم، وأفقي خاص بأجزاء القصيدة، ثم يتبعهما بالقراءة والتحليل بحيث يلاحظ الباحث "أن سرعة الحركة الإيقاعية في اهتزاز متذبذب ومتموج ما بين الارتفاع والانخفاض، إلا أن السمة البارزة في هذا

[1]. المصدر نفسه، ص 324.

[2]. المصدر السابق، ص 335.

النموذج هو الضدية ما بين جزء وآخر ارتفاعا وانخفاضا واللافت للنظر في نهاية القصيدة هو نسبة السرعة (4.09) المضادة للبداية (3.97) والمتعارف عليه أن تبدأ السرعة ببطء فتزداد تصاعدا ثم تنحني وعند إغلاق الدورة الحركية لها تؤوب إلى الانخفاض ثم التوقف"[1]، ثم يشرع في تفسيرها بالوقوف على صورة الرسم البياني لسير حركة الإيقاع والعامل النفسي المتدخل في ذلك.

يرى الباحث أن استعمال حرف النداء (يا) في مستهل القصيدة لم يكن اعتباطا، إنما كان لغرض منشود هو لفت انتباه القارئ واستفزازه سواء كان هذا الأخير (قريبا، بعيدا، متوسطا) يقول الشاعر:

يا رفيقي

لا تلمني عن مروقي

فقد اخترت طريقي

وطريقي كالحياة

شائك الأهداف مجهول السمات

يشير الباحث أن حرف النداء هنا استعمل لغير قصده الأصلي؛ بحيث خرج إلى معنى الإغراء والجاذبية من المتكلم إلى المتلقي؛ أي الدعوة و الطلب وهنا استعملت الأداة (يا) لنداء القريب وللوصول إلى المدلول وقف الباحث على الهوامش المصاحبة لهذا السياق كما يلي[2]:

. إما أن يكون هذا الرفيق الموجه إليه الكلام مظلوما أو مقيدا بتقاليد قديمة تتطلب الثورة والتجديد.

. السبيل المقصود فرض على المتكلم التوجه بالنداء إلى رفيقه (يا رفيقي) وهنا يكون التحول على النحو التالي:

أ) أغريك وأحثك على المروق

ب) يا رفيقي أغريك لعرض مروقك وثورتك

ت) يا رفيقي

وفي التحولات الثلاث حسب الباحث "دعوة إلى الحركة التي تنتج معنى "الفخر والإغراء" ولا يتم ذلك إلا من خلال حركة إيقاعية مكثفة تقديرها (ثر أيها الصديق)، وهذا ما تترجمه علامة

[1]. المصدر نفسه، ص ص 336، 337.

[2]. ينظر المصدر السابق، ص 338

التعجب بعد: يا رفيقي في نهاية كل جزء من أجزاء القصيدة السبعة"[1]، مشيرا إلى اشتراك العاملين السابقين في عنصر (الثورة)؛ الثورة ضد التقليد والثورة ضد الاستعباد، وقد لاحظ سيطرة (الأسلوب الخبري) على باقي الأساليب رابطا ملاحظته بنفسية الشاعر.

يواصل الباحث تحليله وشرحه لرسوماته البيانية؛ إذ يلاحظ في محور الجزء الثالث من القصيدة ثبات درجة حركة الصراع مع سيطرة الأسلوب الخبري، ولجوء الشاعر إلى المقاطع الممدة في تحديد نهايات أبيات قصيدته مفسرا ذلك برغبة الشاعر تلوين نغمها (القصيدة) وزيادة عنف الحركة الإيقاعية من أجل إيضاح المجهود الذي بذله في نهج هذا الطريق، فكل الأفعال المستعملة (احتضن، تصفح...وغيرها) تعكس زخم الحركة الإيقاعية والشعور بالافتخار والارتياح. أما الجزء الرابع من القصيدة فيفصح عن وجود تناقض يبين سرعة الحركة وحركة الصراع التي رجعت إلى منطلقها في الجزء الأول، وهذا دليل على شدة التوتر الناتجة عن تضخم الأنا المتكلمة[2]

وقد أشار الباحث إلى العلاقة بين مؤشر السرعة في الجزء الخامس ومؤشر الصراع الدرامي؛ إذ أن انخفاض المؤشر الأول تبعه انخفاض في المؤشر الثاني، على أن الشاعر لم يستطع تجاوز البنية الخبرية بالرغم من محاولاته مما حدا به إلى الميل إلى سكون الاستغراق (الميت) في تحديد قوافيه، وقد تميز هذا السكون بصفة الاسترخاء مع الدوام، وهذا ما عكس حسب الباحث الصورة الحقيقية الخفية التي يرغب الشاعر البوح بها، فتسربت من خلال حرف التمني، وهذا في رأيه ما يتناسب مع الحركات التي بني عليها الفعل الماضي السائد والتي تدل على خفة المقاطع وعلى وقوع الحركة وانتهائها[3]

ينتقل الباحث إلى الجزء السادس من تحليل القصيدة، أين يشير إلى حدوث انقلاب في خط سير الحركة والذي يميل إلى الارتفاع، كما يشير إلى ازدواجية أسلوب البناء لدى الشاعر (البنية الخبرية، البنية الإنشائية)، ويقف في تفسيره لهذا الأمر عند المعجم اللغوي الذي يشبهه بمعجم الشاعر "أبو القاسم الشابي"، وعند نهايات الأجزاء التي تذكره بعالم الشاعر "إيليا أبو ماضي" في قصيدته (الطلاسم)، مشيرا في الوقت نفسه إلى المؤشر الدرامي للحركة الإيقاعية وإلى الحوار القائم بين الشاعر والقارئ، والذي تجسد حسب الباحث في الحركة التموجية بين الأسود والأبيض، ويعتبره قيمة جمالية من القيم التي تسعى القصيدة المعاصرة تحقيقها بشتى الأشكال، تعكس

[1]. المصدر نفسه، ص ن

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص ص 340، 341.

[3]. ينظر المصدر نفسه، ص 342.

معاناة الذات الشاعرة الفنية وغير الفنية (الاجتماعية، السياسية)، وبالتالي إشراك المتلقي في دور العملية الإبداعية ومعاناتها من خلال الفراغات والبياضات المتعمدة من طرف الشاعر في القصيدة[1]

أما الجزء السابع فيرى فيه الباحث ارتفاع الحركة أكثر مما كان مع ازدياد حركة السرعة عما كانت عليه في الجزأين الثالث والرابع اللذين يمثلان صلب القصيدة حسب الباحث، ويرجع الباحث هذه الظاهرة إلى انفتاح أفق الشاعر وزوال الضبابية مع وضوح الرؤيا، مدللا على ذلك بقول الشاعر:

إن هذا هو ديني
فاتبعوني أو دعوني
في مروقي
فقد اخترت طريقي
يا رفيقي[2]

.قصيدة رباعيات:

استهل الباحث تحليله . كالعادة . بجدول يتضمن عدد أجزاء القصيدة والتي بلغت في الرباعيات (6) أجزاء، وعدد المقاطع في كل جزء، ثم السرعة الافتراضية لكل مقطع في كل جزء، وقد أتبع هذه النتائج بمنحنى بياني يوضح خط سير الحركة الإيقاعية للقصيدة؛ إذ لاحظ الباحث أن السرعة الإيقاعية للرباعيات تتماشى مع وقعه الإيقاعي البطيء الذي تمثله تفعيلة المتقارب (وفيه تتغلب المقاطع الطويلة على المقاطع القصيرة) وهذا ما يستجيب في رأيه لعملية التحول من التشاؤم إلى التلاؤم ومن اليأس إلى الأمل، فالشاعر بنى قصيدته بعيدا عن صراع الأطراف وتضاد النقائض، والبنية الدلالية قائمة على الأمل المتضمن في خاتمتها. أما حالة الشاعر فيربطها الباحث بالأساليب المعتمدة في قصيدته، فالإيقاع البطيء القائم على المقاطع الطويلة يتزامن و تصاعد انفعال الشاعر عندما ينزاح الشاعر إلى الأسلوب الإنشائي وإلى التكرار، ويقل فعل الحكي عندما يعتمد الشاعر الأسلوب الخبري والذي يعكس الثبات والاستقرار، ومن رحم الحركة والثبات يولد الإيقاع وفيه التفاؤل، وقد استشهد الباحث بالأبيات التالية:

[1]. ينظر المصدر نفسه، ص ص 342، 343.
[2]. ينظر المصدر السابق، ص 344.

تعالي لنرسم عصفور برق على شرفات الطفولة/ و/ مغنيك يحلم أن النهار يمر على صدر ليل/ و/ مغنيك يؤمن أن هواه لعينيك يقهر كل المحن/، والتأويل هنا هو دلالة الحبيبة على الوطن والبلاد[1]

يستعين الباحث في تفسيره لموضوع القصيدة القائم على التفاؤل بمعادلات رياضية دون شرح، يقول: "وقامت هذه الحركة على عدة عناصر

أولها، التزام التفعيلة الأحادية

ثانيها، القافية المتواترة والمترادفة

ثالثها، اتفاق الفواصل في الوزن واعتمادها على اختلاف الروي القائم على الازدواجية المتتابعة بنسبة 91/، وهذه الازدواجية تتوزع حسابيا كالآتي:

ن= 2×4=8 ون =2×2= 4 و ر= 2×2= 4 (يشتركون في صفة الجهر الكلي)

و ب= 1×2=2 (انفجاري مجهور غير مفخم)

ت=2×2=4 (انفجار مهموس غير مفخم)

ح=1×1=1 (احتكاكي مهموس غير مفخم)"[2]

توقف الباحث في تحليل معادلاته عند صفة الأصوات والتي قامت في القصيدة على (الجهر) وهي الصفة البارزة فيها، مؤكدا على وظيفتها الدلالية التي تفصح عن الذات الشاعرة الحاسة بثقل الوطء الناتج عن المعاناة في الغربة والمنفى، كما وقف على التكرار القائم في القصيدة والذي أفضى إلى الحركة في القصيدة، وهذا ما لاحظه الباحث في الجزأين السادس والثامن في قول الشاعر:

تعالي لنرسم عصفور برق على شرفات الطفولة/ تعالي لنحمل شمسنا إلى كل بيت/ تعالي.. تعالي.. لنصنع درع غد ضد موت/ تعالي لنركض مثل الجداول/ تعالي لنجعل من كل قيد وتر/ تعالي.. تعالي فحكمة جدي تقول: إذا أسود أفق تغنوا هلا يا هلا بالقمر//.../، فالحركة كما يقول الباحث لا تكون إيقاعية إلا بتكرارها، والتكرار في الرباعيات كما يرى الباحث قد أضفى على معنى القصيدة روحا وإحساسا بالأمل عميقين، وملأت فضاء النص كما أكدت معنى القصيدة المراد وهو التفاؤل[3]

كما دلل على أهمية التكرار ووظيفته بالتفاته إلى تكرار (فعل الأمر) في مقطعي القصيدة الثاني والسادس، ما جعل النص أكثر حركية بفعل الانتشار عموديا وأفقيا، وهذا ما منح الصورة

[1]. ينظر المصدر نفسه، ص 346، وما بعدها

[2]. المصدر السابق، ص 349.

[3]. ينظر المصدر نفسه، ص ص 349، 350.

الشعرية في نظر الناقد إيقاعا مميزا، كما ساهم التكرار في الأجزاء الأخرى في إضفائه نوعا من الحركة والحيوية، وهو التكرار الذي افتتحت به القصيدة، أما الدلالة فقد قامت حسب الباحث على الثنائية الضدية (الموت والحياة)، (الليل والنهار)، (الوطن والحبيبة)، (الاسوداد والقمر)، وهي متناغمة مع الروي، وهذا ما أفصح عن عنصر التوازي الذي ضم بعدين أوضحهما الباحث كمايلي:

.بعد في المكان: مثلته غالبا نقاط الوصل التي كانت الفاصل بين طرفيه كما في قول الشاعر:

أعيش بعيدا..أموت غريبا (والتوازي هنا قائم على الصيغة الصرفية والتناظر والتضاد)

و تعالي..تعالي..لنصنع درع غد ضد موت

و تعالي..تعالي فحكمة جدي تقول:

أو قطار الزمان..يمر..قطار الزمان

.بعد في الزمان، ومثل له بقول الشاعر:

تعالي لنرسم/ تعالي لنحمل/ تعالي لنصنع/ تعالي لنركض/ تعالي لنجعل/ وهو توازي أساسه التكرار[1]

.قصيدة عرش الملح:

افتتح الباحث "عبد الرحمن تبرماسين" تحليله لقصيدة الشاعر "عاشور فني" بجدولين يتضمن أحدهما عدد الأجزاء في القصيدة وعدد مقاطعها القصيرة مضروبة في العدد (6)، وعدد مقاطعها الطويلة مضروب في العدد (3)، وعدد مقاطعها الممدة مضروب في العدد (2)، ثم المجموع بعد الضرب ومنه السرعة الافتراضية، أما الجدول الآخر فيتضمن عدد الأجزاء ومجموع عدد السطور المدورة وغير المدورة، ثم نسبة التدوير، وقد أردف هذين الجدولين بثلاث رسومات بيانية، تتعلق بخط سير الحركة الإيقاعية في القصيدة، وحركة التدوير، وحركة الصراع، على التوالي، ثم راح يحلل ويفسر نسبة السرعة وعلاقة التدوير بالحركة في كل جزء من الأجزاء الخمسة في (عرش الملح).

يشير الباحث في الجزء الأول من القصيدة إلى سرعة الحركة مقارنة بالجزء الذي يليه (الثاني) مع قلة التهكم والشك، ويفسر ذلك بالمقام الذي يعكس المتعة واللذة (عالم البحر والصيف) فلا مجال للتوتر هنا، فالذات الشاعرة كما يرى الباحث "تقوم بحركة إيقاعية ارتدادية بين السطح عند الإخبار عن حال البحر والناس والصيف وكل ما يشتهى إلا أن هذا الإخبار يلفه

[1].ينظر المصدر السابق، ص ص 351، 352.

الغموض لانفتاح مجال الحقل الدلالي الذي يحمله البياض المحاصر للبيت الخطي رقم 5، / هو البحر.../، فعالم الدلالات يتسع باتساع عالم البحر هو البحر: أزرق، هائج، متموج، هادئ، مالح، واسع، منبسط، غني بالكائنات الحية الجيوانية والنباتية مليء بالناس ولهم فيه ما يشتهون من سباحة وعري، ونسج أساطيرهم فيه حياة، فهو أيقون مليء بالحركة"[1]

ويذهب الباحث في الجزء الثاني إلى أن الشاعر قد استخدم الهمزة والنداء للفت الانتباه، وأن فعل الصمت وارتفاع النغم قوبل بخرق العارضة لهذا العالم (عالم السكون) مع ازدياد التعجب بعد جواب النفي، وبتعدده وتصاعده (لا وليس) يسيطر على مجال النص ويوغل في عالم الشك والضبابية، عالم البحر المعروف بالمد والجزر، ومع انخفاض السرعة يرتفع مستوى التهكم والشك عكس ما رأينا في الجزء الأول، ويفسر الباحث تدوير الأبيات الخاصة بالمد والجزر: إنه المد والجزر

إنه المد والجزر

حتى الأبد

بحالة الإخبار والسرد ومواجهة الجمهور التي كان عليها الشاعر، وهذا ما ألزمه "بتحطيم كلي للقافية وتحويله إلى بيت صوتي واحد بدل اثني عشر بيتا صوتيا وأصبح كجملة لغوية واحدة، بل نغمة واحدة، وبعد أن استهله بنغمة صاعدة انتقل مباشرة إلى النغمة الهابطة واستقر فيها وهذا نوع من الحرص على الوقف"[2]

أما معيار ثبات دلالة الإيقاع وتموجه فحددها الباحث في الجزء الثالث من القصيدة وأرجعها إلى انخفاض علامات الترقيم عما كانت عليه في الجزء السابق، وحصرها في العارضة والتعجب، أما تعدد النفي فساهم في تحريك ذبذبات الإيقاع بين التسطح والهبوط، كما أنه (النفي) ونقاط الاستمرار سببا ضبابية الدلالة كما في قول الشاعر:

لا بحر لي... / ولا يوم لي... / ولا درب لي... / لا طريق سوى القلب... /، وقد لاحظ الباحث تراجع البياض في القصيدة مقابل إفصاح السواد عن مضمراته؛ بحيث توحي أفعال مثل (يقطع، يحرق، يفتح، يبدأ) بصلابة قلب الشاعر وحيويته، كما لاحظ أن التدوير قد هدم جميع أركان البيت الصوتي، كما قام بإلغاء التعدد الصوتي والتلون النغمي وهدم القافية[3]

[1]. المصدر نفسه، ص 355.

[2]. المصدر نفسه، ص 357.

[3]. ينظر المصدر نفسه، ص ص 357، 358.

وقف الباحث في الجزء الرابع (أطول جزء) من القصيدة على الأيقونات (أيقونات الشك) وحصرها في ثلاث (الماء والملح والمعتقد) جمعها تحت مظلة أيقونة واحدة هي (الحياة)؛ فلا حياة بدون ماء، ولا حياة خارج الماء، ولا حياة بدون ملح، ولا حياة بدون معتقد، وكلها متوحدة تمنح الحياة لـ (عرش الملح). كما وقف الباحث على العناصر المساهمة في تكثيف التنغيم في هذا الجزء، ومن خلال ما توحي إليه، وحصرها في:

.تعدد السؤال، نحو (من سيحبك؟، ومن توجك؟...)

.تنوع علامات الترقيم

.تقريرية الجمل

.انتشار التوازي

.الألفاظ الواردة وما تعكسه من انحناء، واستدارة، وتموج، وتقطع، وارتعاش، واضطراب، وسرعة، وتلألؤ، وما أضفت إليه من حركة، من مثل (ضبابك متكأ، وأنا لعبابك..قلبا..وحبرا..ويدا/ ويا أيها المتموج/ يا أيها المتوهج[1]

أظهر الباحث من خلال جزء الاختتام وهو الجزء الخامس انخفاض الحركة الإيقاعية، ومؤشر حركة الصراع معتمدا على علامات الاستفهام المستعملة من طرف الشاعر، وأوجه الاتفاق بين الذات الشاعرة والبحر، لينتهي إلى خلاصة تجمع بين عنوان القصيدة ومضمونها، يقول: "انطلاقا من عنوان النص "عرش الملح" الذي يشكل أيقونا يحتوي كل العناصر الواردة في النص نقول: إن هناك ذاتا شاعرة وبحرا، وكلاهما يغرف من هذا الأيقون.

. فالبحر هو عنصر الحركة ومنتج للملح وجامع للناس ولمعداتهم الإنتاجية والسياحية وعنصر للخصوبة ومكان للفضوليين، وهو جامع للناس ومفرق لهم والشاعر كذلك.

.البحر منتج للملح لتطييب الطعام، والشاعر منتج للملح لتطييب المجلس.

.البحر حرمة وذمامه والشاعر يرفع الناس ويضعهم.

. العرب تحلف بالماء والملح وهما عنصران مندمجان في البحر، وتعظم الشاعر لأنه حاميها ولسان حالها..."[2]، ليختتم تحليله بخلاصة عامة تشمل كل القصائد الخاضعة للتحليل.

وما يلاحظ على هذه الدراسات من تحاليل أسلوبية أن أصحابها لم يتقيدوا بأحد اتجاهات المنهج الأسلوبي بالرغم من عدم إغفالها في الجانب النظري من دراساتهم، واستعانوا في مواضع من

[1].ينظر المصدر السابق، ص ص 359، 360.

[2].المصدر نفسه، ص 362.

الدراسة بإجراءات أخرى كما رأينا مع إجراء الإحصاء، كما أنها لم تدرس كل المستويات المطلوبة، وهو ما ينطبق عليه قول الناقد: "متابعة القراءات الأسلوبية للشعر العربي الحديث تظهر أن النقاد العرب في تعاملهم مع هذه المنهجية لم يحاولوا أن يتقيدوا بأحد اتجاهاتها المعروفة في النقد الغربي، وأنهم قد أبرزوا خصوصية ما في هذا المجال، لدرجة أن ما قدموه كان مطبوعا بطابع شخصي أكثر منه ممثلا للاتجاهات الأسلوبية في الغرب، وقد كان ما قدموه أقرب إلى جهود شخصية منفردة حالت دون تشكل اتجاهات واضحة في القراءة الأسلوبية"[1]، وهذا ما كشفت عنه دراساتهم.

[1]. سامي عبابنة: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري العربي الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2004، ص 229.

خاتمة

أفضى البحث إلى النتائج التالية:

.عرفت المناهج النقدية المعاصرة في الساحة النقدية الجزائرية جملة من الإشكاليات، تمظهرت على المستويين النظري والتطبيقي ترأستها إشكالية المصطلح التي تسببت فيها عوامل كثيرة أهمها: الاجتهادات الفردية، غياب تنسيق جماعي تتوحد بموجبه المصطلحات، غياب الوعي بأهمية المصطلح ما جعل البحاثة يتنافسون على اصطناع مصطلحات تميزهم عن غيرهم، دون أن يلغي هذا بعض الجهود التي طرحت في هذا المجال وعلى رأسها جهود "رشيد بن مالك"، "فيصل الأحمر"، فضلا عن إشكالات أخرى تمخضت .في رأينا .عن محاولة تجاوز أزمة النقد نفسها والتي ابتليت بها الساحة النقدية العربية عموما، وخير دليل على ذلك محاولات "عبد الملك مرتاض" تجاوز أحادية المنهج وميكانيكيته باصطناع ما أسماه التركيب المنهجي،الذي أوقعه في قلق وتساؤل دائمين عن أحقية أي منهج في دراسة النص ما جعل كل تركيبة من تركيباته تخلق إشكالية جديدة وهذا ما رأيناه مع الإحصاء على سبيل المثال أين فقد النص الأدبي بريقه وحسه الجمالي أمام مزيج الجداول والأرقام والبيانات التجريدية.

. اختلاف مرجعيات النقاد في تمثلهم للمناهج النقدية فاعتمدت الأصول الغربية حينا، والوسائط العربية حينا آخر، كما تراوحت روافدهم النقدية بين التراث والحداثة، وهذا ما أدى إلى اختلاف درجات تمثلهم لمفاهيم ومصطلحات المناهج المتبناة من طرفهم، فمنهم من ترجمها وقدمها استنادا إلى المعاجم والقواميس المتخصصة، ومنهم من ربطها بأصولها الفكرية والفلسفية والتاريخية، ومنهم من لم يبرر حتى سبب اعتماده على ترجمة بعينها.

. تمثل نقادنا مصطلحات المناهج بصيغ لغوية متفاوتة كالآتي: مصطلح **Stylistique** (أسلوبية، أسلوبيات، علم الأسلوب)، مصطلح **Structuralisme Génétique** (البنيوية التكوينية، البنيوية التوليدية، الاجتماعية الجدلية)، ومصطلح **Sociocritique** السوسيو نصية، السوسيو نقدية، السوسيو نقد، علم اجتماع النص، سوسيولوجيا النص الأدبي، ومصطلح **Réalisme Socialiste** (الواقعية الاشتراكية، الفن البروليتاري، النقد الأيديولوجي، النقد المضموني، النقد الاشتراكي، نقد الجدلية الماركسية، المنهج المادي التاريخي الماركسي)، ومصطلحي **Sémiotique/Sémiologi**السيميائية/السيميولوجيا، وقد فاقت 18 مقابلا لهما في النقد الجزائري فكان بذلك، المنهج السيميائي من أكثر المناهج إشكالية على مستوى ترجمة المصطلحات، كما تراوحت استعمالات هذه المصطلحات بين (منهج، علم، نظرية، مشروع، اتجاه، تيار، منهجية، أداة).

. اهتمام نقادنا بمناهج واتجاهات معينة على حساب أخرى في الدراسة النقدية، ما جعل حظوظ المناهج متفاوتة ومتباينة كما هو الشأن مع المنهج السيميائي الذي كان له الحظ الأوفر من دراسات نقادنا وقد تمظهر ذلك على مستوى التنظير والتطبيق والترجمة معا، وقد كان للمدرسة السيميائية الباريسية حصة الأسد.

.كشف البحث في إشكالات المنهج السوسيولوجي عن تغييب شبه كلي للمنهج السوسيو نصي على المستويين النظري والتطبيقي؛ بحيث تركزت أغلب الدراسات في المكتبات والمجلات العلمية وظلت حبيسة جدرانها، ولم تحظ مقولاته بشروح كافية كما غيبت هذه الدراسات الجانب الفلسفي للمنهج، واعتمد بعضها الجانب التاريخي فقط مثلما هو الحال مع الناقد "عبد الوهاب الشعلان"، فضلا عن ضبابية مدلول السوسيو نصية الذي أضحى في رأي أغلب نقادنا مجرد جمع بين اتجاهين مختلفين (النقد الشكلي، النقد الماركسي) دون الارتكاز على حجج وبراهين مقنعة، ولعل هذا ما جعل المناهج تتدافع في تطبيقاتهم دون أن تتفاعل، وهو ما كشفت عنه دراسة الناقد "عمر عيلان"، والناقد "شريف حبيلة"، أما مدلول الواقعية الاشتراكية فلم يختلف حوله النقاد، فضلا عن اشتراكهم في مصادر البحث العربية المشارقية. وقد كان المنهج البنيوي التكويني أكثر حظا في الدراسة من المنهجين السوسيو نصي والواقعي الاشتراكي؛ فقد حظي باهتمامات النقاد.

وكل هذه الدراسات حول المناهج في ساحتنا النقدية الجزائرية كانت قليلة جدا مقارنة بما طرح في الساحة العربية عموما.

. تميزت أغلب دراسات نقادنا بالاضطراب والتعثر أثناء تطبيقهم المناهج النقدية على النصوص الإبداعية المختلفة (شعر، رواية، قصة، حكاية...) بسبب عدم استيعابهم تلك المناهج بصورة جيدة لقصور فهم مرجعياتها الفكرية (عدم استيعاب مفهوم المنهج)؛ فقراءة البحوث التي تبنى أصحابها الاتجاه الاجتماعي بمحطاته الثلاث ينم عن ضعف في جوانب كثيرة؛ فالأبحاث التي تبنت الواقعية الاشتراكية ألغت خصوصية النص الإبداعي جاعلة من المعيار الأيديولوجي معيارا أساسيا في الحكم على النص المدروس، في حين انحرفت الدراسات التي تبنت البنيوية التكوينية والسوسيو نصية عن المنهج المعلن وهي تحاول الانفتاح على مناهج أخرى كما أجازت ذلك تلك المناهج نفسها، وهو ما رأيناه مع "الأطرش يوسف" و"الشريف حبيلة".

. تحددت الدراسات التي تبنت المنهج السيميائي بين ثنائيتي أحادية المنهج/ تعددية المنهج، وهو ما رأيناه مع الناقدين "رشيد بن مالك"، و"عبد الملك مرتاض"، ولم تحقق كلا الوجهتين الأهداف المنشودة.

. تراوحت الدراسات الأسلوبية بين غياب ملامح الأسلوبية بسبب عدم تحديد واعتماد اتجاه معين وبين تجزيء المنهج مهملين جوانب عدة من النص، فمنهم من أهمل المستوى الإيقاعي والصوتي كما فعلت "نعيمة سعدية"، ومنهم من اعتمد مستوى بعينه كالمستوى الإيقاعي وهو ما تجلى في دراسة "عبد الرحمن تبرماسين"، واحتل (الإحصاء) مكانة هامة في دراسات نقادنا وتحول لدى بعضهم إلى أبرز إجراء يعول عليه وهذا ما رأيناه عند كل من "عبد الملك مرتاض"، و"عبد الرحمن تبرماسين"، كما اختلفت التحليلات الأسلوبية وتنوعت صورها باختلاف خبرة النقاد وثقافتهم؛ فمنهم من اختار المدخل التقني مثل ما رأينا مع الباحث "عبد الرحمن تبرماسين" واعتماده الإحصاء، ومنهم من فضل المدخل البلاغي وفيه انطلق من الظاهرة الأسلوبية المسيطرة كما فعلت "نعيمة سعدية"، ومنهم من حاول الاستفادة من المدخلين وهو ما حاول تحقيقه الباحث "محمد بن يحي"؛ إذ استفاد من الإحصاء والموازنة والبلاغة والنحو.

. خلو معظم دراسات نقادنا من روح المناقشة والمسائلة وإعادة التشكيل، وإن وجدت فمعظمها معرب أعيد تقديمه للقارئ؛ فالتنظيرات التي طرحت في ساحتنا النقدية لم تخرج في مجملها عما طرح في الساحتين الغربية والعربية، ما حال دون تأسيس منهج نقدي ذو بصمة جزائرية.

. تفاوت النقاد حول نقاط التحول المنهجي في مسارهم النقدي، فمنهم من ظل وفيا لاتجاه بعينه كما هو الحال مع الناقد "رشيد بن مالك" وولائه للسيميائية السردية، ومنهم من تنقل بين اتجاهات مختلفة مع إجراء بعض التعديلات، وتبني مصطلحات جديدة ذات خصوصية فردية كما رأينا. على سبيل المثال. مع "عبد المالك مرتاض".

. كانت تعاملات بعض نقادنا مع المنهج كغاية في حد ذاته وليس كوسيلة، ما جعل النص الإبداعي يخضع قسرا للقالب المصنوع، وهو ما تجلى في دراسة "صدار نورالدين" البنيوية التكوينية، ودراسات "رشيد بن مالك" السيميائية، ومن النقاد من تجاوز حتمية المنهج وصرامته وحاول تطعيمه بإجراءات من اجتهاده الخاص وقد ألفينا هذا الصنيع مع "عبد الملك مرتاض" وإجرائه المستوياتي.

. وما أسفرت عنه كل هذه النتائج هو أن إشكالية المنهج هي إشكالية تطبيق بالدرجة الأولى، فليست الأفكار المطروحة من تركيب وتجزيء للمنهج وغيرها من الأفكار هي إشكالية بحد ذاتها وإنما طريقة تطبيقها وكيفية التعامل معها هو ما خلق أزمة على مستوى الممارسة.

ونأمل في الأخير أن تكون هذه النتائج مرتكزا جديدا لدراسات لاحقة عن إشكالية المنهج في ساحتنا النقدية.

فهرس المصادر والمراجع

أولا. المصادر العربية:

1) **الأعرج واسيني:** اتجاهات الرواية العربية في الجزائر؛ بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

2) **الأطرش يوسف**: المنظور الروائي عند محمد ديب، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، دط، 2004.

3) **تبرماسين عبد الرحمن:** البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2003.

4) **حبيلة الشريف**: الرواية والعنف "دراسة سوسيو نصية للرواية الجزائرية المعاصرة"، عام الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2010.

5) **سعدية نعيمة:** الأسلوبية والنص الشعري؛ المرجعية الفكرية والآليات الإجرائية، دار الكلمة للنشر والتوزيع، ط 1، 2016.

6) **صدار نور الدين**: البنيوية التكوينية؛ مقاربة نقدية في التنظير والإنجاز، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013.

7) **بن مالك رشيد:** مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر،2000.

8) **بن مالك رشيد**: السيميائيات السردية، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2006.

9) **بن مالك رشيد:** من المعجميات إلى السيميائيات، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014.

10) **مخلوف عامر:** الرواية والتحولات في الجزائر؛ دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة باللغة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2000.

11) **مرتاض عبد الملك**: النص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

12) **مرتاض عبد الملك:** أ. ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.

13) **مرتاض عبد الملك**: شعرية القصيدة قصيدة القراءة؛ تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

14) **مرتاض عبد الملك** : التحليل السيميائي للخطاب الشعري تحليل بلإجراء المستوياتي لقصيدة شناتيل ابنة الحلبي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

15) **مرتاض عبد الملك**: تحليل الخطاب السردي؛ معالجة تفكيكية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

16) **(بن) يحي محمد:** السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط 1، 2011.

ثانيا/ المصادر المترجمة

1) **أ .ج غريماس**، جوزيف كورتيس وآخرون: المنهج السيميائي؛ الخلفيات النظرية وآليات التطبيق، تر وتقديم عبد الحميد بورايو، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014.

2) **أ.ج غريماس**: سيميائيات السرد، تر وتقديم عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2018.

3) **باختين مخائيل**: الماركسية وفلسفة اللغة، تر محمد بكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986.

4) **باختين ميخائيل:** الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1987.

5) **بارث رولان وآخرون**: طرائق تحليل السرد الأدبي، تقديم عبد الحميد عقار، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 1992.

6) **تروتسكي ليون:** الأدب والثورة، تر جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1975.

7) **جاكبسون رومان**: قضايا الشعرية، تر محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، 1988.

8) **جوزيف بيزا كامبروبي**: وظائف العنوان، تر عبد الحميد بورايو، مجلة بحوث سيميائية، ع5/6، ماي، 2009.

9) **جيرو بيير**: السيمياء، تر أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، لبنان، 1984.

10) **زيما بيير:** النص والمجتمع؛ آفاق علم اجتماع النص، تر أنطوان أبو زيد، مراجعة موريس أبو ناظر، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

11) **زيما بيير:** النقد الاجتماعي؛ نحو علم اجتماع للنص الأدبي، تر عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1991.

12) **غولدمان لوسيان وآخرون:** البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1986.

13) **غولدمان لوسيان:** مقدمات في سوسيولوجية الرواية، تر بدر الدين عكرودي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1993.

14) **غولدمان لوسيان:** الاله الخفي، تر زبيدة القاضي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2010.

15) **فوكو ميشال:** الكلمات والأشياء، تر مطاع صفدي وآخرون، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 1989.

16) **كورتيس جوزيف :** مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر جمال حضري، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/لبنان، ط1، 2007.

17) **كورتيس جوزيف:** سيميائية اللغة، تر ليلى بن عرعار، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، د ط، 2012.

18) **كورنفورث موريس:** مدخل إلى المادية الجدلية؛ المادية والمنهج الجدلي، تر محمد مستجير مصطفى، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط 5، 2005.

19) **هامون فيليب:** سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط 1، 2013.

ثالثا/المراجع باللغة العربية

1) **أبو عايشة:** رامي اتجاهات الدرس الأسلوبي في مجلة فصول (2005/1980)، دار ابن جوزي للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2010.

2) **الأحمر فيصل:** معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/لبنان، ط1، 2010.

3) **الأحمر فيصل:** الدليل السيميولوجي، الدار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2011.

4) **الأعرج واسيني:** الطاهر وطار؛ تجربة الكتابة الواقعية الرواية نموذجا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1989.

5) **البحراوي سيد**: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1993،1.

6) **البحري محمد الأمين**: البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية؛ دراسة في نقد النقد، كلمة للنشر والتوزيع/ دار الأمان/ منشورات الاختلاف/منشورات ضفاف، تونس/الرباط/الجزائر/لبنان، ط1، 2015.

7) **بلحسن عمار:** الرواية والأيديولوجيا، نشر وتوزيع الملتقى، مراكش، المغرب، ط2، 2016.

8) **بلوحي محمد:** الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق، الأسس والآليات، دار النشر للغرب والتوزيع، دط، 2002.

9) **بوحوش رابح:** الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، د ط، د ت.

10) **بوحوش رابح:** المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، 2010.

11) **بوخاتم مولاي علي:** الدرس السيميائي المغاربي؛ دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005.

12) **بوخاتم مولاي علي:** مصطلحات النقد العربي السيماءوي، الإشكالية والأصول والامتداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005.

13) **بودوخة مسعود:** الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2015.

14) **بودوخة مسعود:** الأسلوبية والبلاغة العربية؛ مقاربة جمالية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2015.

15) **بورايو عبد الحميد:** الحكايات الخرافية للمغرب العربي؛ دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات، دار الطليعةللطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1992.

16) **بوشفرة نادية:** مباحث في السيميائيات السردية، ، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2008.

17) **بوطاجين السعيد**: الاشتغال العاملي؛ دراسة سيميائية لرواية (غدا يوم جديد)، منشورات الاختلاف، الجزائر.

18) **بوعزة محمد:** حوارية الخطاب الروائي؛ التعدد اللغوي والبوليفونية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2016.

19) **تاوريت بشير:** الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية؛ دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط 1، 2010.

20) **حبيلة الشريف:** بنية الخطاب الروائي؛ دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.

21) **حجازي سمير:** إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، دط، 2004.

22) **حجازي سمير:** مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

23) خرماش محمد: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر؛ البنيوية التكوينية بين النظر والتطبيق، مطبعة أنفو برانت، ط 1، 2001.

24) خليل إبراهيم: واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام؛ عرض موجز، مطبعة الجامعة الأردنية، الأردن، دط، 2013.

25) **رزيق بوعلام:** علم الأسلوب؛ دراسة في المبادئ والأسس، منشورات الوطن اليوم، سطيف، الجزائر، د ط، 2017.

26) **الركيبي عبد الله:** تطور النثر الجزائري الحديث، م.و.ك، الجزائر، 1983.

27) **الرويلي ميجان،البازغي سعد:** دليل الناقد الأدبي؛ إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2002.

28) **(بن) زايد عمار:** النقد الأدبي الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990.

29) **زبيدة القاضي:** النقد العربي المعاصر من النسقية إلى الابداع "تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر"، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، 2006، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، ط01، 2008.

30) **زعموش عمار:** النقد الأدبي الجزائري المعاصر (قضاياه و اتجاهاته)، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، دط، 2001/2000.

31) **زيتوني لطيف:** معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2002.

32) **ساري محمد:** الأدب والمجتمع، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت.

33) **السد نور الدين:** الأسلوبية وتحليل الخطاب؛ دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوب والأسلوبية)، ج1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.

34) **السد نور الدين:** الأسلوبية وتحليل الخطاب؛ دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسردي)، ج2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.

35) سعد الله أبو القاسم: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط05، 2007.

36) **شريبط أحمد شريبط:** مباحث في الأدب الجزائري، منشورات إتحاد كتاب العرب، دط، 2001.

37) **شرشار عبد القادر:** مدخل إلى السيميائيات السردية؛ نماذج وتطبيقات، منشورات الدار الجزائرية، الجزائر، ط1، 2015.

38) **شعلان عبد الوهاب:** المنهج الاجتماعي وتحولاته؛ من سلطة الأيديولوجيا إلى فضاء النص، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2008.

39) **صحراوي إبراهيم :** تحليل الخطاب الأدبي؛ دراسة تطبيقية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.

40) **صدار نور الدين:** البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2018.

41) **الطرابلسي محمد الهادي:** مفاتيح تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992.

42) **عبابنة سامي:** اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري العربي الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2004.

43) **عزام محمد:** تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية؛ دراسة في نقد النقد، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، سورية، 2003.

44) **عقاق قادة:** الخطاب السيميائي في النقد المغاربي، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2014.

45) **عقاق قادة:** السيميائيات السردية؛ أصولها ومفاهيمها ومآخذها، النشر الجديد الجامعي، تلمسان، الجزائر، 2016.

46) **عكاشة شايف**: نظرية الأدب في النقد البنيوي العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية، وهران، دط، 2005.

47) **علاق فاتح:** في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، ط3، 2018.

48) **عيد رجاء:** فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، منشأة المعارف، الاسكندرية، دط، 1988.

49) **علي ملاحي:** المجرى الأسلوبي للمدلول الشعري العربي المعاصر، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2007.

50) **عيلان عمر:** الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي في روايات عبد الحميد بن هدوقة؛ دراسة سوسيو بنائية، الفضاء الحر،الجزائر، دط، 2008.

51) **عيلان عمر:** النقد العربي الجديد؛ مقاربة في نقد النقد، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، لبنان/الجزائر، ط1، 2010.

52) **(بن) غنيسة نصر الدين:** فصول في السيميائيات، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.

53) **فيدوح عبد القادر**: دلائلية النص الأدبي؛ دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية المطبعة الجهوية، وهران، الجزائر، ط1، 1993.

54) **(بن) مالك رشيد**: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص؛ عربي . فرنسي . انجليزي، دار الحكمة، 2000.

55) **مخزومي عز الدين:** الواقع النقدي الجزائري الجديد بين هاجس التبعية المدرسية وروح الانفلات والتأصيل عن أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005.

56) **مرتاض عبد الملك:** القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1990.

57) **مرتاض عبد الملك**: في نظرية النقد؛ متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2002.

58) **مرتاض عبد الملك:** الألغاز الشعبية الجزائرية؛ تحليل لمجموعة من الألغاز الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، د ط، 2007.

59) **مرتاض عبد الملك**: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010.

60) **مرتاض عبد الملك:** الأمثال الشعبية الجزائرية؛ تحليل لمجموعة من الأمثال الزراعية والاقتصادية، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، د ط، د ت.

61) **المسدي عبد السلام**: الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، ط1، 2004.

62) **مصايف محمد:** فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

63) **مفتاح محمد**: دينامية النص؛ تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2006.

64) **مونسي حبيب**: نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي؛ دراسة في المناهج، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، دط، 2007.

65) **وغليسي يوسف**: النقد الأدبي الجزائري من اللاسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، دط، 2000.

66) **وغليسي يوسف:** الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض؛ بحث في المنهج وإشكالياته، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، د ط، 2002.

67) **وغليسي يوسف**: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

68) **وغليسي يوسف:** مناهج النقد الأدبي؛ مفاهيمها وأسسها تاريخها وروادها وتطبيقاتها العربية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2010.

69) **يوسف أحمد:** سيميائيات التواصل وفعالية الحوار؛ المفاهيم والآليات، منشوات مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب، وهران، الجزائر، ط1، 2004.

70) **يوسف أحمد:** الدلالات المفتوحة؛مقاربة سيميائية في فلسفة اللغة، منشورات الاختلاف/المركز الثقافي العربي/ الدار العربية للعلوم، الجزائر/ المغرب/ لبنان، ط2005،1.

71) **يوسف أحمد:** السيميائيات الواصفة؛ . المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف/ المركز الثقافي العربي/ الدار العربية للعلوم، الجزائر/ المغرب/ لبنان، ط1، 2005.

72) **يوسف أحمد**: الدلالات المفتوحة؛ مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2005.

73) **يوسف أحمد:** القراءة النسقية؛ سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/لبنان، ط1، 2007.

رابعا / المراجع المترجمة

1) **آرون بولوألان فيالا**: سوسيولوجيا الأدب، تر محمد علي مقلد، مراجعة حسن الطالب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

2) **آن إينو وآخرون**: السيميائية؛ الأصول، القواعد، والتاريخ، تر رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للطباعة والنشر، الأردن، ط1، 2008.

3) **إيجيلتون تيري**: نظرية الأدب، تر ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق، سورية، دط، 1965.

4) **سلدن رامان:**النظرية الأدبية المعاصرة، تر وتقديم جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991.

5) **شادلي مصطفى**: السيميائيات؛ نحو علم جديد للنص، تر محمد معتصم، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2015.

6) **مرسلي دليلة وآخرون**: مدخل إلى السيميولوجيا، نص . صورة، تر عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

7) **مجموعة من المؤلفين:** موسوعة كمبردج في النقد الأدبي من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، المجلد الثامن، مراجعة وإشراف ماري تريز عبد المسيح، المشرف العام جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2006.

خامسا/ الأطاريح والرسائل الجامعية:

1) **أحمد عبد الجواد ابراهيم عبد الله:** الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، مخطوط دكتوراه، الجامعة الأردنية، 1994.

2) **ساري محمد:** النقد الأدبي، مناهجه وتطبيقاته عند الدكتور محمد مصايف، مخطوط ماجستير، جامعة الجزائر، 1993/1992.

3) **هامل بن عيسى:** إشكالية الخطاب السيميائي في النقد المغاربي؛ دراسة في نقد النقد، مخطوط دكتوراه، جامعة وهران، 2013/2012

سادسا / المجلات والملتقيات

أولا: المجلات:

8) **باط دانيال:** المربع السيميائي والتركيب السردي، تر عبد الحميد بورايو، مجلة بحوث سيميائية، إصدار مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي/ مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، الجزائر، ع4/3، جوان/ ديسمبر، 2007.

9) **بلوحي محمد:** الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية، مجلة التراث العربي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ع95، سبتمبر، 2004.

10) **بركان سليم:** الحدود المفاهيمية لمصطلح النقد السوسيولوجي من الأيديولوجيا إلى رؤية العالم، مجلة الآداب واللغات، تلمسان، الجزائر، ع22، 2015.

11) **بغورة الزاوي:** العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة، مجلة عالم الفكر؛ السيميائيات، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد35، ع3، مارس 2007.

12) **بودربالة الطيب، جابا الله السعيد:** الواقعية في الأدب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، ع7، فيفري 2005.

13) **بلعلى آمنة:** سيميائية شارل سندرس بورس؛ قراءة أولية، مجلة بحوث سيميائية، إصدار مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي/ مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، الجزائر، ع4/3، جوان/ديسمبر، 2007.

14) **جان ماري فلوك:** بعض المفاهيم الأساسية في السيميائية العامة، تر جمال بلعربي، مجلة بحوث سيميائية، إصدارات مخبرعادات وأشكال التعبير الشعبي/ مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، ع6/5، ماي 2009.

15) **حمدوش علي:** الأدوات الإجرائية في النقد السوسيولوجي؛ مصادرها وامتداداتها، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، ع13، جانفي 2013.

16) دودو أبو العيد: علم النص الاجتماعي لتسيما، مجلة اللغة والأدب العربي، ع12، جامعة الجزائر، أكتوبر 1997.

17) **روابنية الطاهر:** سوسيولوجيا الأدب وسوسيولوجيا الكتابة، مجلة اللغة والأدب، إصدار معهد اللغة العربية وآدابها، الجزائر، ع15، أفريل 2001.

18) **ساري محمد:** المنهج السوسيو نقدي بين النظرية والتطبيق، مجلة اللغة والأدب، إصدار قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، ع15، أفريل 2001.

19) **السد نور الدين:** المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب، مجلة اللغة والأدب، إصدار معهد اللغة العربية وآدابها، الجزائر، ع 14، ديسمبر 1999.

20) **عبد العالي بشير**: سيميائية أم سيميولوجيا، مجلة بحوث سيميائية، إصدار مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر/ مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، ع8/7، 2011/2010.

21) **عبد العالي بوطيب:** إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث، مجلة فصول، ع60، 2002.

22) **عقاق قادة:** إشكالية ترجمة المصطلح السيميائي في النقد العربي المعاصر، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ع2، ديسمبر 2011.

23) **علاق فاتح:** التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر؛ مستوياته وإجراءاته، مجلة جامعة دمشق، المجلد 25، ع1/ 2، 2009.

24) **(بن) غنيسة نصر الدين**: التمثل العربي لسيميائيات باريس بين الثابت والمتحول، الملتقى الدولي الثامن، السيمياء والنص الأدبي، 8/ 9/ 10 نوفمبر 2015. منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، ط 1، 2015.

25) **القصاب وليد إبراهيم** : النقد العربي الحديث...بحث عن منهج، مجلة قوافل، ع34، أغسطس، 2016.

26) **(بن) كراد سعيد**: السميائيات وموضوعها، مجلة بحوث سيميائية، إصدار مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي/ مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، ع4/3، جوان/ ديسمبر، 2007

27) **كوراي مبروك:** المناصية والتأويل؛ دراسة سيميائية لمناص رواية (فوضى الحواس)، مجلة بحوث سيميائية، إصدار مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي/ مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، ع4/3، جوان/ديسمبر، 2007.

28) **كورتيس جوزيف**: إشكاليات عامة في السيميائية، تر كريمة بن عمرة وأخريات، مجلة بحوث سيميائية، ع4/3، جوان/ديسمبر، 2007.

29) **متقدم مولاي**: آليات التحليل النقدي عند عبد الملك مرتاض، مجلة اللغة العربية وآدابها، المجلد الخامس، ع1، أكتوبر، 2017.

30) **ملاح كيسة ميساء:** المنهج السوسيو نقدي من نص المجتمع إلى مجتمع النص، مجلة اللغة والأدب، إصدار قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، ع22، جويلية 2014.

31) **ملاحي علي:** مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية، مجلة اللغة والأدب، إصدار قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، ع14، ديسمبر 1999.

32) **هيمة عبد الحميد:** النص الشعري بين النقد السياقي والنقد النسقي؛ قراءة في إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، مجلة مقاليد، ع2، ديسمبر 2011.

33) **يوسف أحمد:** الجدل وخطاب البرهان، مجلة بحوث سيميائية، إصدار مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي / مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، الجزائر، ع2، ديسمبر 2006.

ثانيا: الملتقيات:

1) **الأطرش يوسف**: المكونات السيميائية والدلالية للمعنى؛ آليات إنتاج المعنى في الخطاب السردي، أعمال الملتقى الدولي الرابع حول السيمياء والنص الأدبي، 29/28 نوفمبر 2006، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ط 1، 2006.

2) **بركان سليم:** النقد السوسيو بنائي في الجزائر، الملتقى الوطني الأول حول النقد الأدبي الجزائري، 22/21 ماي، 2006.

3) **بودربالة الطيب:** قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس، الملتقى الدولي الثاني السيمياء والنص الأدبي، 15/ 16 أفريل، 2002، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ط 1، 2002.

4) **تاوريت بشير:** أبجديات في فهم النقد السيميائي؛ مفاهيم وإشكالات، محاضرات الملتقى الوطني الثاني (السيمياء والنص الأدبي)، 16/15 أفريل، 2002، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ط1، 2002.

5) **جورج موراند:** الغراب والثعلب، مقاربة سردية خطابية، تر عبد الحميد بورايو، محاضرات الملتقى الوطني الثالث السيمياء والنص الأدبي، 19/ 20 أفريل، 2004، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، ط 1، 2004.

6) **رشيد بلعيفة:** رشيد بن مالك ومحاولات تأصيل النقد السيميائي، الملتقى الدولي الثامن، 8/ 9/ 10 نوفمبر 2015، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر،ط 1، 2015.

7) **عقاق قادة:** ملامح الدرس السيميائي في الموروث العربي الفكري واللغوي، الملتقى الدولي الأول السيمياء والنص الأدبي، 8/7 نوفمبر، 2000، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، ط 1، 2000.

8) **عقاق قادة:** تلقي المعرفة السيميائية في الخطاب النقدي المغاربي؛ مستوياتها ورهاناتها ونتائجها (التوجه الغريماسي نموذجا)، الملتقى الدولي السادس السيمياء والنص الأدبي، 20/18، أفريل، 2011، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ط 1، 2011.

9) **عقاق قادة:** سيمياء النص السردي في النقد الجزائري المعاصر،

10) **(بن) مسعود وافية:** مدرسة باريس السيميائية في أعمال رشيد بن مالك بين التبسيط والاختزال، الملتقي الدولي الثامن (السيمياء والنص الأدبي)، 8/ 9/ 10 نوفمبر 2015. منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، ط 1، 2015.

11) **وغليسي يوسف:** مفاهيم التشاكل في السيميائيات العربية، الملتقى الوطني الرابع السيمياء والنص الأدبي، 29/28 نوفمبر، 2006، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، ط 1، 2006.

سابعا / المصادر باللغة الأجنبية:

1) **Goldman Lucien** : pour une sociologie du Roman, Gallimard, Paris, France, 1965.

2) **Greimas. A. J** : du sens ; Essais Sémiotique, édition du seuil, Paris, France, 1970.

3) **Jakobson Roman** : Essais de linguistique générale, Ed Minuit, Paris, France, 1968.

4) **Riffatere Michael** : La production du texte, Seuil, Paris, France, 1979.

5) **Zima Pieer** : Manuel de sociocritique, Première édition, Picard éditeur, 1985.

6) **Zima Pieer** : l'indifférence romanesque ; Sartre, Moravia, Camus, le sycomore, Paris, France, 1982.

ملاحق

ملحق المصطلحات

Socialité	اجتماعية
Différence	الاختلاف
Performance	أداء
Littérarité	أدبية
Stylisation	أسلبة
Style	أسلوب
Stylistique	أسلوبية
Signal	إشارة
Manque	افتقار
Icône	إقونة
Déviation	انحراف
Ecart	انزياح
Idiologie	إيديولوجيا
Parodie	بارروديا
Structure Significative	بنية دالة
Structure Esthétique	بنية جمالية
Structure De Surface	بنية سطحية
Structure Profonde	بنية عميقة
Structuralisme Génétique	بنيوية تكوينية
Polyphonie	تعددية الأصوات
Plurilinguistique	تعددية اللغات
Isotopie	تشاكل
Contrariété	تضاد
Implication	تضمن
Explication	شرح
Opposition	تقابل
Enonciation	تلفظ
Homologie	تماثل
Intertextualité	تناص

Contradiction	تناقض
Variation	تنويع
L'hybridation	تهجين
Dialogisme	حوارية
Message	رسالة
Vision Du Monde	رؤية العالم
Narrativité	سردية
Signale	سمة
Sociocritique	سوسيو نقد
Sème	سيم
Sèmème	سيمم
Sémiotique	سيميائية
Sémiologie	سيميولوجيا
Prolétarien	طبقة العمال
Actant	عامل
Marque	علامة
Sociologie Du Texte littéraire	علم اجتماع النص الأدبي
Sujet	فاعل
Disjonction	فصلة
Compréhension	فهم
Indice	قرينة
Parole	كلام
Compétence	كفاءة
Langue	لغة
Sociolecte	لهجة جماعية
Immanence	محايثة
Schéma Narratif	مخطط سردي
Destinateur	مرسل
Destinataire	مرسل إليه

Parcours Génératif	مسارتوليدي
Adjuvant	مساعد
Opposant	معارض
Séquence	مقطوعة
Enoncé	ملفوظ
Acteur	ممثل
Monologué	مونولوجية/ مناجاتية
Objet	موضوع
Don	هبة
Réalisme Socialiste	واقعية اشتراكية
Conjonction	وصلة
Situation Sociolinguistique	وضع اجتماعي لغوي/ وضعية سوسيولسانية
Conscience Réelle	وعي قائم
Conscience Possible	وعي ممكن

ملحق بأسماء الأعلام

1/أعلام الجزائر:

.الأحمر فيصل:

مترجم متعاقد مع المعهد العربي العالي للترجمة ومع جمعية الجاحظية، وعضو مخبر الترجمة في اللسانيات والأدب جامعة قسنطينة

عضو تحرير مجلة إبداع جامعة قسنطينة.

عضو هيئة تحرير مجلة النص، الناص، جامعة جيجل.

مدير تحرير أسبوعية العالم الثقافي 1996

أستاذ مساعد في المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة 2001.

أستاذ مساعد مكلف بالدروس، جامعة جيجل منذ 2004. (ينظر غلاف كتابه، الدليل السيميولوجي).

.الأعرج واسيني:

ناقد وروائي جزائري من مواليد (1954) بولاية تلمسان، حاصل على الليسانس في جامعة وهران، قدم بحث بعنوان (اتجاهات الرواية العربية بالجزائر) للجامعة السورية بدمشق للحصول على شهادة الماجستير، ثم تحصل على الدكتوراه تحت عنوان (البطل، ملامحه في الرواية الجزائرية والعربية).

.بوحوش رابح:

أبو بلال رابح بن أحمد بن العلمي بوحوش من مواليد 1952 بعين أم الرخاء أيام الاستدمار، والجفاء...

أستاذ التعليم العالي في اللسانيات، متحصل على دكتوراه الدولة، رئيس مشروع اللسانيات التربوية ومرجعيات برنامج تعليم الصغار.

مدير البحث في مخبر اللسانيات واللغة العربية، له اهتمامات باللسانيات، والأسلوبيات، والمناهج النقدية الحديثة.

مؤلفاته:

.البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية 1993.

.شعرية القصيدة العربية...حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت 2001.

.الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مديرية للنشر، جامعة عنابة 2004.

. التراكيب اللسانية في الخطاب الشعري (تطبيقات على النظرية التوليدية التحويلية لتشومسكي)، دار الآداب، مصر 2006.

. اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن 2007.(منقول عن غلاف كتابه، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، د ط، عنابة، الجزائر).

. بودوخة مسعود:

أستاذ في البلاغة وعلوم اللغة، جامعة سطيف2.

عمل:

أستاذا مساعدا بجامعة بجاية بين 2000 و2005.

أستاذا مؤقتا بجامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية 1997/ 1998.

حاصل على:

بكالوريا علوم 1991.

بكالوريا آداب 1996.

ليسانس في اللغة العربية، جامعة سطيف 1996.

ماجستير في اللسانيات النظرية، جامعة الجزائر 2000.

دكتوراه في البلاغة العربية، جامعة قسنطينة 2009.

شهادة التأهيل الجامعي، جامعة ورقلة 2012.

رئيس فرقة المصطلحات البلاغية ضمن مختبر المصطلحات اللغوية والبلاغة، جامعة سطيف 2.

من مؤلفاته:

دراسات أسلوبية في تفسير الزمخشري

السياق والدلالة

محاضرات في الصوتيات

محاضرات في البلاغة وعلومها

عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية

الواضح في قواعد التجويد برواية ورش عن نافع (بالاشتراك)، (ينظر غلاف كتابه، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية).

. بورايوعبد الحميد بن الطاهر:

من مواليد سليانة بتونس عام 1950، جزائري، متحصل على:

.الليسانس آداب من قسم اللغة والآداب العربية بجامعة الجزائر، 1973.

.ماجستير في الأدب الشعبي من قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة، 1978.

.دكتوراه حول أشكال السرد وبناء الحكاية في ألف ليلة وليلة.

.عضو أمانة اتحاد الكتاب الجزائريين.

. أحد مؤسسي حركة الرابطة السيميائية بالجزائر (1998).

من أهم مؤلفاته:

.القصص الشعبي في منطقة بسكرة، دراسة ميدانية، (1986)

.منطق السرد؛ دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، (1994)

.عيون الجازية: مجموعة قصصية، (1994)

.عدة مقالات في الأدب الشعبي وفي الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، (ينظر أواخر كتابه، الحكايات الخرافية للمغرب العربي).

.بوطاجين السعيد:

من مواليد تكسانة ولاية جيجل بالشرق الجزائري، خريج جامعة السوربون (باريس)، وجامعة الجزائر، أستاذ مادة السيمياء وتحليل الخطاب.

صدر له:

.ما حدث لي غدا: مجموعة قصصية

.وفاة الرجل الميت: مجموعة قصصية، (ينظر غلاف كتابه، الاشتغال العاملي).

.تاوريريت بشير:

ناقد جزائري من مواليد ولاية باتنة، وهو أستاذ بقسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، تحصل على شهادة الماجستير في جامعة منتوري بقسنطينة سنة 1999، ثم شهادة الدكتوراه في جامعة الأمير عبد القادر بقسنطينة سنة 2005، وللناقد عدة مقالات نقدية منشورة في مجلات وطنية ودولية، وله أيضا كتب منشورة منها: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية؛ دراسة في الأصول والمفاهيم. (ينظر غلاف كتابه، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة)

.الركيبي عبد الله:

عبد الله خليفة الركيبي مواليد (1928/ 2011) ولاية بسكرة، خريج جامع الزيتونة (1954)، مناضل في صفوف جيش التحرير (1954)، تقدم برسالة ماجستير حول موضوع (القصة الجزائرية القصيرة) لجامعة القاهرة، أما موضوع الدكتوراه فكان حول (الشعر الديني الجزائري الحديث) عام (1972)، من أهم أعماله:

.دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث (1961)

.قضايا عربية في الشعر الجزائري الحديث (1970)

.تطور النثر الجزائري الحديث (1978)

.الشعر الديني الجزائري الحديث (1983)

.ذكريات من الثورة الجزائرية (1986)

.فلسطين في النثر الجزائري الحديث (1986)

.الهوية بين الثقافة والديمقراطية (1998)

.ساري محمد:

ناقد وروائي جزائري من مواليد فيفري 1958 بولاية تيبازة، حاصل على الماجستير في جامعة الجزائر ببحث عنوانه (النقد الأدبي مناهجه وتطبيقاته عند محمد مصايف)، ودبلوم الدراسات المعمقة في جامعة السربون بفرنسا.

.سعد الله أبو القاسم:

ناقد ومبدع ومؤرخ ومفكر ومترجم من مواليد ولاية واد سوف (1930/ 2011)، حافظ للقرآن الكريم، درس بجامع الزيتونة ما بين عامي (1947/ 1954)، متحصل على الشهادة الأهلية (1951) وشهادة التحصيل (1954)، سافر إلى مصر أين تحصل فيها على شهادة الليسانس في اللغة العربية والعلوم الإسلامية، كما سافر إلى أمريكا بعد تحصله على منحة دراسية أين تخصص فالتاريخ، وفيها تحصل على شهادة الماجستير في التاريخ والعلوم السياسية (1962)، ثم الدكتوراه في التاريخ الأروبي الحديث والمعاصر (1965)، بعدها عاد إلى الجزائر وعمل أستاذا بقسم التاريخ، انتقل بعدها إلى الأردن واشتغل منصب أستاذ بجامعة (آل البيت) إلى غاية (2002) ثم عاد إلى الجزائر، من أهم مؤلفاته:

.محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث (1960)

.دراسات في الأدب الجزائري الحديث (1967)

.سعفة خضراء مجموعة قصصية

.الزمن الأخضر ديوان شعري

.سعدية نعيمة:

أستاذة بجامعة محمد خيضر ببسكرة، تخصص علوم اللسان العربي

تترأس فرقة بحث بعنوان (نظريات النص في الدرس اللساني المعاصر: الإنتاج . الممارسة . التأويل) والمعتمدة منذ تاريخ 2014/1/1.

عضو في مخبر اللسانيات واللغة العربية

مسؤول تخصص علوم اللسان العربي، منذ 2011

خبير محكم في هيئة تحرير مجلات عديدة

لها عديد المقالات في مجلات مختلفة دولية ووطنية

صدر لها كتاب (الخطاب والتحليل السيميائي) عام 2015، وكتب أخرى قيد النشر.(منقول عن غلاف كتابها، الأسلوبية والنص الشعري)

.عقاق قادة:

باحث وناقد جزائري من مواليد ولاية تيارت، حاصل على الماجستير في الشعر العربي المعاصر سنة 1992، وعلى دكتوراه دولة في النقد السيميائي، سنة 2004، أستاذ النقد الأدبي والمنهجية، بجامعة سيدي بلعباس (الجيلالي اليابس)، نشر مجموعة من الدراسات النقدية في مجلات دولية ووطنية: في السيميائيات، والسرديات وتحليل الخطاب. (ينظر غلاف كتابه، الخطاب السيميائي في النقد المغاربي).

.علاق فاتح:

شاعر وناقد جزائري من مواليد ولاية المدية عام 1958، أستاذ جامعي، متحصل على شهادة الماجستير في جامعة حلب بسورية،

من مؤلفاته:

.في تحليل الخطاب الشعري

.مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر

.علي ملاحي:

ناقد وشاعر جزائري، ماجستير في اللغة العربية وآدابها من جامعة عين شمس، القاهرة 1990

دكتوراه دولة من جامعة الجزائر 2004

صدر له:

أشواق مزمنة (ديوان شعر) 1987 بالجزائر

الأزمنة الخانقة (ديوان شعر) 1989 بالجزائر

شعرية السبعينيات القارئ والمقروء (دراسة نقدية) 1995 بالجزائر

مدير النشر بمجلة التبيين بالجزائر (غلاف كتابه، المجرى الأسلوبي للمدلول الشعري العربي المعاصر)

.عيلان عمر:

ناقد جزائري من مواليد ولاية باتنة (1959)، حاصل على شهادة البكالوريا عام (1977) ببرج بوعريريج، وشهادة الليسانس جوان (1981) في جامعة قسنطينة، ثم الماجستير جوان (1996) في الجامعة نفسها، ثم دكتوراه دولة ديسمبر (2005). شارك بصفته محاضرا في عدة ملتقيات منها:

.ملتقى الرواية المغاربية، جامعة قسنطينة (1988)

.ملتقى الأدب والثورة، جامعة سكيكدة (1985)

.ملتقى السيمياء والنص الأدبي، جامعة سطيف (1996)

.ملتقى الجامعة والإبداع، جامعة جيجل (2006)

.ندوة الشاعر الكبير نزار قباني، سوريا (2006)

. ندوة الرواية السعودية، الرياض (2010)، (ينظر غلاف كتابه، الأيديولوجية وبنية الخطاب الروائي).

.بن مالك رشيد:

باحث وناقد جزائري من مواليد 1956 بتلمسان، أستاذ التعليم العالي بجامعة أبي بكر بلقايد بمدينة تلمسان، من مؤسسي حركة الرابطة السيميائية الجزائرية، حاصل على شهادة الليسانس في الأدب العربي في جامعة تلمسان عام 1981، وعلى شهادة الدراسات المعمقة في المنهجية في جامعة باريس3 عام 1982 ثم دكتوراه الدرجة الثالثة تخصص الأدب الجزائري عام 1984 ثم دكتوراه دولة في السيميائيات عام 1995 في جامعة تلمسان.

.مرتاض عبد الملك:

ناقد وروائي جزائري من مواليد ولاية تلمسان عام (1935)، حاصل على درجة دكتوراه الطور الثالث في الآداب من جامعة الجزائر عام (1970) وهي أول دكتوراه في الآداب تمنحها الجامعة الجزائرية في عهد الاستقلال، كما تحصل على درجة دكتوراه دولة من جامعة السوربون (فرنسا) عام (1983). تقلد عدة مناصب منها:

.(1963) مستشار تربويا للمدارس الابتدائية بولاية وهران.

.(1971) رئيسا لدائرة اللغة العربية وآدابها بجامعة وهران.

.(1974) مدير معهد اللغة العربية وآدابها بوهران.

.(1980) وكيلا لجامعة وهران.

.(1988) عضوا في الهيئة الاستشارية لمصلحة كتابات معاصرة ببيروت.

.(1993) عضوا في الهيئة الاستشارية لمجلة أصوات بصنعاء (اليمن).

. (1998) عضوا في المجلس الإسلامي الأعلى للدولة، ورئيسا للمجمع اللغوي الجزائري..وغيرها من المناصب.

مصايف محمد:

ناقد جزائري من مواليد ولاية تلمسان (مغنية) (1987/1923)، حافظ للقرآن الكريم، حاصل على درجة الدكتوراه (الحلقة الثالثة) في جامعة الجزائر عام (1972) حول موضوع (جماعة الديوان في النقد)، ثم التحق بالقاهرة أين ناقش رسالة دكتوراه عام 1976، وبعدها عاد إلى الجزائر والتحق كأستاذ للنقد الأدبي الحديث والمعاصر بجامعة الجزائر. له عدة مشاركات في الملتقيات الوطنية والمؤتمرات الدولية منها:

ملتقى القصة القصيرة عام (1983) بسعيدة

ملتقى الرواية عام (1986) بقسنطينة

ملتقى الأدب والثورة عام (1986) بتيزي وزو

المؤتمر الحادي عشر لأدباء العرب ضمن الوفد الجزائري، المنعقد في ليبيا عام (1977)، (ينظر رسالة ماجستير، محمد ساري، النقد الأدبي، مناهجه وتطبيقاته عند الدكتور محمد مصايف).

.وغليسي يوسف:

من مواليد ولاية سكيكدة،

دكتوراه دولة آداب (تخصص نقد معاصر)

أستاذ بجامعة قسنطينة (منذ 1996)

أحرز جائزة الشيخ زايد للكتاب (2009)

أصدر 03 مجموعات شعرية و08 كتب نقدية منها

الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض (2002)

النقد الجزائري المعاصر (2002)

محاضرات في النقد الأدبي المعاصر (2005)

الشعريات والسرديات (2007)

إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد (2008)

خطاب التأنيث (2008). (منقول عن غلاف كتابه، مناهج النقد الأدبي).

.يوسف أحمد:

ناقد جزائري من مواليد ولاية سيدي بلعباس عام (1960)، خريج المدرسة العليا للأساتذة بدرجة ممتاز في جامعة وهران، متحصل على شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، بدرجة مشرف جدا مع التهنئة والتوصية بالطبع، دكتوراه دولة قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران بدرجة مشرف جدا مع التهنئة والتوصية بالطبع، دكتوراه دولة في الفلسفة، جامعة وهران بدرجة مشرف جدا مع التهنئة والتوصية بالطبع 2004.

أهم النشاطات العلمية والبيداغوجية للناقد:

. أستاذ باحث في مشروع (التحليل السيميائي للخطاب الشعري)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران.

.رئيس مشروع (إشكال المعنى في النقد الحداثي)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران.

. أستاذ باحث في مختبر النقد الأدبي والدراسات اللسانية، جامعة سيدي بلعباس.

. المشرف على العدد الخاص بالسيميائيات بمجلة عالم الفكر الكويتية2007.

. خبير لدى الجامعة الإسلامية بماليزيا

. خبير لدى الجامعة الهاشمية الأردنية...وغيرها من المناصب.

2/أعلام الغرب:

أريفي ميشال:

مواليد (1936)، دكتور في الآداب، أستاذ بجامعة السوربون (فرنسا)، مختص في علامية الأدب، (ينظر كتاب عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب)، أحد أعضاء مدرسة باريس السيميائية.

باختين ميخائيل: Mikhaïl. Bakhtine

فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي (1895/ 1975)، من أشهر مؤلفاته، شعرية دوستويفسكي، الماركسية وفلسفة اللغة، النظرية الجمالية . المؤلف والبطل في الفعل الجمالي . رؤية موسوعية

فلسفية، أعمال فرنسوا رابيليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان النهضة، الكلمة في الرواية،

.بارث رولان، Roland Barthes

ناقد أدبي من مواليد فرنسا(1915/ 1980)، من أهم مؤلفاته (الدرجة الصفر في الكتابة، لذة النص، فصول في علم العلامة)، (ينظر المرجع نفسه).

بالي شارل :Charles Bally

لغوي سويسري من مواليد جنيف(1865/ 1947)، أحد تلامذة "دي سوسير" وكان له فضل المساهمة في جمع ونشر محاضرات أستاذه، اختص باليونانية والسنسكريتية، ثم اللسانيات الوصفية، وقد أرسى قواعد الأسلوبية في العصر الحديث، من أشهر مؤلفاته (مصنف الأسلوبية الفرنسية)، (ينظر المرجع نفسه).

بليخانوف جورج:Plikhanov. G

ثوري ومفكر روسي (1918/1856)، منظر ماركسي بارز، مؤسس الحركة الديمقراطية الاجتماعية بروسيا، من أهم مؤلفاته: تطور النظرة الواحدية للتاريخ (1985)، مقالات في تاريخ المادية (1896)، دور الفرد في التاريخ (1898).

بوفون جورج Bouffon. G

عالم في الطبيعيات وأديب (1707، 1788)، اهتم كثيرا بقيمة اللغة التي تكتب بها الآثار عامة، اشتهر بمقولة (الأسلوب هو الرجل نفسه)، من مؤلفاته: مقالات في الأسلوب، (ينظر كتاب، الأسلوبية والأسلوب).

مواليد (1914/1839)

تودوروف تزيفان :Tzvetan. Todorov

مواليد بلغاريا (1939)، من خريجي الجامعة البلغارية تخصص الأدب البلغاري، هاجر إلى فرنسا (1963) وحصل على جنسيتها، أعد أطروحة دكتوراه تحت إشراف الناقد "رولان بارت)، نشرها بعنوان (الأدب والدلالة)، من أهم منشوراته: (نظرية الأدب، الشعرية) وتأليف مشترك مع "ديكرو" للقاموس الموسوعي في علوم اللسان، (ينظر كتاب، الأسلوبية والأسلوب).

.جاكبسون رومان Roman Jakobson:

من مواليد موسكو (1982/1896)، أحد مؤسسي المدرسة الشكلانية الروسية، اهتم باللغات واللهجات والفلكلور، كما اهتم بلغة الأطفال وعيوب الكلام، بلور نظرية في الخصائص الصوتية الوظائفية، ولما انتقل إلى الولايات المتحدة الأمريكية أصبح مهتما بالتنظير اللساني، أهم مؤلفاته (محاولات في اللسانيات العامة)، (ينظر المرجع نفسه).

جيرو بيير:.Guiraud. P

لساني فرنسي ودكتور في الآداب، ألف في معظم فنون اللسانيات بما يعد مداخل لها، وهو يغذي بمؤلفاته سلسلة ماذا أعرف؟، ومما نشره فيها: (الأسلوبية، علم الدلالات، النحو، نحو اللغة الفرنسية، علم أصول الكلمات، علم العلامات)

دي سوسير فاردیناند:

مواليد سويسرا (1913/1857)، أعد أطروحة حول نظام الحركات في اللغات الهندو .أروبية، ثم عاد إلى جنيف فدرس بها اللغة السنسيكريتية والنحو المقارن ثم اللسانيات العامة، وبعد وفاته جمع تلامذته دروسه ونشروها تحت عنوان (دروس في اللسانيات العامة) عام 1916، (ينظر كتاب، الأسلوبية والأسلوب).

.ريفاتير ميشال Riffaterrre Michael:

اختصاصي أسلوبي منذ مطلع العقد الخامس من أهم مؤلفاته (محاولات في الأسلوبية البنيوية)، (ينظر المرجع نفسه.)

.سبيتزر ليو Leo Spitzer

عالم لساني وناقد أدبي من مواليد النمسا (1887/ 1960)، صاحب اتجاه الأسلوبية الأدبية (المثالية)، من مؤلفاته (دراسات في الأسلوب، الأسلوبية والنقد الأدبي)، (ينظر المرجع نفسه).

غريماس جوليان .Greimas. A. J:

من مواليد لتوانيا (1917)، حاصل على الدكتوراه في جامعة السوربون عام (1949)، كما درس في الإسكندرية، وتركيا (أنقرة، اسطنبول)، اهتم في بداياته بالمعجمية، وعلم الدلالة ثم تطرق إلى السيميائية وبالتحديد السيميائيات السردية، من أهم مؤلفاته: (في المعنى) 1977، (علم الدلالات البنيوي)، 1976. (ينظر كتاب، الأسلوبية والأسلوب.)

غولدمان لوسيان Lucien Goldman :

فيلسوف وناقد فرنسي (1913. 1970)، رائد المنهج البنيوي التكويني، من مؤلفاته: الإله الخفي (1955)، من أجل سوسيولوجيا الرواية (1964)،

كورتيس جوزيف Courtes. J :

من أهم أعضاء مدرسة باريس السيميائية إلى جانب ميشال أريفي، جان لود كوكي وآخرون، أحد تلامذة "غريماس"، تستند أعماله إلى دراسة خطاب النص دراسة بنيوية محايثة مركزة على (كيف قال النص)، من أهم مؤلفاته، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية.

لوكاتش جورج .Lukas. G:

فيلسوف، وناقد، وكاتب، ووزير مجري (1885.1971)، ساهم في تأسيس الماركسية الغربية، طرح عدة أفكار ضمن الفلسفة الماركسية منها: التشيؤ، الوعي الطبقي، وقد أثر في مدرسة الواقعية الأدبية من خلال أعماله في مجال النقد الأدبي وفي الرواية بشكل عام باعتبارها نوعا أدبيا، من أهم مؤلفاته كتبه الثلاث الشهيرة: الروح والأشكال (1911)، نظرية الرواية (1920)، التاريخ والوعي الطبقي (1923).

. مارتيني أندري Martinet André:

لساني فرنسي (1908/) مختص في اللسانيات العامة، ويعد من أعلام الفونولوجيا (علم وظائف الأصوات)، من مؤلفاته (اللسانيات الآنية، مقالات في اللسانيات العامة)، (ينظر كتاب، الأسلوبية والأسلوب.)

ماكس كارل:Marxe Karl

فيلسوف ألماني (1818.1883) صاحب النظرية الماركسية، اقتصادي وعالم اجتماع، ومؤرخ وصحفي، واشتراكي ثوري ، وفيلسوف ألماني أحد أهم الاقتصاديين في التاريخ، من أهم مؤلفاته: بيان الحزب الشيوعي (1848)، رأس المال.

. مونان جورج Mounan George:

لساني وناقد أدبي فرنسي (1910/) تتجه جل مؤلفاته إلى اللسانيات العامة والمختصة ومن أهمها (تاريخ اللسانيات منذ نشأتها إلى القرن العشرين، مدخل إلى علم العلامات، مفتاح اللسانيات، مفتاح علم الدلالات)، (ينظر كتاب، الأسلوبية والأسلوب.)

هيالمسلف لويس Hjelmslev Louis

روسي النشأة أمريكي الجنسية من مواليد (1909/)، من رواد المدرسة التوزيعية، ثم مدرسة تلميذه "نوام تشومسكي" التوليدية التحويلية، من مؤلفاته (مناهج اللسانيات البنيوية، مقالات في اللسانيات البنيوية التحويلية)، (ينظر المرجع نفسه.)

فهرس الموضوعات

المـــوضوع.....الصفحة
إهـــــــداء.....
شكروتقدير.....
مقـــــدمة.....أ
مدخل:المناهج النقدية المعاصرة في الجزائر.....6
الفصل الأول: إشكالية المناهج السوسيولوجية في النقد الجزائري المعاصر..... ..23
المبحث الأول: الواقعية الاشتراكية وإشكالية المنهج في النقد الجزائري.....**23**
أ. على المستوى النظري.....**23**
1. إشكالية المصطلح والمفهوم.....**23**
1.1. الواقعية الاشتراكية **23**
2.1. مقولاتها.....**29**
ب. على مستوى التطبيق.....**32**
1. جلاء الأيديولوجي / خفاء الفني.....**32**
1.1. واسيني الأعرج.....**32**
2.1. عامر مخلوف.....**37**
المبحث الثاني: البنيوية التكوينية وإشكالية المنهج في النقد الجزائري.....**42**
أ. على المستوى النظري.....**42**
1. إشكالية المصطلح والمفهوم.....**42**
1.1. البنيوية التكوينية.....**42**
2.1. المفاهيم والمقولات الغولدمانية.....**48**
ب. على مستوى التطبيق.....**58**
1. آلية التطبيق.....**58**
1.1. نور الدين صدار.....**58**
2. تدافع المناهج / ضبابية التحليل.....**65**
1.2. يوسف الأطرش.....**65**
المبحث الثالث: السوسيو نصية وإشكالية المنهج في النقد الجزائري.....**72**
أ. على المستوى النظري.....**72**
1. السوسيو نصية بين إشكالية تحديد المفاهيم وبين قلة التأليف النظري.....**72**
ب. على مستوى التطبيق.....**86**
1. الانزياح عن المنهج الموظف.....**86**

1.1. الشريف حبيلة.....86
الفصل الثاني: السيميائية وإشكالية المنهج في النقد الجزائري.....96
المبحث الأول: إشكالية المنهج على المستوى النظري.....96
1. إشكالية المصطلح والمفهوم.....96
1.1. السيميائية / السيميولوجية.....96
1.2. مصطلحات تحليل الخطاب الشعري.....117
1.3. مصطلحات تحليل النصوص السردية.....121
2. إشكالية التأصيل والتنظير والترجمة.....123
المبحث الثاني: إشكالية المنهج على مستوى التطبيق.....145
1. القلق المنهجي.....145
1.1. عبد الملك مرتاض.....145
2. علمنة المنهج وإشكالية الاحصاء.....154
1.2 عبد المالك مرتاض.....154
3. الولاء المنهجي.....158
1.3. رشيد بن مالك.....158
الفصل الثالث: الأسلوبية وإشكالية المنهج في النقد الجزائري.....171
المبحث الأول: إشكالية المنهج على المستوى النظري.....171
1. الأسلوب / الأسلوبية بين إشكالية الماهية والحدود النظرية.....171
1.1. الأسلوب / الأسلوبية.....171
1.2. الأسلوبية بين الحدود العلمية وإشكالية الانتماء.....184
1.3. اتجاهات الأسلوبية/ تعددية التقسيم.....189
1.4. محددات الأسلوب بين الحداثة والتراث.....193
1.4.1. الاختيار.....193
1.4.2. الانزياح.....195
1.4.3. المفارقة.....198
المبحث الثاني: إشكالية المنهج على مستوى التطبيق.....199
1. تجزيء المنهج / غياب الملامح الأسلوبية.....199
1.1. نعيمة سعدية.....199
1.2. محمد بن يحي.....209
2. إشكالية النص الشعري بين محاولة علمنة المنهج وخصائص البنية الفنية.....220

1.2.عبد الرحمن تبرماسين.....220
خـــــــاتـــمة.....234
فهرس المصادروالمراجع.....239
مـــــــلاحـــق 254
ملحق المصطلحات.....254
ملحق أسماء الأعلام.....259
فهرس الموضوعات.....272

ملخص:

يسعى هذا البحث إلى تقديم صورة عن منجزات نقادنا في الجزائر وكذا طبيعة تمثلهم للمناهج النقدية المعاصرة والكشف عن منهجياتهم في مقاربة النصوص الإبداعية المختلفة، وما خلفه هذا التمثل من إشكاليات في دراساتهم النقدية على المستويين النظري والتطبيقي؛ إذ انتقل الخطاب النقدي الأدبي الجزائري من التمثل ذو الدرجة الثانية باعتماده على الدراسات العربية المشارقية إلى الانفتاح المباشر على الساحة النقدية الغربية عن طريق التتلمذ المباشر، أو عن طريق الترجمة، وعلى إثر ذلك الانفتاح اختلفت رؤاهم وتباينت آراؤهم واجتهاداتهم في الترجمة والتعريف بهذا الوافد الجديد، وكذا البحث عن النموذج الأمثل الذي يحافظ للنص على خصوصيته وهو يحاول الغوص إلى أعماقه وفك رموزه وشيفراته، ومن ثمة بدأت إشكالية المنهج.

الكلمات المفتاحية: إشكالية المنهج، النقد الجزائري المعاصر، إشكالية المصطلح والمفهوم، النقد الغربي.

Abstract:

This research seeks to present a picture of the various achievements of the Algerian critics, as well as the way they perceive and use the contemporary critical approaches. It will also reveal their different methodologies in the study of the various creative texts and the problems that this study left behind in their critical works both on the theoretical and practical levels.Hence, the Algerian literary critical discourse shifted from second-degree assimilation by relying totally on Arab Oriental studies to direct openness toward the Western critical arena through direct apprenticeship, or by translation. As a result of that openness, their visions differ, and their opinions and efforts varied in translation and even in introducing this newcomer. On the other hand, they were searching for the ideal model that preserves the text's specificity while trying to delve into its depths and decipher its codes and enigmas, from that time, the problem of the search of an innovative approach began.

Keywords: the problematic of the method, contemporary Algerian criticism, the problematic of the term and the concept, the Western criticism