**الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية**

**وزارة التعليم العالي والبحث العلمي**

**جامعة محمد لمين دباغين– سطيف 2**

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

**أطروحة**

مقدمة لنيل شهادة

**دكتوراه العلوم**

التخصص: أدب جزائري

إعداد الطالب: **حمـزة بسـو**

**عنوان الأطروحة**

# إشكالية المنهج في النقد الجزائري المعاصر

## قراءة في مشاريع: عبد الحميد بورايو، عبد الملك مرتاض، رشيد بن مالك

المشرف: أ.د أمحمد عزوي

جامعة: محمد لمين دباغين– سطيف 2

**أعضاء لجنة المناقشة:**

| الاسم واللقب | الرتبة | الجامعة | الصفة |
|---|---|---|---|
| أ.د. خير الدين دعيش | أستاذ | جامعة سطيف 2 | رئيسا |
| أ.د. أمحمد عزوي | أستاذ | جامعة سطيف 2 | مشرفا ومقررا |
| أ.د. يوسف لطرش | أستاذ | جامعة خنشلة | ممتحنا |
| أ.د. علي بولنوار | أستاذ | المدرسة العليا للأساتذة بوسعادة | ممتحنا |
| د. أحمد العياضي | أستاذ محاضر (أ) | جامعة سطيف 2 | ممتحنا |
| د. محمد عبد البشير مسالتي | أستاذ محاضر (أ) | جامعة سطيف 2 | ممتحنا |

2019 -2018

# بِسْمِ اللّهِ الرَّحمَنِ الرَّحِيمِ

﴿وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ والمُؤمِنُونَ...﴾

التوبة (105)

# إهداء

إلى والديّ حفظهما الله ومتّعهما بالصحة والعافية، وجزاهما عنّي كلّ خير.

إلى إخوتي وأخواتي

إلى أساتذتي وأصدقائي

وأصحاب الفضل...

"حمزة"

# شكر وعرفان

.....

لله الحمد والشكر بدءا وآخرا.

وبعد شكر الله عزّ وجلّ، أتقدم بجزيل شكري وجميل امتناني وخالص ودّي إلى صاحب الفضل أستاذي المشرف **أمحمد عزوي** الذي كان نِعم المؤطر والمرشد والناصح والمحفّز والمعين، فجزاه الله عنّي خير الجزاء.

وشكري موصول لأعضاء لجنة المناقشة، لهم أطيب التشكرات.

كما أشكر النقّاد موضوع الدراسة: **بورايو ومرتاض وبن مالك** على ما قدموه لي من معلومات ومؤلّفات.

ولا يفوتني شكر كلّ من أعانني؛ من قريب أو بعيد، بقليل أو كثير، بكلمة أو كتاب، بفكرة أو نصيحة. وأخصّ بالذكر من هؤلاء الأصدقاء الأساتذة **(اليامين بن تومي، هاشمي قشيش، وعبد القادر نويوة)** وشكري لجامعة سطيف2 موصول غير مفصول.

.....

«إنّي رأيتُ أنّه لا يكتب إنسان كتابا في يومه إلاّ قال في غده: لو غُيّر هذا لكان أحسن، ولو زِيد في هذا لكان يُستحسَن، ولو قُدّم هذا لكان أفضل، ولو تُرِك هذا لكان أجمل؛ وهذا من أعظم العِبر، وهو دليل على استيلاء النقص على البشر».

((البيساني))

# مقدمة

# مقدمة

لقد شهد النقد الأدبي المعاصر في مظانّه الغربية ثورةً معرفية، وانفجارا منهجيا، غير معهود في مسيرة النقد الأدبي، وذلك بعد أن استثمر النقاد المنظرون مكتسبات الدرس اللساني، الذي شكل منعرجا حاسما في تاريخ الدراسات النصية، وذلك من منطلق البؤرة المعرفية التي مؤدّاها "دراسة الظاهرة دراسة آنية محايثة"، وقد انعكس هذا التوجّه المعرفي الجديد على الرؤية النقدية التي باتت تقضي بضرورة الانغماس في تقصي الأبعاد النصية؛ التركيبية والدلالية والأسلوبية، بمعزل عن المؤثرات الخارجية والمرجعية، والتي كانت ركيزة المناهج السياقية، هذه الأخيرة التي استنفدت طاقتها خارج النصوص الأدبية، ما يعني أنّ الممارسة النقدية صارت مُنبنية على تحليل الظواهر عموديا –وبأدوات منهجية متسمة بالدقة والصرامة– بعد أن كان ذلك التقصي محكوما بالمنحى الأفقي/السياقي وبظروف الكتابة.

وقد تمخض عن هذا الوعي المعرفي الجديد اجتراح مناهج نقدية كثيرة وبوتيرة متسارعة، إذ ما إن يتأسس منهج نقدي حتى ينهض على أنقاضه منهج آخر، إما بالإضافة والتفاعل، أو بالردّة والتجاوز. وبذلك تكاثرت النظريات النقدية، وتفاوتت الرؤى المعرفية، وتعددت الأدوات الاجرائية، وكلٌّ يقضي بكفاءته في توفير الضوابط العلمية والموضوعية التي تؤطر عملية التحليل، فانبثق عن ذلك إشكاليات منهجية كبرى، غدا معها الخطاب النقديّ المعاصر خطابا إشكاليا بامتياز.

هذا، وقد انسحب كثير من تلك الإشكاليات النقدية الغربية على النقد العربي، نتيجة ارتهانية هذا الأخير بمنجزات الآخر النظرية والمنهجية، بعد انسداد الفكر النقدي العربي جرّاء انعدام نظرية نقدية عربية حديثة، وعدم تثوير التراث وتفعيله بما يأتلف مع المعرفة المعاصرة، وبهذا فإنّ إشكالية المنهج في النقد العربي إشكالية معقّدة ومضاعفة؛ بعضها منتقل مع النظريات والمنهاج الغربية، وبعضها الآخر منبثق عن الخصوصية العربية وطبيعة التلقي؛ إذا ما نظرنا إلى التباينات الحضارية، والثقافية، والفكرية، والعقدية، بين البيئة العربية والغربية. وعموما فإنّ النقد الغربي بقدر ما أولج النقد العربي في إشكاليات مكينة،

بقدر ما أغنى رؤاه وأثرى أدواته، وكلّ ذلك من إفرازات الحداثة والحراك المعرفي والنقدي في المظان الغربية.

وأمام هذا الحراك النقدي الغربي، وما استرفده من كشوف علمية ومنهجية، وما وفره من آليات إجرائية دقيقة وصارمة، وما حمله من مصطلحات نقدية، لم يكن للناقد الجزائري – على غرار النقاد العرب– إلا أن ينخرط في ذلك الحراك النقدي، ولم يتم له ذلك إلا باحتذاء المكتسبات المنهجية الحداثية، وهو في ذلك تحدوه الرغبة الشديدة في سدّ الفراغ، وتجديد الرؤية والمنهج معا، وتجاوز فجاجة الانطباعية وعقم المناهج السياقية وإزالة التكلس الذي أصاب المنظومة النقدية العربية، والجزائرية واحدة منها بطبيعة الحال. وقد أولجه ذلك المسعى مضمارا يعجّ بالمعضلات والإشكاليات والسجالات، بعضها ورثه عن الخطاب النقدي الغربي، وبعضها الآخر متمحض لطبيعة التلقي وخصوصية البيئة الثقافية وخصوصية النص الفنية والمرجعية، ومن ثم طفح خطابه بإشكاليات متعددة، من قبيل: إشكالية المرجعية الغربية للمنهج وغياب منهج محلي أصيل، وجدل التراث والحداثة، وإشكالية الميكانيكية المنهجية ومراعاة الخصوصية النصية، وإشكالية النسق والمرجعية السياقية، وإشكالية الحكم النقدي، وإشكالية التركيب المنهجي وحصرية المنهج، فضلا عن إشكالية المصطلح النقدي، وكلُّ أولئك يؤول إلى الإشكالية المحورية: "إشكالية المنهج".

وركوحا إلى ما سلف، كانت الحاجة إلى بحث يتقصى جوانب إشكالية المنهج في سياق التلقي النقدي العربي، وضمن دائرة مخصوصة هي (النقد الجزائري)، وفي إطار زمني محصور (المعاصر)، وفي مشاريع نقدية بعينها، وذلك تلافيا للوقوع في فخ التعميم ومطبّ التلفيق، فاستقرّ موضوع البحث على العنوان الآتي (إشكالية المنهج في النقد الجزائري المعاصر، قراءة في مشاريع: عبد الحميد بورايو، عبد الملك مرتاض، رشيد بن مالك).

وانتقاءُ هؤلاء الثلاثة عينةً دون سواهم كان لاعتبارات، نذكر منها:

- إنّها نماذج راكمت منجزا نقديا معتبرا يستحق الفحص والدراسة، ومع ذلك لم تستوف حقها من الدراسة بعد.
- إنها نماذج لا تزال في حالة البناء المعرفي، إلى يومنا هذا.

- إنها نماذج تراهن على مشروع نقدي يتجلى على صعيد المستوى النظري والتطبيقي والتُرجمي، ويتجلى أيضا في آفاق الرؤية والتحول المنهجي في مواجهة النص الأدبي.

- إن مشاريع هؤلاء انبَنَت على أساس من الوعي بمستجدات النظريات والمناهج النقدية المعاصر، ومن ثم الوعي بإشكالية المنهج.

- إنها نماذج مختلفة المشارب والرؤى والتوجهات، وهو ما يسمح بالوقوف على المرجعيات النقدية للنقد الجزائري المعاصر في عمومه.

- إنها تعبر عن تشكيلة "النقد الجزائري المعاصر"، على أساس ما قدمه هؤلاء النقاد من تأصيلات وتأسيسات وترجمات وممارسات رائدة منفتحة على إفرازات الحداثة الغربية، كان لها صدى محلي، وعربي.

وعليه سعى البحث إلى فحص ما انتهت إليه منجزات هؤلاء النقاد الثلاثة –بِعدِّهم أهم من مثّل النقد الجزائري المعاصر– لتسليط الضوء على إشكالية المنهج في النقد الجزائري من حيث الرؤية والتمثّل المنهجي، وطبيعة الممارسة النقدية، وكيفية التعامل مع المنهج بآلياته ومصطلحاته.

هذا، وقد كان وراء اختيار موضوع البحث جملة من الأسباب، لعلّ أهمها: اهتمامنا بالنقد الجزائري في نطاق التخصص، وتطلعّنا إلى التعريف بمنجزات النقد الجزائري، خاصة وأننا لمسنا جهلا وتجاهلا من قبل الطلبة والباحثين وحتى الأساتذة لمنجزات نقادنا، وفي مقابل ذلك عنايتهم بمنجزات النقاد العرب والغربيين، وقد كان هذا حافزا للفت انتباه هؤلاء إلى النقد الجزائري ومستوياته الخطابية وتنوع مشاريع نقاده بتنوع الرؤى والمناهج، فضلا عن إلمام الوعي بتجليات إشكالية المنهج في النقد الجزائري، والأسئلة الكبرى التي أثيرت في مضماره.

انطوت إشكالية البحث على جملة من التساؤلات المتضافرة، أهما: ما أسباب تخلّق إشكالية المنهج في سياق التلقي؟ وما هي تجلياتها؟ ما مدى وعي الناقد الجزائري، وتحديدا النماذج المختارة، بانطواء المناهج الغربية على عوالق معرفية وفلسفية تؤول إلى خصوصية البيئة الثقافية الغربية ؟ هل كان انفتاح النقد الجزائري على الحداثة الغربية وإفرازاتها بالانتقال

التدريجي أم بالقطيعة المعرفية؟ هل وقع الناقد الجزائري تحت صدمة الحداثة؟ وإذا كانت الإجابة بالإيجاب فما تأثير ذلك في قناعاته ورؤاه؟ ما مدى استجابة النص العربي للمنهج الغربي؟ ما موقف النقاد موضوع الدراسة من التراث والحداثة؟ وعلى أيهما تأسست مشاريعهم؟ هل كانت ممارساتهم التطبيقية مؤسسة على وعي منهجي؟ كيف كان موقفهم من المرجعية السياقية للنص؟ هل تمت مراعاة خصوصية النص الفنية والمرجعية من قِبلهم أم أخضعوا النص لسلطة المنهج وصرامته، فكانت تحليلاتهم ميكانيكية؟ هل قامت مقارباتهم على التركيب المنهجي أم على حصرية المنهج؟ ما موقفهم من أحكام القيمة؟ كيف تعاملوا مع إشكالية المصطلح النقدي؟ وهل كان نقلهم للمصطلح قائما على الاجتهاد الفردي أم على التنسيق الجماعي؟

هي أسئلة سعينا للإجابة عنها من خلال مفاصل البحث، وقد توخينا الموضوعية قدر الإمكان، خاصة ونحن نعالج موضوعا جدليا وإشكاليا في أساسه، لأنّ كل رأي مقطوع به من غير أدلة يعدّ ضربا من المجازفة المعرفية التي تقذف بالقضية المعالجة في غيابات المصادرة غير المقبولة أكاديميا على الأقل.

لم نعثر، في حدود ما استطعنا إليه سبيلا، على دراسات تتناول موضوع بحثنا ومن زاويته الإشكالية تحديدا، إذ كل ما عثرنا عليه من دراسات، على نضاضتها تتناول إشكالية المنهج عند ناقد بعينه مثلما أتى ذلك يوسف وغليسي في رسالة الماجستير (إشكاليات المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية) وفي كتابه (الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض)؛ وهو عمل رصد من خلاله إشكالية المنهج في ما انتهت إليه تجربة مرتاض النقدية آنذاك، أي مع صدور كتاب (تحليل الخطاب السردي 1995)، ومعلوم أن منجز مرتاض النقدي قد تضاعف منذ ذلك الحين إلى يومنا هذا، ومع هذا فهناك دراسات مستمرة تواكب مستجدات التجربة النقدية لدى مرتاض، وإن كانت تركز على حيثية معينة في تجربته، ومنها على سبيل المثال لا الحصر (تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض) لعبد الملك بومنجل. في حين لم نعثر على دراسات تناولت إشكالية المنهج عند كل من عبد الحميد بورايو ورشيد بن مالك، إذ كل ما عثرنا عليه عنهما هو دراسات، على ندرتها، تتناول قضية من قضايا تجربتهما النقدية، من ذلك مثلا: (تطبيقات البنيوية عند عبد الحميد بورايو)

مذكرة ماجستير لإبراهيم زرقي، جامعة خنشلة 2010/2009، و(التحليل السيميائي للخطاب السردي عند عبد الحميد بورايو) فاطمة قمولي 2015/2014، وعن رشيد بن مالك (المصطلحات السيميائية السردية في الخطاب النقدي عند رشيد بن مالك) لكمال جدي، جامعة ورقلة، 2012/2011... وغيرها.

بما أنّ دراستنا متمحضة لنقد النقد، بما هو نشاط معرفي يتقصى أسس الخطاب ومرجعياته وخلفياته، ويتفحص طبيعة الممارسة المنهجية ومدى توافق الآليات المنهجية مع أصولها النظرية، ومدى استجابة النص للمنهج، ومدى تمثّل الناقد لمنظومة المنهج... فإنّ المنهج الذي اعتمدناه أساسا هو المنهج الاستقرائي الوصفي، إذ طبيعة البحث تقتضي استقراء المدونة النقدية، وتجلية مستويات الخطاب، وتوصيف طبيعة الممارسة المنهجية، غير أنّنا كنّا مضطرين إلى الاستعانة بالمنهج التاريخي في رصد ارتحالات الرؤية والمنهج في النقد الجزائري من مطلع القرن العشرين إلى غاية انفتاحه على مستجدات الحداثة الغربية، كما احتجنا، في بعض الحالات، للمقارنة كإجراء منهجي في المقارنة بين ناقد وآخر، وبين فضاء إنتاج المنهج أو النظرية وفضاء التلقي.

تأسيسا على ما سلف، انبنت خطة البحث على خمسة فصول مصدَّرة بمقدمة ومُردَفة بخاتمة؛ حيث كان الفصل الأول بمثابة مسح نظري، جاء تحت عنونا (إشكالية المنهج؛ الحد المفهومي وتجليات الإشكالية في سياق التلقي) تناولنا من خلاله مفهوم المنهج والإشكالية، ووقفنا على الموقف النقدي العربي من إفرازات الحداثة الغربية، ولو باختصار شديد، وبيّنا أبرز الإشكاليات المنهجية التي طوّقت النقد العربي.

أمّا الفصل الثاني فعنونّاه: (الرؤية والمنهج في النقد الجزائري، التحولات والإشكاليات) ومن خلاله وقفنا عند التحولات الكبرى التي وسمت المسار النقدي الجزائري على مستوى الرؤية والمنهج، وذلك إيمانا منّا بأن الحركة النقدية بحالاتها وتحولاتها مؤسسة على التراكمية لا على القطيعة، ومن ثم فلا سبيل لفهم وضعية نقدية متقدمة بمعزل عن الوضعية السابقة لها، وهذا ما حدا بنا إلى تقصّي الحركة النقدية الجزائرية من زاويتي الرؤية والمنهج، ومفصلة هذه الحركة إلى مفاصلَ أو مراحل كبرى؛ أولاها: مرحلة النقد الصحفي التي شهدت

مرحلتين؛ مرحلة عرفت فيها غياب الرؤية والمنهج معا، ثم تلتها مرحلة عرفت فيها حضور الرؤية وغياب المنهج. وثانيها: مرحلة النقد السياقي، وهي المرحلة التي شهد فيها النقدُ الجزائري الممارسةَ المنهجية، حيث تجلت ممارسات نقدية استندت إلى المناهج السياقية، كالمنهج التاريخي والاجتماعي والانطباعي والنفساني بدرجة أقل، وقد ظهرت في هذه المرحلة ممارسات تنزع إلى المنهج الفني، والذي كان مؤذنا بالتحول من السياق إلى النسق. وثالثها: مرحلة النقد النسقي، ومن خلالها رصدنا كيفية انفتاح النقد الجزائري على الحداثة النقدية الغربية، وأهم المناهج النسقية التي عني بها نقادنا، وأسئلة المنهج التي أثيرت في هذا السياق.

وخصصنا الفصل الثالث لـ (إشكالية المنهج عند عبد الحميد بورايو) ومن خلاله تناولنا محددات المشروع النقدي لدى بورايو ورهانات المنهج فيه، كما تطرقنا لإشكالية رواسب النقد السوسيولوجي في تطبيقاته البنيوية المحايثة على نصوص القصص الشعبي، ووقفنا على قضية التركيب المنهجي وإشكالية التحديد، وبعدها إشكالية المصطلح النقدي، ثم دلفنا إلى خصوصية التحليل النقدي عند بورايو، وكيفية تطويع الأدوات المنهجية، ومراعاة خصوصية النص المدروس.

ووقفنا الفصل الرابع لـ (إشكالية المنهج عند عبد الملك مرتاض) وعرضنا فيه لمستويات الخطاب النقدي عند مرتاض، وموقفه من الحداثة والتراث، كما تناولنا قضية القراءة المنهجية ووظيفتها ولغتها، لننتقل بعدها إلى مسألة محورية في ممارسات مرتاض، وهي: استراتيجية اللامنهج والتركيب المنهجي، ثم دلفنا إلى التحليل المستوياتي لديه، وتساءلنا عمّا إذا كان صنيعه اصطناعَ منهج أم طريقة، لنختم الفصل بإشكالية المصطلح لدنه.

وقصرنا الفصل الخامس لـ (إشكالية المنهج عند رشيد بن مالك) حيث تناولنا في المبحث الأول مستويات الخطاب النقدي لدى بن مالك، وأعقبناه بمبحث عنوانه: ممكنات النص ومحدودية النموذج، وختمنا الفصل بالحديث عن صرامة المنهج وميكانيكية الإجراء من خلال ممارسة الناقد.

وكانت الخاتمة حوصلةً لما انتهى إليه البحث من نتائج.

لقد استظهرنا في إنجاز البحث بجملة من المراجع –طبعاً فضلا عن مصادر البحث المباشرة– منها: بعض أعمال يوسف وغليسي (النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية)، و(الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض)، و(إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي) وكذا كتاب (اللغة الثانية) لفاضل ثامر، وكتاب (الخطاب السيميائي في النقد المغاربي) لقادة عقاق، وغيرها كثير.

إنّ صعوبة هذا البحث متأتية من سعة المدونة النقدية التي اشتغلنا عليها، والمتعلقة بالثلاثة النقاد (بورايو، مرتاض، وبن مالك) إذ بلغت كتبهم التي اعتمدنا عليها في هذا البحث زهاء ستين كتابا (نظريا وتطبيقيا وترجمة) ناهيك عن تشعّب مشاريعهم النقدية، وتنوع مرجعياتها، وامتدادها الزمني نسبيا، والحق أنّ كل هذا من صميم البحث العلمي؛ إذ الصعوبة كرن ركين في أي بحث يروم الفائدة والإفادة.

وختاما، فإنّي أتوجه بجزيل شكري، وجميل امتناني لأستاذي المشرف **امحمد عزوي** الذي تبنى البحث فكرةً، ورعاه مشروعاً، ونوّرني بتوجيهاته السديدة وتقويماته المفيدة، حتى استوى البحث على سوقه، فجزاه الله عني خير الجزاء. وشكري موصول للنقّاد موضوع الدراسة **(عبد الملك مرتاض**، و**عبد الحميد بورايو**، و**رشيد بن مالك)** والذين خصوني بوقت حاورتهم فيه، وأفادوني بما احتجته في بحثي، وزودوني ببعض أعمالهم، فجزاهم الله خيرا.

كما أزدجي شكري إلى كل من أن أسهم في اكتمال هذا البحث من قريب أو بعيد، من أساتذة وأصدقاء وعمال مكتبات. فلهم مني خالص الود.

# الفصل الأول

## إشكالية المنهج؛ الحد المفهومي وتجليات الإشكالية في سياق النقد

### توطئة

**أولا:** مفهوم المنهج والإشكالية

1- الإشكالية:

2- المنهج:

**ثانيا:** الموقف النقدي العربي من إفرازات الحداثة الغربية

**ثالثا:** تجليات إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر

1- إشكالية المنهج بين غيابه وحضوره

2- إشكالية المنهج بين الميكانيكية ومراعاة الخصوصية

3- إشكالية المنهج بين الحصرية والتركيبية

4- إشكالية المصطلح النقدي

## الفصل الأول

## إشكالية المنهج؛ الحد المفهومي وتجليات الإشكالية في سياق التلقي

### توطئة:

لقد تعاظمت قضية المنهج في عصرنا هذا إلى درجة غدت تشكل بؤرة أيّة معرفة تنشد الحقيقة أو الاقتراب منها على الأقل، هذا لأنّ الثورة العلمية والمعرفية قد صحبتها ثورة منهجية –حذو النعل بالنعل– مكّنت لتراكمية المنهج.

وإذا كان المنهج قد ظهر مع الفلسفة والعلوم الطبيعية وكذا العلوم الإنسانية الحديثة كعلم النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا وغيرها – على اعتبار أنّ المنهج أداة ضابطة للمسار البحثي وموصلة إلى الأهداف المتوخاة– فإنّ المنهج في مجال النقد ودراسة الأدب قد ظهر مستهديا مسترشدا بمناهج العلوم السابقة الذكر، فكان القرن التاسع عشر بداية التأسيس للنقد المنهجي كما هو الحال مع صنيع (سانت بيف Sainte–Beuve ت 1869) و(هيبوليت تين Hippolyte Taine 1893) وكذا (غوستاف لانسون G. Lanson 1934)، وما سبق ذلك لا يعدو كونه إرهاصات منهجية لا ترقى إلى مستوى المنهج المكتمل الأصول، وكان القرن العشرين عصر اجتراح المناهج النقدية بامتياز، إذ ما إن يتأسس منهج نقدي حتى ينهض على أنقاضه منهج آخر، إما بالإضافة والتفاعل، أو بالارتداد والتجاوز.

هذا ما أدخل النقد الأدبي في حراك جدليّ، بقدر ما أغنى الممارسة النقدية بقدر ما أولجها في إشكاليات ليس من اليُسر أبدا الخلاص معها إلى حل يفضي إلى استقرار في الرؤية وثبات في الممارسة.

ليس من نافلة القول هاهنا التأكيد على أنّ التعامل المنهجي مع النص الأدبي يختلف تماما عن التعامل مع غيره، وهذا راجع بالأساس إلى طبيعته وكينونته العصية على التحديد، المتأبية على اليقينية وفصل الخطاب، إنّه قائم على الإيهامية؛ يوهمنا بالتعيينية وقوامه التضمينية، ويوهمنا بانغلاق الدلالة وهو المنفتح عليها، يوهمنا بمحدودية الفضاء لفظا، وهو الحامل لفضاءات بعيدة المدى، كل ذلك يتم على مستوى لغة ترميزية معقّدة التشفير، ولسنا

نقول عن النص الأدبي إلا ما قال عنه عبد الملك مرتاض، من أنّه "نتاج الخيال، ونتاجية اللغة، وبثنة الجمال، وثمرة المراس الطويل ... الخيال يغذوه، والعقل يذكوه، والمراس يصقله (...) هو استحالة من مفرد إلى مركب، ومن لغة إلى أسلوب، ومن عدم إلى وجود، ومن مجرد سمات لفظية إلى هيئة عمل أدبي مكتمل، إلى نص عظيم (...) والنص حيّز ممتد؛ فضاء بعيد الامتداد، مفتوح الدلالة على ما لا نهاية له من المعاني، وهو ثمرة فعالية اللغة الجميلة في لعبتها السحرية الأبدية"[1] وهذا ما ألبس النص الأدبي طابع "اللاتحديد" على حد تعبير محمد برادة، الذي جعل هذه السمة لصيقة بالنص الأدبي دون سواه، وفي هذا يقول: "النص الأدبي مشتمل وقائم على (اللاتحديد) وهو ملتبس ومتعدد الدلالات، ولا يخضع لنوايا المبدع، وبذلك فإنّ الأدب من دون بقية الخطابات ينهض في منطقة توتر على تخوم أنماط الحقائق المقننة، والأنساق المعيارية المسيّرة لشؤون الأفراد والمجتمع"[2]، ولهذا كانت حاجة الخطاب الأدبي لخطاب آخر مساوق ومساير له، يضيئ جوانبه، ويسبر أغوار، ويكشف بُناه، ويفكك عناصره، ويبين دلالاته، ويعرض مضمراته... فكانت هذه الشؤون وغيرها من مهام الخطاب النقدي الذي تربطه بالخطاب الأدبي علاقة تفاعلية جدلية، إذ يوفّر الأدب للنقد مادته الأوّلية، ويوفر النقد للأدب النتاجية القرائية التي تخدمه، ولذا لم يكن الأدب ليستغني عن النقد وأدواته قطّ وأبدا، وهذا ما يؤكده (تودوروف Todorov T.) الذي يرى أنّ "النقد ليس مُلحقا سطحيا للأدب، وإنّما هو قرينه الضروري"[3] ما دام الأدب/النص الأدبي يُخلّف مناطق معتمة تظل بحاجة إلى إضاءة وكشف.

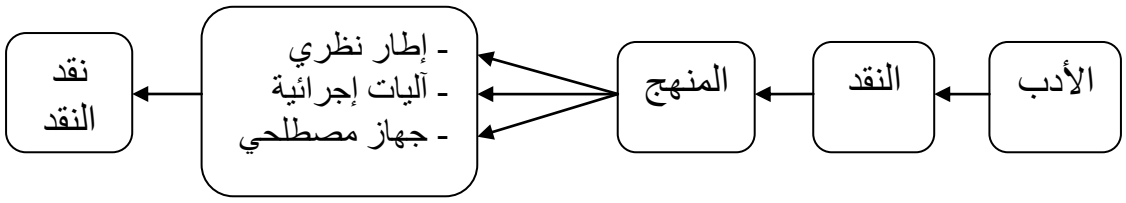
وما دام النقد يشكل نشاطا فكريا فإنّ التأطير المعقلن ضرورة لا محيد عنها في هذا النشاط، وقد تجسد هذا التأطير في المناهج النقدية المؤسسة على الطابع العلمي أو المحتكمة إليه على الأقل، وبهذا المعنى تجاوز النقد الحديث والمعاصر المفهوم التقليدي للنقد الذي قصاراه التمييز بين جيد الأدب ورديئه، وحسنه وقبيحه، وبيان مواطن التميّز والتفرّد، ومواطن مخالفة عرف الإنشاء الأدبي أو مخلفة القياس النحوي والبلاغي، ومن ثم المفاضلة بين هذا وذاك من الإبداع ومبدعيه.

[1] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومه، الجزائر، ط 2، 2010، ص 4.
[2] محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد: شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص 8.
[3] تزفيتان تودوروف، نقد النقد، ت: سامي سويدان وليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط2، 1996، ص 16.

وركحا إلى هذا التجاوز، صار الوسم المنهجي مُعضّدا للمقاربة النقدية وملازما لها، فصرنا نتحدث عن (النقد المنهجي) و(القراءة المنهجية) و(التعامل المنهجي) فضلا عن المصطلحات التي تضمر الصفة المنهجية وهي حاملة لها، نحو (المقاربة) و(التحليل)...

هكذا تعدّ المقاربة النقدية "حوارا منهجيا مع النص لِاستقراء ثوابته ومتغيراته، وسبر عوالمه، وتعويم مدلولاته"[1]. ثم إنّ المنهج لا تقوم له قائمة إلاّ إذا انبنى على تضافر ثلاثة أسس، تشكل في النهاية معالم كل منهج وتميّزه عن غيره من المناهج، هذه الأسس هي: الإطار النظري الناظم له، والآليات الإجرائية، والجهاز المصطلحي، وهي سمات فارقة لكل منهج.

إنّ قيام النقد على أنّه فاعلية تأطيرية للخطاب الأدبي، لا يعني أنّه في غنى عن خطاب تأطيري له في حدّ ذاته؛ يُعنى بكيفيات التلقي والتعامل مع الأسس الثلاثة المشكلة لبناء المنهج، والتي كنّا قد أو أومأنا إليها، فـ "عملية النقد أو المنهجة تحتاج بدورها إلى متابعة ومراقبة، وهي مسؤولية نقد النقد"[2] وعليه فالنقد قراءة للمنجز الأدبي، ونقد النقد قراءة للمنجز النقدي. وإذا شئنا تلخيص ما تم بسطه، فإنّ الخطاطة الآتية كفيلة بذلك:




**الشكل1: خطاطة توضيحية لسيرورة النشاط النقدي**

لقد انبثق الحديث عن إشكالية المنهج من صميم خطاب نقد النقد الذي يلقي بالضياء على أسس الخطاب النقدي وخلفياته وطبيعة الممارسة المنهجية ومدى توافق الآليات المنهجية مع أصولها النظرية، ومدى استجابة النص للمنهج، ومدى تمثّل الناقد لمنظومة المنهج الذي تلقاه فاعتمده.

[1] عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 06.
[2] محمد خرماش، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق، ج3، آنفو برانت، فاس، المغرب، ط1، 2001، ص 224.

إنّ تناولنا لإشكالية المنهج يجعلنا محاطين بجملة من الأسئلة، أهمها: ما المنهج؟ وما الإشكالية؟ وإذا كان المنهج –في مفهومه الأولي– منظومة ذات طابع معقلن، مندرجة ضمن نشاط فكري، تضمن للدراسة شيئا من الوثوقية والعلمية والمنطقية، فكيف نعزو الإشكالية للمنهج بعد اعتباره حلا لإشكالية؟ وهل تقبل إشكالية المنهج النقدي تحديدا حلاً أو مخرجا نهائيا ومضمارها النص الأدبي العصي على التحديد؟ ما هي أسباب تخلّق إشكالية المنهج النقدي، وما هي تجلياتها؟ وهل يمكن اعتبار إشكالية المنهج ظاهرة متمحضة للخطاب النقدي أم أنّها متأصلة في الخطاب النقدي الغربي أساسا قبل تلقيه؟

هذه الأسئلة وغيرها، سنسعى للإجابة عنها في حدود ما تسمح به مساحة هذا الطرح النظريّ.

**أولا: مفهوم المنهج والإشكالية**

جرت سنن البحث الأكاديمي أن تستقرئ المنابت والأصول اللغوية/المعجمية، قبل تحديد التخوم المفاهيمية الاصطلاحية، هذه الضرورة البحثية حملتنا على تقصي تداولية لفظة (منهج) فيما يستدلّ ويحتجّ به من قرآن وسنة وكلام العرب، ومن الذخيرة اللغوية التي حفظتها لنا بطون المعاجم.

وما دمنا قَرَنَّا المنهج بالإشكالية، فحريّ بنا أن نلقي بعض الضياء على مفهوم (الإشكالية) الذي كثيرا ما يحصل الالتباس بينه وبين بعض المفاهيم المتدانية منه، كـ(المشكل أو المشكلة) و(الأزمة) و(المعضلة).

**1- الإشكالية:**

إنّ مصطلح (إشكالية Problématique) يعدّ من المصطلحات الشائعة والمشتركة بين العلوم والمعارف جميعها، مثله مثل مصطلح (نظرية)، ومفهومه الاصطلاحي يأخذ بطرف من معناه اللغوي، إذ نقول فيما نتداوله: أشكل على الرجل الأمرُ أو الموضوع إذا التبس عليه وغمض واختلط، فاحتار في إيجاد مخرج أو حلّ مناسب له، والمصدر "إشكال"، وقد أضيفت له الياء الصناعية أو ياء النزعة للدلالة على مفهوم معرفيّ.

أمّا عن تعريف الإشكالية من الناحية الاصطلاحية فقد صادفتنا جملة من التعريفات، بعضها يحكمه وعي بالمفهوم، وبعضها الآخر لا يكاد يُظهر الفرق بينها وبين لفظ "مشكل أو مشكلة" وعلى كلّ حال، فإنّ من أوعب التعريفات ما قدّمه محمد عابد الجابري في كتابه "نحن والتراث"، إذ يعرّفها بقوله: "الإشكالية منظومة من العلاقات التي تنسجها –داخل فكر معيّن– مشاكل عديدة مترابطة لا تتوفر إمكانية حلّها منفردة، ولا تقبل الحلّ –من الناحية النظرية– إلاّ في إطار حلّ عام يشملها جميعا. وبعبارة أخرى إنّ الإشكالية هي النظرية التي لم تتوفر إمكانية صياغتها، فهي توتر ونزوع نحو النظرية، أي نحو الاستقرار الفكري."[1]

وعلى هذا الأساس يتضح الفرق الجوهري بين المشكل والإشكالية، إذ الأوّل يشكل عنصرا تكوينيا بانيا مع غيره من جملة المشاكل لمنظومة متكاملة من العلاقات تدعى "الإشكالية"، ولهذا شاع مصطلح إشكالية في القضايا الشائكة والمعقدة التي يقود فيها المشكل إلى مشكل آخر، ويقود فيها السؤال إلى سؤال آخر، على نحو ما نجده في الدراسات التي عالجت قضية المنهج في النقد الأدبي* حيث تضطرب وتضطرم جملة من المشاكل المتواشجة داخل حيز إشكالية المنهج، منها (مشكل الرؤية والخلفية الابستيمولوجية والفلسفية للمنهج، مشكل مواجهة النص أ سياقيا أم نسقيا، مشكل التركيب المنهجي، مشكل المصطلح النقدي...) ولعل هذه المشاكل تتضاعف وتزداد تعقدا وتأزّما داخل منظومة خطاب نقدي مغاير، كالخطاب النقدي العربي، ففضلا عن المشاكل السابقة، تجلت مشاكل أخرى ليس لأي باحث أن يموضعها في خانة المشاكل الهامشية، منها على سبيل المثال (مشكلة ترجمة المصطلح، مشكلة الوعي النقدي في تلقي المنهج الغربي، مشكلة الخلط المنهجي والاصطلاحي، مشكلة الممارسة...) وغيرها مما سيفضي الحديث إليه تباعا.

إنّ السؤال الذي يفرض نفسه هاهنا، هو: هل من سبيل إلى إيجاد حلّ أو مخرج للإشكالية؟

---

[1] محمد عابد الجابري، نحن والتراث، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط6، 1993، ص 27.

* من ذلك على سبيل المثال: (فاضل ثامر: اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح)، (محمود طرشونة: إشكالية المنهج في النقد الأدبي)، (محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر)، (إبراهيم صدقة وآخرون: إشكالية المنهج في النقد العربي)، (بعض دراسات عبد العالي بوطيب نحو: إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث/ إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي...) وغيرها.

يبدو من خلال تعريف الجابري للإشكالية أنّ هذه المنظومة لا تقبل الحلّ إلاّ في إطار حلّ عام يحويها جميعا، يفضي بها إلى استقرار نسبي، "هذا الاستقرار النسبي لا يحصل إلاّ بتجاوز الإشكالية، ليس بقيام نظرية تحلّ المشاكل المكونة للإشكالية، فمثل هذه النظرية لا توجد، وإلاّ لم تكن هناك إشكالية، إنّما يتم التجاوز بنقد الإشكالية القائمة وتفكيكها"[1]، وليس بعيدا عن هذا يذهب محمود طرشونة في كتابه (إشكالية المنهج في النقد الأدبي) وفي مقام تعريفه للإشكالية، إلى نسبية الحل المتوصل إليه، بل ويبقى مجرد اقتراح قابل للنقاش وحتى النقض، ولهذا يرى أنّ الإشكالية هي "مجموع القضايا التي تثيرها واستشراف الحلول لها، وإن كان الإشكال بلغ درجة من الحدّة والتباين، يكون معه كلّ حلّ مجرّد اقتراح قابل للنقاش والنقض بسبب تعدد المنطلقات والغايات التي نروم بلوغها من جهة، والاختلاف في مفهوم الأدب نفسه وغاياته ووظيفته من جهة أخرى"[2] والشأن ذاته مع الناقد يوسف وغليسي في كتابه (إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد) إذ نظر إلى هذه الإشكالية بما هي "قضية استفهامية (مشكلة) تتنازعها رؤى مختلفة واستراتيجيات متضاربة، لا سبيل فيها إلى فصل الخطاب"[3]

ولسنا نذهب إلى غير هذا فيما نأتيه في هذا البحث، إذ أنّ رصدنا لإشكالية المنهج في الخطاب النقدي الجزائري، وفي النماذج التي وقع عليها اختيارنا، سيستند إلى رؤى ومنظورات تدور في فلك منظومة الرؤى النقدية الجدلية المتضاربة، وعليه فقد نقع على رؤى معارضة لرؤى ومنجز الناقد، وقد نقع على رؤى مشايعة لرؤاه ومنجزه، فضلا عن التوصيف المحايد، وهذا هو مدار نقد النقد في أصوله، خلافا لما قد يساء فهمه من نقد النقد، على أنّه معارضة لناقد النص ضرورة، وهذا بعض ما أشار ونبّه إليه عبد الملك مرتاض، الذي يرى أنّ "نقد النقد العربي المعاصر، يتم غالبا بإبداء المعارضة لموقف نقدي على نحو ما، وقلما نلفيه يتسامى إلى البحث في أصول المعرفة النقدية على نحو منهجي عميق"[4].

[1] محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة الوطنية، بيروت، لبنان، ط2، 1990، ص 15.
[2] محمود طرشونة، إشكالية المنهج في النقد الأدبي، مركز النشر الجامعي، تونس، د.ط، 2008، ص 3.
[3] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم، ناشرون، لبنان، ط1، 2008، ص 14.
[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، متابعة لأهمّ المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومه، الجزائر، ط1، 2002، ص 227.

خلاصة حديثنا عن الإشكالية –حتى لا نعطيها أكثر مما تستحق– هو أنّها منظومة تلتقي في ساحتها جملة من الأسئلة والمشاكل والإشكاليات الثانوية، التي يحيل بعضها على بعض في شكل يجعل من الوصول إلى حلٍّ مشروطا بشروط مراعاة المفارقات والطروحات التي تطرحها تلك الأسئلة المتشابكة، وهذا يعني أن الجزم بحلّ نهائي للإشكالية مقطوع فيه برأي يعدّ ضربا من المجازفة المعرفية التي تقذف بالقضية المعالجة في غيابات المصادرة غير المقبولة أكاديميا على الأقل، ولذا فكل محاولة لإيجاد حلّ للإشكالية لا يعدو كونه مجرّد رأي يخطو بالإشكالية خطوة نحو الأمام، أو نحو اطمئنان نسبي لا غير.

## 2- المنهج:

وردت مادة "نهج" في **المعاجم العربية** القديمة، دالة على الطريق أو السبيل، ودالة على الوضوح أو عليهما معًا، جاء في لسان العرب "نهج: طريق نهج: بيّن واضح، وهو النهج (...) ومنهج الطريق: وَضَحُهُ (...) وأنهج الطريق: وضح واستبان وصار نهجا واضحا بيّنا*(...) والمنهاج الطريق الواضح، واستنهج الطريق: صار نهجا (...) ونهجتُ الطريق: أبنتُه وأوضحته، ونهجتُ الطريق: سلكته، وفلان يستنهج سبيل فلان، أي يسلك مسلكه، والنهج الطريق المستقيم"[1] وفي الصحاح "النهج الطريق الواضح. وكذلك المنهج والمنهاج، وأنهج الطريق: أي استبان وصار نهجا واضحا بيّنا"[2] ولا يختلف الأمر في معجم مقاييس اللغة، إذ "النهج: الطريق، ونهج لي الأمرَ، أوضحه، وهو مستقيم المنهاج، والمنهج الطريق أيضا، والجمع المناهج"[3].

وما دام المعنى واحدا مكررا في كل المعاجم فلسنا بحاجة لإيراد أكثر من هذا، وما نخلص إليه من المعاني التي تم إيرادها، أنّ كلمة "منهج" دالة على ما يحتاجه المرء في بلوغ غايته، فالطريق ضرورة موصلة إلى غاية، والوضوح مسهم في الوصول إلى تلك الغاية، كما نستفيد من هذه التعريفات، أنّ كلمتي (منهج) و(منهاج) دالتان على المعنى ذاته.

* نشير إلى أنّ بعض مادة لسان العرب مأخوذة من معجم الصحاح للجوهري، لذا نجد تطابقا في شرح كثير من مواد المعجمين.

[1] ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، مج 6، دار المعارف، مصر ، دط، دت، ص 4554.

[2] أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، تح: محمد محمد ثامر، دار الحديث، القاهرة، مصر، دط، 2009، ص 1172.

[3] أحمد بن فارس: مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، ج5، دار الفكر، القاهرة، مصر، دط، دت، ص 361.

ومما ورد في **القرآن الكريم** حاملا لمادة "نهج"، قوله تعالى: "... لِكُلٍّ جَعَلْنَا مِنْكُم شِرْعَةً وَمِنْهَاجًا، وَلَوْ شَاءَ اللهُ لَجَعَلَكُم أُمَّةً واحدةً..."[1] وبالعودة إلى التفاسير تبيّن لنا أنها تجمع على أنّ المنهاج مقصود به الطريق الواضح المستبين، قال الطبري: "معنى الكلام: لكل قوم منكم جعلنا طريقا إلى الحقّ يؤمّه، وسبيلا واضحا يعمل به"[2] وفي الجامع قال القرطبي: "والمنهاج: الطريق المستمر، والنهج والمنهج، أي البيّن (...) وقال أبو العباس محمد بن يزيد: الشريعة ابتداء الطريق، والمنهاج الطريق المستمرّ"[3]

أمّا ما ورد في **السنة النبوية** من لفظ منهج أو منهاج، ما ثبت عن النعمان بن بشير، عن حذيفة قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "تكون النبوة فيكم ما شاء الله أن تكون، ثم يرفعها إذا شاء أن يرفعها، ثم تكون الخلافة على منهاج النبوّة..."[4] والمقصود بمنهاج النبوة سنته وطريقته وهديه، وفي حديث العباس: "لم يمت رسول الله صلى الله عليه وسلم حتى تركّكم على طريق ناهجة"[5] أي واضحة المسلك لا تحيد بصاحبها إلى الضلال.

وهناك أحاديث أخرى تضمنت هذه المادة، قد يطول الحديث عنها بإيرادها، ولذا يكفينا ما ورد في الحديثين للاستدلال على أنّ المنهج أو المنهاج مقصود بهما الطريق الواضح.

وتعزيزا لهذا المعنى وتأكيدا له، نسوق بعض **الأبيات الشعرية** التي تضمنت هذه المادة بالمعنى المذكور آنفا، منها ما أورده أبو عبيدة معمر بن المثنى (ت 210هـ) في "مجاز القرآن" لشاعر مجهول، قال:

مَن يكُ ذا شكّ فهذا فلجُ ماءٌ رواءٌ وطريـــــق نهجٌ[6]

ومن هذا ما ورد في كتاب العين:

---

[1] المائدة، الآية 48.

[2] محمد بن جرير الطبري، تفسير الطبري (جامع البيان عن تأويل آي القرآن)، تح: محمود محمد شاكر، ج10، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، مصر، دط، دت، ص 384.

[3] أبو عبد الله محمد القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي، ج8، مؤسسة الرسالة، بيرت، لبنان، ط1، 2006، ص 39.

[4] أحمد بن حنبل، مسند الإمام أحمد بن حنبل، تح: شعيب الأرنؤوط وآخرون، ج30، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 355.

[5] ابن منظور، لسان العرب، مج6، مادة نهج، ص 4554.

[6] أبو عبيدة معمر بن المثنى، مجاز القرآن، تح: محمد فؤاد سزكين، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، دط، 1988، ص 168.

وأن أفوزَ بنور أستضيئ به أمضي على سنّة ومنهـــاج[1]

وقال أبو كبير:

فأجزته بأفلَّ يُحسبُ أثـــرُه نهجا أبان بذي فريغٍ مخرف[2]

إنّ **المفهوم الاصطلاحي** للمنهج –وهو غاية حديثنا– يأخذ بقبس من المعنى المعجمي المتمثل في الوضوح واستواء الطريق الموصل إلى الغاية، غير أنّه يجاوزه في مجال الدراسة والبحث إلى كونه منظومة من الأدوات أو الوسائل أو الاستراتيجيات التي يستند إليها الباحث بُغية الوصول إلى هدف ما، وتأخذ هذه الوسائل المشكّلة لمنظومة المنهج طابع المعرفي والمنطقي من جملة الاستدلالات والبراهين التي يسوقها الدارس، على أن تكون تلك العمليات منسجمة مع الرؤية التي تولّدت عنها، ولهذا جاء تعريف المنهج في (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة) على أنّه "سلسلة من العمليات المبرمجة، والتي تهدف إلى الحصول على نتيجة مطابقة لمقتضيات النظرية"[3] هذه السلسلة من العمليات يتم برمجتها نظريًا على مستوى الذهن قبل أن تجسد إجرائيا، ولذا فالمنهج "خطة منظمة لعدة عمليات ذهنية أو حسية بغية الوصول إلى كشف حقيقة أو البرهنة عليها"[4]، ثم تتلوّن تعريفات المنهج بألوان كل حقل معرفي، على اعتبار أنّ المنهج يشكّل نقطة التقاء وتقاطع المعارف التي تنشد الحقيقة أو الاقتراب منها.

ولعلّ من أهم فروع المعرفة التي اهتمت بالمنهج منذ القدم نجد الفلسفة؛ التي ظلت تنوّع سبلها في فهم الظواهر الأنطولوجية وعلاقة الإنسان بها، وكذا تفسير سلوكات الإنسان وطبائع تفكيره، ومن ثم ظلت تبحث عن المنهج الذي يقودها إلى ضالتها، وهذا ما يفسر تداولية مصطلح "المنهج" وشيوعه منذ الحضارة اليونانية القديمة وما تلاها، فكلمة Méthode الفرنسية ونظائرها في اللغات الأوربية الأخرى "كلّها تعود في النهاية إلى الكلمة اليونانية Méthodos وهي كلمة نرى أفلاطون يستعملها بمعنى البحث أو النظر أو المعرفة،

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، ج4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 271.

[2] الشعراء الهذليون، ديوان الهذليين، تح: أحمد الزين ومحمود أبو الوفا، ج2، الدار القومية، القاهرة، مصر، دط، 1965، ص 107.

[3] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، سوشريس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص 223.

[4] المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، 1983، ص 195.

كما نجدها كذلك عند أرسطو أحيانا كثيرة بمعنى (البحث). والمعنى الاشتقاقي الأصلي لها يدل على الطريق أو المنهج المؤدي إلى الغرض المطلوب"[1] غير أن مفهوم المنهج عند كل من أفلاطون وأرسطو –على الرغم من ارتباطه بالبحث وطرق تصيّد المعرفة– لم يؤدِ المعنى الجوهري المتعارف عليه، وظل الحال على ما هو عليه إلى غاية عصر النهضة الأوربية، وبالتحديد عند طائفة من المناطقة* الذين عنوا ببلورة مفهوم المنهج في إطار أبحاثهم الفلسفية والمنطقية، غير أنّ البداية الجادة التي أسست لخطاب المنهج ومفهومه وقواعده، كانت في القرن السابع عشر، مع (فرانسيس بيكون F.Pacon ت1626) من خلال كتابه "الأرغانون الجديد" سنة 1620، وكذا مع أعمال (رونيه ديكارت René Descartes ت1650) وعلى رأسها كتابه "مقال عن المنهج" سنة 1637، والذي خصه لكيفية إجادة قيادة العقل، والبحث عن الحقيقة في العلوم، ومفهوم المنهج عنده، هو "قواعد وثيقة سهلة تمنع مراعاتها الدقيقة من أن يؤخذ الباطل على أنّه حقّ، وتبلغ بالنفس إلى المعرفة الصحيحة بكل الأشياء التي تستطيع إدراكها دون أن تضيع في جهود غير نافعة، بل وهي تزيد في ما للنفس من علم بالتدريج"[2].

غير أنّ منهج ديكارت –وإن أثّر في من جاء بعده من فلاسفة ودارسين– إلاّ أنّه قد جوبه بردّة فعل عنيفة من قبل بعض الدارسين أمثال غاستون باشلار Gaston Bachelard والسبب في ذلك يكمن في أنّ ديكارت أراد أن يؤسس لمنهج صالح لكل العلوم، حجته في ذلك أنّ الفلسفة والعلوم جميعَها هي ثمرة العقل الواحد، وهذا يستلزم أن يكون المنهج واحدا، وهذا تحديدا ما أثار حفيظة باشلار الذي فنّد سلطة النموذج الديكارتي، وأكّد تباين العلوم وخصوصياتها، وهذا يستلزم ضرورة تعددية المناهج وتباينها.

وأمّا في **مجال النقد الأدبي**، فإنّ الوعي بإشكالية المنهج حديث نسبيا، وكذا الجدل في المناهج النقدية، إذ هو لا يرجع إلى أبعد من قرن من الزمان، وهذا ما يؤكده فاضل ثامر

[1] عبد الرحمن بدوي، مناهج البحث العلمي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط3، 1977، ص 03.

* في هذه الفترة، نظر إلى المنهج على أنّه طائفة من القواعد العامة المصوغة من أجل الوصول إلى الحقيقة العلمية، كما اعتُبر جزءا من أجزاء المنطق، ويتجلى ذلك واضحا في أعمال مولينا Molina ونوليث Nunez، كما نجد فصلا طويلا عن المنهج في كتاب زبريله Zabarella سنة 1578 عن المنطق... ومن أوضح المحاولات ما قام به راموس Ramus حين قسم المنطق إلى أربعة أقسام؛ التصور، والحكم، والبرهان، والمنهج. ينظر المرجع نفسه، ص 04.

[2] رينيه ديكارت، مقال عن المنهج، تر: محمود محمد الخضيري، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، ط2، 1968، ص 95.

مؤيدا رأي حسين الواد[1]، مع الإشارة إلى أنّ حداثة الوعي بإشكالية المنهج في النقد الأدبي لا يعني غياب أشكال أولية للمنهج زمن الحضارة الإغريقية على الأقل وإلى الحضارة الإسلامية فيما بعد[2].

وإذا تتبعنا قضية المنهج في التراث العربي، فإننا سنلفي لفظ "المنهج" و"المنهاج" دالّين على ما كنا قد أومأنا إليه في التعريف اللغوي، وقد حمل عنوان مصنّف في النقد العربي القديم هذا اللفظ؛ ونقصد "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني، غير أنّه لم يزد على أن جعل لفظ المنهاج مرادفا للفظ (الباب) أو القسم، فقد قسّم كتابه إلى أبواب سمّاها مناهج، فكل باب عنده منهج.

وظل الأمر على حاله إلى العصر الحديث، وفيه طالعَنا محمد مندور سنة 1964 بكتابه "النقد المنهجي عند العرب" غير أنّ هذه المحاولة المبكرة "لا تعني الكثير بالنسبة إلى علم المناهج، بالنظر إلى المرجعية النقدية التي تنبني عليها (النقد العربي القديم) من حيث إنّها لا تقصد بالنقد المنهجي غير النقد الذي يتجاوز الذوقية إلى التحليل والتعليل"[3]، وقد تلت هذه الدراسة دراسة أخرى ممثلة في كتاب "مناهج الدراسة الأدبية" لشكري فيصل، نشرت سنة 1948، شكلت بداية عرجاء للوعي المنهجي العربي، إذ أنها لا تخلو من خلط مفاهيمي بين المنهج والنظرية والمدرسة... ثم توالت المحاولات المستقرئة لخصوصيات المناهج النقدية. ولا ينبغي أن يُفهم من هذا أنّ محمد مندور هو أوّل من عالج قضية المناهج النقدية، فهو وإن اتخذها موضوعا لبحثه، فإنّ هناك من النقاد من اتخذها أداة ووسيلة لتحليل النص الأدبي، وهم أسبق منه زمنيا، ونقصد طه حسين ومن سار على شاكلته، على اعتبار أنّ طه حسين يعدّ أول من طرح سؤال المنهج في النقد العربي بجرأة وانفتاح نقديين، بعد أن اطلع على مستجدات الفكر النقدي الغربي، وذلك بدءا من أعماله النقدية الأولى، ففي كتابه (تجديد ذكرى أبي العلاء) الذي صدر سنة 1914، يعلن صراحة أنّه قد بنى أسسه على منهج يعدّ سابقة في مجال دراسة الأدب العربي، وفي هذا الشأن يقول: "فإنّي لا أعرف قبل

[1] ينظر: حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة، تونس، ط2، 1985، ص 05.
[2] ينظر: فاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص 218.
[3] يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، رابطة إبداع الثقافية، دط، 2002، ص 18.

اليوم كتابا ظهر على هذا النحو من البحث، وربما لا أغلو إن قلت: إني لا أعرف كتابا في الآداب العربية قد وضعه صاحبه على قاعدة معروفة وخطة مرسومة من القواعد والخطط التي يتخذها علماء أوربا أساسا لما يكتبون في تاريخ الآداب... وعلى ذلك فلست في هذا الكتاب طبعيا فحسب، بل أنا طبعي نفسيّ أعتمد فيه ما تنتج المباحث الطبيعية، ومباحث علم النفس معًا"[1].

والحال نفسه في كتابه "في الشعر الجاهلي"(1926) والذي أعاد نشره بعد سنة بعنوان جديد هو "في الأدب الجاهلي" بعد أن أحدث تغييرا، وقد أثار هذا الكتاب جدلا واسعا في الساحة النقدية العربية، وذلك بسبب المنهج الذي اعتمده فيه والنتائج التي قاده إليها، وكعادته يجلو منهجه في الدراسة، ونزعته التجديدية المرتهنة بجدّة التعامل المنهجي، ففيه يصرّح قائلا: "أريد أن أصطنع في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثه (ديكارت) للبحث عن حقائق الأشياء في أوّل هذا العصر الحديث، والناس جميعا يعلمون أنّ القاعدة الأساسية لهذا المنهج هي أن يتجرّد الباحث من كلّ شيء كان يعلمه من قبل، وأن يستقبل موضوع بحثه خالي الذهن مما قيل فيه خلوا تاما"[2] وبهذا يتضح لنا أنّ طه حسين في منجزاته النقدية لم يكن همّه الموضوع في حدّ ذاته، بقدر ما كان استعراض آليات المنهج الغربي، والتثبّت من جدوى نتائجها، ولهذا ذهب حسين الواد إلى أنّ كتابه "في الأدب الجاهلي" إنّما جاء "مؤلفا يعنى بالتفكير في المناهج أكثر ممّا يُعنى بشيء آخر"[3].

لقد كان الاعتناء بالمنهج النقدي منذ الرعيل الأوّل من النقاد العرب الذين اتصلوا بالغرب وفكره النقدي، فسعوا إلى توطينه وتطبيقه على الأعمال الأدبية العربية، بغية تجاوز الدراسات المبتذلة والمتكلسة، واستمر ذلك إلى مرحلة الانفجار المنهجي في الستينيات عند الغرب، والسبعينيات عند العرب، وهي المرحلة التي تشكَّل فيها الوعي بالمنهج، واشتدت المماحكات حول إشكالياته، وتبلور فيها مفهوم المنهج النقدي.

[1] طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف، مصر، ط6، 1963، ص 12.
[2] طه حسين، في الأدب الجاهلي، مطبعة فاروق، القاهرة، مصر، ط3، 1933، ص 65.
[3] حسين الواد، في تاريخ الأدب، مفاهيم ومناهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1993، ص 130.

إنّ الغرض من رصد سيرورة المنهج لفظا ومصطلحا وإجراءً عند الغرب ثم عند العرب هو التأكيد على تأخّر الاعتناء بالمنهج في مجال دراسة الأدب/النقد الأدبي، بخلاف مجالات المعرفة الأخرى، وهذا يعني بداهة تأخّر ظهور مفهوم المنهج النقدي وتأخر ظهور إشكالياته معًا. فما هو مفهوم المنهج النقدي إذن؟

كنّا قد أومأنا إلى أنّ مفهوم المنهج ظلّ ملتبسا عند الدارسين العرب في المنتصف الأوّل من القرن العشرين، كما هو الحال مع محمد مندور، وشكري فيصل، ولم تتضح معالمه بين جملة من المفاهيم؛ كالنظرية والمدرسة والطريقة والاتجاه والمذهب والتيار والخطة* غير أنّ هذا الالتباس ما لبث أن تحول إلى وضوح مع كثير من الدارسين المعاصرين أمثال: سيد البحراوي، وخلدون الشمعة، وحسين الواد، وفاضل ثامر، ومحمود طرشونة، ويمنى العيد، وعبد الله إبراهيم، وعبد العالي بوطيب، وغيرهم ممن اعتنى بالمنهج ومفهومه وإشكالياته، يعرّفه يوسف وغليسي معتبرا إيّاه "جملة من الأساليب والآليات الإجرائية الصادرة عن رؤية نظرية شاملة إلى الإبداع الأدبي،** والتي غالبا ما تنبثق عن أساس فلسفي أو فكري، يستخدمها الناقد في تحليل النص وتفسيره بكيفية شاملة لا تتوقف فعاليتها على عتبة دراسة الجزء من الكل، وإنّما تتجاوز ذلك إلى النص في صيغته الكاملة شكلا ومضمونا، وفي انتمائه إلى أيّ جنس أدبي"[1] وقد نتساءل بالنظر إلى هذا التعريف: أي منهج هذا الذي يحيط بجوانب النص الأدبي شكلا ومضمونا؟ وإذا افترضنا صحة هذا التعريف، فهل هذا يصدق على المنهج الوظائفي لفلاديمير بروب V.Propp الذي لا يعنى سوى بمورفولوجية النص، والتي يتم الكشف عنها برصد الوحدات الوظيفية؟ وهل يصدق هذا أيضا على المنهج البنيوي؟

إنّ ما يحسب لهذا التعريف هو إدراكه الواعي لكون الآليات الإجرائية المكونة للمنهج إنّما هي منبثقة عن رؤية أو أساس فكري أو فلسفي، وإن كان هذا التعريف صدى لتعريف الرؤية والمنهج عند عبد الله إبراهيم كما سيأتي، ولو توقف هذا التعريف عند هذا الحدّ لكان

* للتفرقة بين هذه المفاهيم ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 17-26.

** الظاهر من هذا الجزء من التعريف، أنه مستخلص من مفهوم المنهج كما حدده عبد الله إبراهيم في كتابه المتخيل السردي، ص 5.

[1] يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 24.

أكمل وأوفى، غير أن الالتباس حصل فيه لما نسب الشمولية للمنهج بآلياته الإجرائية، في حين كان الأصوب أن تنسب للرؤية التي يفترض فيها تلك النظرة الشمولية للأدب.

وقضية انبثاق الآليات المنهجية عن رؤية نظرية معرفية يلح عليها غير ما ناقد، إذ هي لم تنبثق من فراغ، وكل تعريف يقصي هذه الحيثية، سيكون مدعاة للتشكيك في استيعاب مفهوم المنهج، وها هو الناقد عبد الله إبراهيم يرى أنّ "الرؤية هي خلاصة الفهم الشامل للعملية الإبداعية في نواحي النسج والبنية والدلالة والوظيفة، أمّا المنهج: فهو سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد، مستخلصة من آفاق تلك الرؤية"[1] وهذا أيضا ما يؤكده فاضل ثامر حين اعتبر أنّ "مفهوم المنهج Method يفترض موقفا فلسفيا أو أنطولوجيا شاملا ووعيا بكيفية التعامل مع المادة الأدبية وفق رؤيا خاصة وشاملة"[2] ولا يحيد سيد البحراوي عن هذا المفهوم في كتابه (البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث) إذ يرى أن المنهج النقدي "طريقة في التعامل مع الظاهرة موضوع الدراسة، تعتمد على أسس نظرية ذات أبعاد فلسفية وأيديولوجية بالضرورة، وتملك هذه الطريقة أدوات إجرائية دقيقة ومتوافقة مع الأسس النظرية المذكورة، وقادرة على تحقيق الهدف من الدراسة"[3].

ولذا فإنّ الوعي النقدي في التعامل مع النص الأدبي لا يتحقق إلا إذا كان الناقد على دراية بالخلفيات الابستيمولوجية التي فرّخت جملة الأدوات المنهجية، وهذا ما يعوز –للأسف الشديد– كثيرا من الأعمال النقدية العربية، إذ لم يكن حظها من المنهج الغربي سوى الخطوات الإجرائية، وهذه واحدة من جملة الإشكاليات العالقة بالخطاب النقدي العربي، كما سيأتي الحديث عنها تباعا.

[1] عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص 5.
[2] فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص 226.
[3] سيد البحراوي، البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، القاهرة، مصر، ط1، 1993، ص9.

**ثانيا: الموقف النقدي العربي من إفرازات الحداثة الغربية**

لقد تفاوتت نظرة النقاد والدارسين العرب للمناهج النقدية الغربية التي تلقوها بداية من القرن العشرين، فمنهم من ألحّ على ضرورة الإفادة من النموذج الغربي واحتذائه، إذ لا سبيل لفهم العمل الأدبي وكشف أسراره إلا بإخضاعه لسلطة المناهج النقدية الغربية حدّ المطابقة والاندماج والذوبان وإن بشكل قسري قيصريّ. وفي مقابل هذا ظهر تيار معارض للتيار الأوّل، يدعو إلى الانغلاق والتقوقع في الثقافة العربية بعيدا عن إرهاب الفكر الغربي ومناهجه النقدية –كما يحلو للبعض نعت ذلك الفكر– ومن ثم وقع الخطاب النقدي تحت ضغط تجاذب ذينك التيارين له، وهو ما أدى إلى ظهور تيار آخر امتلك رؤية متزنة سعى من خلالها إلى التوفيق بين التيارين، داعيا إلى ضرورة الانفتاح على الآخر كونها سنة كونية قبل أي شيء آخر، وما دامت كذلك فالواجب تحكيم الوعي النقدي الذي يتصيد من الآخر كل عنصر إيجابي يتوافق مع روح التجديد وطبيعة المتغيرات الثقافية والحضارية، في حين ينبذ كل ما يتعارض مع طبيعة الفكر العربي وخصوصياته.

إنّ تخصيص حيّز ضيق في هذا المدخل لهذه القضية الكبرى قد يوقعنا في مطبات الابتسار الذي يغمط القضية حقها، غير أنّ ما يشفع لنا هو سعينا لتقديم رؤية عامة لموقف نقادنا من الآخر وفكره ونقده ومناهجه، ولأنّ لهذه المواقف صلة مباشرة بإشكالية المنهج.

إنّ عرض موقف كل تيار من التيارات الثلاثة السابقة يستدعي منّا الحفر في المرجعيات والخلفيات الابستيمولوجية التي أسست لتلك المواقف، فلو نظرنا إلى موقف النقاد العرب المتبنّين للنظريات الغربية حدّ التناسخ، لتبين لنا بعد استقراء منجزاتهم وأفكارهم أنّ مردّ ذلك هو قناعتهم بأنّ العقل العربي عقل وجداني –إن صح التعبير– عقل مكبّل بقناعات ومسلمات ونماذج تقليدية كانت السبب في ابتذال الخطاب النقدي العربي وتكلسه، وعليه، ليس من سبيل للخروج بهذا الخطاب من دائرة الهشاشة إلا بالانفتاح على الخطاب التنويري التجديدي للآخر –على حدّ زعمهم– وهو خطاب يحكّم العقل المنتج والمولّد للمناهج النقدية التي تنهض بالخطاب النقدي، وهذا ما يؤكده نصر حامد أبو زيد في معرض وصفه لخطاب الآخر التنويري، الذي من أبرز سماته عدم تجاهل الأسئلة المكبوتة ونقلها إلى الإفصاح

والعلن وتسليط ضوء العقل عليها، ولعلّ أهم ما يميزه عن غيره من الخطابات النقدية على حد قوله "هو الحرص الدائم على طرح إشكالية المنهج بوصفها الإشكالية التي تميز العقل ((المتسائل)) من العقل ((المذعن)) من جهة، كما أنّها تميّز العقل القادر على إنتاج المعرفة من ذلك القابل للمعلومات لحفظها وتكرارها من جهة أخرى"[1].

وهذا الموقف نجده ماثلا عند كثير من النقاد العرب الذين اندمجوا في الآخر وامتاحوا منه دون تمرير تلك الأفكار على مصفاة الهوية والخصوصية، وسنكتفي بإيراد نموذجين، مثّلا هذا التيار أحسن تمثيل، أحدهما متقدم على الآخر زمنيا، ونقصد (طه حسين) و(كمال أبو ديب).

فالأوّل أعلن في كتابه المثير للجدل (في الأدب الجاهلي) وهو النسخة المعدلة من كتابه (في الشعر الجاهلي) ضرورة أن يكون تفكيرنا غربيا حين دراسة أدبنا العربي، وكأنّ عقلنا العربي قاصر عن مقاربة النص، عاجز عن تفسيره، وقد وصف منهجه في الدراسة قائلا: "فلنصطنع هذا المنهج حين نريد أن نتناول أدبنا العربي القديم وتاريخه بالبحث والاستقصاء، ولنستقبل هذا الأدب وتاريخه وقد برّأنا أنفسنا من كل ما قيل فيهما من قبل، وخلصنا من كل هذه الأغلال الكثيرة الثقيلة التي تأخذ أيدينا وأرجلنا ورؤوسنا فتحول بيننا وبين الحركة الجسمية الحرة، وتحول بيننا وبين الحركة العقلية الحرة أيضا"[2].

ولا يقف عند هذا الحد من الجرأة، بل يلح على ضرورة ولوج البحث بإذعان خالص للمنهج الغربي وسلطته "نعم يجب حين نستقبل البحث في الأدب العربي وتاريخه أن ننسى عواطفنا القومية وكل مشخصاتها، وأن ننسى عواطفنا الدينية وكل ما يتصل بها، وأن ننسى ما يضاد هذه العواطف القومية والدينية؛ يجب أن لا نتقيد بشيء ولا نذعن لشيء إلاّ مناهج البحث العلمي الصحيح"[3].

[1] نصر حامد أبو زيد، الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2008، ص 74.
[2] طه حسين، في الأدب الجاهلي، ص 66.
[3] المرجع نفسه، ص 66.

هكذا يُعنت طه حسين نفسَه في رجع صدى الفكر الغربي من موقع الانبهار والانهزامية، غاضا الطرف عن التعارض الطبيعي والعقلي بين بيئتين ثقافيتين مختلفتين؛ عربية وغربية، ولعلّ بعض ما أتاه طه حسين في قراءة التراث الأدبي العربي مردّه إثبات قابلية هذا التراث لأن يُفحص ويُعاين بأدوات نقدية غربية، ومن ثم إثبات أنّ تراثنا لا يختلف عن تراث غيرنا، وهذا ما يؤكده محمد برادة، حين ذهب إلى أنّ "معظم نقادنا منذ طه حسين والمرصفي قد اتجهوا صوب المستودع الأدبي الغربي بحثا عن أدوات التحليل والتفسير حتى عندما حاولوا إعادة تقييم روائع التراث العربي، وهذا ما ترك في نفوسنا الانطباع عند قراءة العقاد والمازني وطه حسين وهيكل... بأنهم يجهدون في إبراز قيمة التراث عن طريق إظهار إمكانية تطبيق المناهج الغربية على جوانبه الهامة، حتى لا يكون مختلفا في شيء عن التراثات الأدبية للأمم المتقدمة"[1].

وقريبا من هذا الخطاب النقدي لدى طه حسين، يطالعنا خطاب نقدي آخر يتمحض للتيار ذاته القائم على الاجترار والإسقاطية، غير أنّه مؤسس على ما أفرزته الحداثة الغربية المعاصرة من مناهج نقدية كالبنيوية وما بعدها، ويتعلق الأمر بالخطاب النقدي عند أبي ديب، مجسدا في جملة من كتبه، على رأسها (الرؤى المقنعة) و(جدلية الخفاء والتجلي)، ففي الأوّل أشاد بالمناهج الحداثية المعتنية بالنسق النصي وفي مقدمتها ما أتى به برورب وليفي ستروس والبنيويون الفرنسيون ولوسيان غولدمان وغيرها مما شكّل خلطته المنهجية في مقاربة الشعر الجاهلي، وقد رأى في منهجه البنيوي وكل مسعى يسير على شاكلته سبيلا لإنقاذ ليس النقد العربي فحسب، ولكن الثقافة العربية برمتها، والتي باتت مهددة على عديد المستويات والأصعدة، وفي هذا يقول: "وبمثل هذا المسعى، وبالحركة على هذا المستوى من الجديّة والأناة والإخلاص والتحليل المتعمق المتقصي يمكن لنا أن نفجر طاقات جديدة بناءة في ثقافتنا التي تبدو الآن أكثر من أي وقت مضى مهددة بالتفتت والهامشية والخضوع للفكر

[1] محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1985، ص50.

الجزئي أو الفكر الغوغائي أو الفكر التقليدي أو لجميع هذه الأنماط من الفكر في آن واحد"[1].

وهو وإن كان يدّعي إضاءة النصوص الشعرية العربية –التراثية خاصة– وبيان ما لم يتبين للقارئ من معنى، وما لم يتكشّف له من مبنى، فإنّه في واقع الأمر، وما تشهد به مقارباته، زاد من عتمة النصوص بلغة مراوغة ومعادلات وجداول وخطاطات معقدة، وشفرات وطلاسم هي بحاجة إلى بيان معانيها قبل معاني النص.

ومن هذا المنطلق تأسس مشروع عبد العزيز حمودة النقدي، والذي عرّى من خلاله طبيعة الخطاب النقدي الحداثي لدى طائفة من النقاد العرب، أمثال (كمال أبو ديب وهدى وصفى وجابر عصفور...) وأبان عن إخفاق المنهج البنيوي والتفكيكي من باب سعيهما إلى تحقيق المعنى –على اختلاف وسائلهما– "فانتهيا إلى نفس المحطة النهائية، فالبنيويون فشلوا في تحقيق المعنى والتفكيكيون نجحوا في تحقيق اللامعنى"[2].

أمّا في كتابه (جدلية الخفاء والتجلي) فقد دعا بالاعتماد على المنهج البنيوي إلى تغيير الفكر العربي وجعله فكرا متوثبا متسائلا، وفي هذا إقرار فصيح، واتهام صريح للفهم النقدي العربي، ودعوة إلى تغريب هذا الفكر والفهم، ويتجلى هذا في بيانه لفعالية المنهج البنيوي وعدم وقوفه عند فهم الظواهر النصية فحسب "بل إلى أبعد من ذلك بكثير؛ إلى تغيير الفكر العربي في معاينته للثقافة والإنسان والشعر، إلى نقله من فكر تطغى عليه الجزئية والسطحية والشخصانية إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة، المتقصية، الموضوعية، والشمولية، والجذرية في آن واحد"[3] ويستمرّ في جلد الفكر العربي قائلا: "ولأنّ الفكر العربي (...) ما يزال فكرا ترقيعياً، وفي أفضل أحواله فكرا توفيقيا (...) ولأنّ الفكر العربي ما يزال عاجزا عن إدراك الجدلية التي تشهد المكونات الأساسية للثقافة والمجتمع والتي تجعل بنية القصيدة

[1] كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1986، ص11.
[2] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 232، أبريل 1998، ص 8.
[3] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1984، ص8.

تجسيدا لبنية الرؤيا الوجودية (...) ولأنّ الفكر العربي كذلك ما يزال عاجزا عن التصور الكلي المعقد لحركة الإنسان في المجتمع ولقوانين التطور الفني"[1].

وبهذا لم يُبق للعقل العربي ومن ثم الفكر العربي باقية، فكل مثلبة نسبها له، وكل محمدة نسبها لفكر الآخر، ورؤية انهزامية كهذه لا يرجى منها الارتقاء بالخطاب النقدي العربي وتطويره ما دام حبيس تلك الرؤية، بل على العكس من ذلك سيولج الخطاب النقدي في إشكاليات أغور وأعقد، على اعتبار أن تلك الدعوة دعوة للتفكير النقدي بعقل مستعار دخيل، ما يخلق حالة من النشاز والتنافر بين نص عربي خالص، ومنهج غربي خالص هو نتاج فكر غربي خالص.

في مقابل التيار المشايع للنظريات والمناهج الغربية ظهر تيار عربي يكيل الكيل بمكيالين لتلك النظريات النقدية التي اختزلت الإنسان في علامات نصية، وقولبت الأدب في قوالب جافة، وغضت الطرف عن المشاعر والأحاسيس التي يثيرها، وحولت اللغة الأدبية إلى معادلات رياضياتية وخطاطات هندسية ووأدت المعنى عوض أن تحققه كما هو الحال في البنيوية والتفكيكية، "وقد قام رفضهم أو نقدهم في أحسن الأحوال على أكثر من مبرر، يحدوهم في ذلك واقع النقد العربي وما أسفر عنه التأثر بالمنهجية الغربية من فوضى فكرية ونقدية عميقة (...) وواقع النقد الغربي ذاته غير المستقر على حال، وغير البريء من فلسفات شتى لا تتطابق مع البيئة والمجتمع والفلسفة العربية"[2] وقد تراوح أنصار هذا التيار بين رافض لكلّ مستورد غربي، من فكر وفلسفة ومناهج نقدية، وبين رافض لمنهج محدد رأى أنّه لا ينسجم مع رؤاه أو توجهاته الإيديولوجية والفكرية، فتهيأ لنقده وردِّ مزاعمه ونسفِ أسسه ومقولاته، وهو حال عديد النقاد أمثال: محمود أمين العالم، أنور الجندي، عبد العزيز حمودة، نجيب العوفي، فاضل ثامر، عبد الجبار البصري... في بعض كتبهم على الأقل.

وكمثال على ذلك، نجد عبد العزيز حمودة مثلا في كتابه (المرايا المقعرة) يقف في الضفة المقابلة التي وقف فيها كمال أبو ديب الذي ألقى باللائمة على العقل العربي واصفا

[1] المرجع السابق، ص 8-9.
[2] هيام زيد عطية عريعر، الخطاب النقدي العربي وعلاقته بمناهج النقد الغربي، تموز للطباعة والنشر، دمشق، سورية، ط1، 2012، ص 520.

إيّاه بالعجز والقصور والسطحية، مثلما أوردنا ذلك، فها هو ذا حمودة يعلن قمة هذا العقل في صياغة نظريات أدبية على مدى عشرة قرون منذ القرن الثالث الهجري، ولم يصل إلى كبوته وتعثره إلا حينما أناخ الانبهار بالعقل الغربي مطاياه على العقل العربي، يقول: "موقفي المبدئي أنّ العقل العربي استطاع في وقت كان عقل أوروبا أثناءه يغط في سبات الجهالة أن يقدم فكرا لغويا ونقديا كان من الممكن لو لم تحدث فترة الانقطاع الطويلة من القرن الرابع عشر الميلادي حتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ولو لم نقم نحن في انبهارنا بإنجازات العقل الغربي في العصر الحديث باتخاذ موقف القطيعة الاختيارية والإرادية من تراثنا القديم، هذا الفكر كان يمكن أن يتطور إلى مدارس لغوية ونقدية كاملة النضج"[1].

أما موقفه الرافض لإفرازات الحداثة الغربية في مجال النقد الأدبي، فيظهر في كتابه المرايا المحدبة حين قوّض المشروع البنيوي التفكيكي متسائلا: "ماذا حقق البنيويون بعلميتهم؟ لقد كان الهدف من البداية هو إنارة النص، لكن ذلك ما لم يتحقق، وبدلا من مقاربة النص وإنارته، حجبت اللغة النقدية المراوغة والتي تلفت النظر إلى نفسها متذرعة بعلمية التفسير للنص الأدبي، ولم تحقق المعنى... لقد انشغلوا في حقيقة الأمر بآلية الدلالة، ونسوا ماهية الدلالة"[2] ثم ينتقل بعد ذلك إلى تعرية الاستراتيجية التفكيكية التي تأسست –فيما ذهب إليه– على رفض عملية النقد، والشك في كل الأنظمة والقوانين والتقاليد، والتحول إلى لا نهائية المعنى، لقد انطلق التفكيك كالثور الهائج في حانوت العاديات يحطّم كل غالٍ وثمين ومقدس، واستبدل التفكيكيون بالنموذج ذاتية القراءة والتمرد على نهائية النص أو إغلاقه، ثم إنهم أيضا استبدلوا بعلمية النقد أدبية اللغة النقدية، وهكذا أضافوا إلى فوضى الدلالة –بسبب اللعب الحرّ للعلامة والبينصية والانتشار وغياب المركز المرجعي، بل اختفاء التفسيرات الموثوقة والأثيرة– لغة نقدية تتعمد لفت النظر إلى نفسها بعيدا عن النص، فوصلوا في نهاية المطاف إلى حجب النص[3].

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 272، أغسطس 2001، ص 12.
[2] المرايا المحدبة، ص 7.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 8.

إنّ رفض عبد العزيز حمودة لما أفرزته الحداثة الغربية من مقولات نظرية وآليات إجرائية ومصطلحات نقدية متأتٍ من باب مشروعية الاختلاف وحرية الطرح، وقد صرح بذلك في (المرايا المقعرة) بقوله: "وحق الاختلاف هو فقط ما مارسته في المرايا المحدبة، لا أكثر ولا أقل، وكنت حريصا على تأكيد أنّ رفضي لإفرازات الحداثة الغربية ليس أكثر من ممارسة حق الاختلاف"[1]، وتبريره هذا ناجم عن الردود العنيفة التي وجهت إليه بعد صدور كتابه (المرايا المحدبة) من قبل بعض النقاد، مثل جابر عصفور.

وضمن هذا التيار دائما، نجد أنور الجندي الذي يطرح جملة من الأسئلة الحيرى التي ما فتئت تؤرقه وتؤرق كل متتبع لواقع النقد العربي: لماذا نكون تابعين لمدارس معينة في النقد الأدبي ولا تكون لنا نظريتنا الأصيلة، ومدارسنا المبتكرة القائمة على أساس من قيمنا؟ لماذا نتأقلم نحن لنظريات الآخرين وهي غريبة عنّا، ولا تكون لنا مناهجنا المبتدعة الخالصة المستمدة من أدبنا؟ ومادام أدبنا يختلف في جوهره وذاتيته ومضامينه عن الأدب الغربي، فلماذا نحكّم مقاييس هذا الأدب فيه؟ هذه هي الكلمة التي تقال اليوم في مواجهة تحديات نهج النقد الأدبي الحديث[2]

وجماع القول فيما يخص موقف هذين التيارين من مستجدات النقد الغربي ومناهجه، هو أنّ التيار الأوّل وقع في فخ التهويل، حين أعلى من شأن الآخر وفكره وطرق تعامله مع النصوص فكان من البدهي أن تتصاغر الذات أمامه، ومن ثم تذوب وتندمج فيه وتكون صدى لما يأتي به، وأمّا التيار الثاني فوقع في فخّ التهوين غير المشروع، وذلك حين رفض التفاعل مع منجزات الفكر النقدي الغربي، مع الإقرار بحالة الجمود التي يشهدها النقد العربي الحديث والمعاصر، وفي ظل غياب بديل لهذه الحالة، واكتفى بتقزيم الآخر –وليس هذا حال كل أنصار هذا التيار طبعا– والتقليل من شأن النتائج التي حققها الآخر، دون وعي انتقائي لما في تلك النظريات والمناهج النقدية من محاسن أو مساوئ، وراح بعضهم ينعت تلك المناهج بنعوت تشي بما يضمره أصحابها من تضخيم للقضية، يقول أحدهم: "لقد أصبح المنهج اليوم يمارس نوعا من الإرهاب على حياتنا النقدية والأدبية (...) فهو الغول الذي

[1] المرايا المقعرة، ص 8.
[2] ينظر: أنور الجندي، خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1985، ص11.

يخوّف به مَن رامَ الدخول إلى حرم النقد المعاصر"[1] وفي موضع آخر يصف الدراسة النصانية بالعبثية مع أنّه لم يعد خافيا على أحد أنّ جوهر العملية النقدية مرتبط بمعاينة لغة النص والكشف عن عناصر بنيته والبحث عن علاقاته الداخلية، حيث يرى أنّ "الدراسة النصانية في النقد المعاصر ليست سوى شكل من أشكال العبث"[2]، وكل ذلك من المغالاة التي تضر بآفاق الدرس النقدي.

أمّا التيار الثالث، فهو تيار توفيقي يملك نظرة متزنة، يرى من خلالها أنّ التفاعل الثقافي في مجال الفكر النقدي ضرورة لا مناص منها، مع ضرورة أن يحكم هذا التفاعلَ المعرفي وعيٌ بخصوصية النص العربي وحواضنه الفكرية والفلسفية والعقدية والثقافية، وهو ما يؤسس لحوار نقدي مثمر بعيدا عن التهويل أو التهوين، وهذا ما يعوّل عليه في خلق ديناميكية تنهض بالنقد العربي، كونها تستفيد من حركية النقد الغربي المتجددة، في حين لا تغلق بابها في وجه الطروحات التراثية التي مازالت بحاجة إلى تثوير وأقلمة مع مستجدات العصر، وقد نهض بهذه المهمة طائفة من النقاد العرب الذين اطلعوا على جواهر التراث؛ الأدبية والنقدية بكفاءة واقتدار، وتمكنوا من استيعاب النظريات النقدية الغربية، ومن ثم سعوا إلى تكييفها مع معطيات البيئة والثقافة والخصوصية العربية، من هؤلاء؛ عبد الفتاح كليطو، عبد الملك مرتاض، عبد الله إبراهيم، حاتم الصكر، وغيرهم.

يندرج هذا التيار ضمن النمط الخلاّق الذي فعّل مستويات التحاور مع النص؛ المستوى النظري والإجرائي، وساهم في إخصاب المصطلح النقدي كونه يعي أنّ المصطلح النقدي الغربي يحمل في ثناياه عوالق الفكر والفلسفة الغربية، وبهذا الرأي نكون قد خالفنا رأي الباحثة هيام عطية عريعر التي ذهبت إلى "أنّ الرافضين للمناهج الغربية ينتمون إلى النمط الخلاق، بمعنى أنهم لولا معرفتهم الواعية الدقيقة بالطرح المنهجي الوافد لما استطاعوا نقده والطعن به"[3]. والحق أنّه ليس كلّ رافض للمناهج الغربية واعيًا بأسسها، هذا من جهة، ومن

[1] إبراهيم صدقة وآخرون، إشكالية المنهج في النقد العربي، منشورات مخبر المثاقفة العربية في الأدب ونقده، جامعة سطيف 02، ط1، 2015، ص 13.
[2] المرجع نفسه، ص 23.
[3] الخطاب النقدي العربي المعاصر وعلاقته بمناهج النقد الغربي، ص 471.

جهة أخرى ليس كل وافد غربي سلبيًا بالضرورة، فإذا كان "ما يأتينا من الغرب ليس خيرا كلّه، فهو أيضا ليس شرا كلّه"[1] وهذا تحديدا ما وعاه التيار التوفيقي.

وكنموذج للخطاب التوفيقي، نقدم موقف الناقد العراقي عبد الله إبراهيم من المناهج النقدية الغربية، ففي هذا الشأن يرى أنّ "الموقف الحواري من هذه المناهج وعدّها حلقات مترابطة في جدل المناهج الحديثة، يؤشر حالة عدم الانبهار بها، وعدم مبايعتها على أنّها الخلاص، بل على أنّها مساهمة جادة يمكن التواصل معها وتخصيبها بالدرس الذي ينهض على روح المثاقفة والتفاعل من دون إحساس بالوهن من ناحية، ولا بالاستعلاء من ناحية ثانية تجاهها، وذلك أنّ الأعمال المنهجية المنظمة تستدعي حوارا مع الآخر على مستوى لا يقل أهمية عن الحوار مع الذات"[2].

وقريبا من هذا ، وعلى مستوى الممارسة النقدية، نجد هذا التوجه لدى الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض، الذي دأب على المزاوجة بين معطيات التراث العربي ومنجزات النقد الغربي، ليفعّل دينامية النص والنقد معا، وقد صرح بهذا التوجه في غير ما موقف وموطن؛ من ذلك ما أتاه في كتابه (ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد) حيث يقول: "أمّا ما نودّ نحن، فهو أن نفيد من النظريات الغربية القائم الكثير منها على العلم، كما نفيد من بعض التراثيات ونهضم هذه وتلك، ثم نحاول بعد ذلك عجن هذه مع تلك عجنا مكينا، ثم بعد ذلك نحاول أن نتناول النص برؤية مستقلة مستقبلية"[3].

موقف توقيفي كهذا، هو ما يعوّل عليه في الدفع بالنقد العربي المعاصر خطوات نحو الأمام، ويقود إلى فهم المنجز الإبداعي العربي بعين معاصرة، ولعلّ هذا ما قد يسهم في خلق نظرية نقدية عربية، شريطة التخفيف من حدّة التبعية للغرب بشكل تدريجي، مع ضرورة استلهام القضايا اللغوية والنقدية القابلة للتعديل والتطوير من التراث العربي، والواقع يشهد بأنّ معظم ما توصل إليه الفكر النقدي الغربي المعاصر نجد له بذورا وإشارات في تراثنا، غير

[1] عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 298، نوفمبر، 2003، ص 08.
[2] عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص6.
[3] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1993، ص 11.

أننا وللأسف الشديد، لا نعود إلى التراث إلاّ لنؤصّل لنظرية غربية بُغية إثبات سبق العرب إليها، وكان من أولى الأولويات تطوير نظرية نقدية عربية، بدل الانتظارات المتواترة تلهفاً لكل وافد غربي.

والحاصل أنّ الانفتاح المطلق على الآخر يقود إلى التعسف، والانغلاق المطلق يقود إلى التكلف، بينما يقود التفاعل الثقافي الواعي إلى التكيف، وهذا هو المطلب المأمول.

**ثالثا: تجليات إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر**

لقد أدى انفتاح النقد العربي المعاصر على إفرازات الحداثة الغربية –حرصا من رجالاته على توفير أسباب الانخراط في الحراك النقدي الذي يشهده هذا العصر– إلى ولوجه مضمارا يعجّ بالمعضلات والإشكاليات والسجالات، بعضها ورثه عن الخطاب النقدي الغربي، وبعضها الآخر متمحض لطبيعة التلقي العربي وخصوصية البيئة والثقافة العربية، ومن ثم طفح خطاب النقد العربي بتلك الإشكاليات التي كانت سببا في حصول الوعي بها وبمستوياتها، ولعلّ أهم هذه الإشكاليات على الإطلاق "إشكالية المنهج" وما استرفدته من "إشكالية المصطلح" التي لا تقل أهمية وشأنا عن سابقتها، بل لا يمكن الحديث عن إحداهما في غياب الأخرى.

إنّه ما من شك في أنّ لكل نتيجة أسباب، وأسباب إشكالية المنهج عديدة متعددة يعضّد بعضها بعضا، نذكر منها:

- تعدد المناهج بتعدد زوايا النظر إلى الإبداع الأدبي، ويتجلى بعض ذلك في تفاوت نظريات الأدب التي تعنى بقضايا نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته، ومن نماذج تلك النظريات ((نظرية المحاكاة، التعبير، الخلق، الانعكاس والتلقي...)) هذا التعدد الرؤيوي هو ما زاد من حمأة السجال المنهجي، على اعتبار أنّ لكل منهج رؤية ابستيمولوجية وفلسفية مسبقة.
- ارتباط النقد الأدبي بالمعارف والعلوم الحديثة، وكلها على صلة وثيقة بالأدب القائم على اللاتحديد كما ذكرنا، إذ لا نعدم فيه جوانب نفسية، واجتماعية، وتاريخية،

وثقافية، وأنثروبولوجية، وينبني على نظام لساني/لغوي خاص، وكل هذه الجوانب احتضنتها علوم قائمة بذاتها كانت سندا للنقد الأدبي، ومن ثم كانت سببا في تراكمية المنهج، وانشطار الرؤية المنهجية وفق التوجهات الخاصة لتلك العلوم والمعارف.

- تلقي المناهج الغربية بعوالقها الفكرية والفلسفية والإيديولوجية الغربية، وهو ما أوقع الخطاب النقدي العربي في سوأة التناسخ والاستهلاك اللاواعي على صعيد المستويين المنهجي والاصطلاحي.
- غياب الجهود الجماعية في الاشتغال النقدي العربي، خلافا لما هو قائم في الغرب؛ إذ إنّ مستويات النقد الغربي (المستوى التنظيري، التأليف القاموسي...) متأسسة – في الغالب– على الجهود الجماعية، وهذا ما نجده ماثلا في حلقات الشكلانيين الروس (حلقة موسكو 1915) و(جماعة بيترسبورغ أو حلقة دراسة اللغة الشعرية/ الأبوياز 1916) و(حلقة براغ 1926)، و(جماعة تال كال Tel Quel 1960). والأمر نفسه فيما يخص التأليف القاموسي؛ نحو قاموس (السيميائية، القاموس المعقلن لنظرية الكلام) لغريماس وكورتيس، و(قاموس اللسانيات) لجون دي بوا وآخرون، وآخر بالعنوان ذاته لجورج مونان وآخرون، و(معجم تحليل الخطاب) لباتريك شارودو ودومينيك منغنو، وغيرها من الأعمال الجماعية، وذلك ما كان عائقا أمام تشكل جماعة أو مدرسة نقدية عربية. فضلا عن الفوضى والاضطراب الذين وسما الخطاب النقدي العربي على صعيد التأصيل النظري وصناعة المصطلح.

إنّ إشكالية المنهج في النقد الأدبي تحمل في ثناياها جملة من القضايا والمفارقات التي تتمحض لهذه الإشكالية، فاعتماد منهج دون سواه يشكل إشكالية، واعتماد منهج تركيبي يضم عدة مناهج يعد أيضا إشكالية، كما أنّ الالتزام الحرفي والميكانيكي بإجراءات المنهج يعدّ إشكالية وعدم التقيد بصرامة المنهج في حدّ ذاته إشكالية، بل إنّ حضور المنهج يمثل إشكالية، كما أنّ غيابه أيضا يعتبر إشكالية، هذا فضلا عن إشكالية المصطلح، وهذا ما يجعل إشكالية المنهج النقدي تحديدا عصية الترويض، صعبة الإخضاع، ويزداد أمرها تعاظما في منظومة النقد العربي بفعل تبعات التلقي، وفيما يأتي بعض تجليات إشكالية

المنهج في سياق التلقي العربي، رأينا أنّها صميم الأزمة المنهجية التي يتخبط في مضمارها النقد العربي المعاصر.

## 1- إشكالية المنهج بين غيابه وحضوره

لطالما اشتكى الدارسون من غياب المنهج في النقد العربي قبل الاتصال بالنقد الغربي ومناهجه، فقد ظل محتكما إلى الذوق الشخصي والقياس اللغوي والعرف البلاغي والحكم العروضي والموازنة فالمفاضلة، ولا يعني هذا أنّ غياب المنهج –في شكله المكتمل– اقتصر على تلك المرحلة، بل ظل غيابه لدى طائفة من النقاد مستمرا إلى يومنا هذا، ومع هذا الغياب تبينت أهمية المنهج في الممارسة النقدية، واتضحت قيمته في بلورة رؤية نقدية موضوعية، ولهذا اعتُبر "المنهج مركز ثقل العملية النقدية، وكانت الدراية بالمنهج فريضة قرائية يتأبى النص المقروء ويستعصي دونها"[1].

وإذا كان غياب المنهج يخلق أزمة حادة في التعامل مع النص الأدبي، نتيجة غياب الضوابط الموضوعية التي تؤطر عملية التحليل، فإنّ حضور المنهج في العملية النقدية لم يكن ليحسم النقاش المثار حول الخطاب النقدي/العربي، بل إنّ إشكالية المنهج وُلدت من رحم حضور المنهج، وهذا نتيجة لعدة عوامل، بعضها متصل بطبيعة المنهج في حدّ ذاته، وأخرى أفرزها التلقي العربي للمنهج الغربي.

إنّ حديثنا عن حضور المنهج في الساحة النقدية العربية هو حديث عن **غُربته**، ذلك لأنّ المرجعيات والآليات غربية، فنحن في الفترة الحالية "نملك نقادا، ولا نملك نقدا عربيا مستقلا عن التبعية للغرب، والاستقلال لا يعني الانعزال، وإنّما يعني رفض التبعية ورفض الخضوع ورفض الاتكال"[2] أمّا التثاقف المعرفي، فهو أمر لا يملك عاقل أن ينكر فضلَه في السيرورة الحضارية، فكما أنّ الإنسان اجتماعي بطبعه، فإنّه تثاقفيّ وتطلعيّ لغيره.

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2010، ص 06.
[2] عبد الحميد هيمة، الموقف من المناهج النقدية الغربية، مجلة الأدب الإسلامي، رابطة الإبداع الإسلامي العالمية، السعودية، ع68، ص 59.

لقد ارتهن النقد العربي المعاصر بالتحولات الكبرى والمتسارعة التي شهدها الحراك الفكري والثقافي في الغرب، فكان أن اتجه النقاد العرب إلى محاضن النقد الغربي لينهلوا من معينها، ويمتحوا من عطائها، وهم في ذلك صنفان؛ صنف نظر إلى الوافد النقدي بمناهجه على أنّه منظومة مكتملة مكتفية بذاتها، ومن ثم وجب الاحتذاء دون إجهاد واجتهاد وتكييف مع المغايرات البيئية الثقافية، وصنف نظر إلى ذلك النقد وتلك المناهج على أنّها مجرّد أدوات قابلة لمعاينة أي نص كان، وكلاهما واقع في إشكالية المنهج.

إنّ المنظومة المنهجية المعاصرة "مستنبتة من أصول لا علاقة لنا بها، فهي صيغ ذات جهد حضاري خاص، إنّها ثمرة سيرورة نظام حياتي غربي تجسد في معرفيّ وفني صار الأصل في المنهج النقدي الذي تحول إلى فرع مأزوم عندنا بفعل القراءة النقدية الناقلة"[1] ومادام الأمر كذلك، فكل مسعى مُغيّب للوعي بالفروق الجوهرية بين نسقين ثقافيين مختلفين؛ عربي وغربي، سيقع في مطب القصور وربما الإخفاق وتحميل النص ما لا يحتمل، وتقويله ما لم يقل.

ولا يقف ضرر هذه المناهج –في حالة التلقي غير الواعي– على النص فحسب، بل يتجاوزه إلى الإضرار بالفكر وتشويه الواقع، وهذا ما يعني أنّ عملية تلقي المناهج الغربية محاطة بسياج من المخاطر "مالم ترفق عملية استقدامها بشروط محددة ضمن استراتيجية واضحة ومضبوطة، تُدخل في اعتبارها حجم المسافة التاريخية والحضارية الفاصلة بين بيئتين، وتحاول من خلالها في الوقت ذاته ملاءمة هذه المعارف المستوردة وخصوصيات البيئات المستقبلة المخالفة بالضرورة لخصوصيات البيئة المصدّرة"[2].

إنّ من أسباب الإقبال والتهافت على المناهج الغربية: انسداد الفكر النقدي العربي نتيجة غياب نظرية نقدية عربية حديثة، وعدم تثوير التراث وتفعيله، وإلى أبعد من هذا يذهب الناقد عبد السلام المسدي حين أعاب قيام حاجز بين الفلسفة والنقد الأدبي في الفكر العربي إلى درجة "أننا لا نكاد نعي وجود أصولية للأدب والنقد، بل ولفلسفة المناهج نفسها، فقصر بذلك

[1] عمر أحمد بوقرورة، إشكالية تأصيل الرؤية الإسلامية في النقد والإبداع، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت، ط1، 2009، ص 18.

[2] عبد العالي بوطيب، إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ج 26، م7، ديسمبر 1997، ص 72.

النظر الأصولي الابستيمولوجي، فكان لزاما أن ترجح كفة الأخذ كفة العطاء"[1] من باب انطواء الأخر على الفعالية الفكرية والنقدية القائمة على التجديد والتثوير والتطوير، وغيابها عن الساحة العربية، ولهاذ كان همّ الناقد العربي امتلاك منهج غربي يساعده على تسلق درجات الحداثة النقدية، واحتلال مكانة متقدمة فيها، بغضّ النظر عمّا إذا كان هذا المنهج ملائما أو غير ملائم لواقعنا ولخصوصيات أعمالنا[2]، وبهذا تصير المنهاجوية* مركز ثقل تلك الممارسات، ويصير اكتشاف النص تابعا لاكتشاف المنهج الذي هو غاية والنص وسيلة –عند هؤلاء– في حين كان ينبغي أن تكون المعادلة عكس ذلك تماما.

إنّ أكبر مغالطة وقع فيها كثير من النقاد العرب اعتقادهم أنّ المنهج الغربي يملك من المؤهلات ما يجعله قادرا على كشف ومعاينة أي نص كان، بغض الطرف عن بيئته الثقافية والحضارية التي انبثق من رحمها، فضلا عن ملابسات تكوّنه، والحق أنّ المنهج قادر على فتح مغاليق نصوص وعاجز عن فتح مغاليق نصوص أخرى، فغنيٌ عن البيان إذن "لدى الدارسين للحداثة الغربية في أصولها المعرفية، مدى وفاء المناهج الغربية لأصول نشأتها، وتحيزها للأنساق الحضارية التي أسهمت في تشكيلها وتأصيلها (...) لأنّ الخلفية الفكرية والفلسفية التي تضمرها تلك المناهج ألصق من أن تفصل أو تختزل"[3].

وفي السياق ذاته، أشار الناقد فاضل ثامر إلى السبب الذي جعل أحد الدارسين الفرنسيين يعزف عن أحكام القيمة من خلال قول هذا الأخير ((إنّ عصرنا لا يملك اليقينيات المشتركة الاجتماعية والأيديولوجية التي استطاعت في أزمان أخرى أن تعطي السلطة لنقد حكم ملفوظ)) معقبا على هذا التصريح، عادّاً إيّاه يصح على وضع ناقد أوربي في مجتمع يسحق حريته ويسلب إرادته، ويحول كل شيء إلى قيمة صنمية، وسلعة في سوق التبادل، وهو نفسه الذي فتح الطريق أمام النزعات النهلسية (العدمية) وكل الاتجاهات الشكية واللاإرادية التي ترفض الإيمان بأي يقين موضوعي، في حين يرى أنّ الناقد العربي الحديث لا يعاني بالضرورة من مثل هذا الوضع المأساوي، فهو يمتلك قيمه الخاصة، ولذا فهو غير

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، 1982، ص 19.
[2] ينظر: عبد العالي بوطيب، إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي، ص 78.
* المنهاجوية: مصطلح يطلقه نجيب العوفي، ويقصد به الارتهان إلى المنهج وجعله الغاية المقصودة بالتحليل.
[3] عبد الغني بارة، المرجع والإجراء عربيا، المناهج النقدية: الخصوصية الحضارية، مجلة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، السعودية، م9، ع36، 2003، ص 44-45.

ملزم باستعارة هذا الموقف النهلستي والسوداوي من القيم، بل إنّه على العكس من ذلك يحس بضرورة الدمج الفعال بين الأدوات المنهجية والإجرائية للرؤية النقدية الواصفة والتحليلية والتأويلية من جهة، وبين منظومة القيم الإنسانية، وهذا هو بالذات ما يمنح الرؤية النقدية الحديثة للناقد العربي خصوصيتها وتميزها وأصالتها[1].

من هنا يتضح أنّ كل مقولة متأصلة في النقد الغربي، هي متأصلة بالضرورة في الفكر الغربي، لأنّ هذا الأخير هو المحدد والمتحكم في آفاق العملية النقدية، وإذا شئنا أن نأخذ مثالا نستدل به على ذلك، فإننا سنختار مقولتين نقديتين احتفى بهما النقد العربي؛ إحداهما من إفراز المطارحة البنيوية، والأخرى من إفراز الاستراتيجية التفكيكية، مع أنّ "جذورها الابستيمولوجية والإيديولوجية تطعن بكل ثابت وأصيل في التراث العربي: مقولة موت المؤلف، وإلغاء المركز، واللتان تداولتهما محافل النقد العربي بوصفها أدوات إجرائية"[2] متناسين أو متغافلين –إنْ بوعي أو بغير وعي– أنّ الثقافة العربية تؤمن بقيمة المؤلف وتحتفي به كمصدر للنص، ومن ثم كمصدر لبعض دلالة النص، وهذا الاحتفاء متأصل في ثقافتنا منذ القدم، ولعلّ من أهم مظاهره ((السند/العنعنة)) التي حفظت لنا مصادر النصوص وتخريجاتها، فاستنارت فهوم الدارسين بنورها، وكانت دراساتهم متسمةً بشيء من الوثوقية واليقينية، كما أنّ الثقافة العربية جعلت من الإنسان مركز الحياة –بعد أن جعله الله خليفة في الأرض– وكل ما في الأرض تبع ومسخّر له، ومن ثم فالقول بإلغاء المركز هو قول بإلغاء الذات، ما يعني الوقوع في العدمية والعبث الذي لا طائل منه.

إنّ المستقرئ لواقع المنظومة الفكرية والنقدية العربية سيكتشف من دون شك "معضلة مكينة تستوطن نسيجها الداخلي، ألا وهي ((مماثلة)) الثقافة الغربية و((مطابقة)) تصوراتها، فحيثما اتجهت تلك النظرة في حقول التفكير المتعددة لا تجد أمامها –على مستوى الرؤى والمناهج والمفاهيم– سوى ضروب من التماثل والتطابق مع ثقافة الآخر التي فرضت حضورها وهيمنتها في المعطى الثقافي العربي الحديث مباشرة"[3] في حين كان يفترض ألاّ

[1] ينظر: فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص 123.
[2] هيام زيد عطية عريعر، الخطاب النقدي العربي المعاصر وعلاقته بمناهج النقد الغربي، ص565.
[3] عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، إشكالية التكون والتمركز حول الذات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997، ص05.

نلجأ إلى نتاج الفكر النقدي للآخر إلاّ لتطعيم رؤانا النقدية ليكون فهم الظاهرة فهما متكاملا، إيمانا منّا بأنّ الانكفاء على الذات مُوقِع في مطبات القصور ضرورة، فـ "الانفتاح كما هو معروف أداة لاكتشاف الذات عبر الآخر لا لإضاعتها وإذابتها فيه، كما هو حاصل الآن"[1].

إنّ التبعية الابستيمولوجية لكل ما يفرزه الفكر الغربي –والتي ظل الخطاب العربي/النقدي يرزح تحتها– ولّدت جدلا حول طبيعة هذه التبعية، أهي طوعية أم قسرية؟

قد لا نملك الإجابة بنعم أو لا، ولكن ما يمكن أن نؤكد عليه هو أنّه وكنتيجة لخلل المنظومة النقدية العربية و"للتفكك والتفتت المعرفي ارتهن النقد العربي بالفضاء المعرفي للآخر (الغرب)، بل أكثر من هذا، سعى إلى تحقيق التماهي الحضاري معه لما فقدت مبررات وجوده، ونسي كينونته، فانبثقت وضعية تاريخية يمكن أن نسمها بمرحلة (الفراغ المفهومي)"[2] على حدّ تعبير المفكر الجزائري مالك بن نبي، وهو فراغ متأتٍ من غياب البرامج والبواعث الثقافية التي تضمن للذات العربية حصانتها واستمراريتها في انتاج الرؤى العلمية والمعرفية بدل الركون إلى التبعية والاستهلاك، وما المنهج النقدي إلاّ فرع من فروع الأزمة التي تتخبط في خضمها الذات العربية.

إنّ الارتهان بالآخر هو ما سماه عبد الوهاب المسيري بالتبعية الإدراكية؛ والتي يقصد بها "أن يصوغ الآخر لك خريطتك الإدراكية، وهي ما يمكن أن نسميه: إمبريالية المقولات، أي تبني مقولات الآخر التحليلية والتفسيرية واستبطانها بوعي أو من دون وعي، على أن تحل هذه المقولات محل المقولات التي استخلصها الباحث من واقعه، ويمكن القول: إنّ إمبريالية المقولات هي غزو للخريطة الإدراكية واستيلاء عليها"[3]، وهذا بالتحديد هو عمق إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، وخلفيته التي لا تتراءى إلاّ لمن استقرأ هذه الإشكالية ضمن إشكالية كبرى هي إشكالية ارتهان الذات العربية بالآخر الغربي.

[1] عبد العالي بوطيب، إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث، مجلة عالم الفكر، الكويت، م23، ع 1-2، 1994، ص 456.
[2] شراف شناف، العقل النقدي العربي وخطاب الأنساق، أطروحة دكتوراه العلوم في النقد الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2013/2012، ص 19.
[3] عبد الوهاب المسيري، حوارات الثقافة والمنهج، جمع وتحرير: سوزان حرفي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2009، ص 268.

هناك قضية مفصلية أخرى لا ينبغي إغفالها أو تجاهلها في هذا السياق، وهي قضية التعامل مع المناهج النقدية الغربية على أنّها مجرّد أدوات تسند الناقد وتعينه على فهم الظاهرة الإبداعية وكشف بناها، واستنباط جملة العلائق التي تحكم عناصرها، وتعويم مدلولاتها، وكأنّ المنهج منفصم العرى عن منابته، وهذا لا يخلو في الحقيقة من مغالطة معرفية تكشف في بعض جوانبها عن وضعية الفكر النقدي العربي، ومن ثم خلل الممارسة التطبيقية وما ينجرّ عنها من تحامل وتقويل وتعسف وتكلف.

إنّ المنهج النقدي لا تقوم له قائمة إلا بدعامة فكرية فلسفية، خلافا لما يتصوّره كثير من الدارسين من أنّ المنهج حزمة من الآليات والأدوات الإجرائية ينتقي منها الدارس ما أملاه عليه تصوره، وواقع الأمر أنّ هؤلاء لم يتلقوا من المنهج سوى جانبه المرئي –على حدّ تعبير عباس الجراري– الذي ذهب بعد استقراء فاحص للمنجز النقدي العربي إلى أنّه قد "شاع أنّ المنهج مجردّ وسيلة للبحث عن المعرفة وفحصها، أي مجرد خطة مضبوطة بمقاييس وقواعد وطرق تساعد على الوصول إلى الحقيقة وتقديم الدليل عليها.

هذه مجرّد أدوات إجرائية، وهي في نظرنا لا تمثل إلاّ جانبا واحدا من المنهج، أقترح تسميته بالجانب المرئي في المنهج، ولكن هناك جانب آخر غير مرئي، باعتبار المنهج أولا وقبل كلّ شيء وعيا ينطلق من مفاهيم ومقولات وأحاسيس ذاتية، وتنتج عنه رؤية، ويتولد تصوّر وتمثّل للهدف من المعرفة، من هذين الجانبين؛ المرئي واللامرئي يتكون المنهج –أيّ منهج صحيح– من حيث هو منظومة متكاملة متناسقة"[1].

إنّ بعض أسباب ذلك القصور الرؤيوي الذي يرى في المنهج مجرّد أدوات إجرائية يعود إلى الرغبة في مسايرة الآخر على مستوى العرض النظري للمنهج، وكذا الممارسة التطبيقية، فضلا عن الرغبة في الأخذ بأسباب الريادة في الساحة النقدية العربية، وليس أدلّ على ذلك من انتقال الناقد العربي من منهج كان قد تبناه وتحيّز له، إلى منهج جديد قد يصل إلى درجة التعارض مع المنهج السابق، وهكذا دواليك، في حين كان ينبغي على الناقد أن يتلقى

[1] عباس الجراري، خطاب المنهج، منشورات السفير، مكناس، المغرب، ط1، 1990، ص 40.

المنهج الغربي بتؤدة وتروٍ ووعي فاحص مصفاتي يقود إلى فهم العوالق الفلسفية والإيديولوجية، ومدى انسجامها مع الواقع والبيئة والخصوصية الثقافية والمعرفية والعقدية.

لعله من المفيد أن نستأنس في هذا السياق برؤية الناقد والمفكر العربي عبد الوهاب المسيري حين سئل عن رأيه فيما يراه بعض الدارسين من أنّ المنهج مجرد أدوات إجرائية يمكن لأي باحث أن يستخدمها في مقارباته، فكان ردّه بجواب مؤشّر على وعي كبير في التعامل مع ما ينتجه الآخر ويصدّره لنا، بعيدا عن المنحى الاستهلاكي لكل جاهز، ومفاد ردّه ذاك؛ أنّ "المنهج ليس مجرد آليات وإجراءات مجردّة بريئة، بل هي آليات وإجراءات تتضمن تحيزات محددة وأعباء إيديولوجية (...) ولذا يجب أن نخضع المنهج الذي نستخدمه لعملية تقييم حتى نكتشف تحيزاته وننقي آلياته منها، أو على الأقل نطوّعها بحيث يمكن توظيفه وتوظيف آلياته داخل إطارنا المعرفي. فيمكن أن أستخدم المنهج البنيوي في التحليل دون أن أصبح بنيويا معاديا للإنسان، وأن أستخدم المنهج التفكيكي دون أن أصبح تفكيكيا عدميا. فحينما أنظر إلى نص فإنني أقوم بتفكيكه في المرحلة الأولى، ولكنني بعد ذلك أقوم بإعادة بنائه بطريقة أكثر تفسيرية، وبذا أكون قد استخدمت آليات المنهج التفكيكي دون أن أسقط في العدمية"[1].

إنّ هذا الرأي لدليل على رجاحة عقل، وفكر مستنير، ووعي عميق، ورؤية متزنة، ونحن إذ نوافقه ونضم صوتنا إلى صوته، فإننا نناقشه ونسائله –ليس من باب الاعتراض ولكن من باب الحوار المعرفي– لو افترضنا أننا أخذنا بهذا الرأي وكيّفنا البنيوية والتفكيكية مثلا مع ما تقتضيه معطيات الثقافة العربية، فإننا وفي هذه الحالة سنكون قد حرّفنا المنهج عمّا رُسم وسطّر له من حدود وخطوات وآليات إجرائية في أصوله، فهل يمكن الحديث حينئذ ومن خلال هذا الصنيع عن تحليل بنيوي وتفكيكي؟ أم أننا سنجد أنفسنا مضطرين للحديث عن بنيوية عربية مقابل بنيوية غربية، وتفكيكية عربية مقابل تفكيكية غربية، وقس على هذا مع بقية المناهج؟

[1] عبد الوهاب المسيري، حوارات الثقافة والمنهج، ص 231.

يبقى مقترح المسيري واحدا من بين جملة المقترحات الساعية إلى تكييف المناهج النقدية الغربية مع منظومة الثقافة العربية ومنها النقدية، أو لنقل الساعية إلى تخفيف حدّة التبعية المفرطة والموقِعة في مزالقَ وإشكالياتٍ عديدة.

هناك مقترح آخر آثره طائفة من الدارسين والنقاد العرب، وهو مقترح التأسيس لمنهج إسلامي يتوافق ورؤيةَ العربي المسلم وفكرَه ومعتقده باعتباره اختلافا عن الآخر، ومن ثم تجاوز إشكالية غربة المنهج، وممن دعا إلى هذا المنهج أو إلى هذه الرؤية على الأقل: عمر أحمد بوقرورة، سيد سيد عبد الرزاق، وليد قصاب، أنور الجندي، علي الغزيوي، عماد الدين الخليل ...

غير أنّ هذا المنهج يبقى مجرد رؤى وتصورات مستنبته من منظومة الفكر الإسلامي، لم تصل إلى درجة المنهج المكتمل المبني على أسس وقواعد وآليات عملية، كما أنّه في كثير من الأحيان تنحصر تلك الرؤى في الوعظية والبحث عمّا يأتلف ويختلف والتصور والتفسير الإسلامي من دون ملامسة الجوانب الفنية في العمل الأدبي –وإن كان هناك من دعا إلى ضرورة المزاوجة بين التفسير المضموني الإسلامي والعناصر الفنية الجمالية غير أنّها تبقى مجرّد مقترحات لم تجد طريقها إلى التحقق الفعلي– أمّا عن عوامل نشأة هذا المنهج أو المقترح فتعود بالأساس إلى موجة التغريب التي اجتاحت الثقافة العربية الإسلامية بما فيها الأدب والنقد، ومن ثم كانت ردّة فعل بعض الدارسين العرب بأن دعوا إلى تأسيس منهج نقدي إسلامي يكون أداة كشف لأدبنا وأداة مواجهة المنهجية الغربية ومقولاتها وقواعدها.

ولننظر موقف أحد هؤلاء وهو يرسم الأهداف التي يصبوا إليها بحثه قائلا: إنّه يسعى إلى "محاولة تجاوز –بشيء من الحذر– تلك القواعد التي أسست لها المناهج التي سادت (التاريخي، النفسي، الاجتماعي، البنيوي، ما بعد البنيوي مثل القراءات المنهجية المعتمدة على السياق والتأويل، والتلفظ، والنص المترابط ...) تلك المناهج التي حاولت أن تشرح أو تفسر أو تحلل أو تبني وفق الآخر، ومحاولة النظر إليها في إطار نقدي يندرج وفق المعلم أو النظام المنهجي الذي يتشكل وفق الرؤية المعرفية الخاضعة للذات العربية الإسلامية"[1]

[1] عمر بوقرورة، فوضى الإبدال في النقد العربي المعاصر، بحث في الواقع والآفاق، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012، ص 147.

فنلاحظ إذن انبناء المنهج النقدي الإسلامي كردّة فعل على إفرازات الفكر النقدي الغربي، وقد نتساءل من خلال هذا المسعى المشار إليه؛ ماذا بقي من جوانب مقاربة النص الأدبي إذا تجاوزنا القواعد المنهجية التي ذكرها ((السياق والتأويل، والتلفظ، النص المترابط، ووو...؟

بقي أن نشير إلى أنّه قد تنصرف أذهاننا إلى أنّ الانفتاح على الآخر في مجال النقد الأدبي وليد العصر الحديث، غير أنّ الواقع غير ذلك، إذ إنّ الناقد العربي القديم لم يغلق أبواب التثاقف مع الآخر قط، بل كان ينتخب وينتقي من منجز الآخر ما يراه صالحا لقراءة النص الأدبي، قمينا بإغناء العملية النقدية، غير معارض لمعطيات الثقافة العربية.

إنّ عقدة النقص والتبعية والروح الانهزامية التي أناخت مطاياها على الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر لم يشهد مثلها تاريخ النقد العربي، ولنستأنس هاهنا بنموذج نقدي عربي قديم يرعى للخصوصية الأدبية والحضارية حق رعايتها، ويؤمن بالاختلاف كونه سنة كونية، ويفتح نوافذ التثاقف على الآخر دون الذوبان فيه؛ نقصد بهذا النموذج حازم القرطاجني (ت684) من خلال كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) حين يقول: "فإنّ الحكيم أرسطاطاليس وإن كان اعتنى بالشعر بحسب مذاهب اليونانية فيه، ونبّه على عظيم منفعته، وتكلم في قوانين عنه، فإنّ أشعار اليونانية إنّما كانت أغراضا محدودة في أوزان مخصوصة (...) فأمّا غير هذه الطرق، فلم يكن لهم فيها كبير تصرّف"[1] ويواصل حازم رصد التمايزات والخصوصيات التي طبعت فنون الكلام العربي بالاستناد إلى المقارنة قائلا: "ولو وجد هذا الحكيم أرسط في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني، وحسن تصرّفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي أحكام مبانيها واقتراناتها، ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم، وحسن مآخذهم ومنازعاتهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيّلة كيف شاؤوا، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية"[2].

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، دت، ص 68.
[2] المرجع نفسه، ص 69.

يعقّب الناقد وليد قصاب على بعض ما ورد في كلام حازم بقوله: "تلك كانت رسالة ناقد عربي مسلم معتزّ بثقافته، ومخلص للحقيقة العلمية كذلك، فهل يلتفت نقادنا المعاصرون إلى رسالة حازم هذه، فلا تتحول آراء النقد الغربي إلى حكم عام، أو صيغة لازبة لابدّ من تطبيقها بحذافيرها، وكأنّها كلام منزل"[1]، هذا تحديدا ما يعوز الفكر النقدي العربي الذي لم يستثمر التراث في جوانبه الحيّة القابلة للتجديد، ولم يأخذ في الوقت ذاته بأسباب تكييف النظريات الغربية بمناهجها مع ما يتفق ومنظومتنا الثقافية وخصوصيات النص العربي، إلاّ قليلا.

## 2- إشكالية المنهج بين الميكانيكية ومراعاة الخصوصية

إنّ الإشكالية السابقة لا تنفصل عن هذه الإشكالية، إذ بينهما علاقة سببية قوية، فحضور المنهج في شكله الاغترابي أو نسخته الغربية موقع في الميكانيكية الفِجّة، وهذا ما وقع فيه كثير من النقاد العرب من جراء تجريب آليات المناهج الغربية على النصوص العربية للتثبت والتحقق من كفاءتها، ومن غير وعي وقعوا في الميكانيكية أو الآلية التي أنهكت النص العربي، وأربكت أصول بنيته، وحمّلته ما لا يطيق، على اعتبار أنّ النص يملك من الخصوصيات ما لا يتوافق أو قد يتعارض مع خصوصيات النص الغربي، ومن ثم فتغييب خصوصيات النص بحمولته الهوياتية لا يخلو من شطط وتعسّف في الممارسة النقدية، ومن ثم في النتائج المتوصل إليها.

تفقد المقاربة النقدية حيويتها إذا ارتهنت بإجراءات المنهج بشكل حرفي، لأنّ الغاية في هذه الحالة ستكون موجهة إلى المنهج لا إلى النص، ومن ثم تغدو العملية النقدية "عملية قسرية لا تهدف غير استنباط ما يتفق وآليات المنهج المستعار، وتبدأ آنذاك قضية غاية في الخطورة ألا وهي الاستغناء عن كل ما لا يتطابق ومفردات المنهج، وحشد كل ما يتطابق معه، ويصبح الهدف هو المطابقة بحدّ ذاتها لا المقاربة الخاصة"[2].

[1] وليد قصاب، من منهج النقد الأدبي الإسلامي، مجلة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، السعودية، ع83، 2014، ص 01.
[2] عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص 13.

إنّ التعامل مع النص بشكل آلي تكمن خلفه جملة من الأسباب، نتصور أنّها لا تخرج عن نطاق ما يأتي:

- الانبهار الأعمى بما حققه الآخر من إنجازات نقدية استطاعت أن تفعّل الفكر النقدي وتنوّع من طبيعة مساءلة النص ومكاشفة أسراره، غير أنّ الذي لم يعه كثير من النقاد العرب هو أنّ ما صلح تطبيقه على النصوص الغربية لا يستلزم بالضرورة صلاحية تطبيقه على النصوص العربية، ولذا فإنّ "ثقافةً نقيمها وفق النقل الحرفي لجملة من المناهج لمجرّد أنّها آتت أكلها فكريا وفنيا في أوطانها، إنّما تعدّ قصورا وعجزا ما بعد عجز، لأنّ الأساس في المناهج أن تكون وفق قيم الأمة وثقافتها ومتغيراتها الخاصة، ولذلك سيصير النقل أجوفا –إن لم يكن قد صار فعلا–، وسيعلم الناقلون فينا أنّهم قد عملوا سيئا أو أنهم –في أحسن الأحوال– قد خلطوا"[1].
- التعامل مع المنهج بشكل لا يرعوي عن إزاحة الهالة والهيلمان عنه، وهو ما يوقع الناقدَ في مزالق التعسف التي تُفقد الدراسةَ موضوعيتها وديناميكيتها معًا نتيجة تقديم المنهج على الموضوع، ولذلك فكل استعارة كاملة لآليات منهج ما دونما مراعاة خصوصية موضوع الدرس سيقود حتما إلى إخضاع المادة الأدبية كليّة إلى موقف مسبق وسيتم إقصاء كل ما ليس له علاقة بذلك المنهج، والخطورة التي يفضي إليها هذا النمط من الدراسات النقدية أو ما يترتب عليها من أمر، سيتمثل في تحويل المادة الإبداعية إلى مجموعة من النظم المنهجية، فتفقد كونها موضوعا للدرس النقدي وتتحول إلى حقل لتجريب معطيات المنهج[2].
- عدم اندماج الناقد في عوالم النص التي توفّر المعطيات اللازمة لمقاربة النص، ما يعني أنّ الناقد في هذه الحالة "لم يعان معاناة حقيقية من خلال قراءة النصوص أو متابعتها من أجل أن يخلق المنهج الملائم لحل مشاكل النص، وإنّما جاء بمنهج جاهز، ومادام قد جاء بمنهج جاهز لم يتأمله ولم يتمثله فإنّه عند التطبيق يقع في

[1] عمر بوقرورة، فوضى الإبدال في النقد العربي المعاصر، ص 145.
[2] ينظر: عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص 13-14.

مشكلات عديدة"[1] أهمّها تحويل المادة الأدبية إلى مقولات جوفاء، وهو ما يقتل روح الإبداع والنقد معا.

لقد أدرك الدارسون والنقاد مدى خطورة الانقياد لإجراءات المنهج بشكل آلي وحرفيّ، حيث لم تقتصر إساءة هذا الصنيع للنص فحسب، بل تعدّت تلك الإساءةُ النصَّ إلى الناقد الذي لطالما أكّد الفكرُ النقدي الغربي المعاصر أنّه مبدع كالأديب، ليتحوّل بتعامله الآليّ إلى رجع صدى لمقولات المنهج وإلى فاقد لشروط الإبداع.

وبناء على ذلك الإدراك، انبثقت رؤى وتصورات واقتراحات للخروج من أزمة التعامل النقدي الميكانيكي، لعلّ أبرزها تلك التي دعت إلى ضرورة مراعاة خصوصية النص، وخصوصية النص خصوصيتان؛ **خصوصية فنيّة:** متعلقة بمستويات اللغة والأسلوب والبناء... و**خصوصية مرجعيّة:** متعلقة بحمولات النص وإحالاته المرجعية؛ الثقافية والاجتماعية والدينية...

وكنموذج للدعوة إلى مراعاة **الخصوصية المرجعية** ما ذهب إليه الناقد محمد ساري في معرض حديثه عن علاقة المنهج بالأدب، حيث يرى "أنّ الأدب يرتبط أشدّ الارتباط بالحياة الخاصة لكل مجتمع، وعلى النقد الذي يدرسه أن يراعي هذه الخصوصية كي لا يسقط في التطبيق الآلي لنظريات وضعت أساسا لدراسة نصوص أدبية مغايرة عن النصوص العربية، وبهذا سيظلم لا محالة النص الإبداعي العربي"[2]، إنّ هذا الرأي حامل في جوانبه مبررات قبوله المنطقية، غير أنّه في واقع الأمر يخرجنا من إشكالية ليولجنا في أخرى، إذ كيف لناقد اعتمد المنهج البنيوي مثلا القائم على مبدأ المحايثة والعناية بالعلاقات القائمة بين العناصر المشكلة لبنية النص أن يراعي هذه الخصوصية؟ وإذا حدث وأن راعاها، هل من الصواب أن نسم هذه المقاربة بالبنيوية؟ أم أنّ البنيوية غير مقبولة أصلا في مواجهة النص العربي؟

وكنموذج للدعوة إلى مراعاة **الخصوصية الفنية**، ما ذهب إليه يوسف وغليسي بقوله: "يخضع تطبيق المنهج النقدي إلى خصوصية النص الأدبي ذاته، إذ غالبا ما تدلّ تلك

[1] عبد المحسن طه بدر، من ندوة العدد الثالث من مجلة فصول (مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر)، مصر، مج 01، أفريل، 1981، ص 247.
[2] محمد ساري، في معرفة النص الروائي، تحديدات نظرية وتطبيقات، دار أسامة، الجزائر، ط1، 2009، ص 15.

الخصوصية على المنهج الملائم لدراسته واستبطان كيانه، نقول ذلك تفاديا لسقوط المنهج في مغبّة التطبيق الميكانيكي القسري الذي غالبا ما يظلم النص، ولا يعطي نتائج تذكر"[1]، غير أنّ تسليمنا بأنّ النص هو الذي يفرض المنهج يدخلنا في مأزق آخر، على اعتبار أنّ النص متعدد الجوانب والزوايا والرؤى، أمّا المنهج فيقتصر على مواجهة النص في حيثية من حيثياته، وعليه قد نتساءل عن كيفية توليد النص للمنهج؟

إنّ هذه الأسئلة الحيرى التي نطرحها مؤسسة على هاجس إضاءة تجليات هذه الإشكالية، وقد لا تكون الإجابة عنها هي الغاية المتوخاة، بل قد يبقى السؤال غاية في حدّ ذاته، ما دمنا نتعامل مع موضوع "المنهج" في جانبه الإشكالي، وقد كنا ذكرنا أنّ الإشكالية لا تقبل حلا نهائيا وقطعيا، إنما يبقى كل حلّ مجرد رأي وتصور مخرجيّ لا غير.

إننا نميل مع عديد الدارسين إلى ضرورة مراعاة خصوصية النص الفنية والمرجعية، ولكن بشيء من الاتزان، دون تسليط المنهج على النص، أو تسليط النص على المنهج، ومن ثم يمكننا القول مع الناقد المغربي محمد خرماش "بأنّ المنهج النقدي يتبلور أو ينبغي أن يتبلور بين يدي النص الأدبي ومن أجله، لكن مع الاحتفاظ لكل منهما بسلطته وفاعليته"[2].

نشير في هذا السياق أيضا إلى رأي آخر يدعو إلى تجاوز الانكفاء المنهجي والتقيد بإجراءات المنهج، فالفكر أو النقد الذي يقيد نفسه في قواعد وأسس ثابتة ثبوتا قطعيا –مثلما ذهب إلى ذلك عمار زعموش– سينتهي إلى الموت لا محالة، لأنّ حركة التاريخ ستتجاوزه، وسيجد نفسه عاجزا عن مسايرة حركة الواقع التي هي في تطور مستمر، ومن ثم فإنّ الناقد كي يؤدي دوره ووظيفته مطالب بالجمع بين المرحلتين الذاتية والتأثرية والموضوعية، مادام الأدب لا يمكن أن يتحول إلى معادلات رياضياتية أو إلى أحجام تقاس أو توزن، وأنّ النقد لن يصبح علما معياريا رغم تدرجه في الاتجاه العلمي، أي نحو تكوين منهجية ونظام للمعالجة قابلين للنقل والاحتذاء موضوعيا[3]، وهو الرأي ذاته الذي ذهب إليه فاضل ثامر؛ أي

[1] يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 24.
[2] محمد خرماش، إشكاليات المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، ج3، ص 215.
[3] ينظر: عمار زعموش، النقد الأدبي المعاصر في الجزائر، قضاياه واتجاهاته، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، دط، 2000-2001، ص 61.

ضرورة أن يتخلل النقد النصي الوصفي شيء من أحكام القيمة، أو التفسير السياقي، لكن شريطة أن يأتي بشكل تلقائي وأن يخدم القضية المعالجة، حيث يقول: "إنّه لا يمكن الرؤية النقدية الحداثية، رغم كل الإغراءات الشكلية والجمالية الاقتصار على موقف وصفي وموضوعي محايد للنص، ولا بدّ من تدعيم التحليل الألسني والأسلوبي والسيميولوجي والتأويلي بحدّ معيّن من حدود الحكم والتقويم. وهذا بدوره يجب أن يأتي تلقائيا ونابعا من حيثيات تأويلية مقنعة تشدّ إلى المعاينة الأمينة لجوهر النص ورؤاه وصولا إلى استقراء مستويات القيمة والرؤيا في النص الأدبي وبيان مدى صلتها بالحياة والواقع"[1].

وعلى كل حال تبقى الممارسة النقدية بحاجة ماسة إلى اجتهاد الناقد في التعامل مع النص وعدم الركون إلى الاستسلام لآليات المنهج، كل حسب رؤيته وتصوره، لكن شريطة أن يكون ذلك الاجتهاد مؤسسا على وعي نقدي لا على أساس هوى ذاتي غير مبرر.

### 3- إشكالية المنهج بين الحصرية والتركيبية

تتخلق إشكالية أخرى من إشكاليات المنهج على مستوى الممارسة النقدية، وفي إطار الاختيارات التي تواجه الناقد في تعامله مع النص الأدبي، فهو مخيّر بأن يصطفي منهجا بعينه دون سواه، وفي ذلك إقرار إنْ صراحةً أو مِن طرفٍ خفيّ بجدارة ذلك المنهج أو أنّه أكفأ وأجدى من غيره على الأقل، وهي إشكالية تنضاف إلى جملة إشكاليات المنهج، وبالمقابل قد يختار الناقد التوليف بين عدّة مناهج قد تأتلف وقد تختلف في مواجهة النص الأدبي، وفي هذا شيء من التوفيقية في آن، ويطلق على هذا الصنيع مصطلح (التركيب المنهجي) أو (المنهج التركيبي)* غير أنّ الإشكال يقع في صلب غياب الاستقلالية المحددة

[1] فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص 123.

* هناك من الدارسين من يجعل (المنهج التركيبي) مرادفا لـ (المنهج التكاملي) وإن كنّا لا نؤمن بوجود منهج تكاملي، اللهم إذا قصدنا أن منهجا ما يكمّل آخر في عملية التحليل، إن صحّ هذا طبعا، أمّا أن يكمل منهج ما منهجا آخر في الإحاطة بجوانب العمل الأدبي، فهذا ضرب من المستحيل، مهما أوهمنا الناقد بإمكانية ذلك.
وعلى كل حال، فإنّ المنهج التركيبي يفترق عن المنهج التكاملي –في ما ذهب إليه يوسف وغليسي- في طبيعة المناهج التي يتألف كلاهما منها، حيث إنّ الأوّل يقوم على مناهج منبنية على (توحّد ابستيمولوجي) بتعبير محمد مفتاح، في حين لا يراعي الثاني مدى توحّدها كأن يكمل بين مناهج متناقضة في الرؤى والمنطلقات، وهو صنيع لا يخلو من عبث فيما يبدو". يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 92.
ونحن نطلق مصطلح (التركيب المنهجي) تجوزا على كل منهج أو تحليل ضم تحت مظلته منهجين فأكثر، ما دمنا لا نؤمن بوجود منهج تكاملي أصلا.

لهذا المنهج، على اعتبار أن كل منهج مؤسس على: إطار ابستيمولوجي نظري خاص، وآليات إجرائية خاصة، وجهاز مصطلحي خاص أيضا، وهذا ما يعوز هذا المنهج.

وعلى كل حال، يبقى اختيار المنهج في العملية النقدية أهمّ عقبة تواجه الناقد قبل شروعه في تحليل النص، وهذا ما صدع به معظم النقاد في مقدمات أعمالهم النقدية، وهو ما يؤشر على وعيهم بمزالق الاختيار المنهجي، فـ "مشكلة المنهج عندما تثار، لا يمكن أن تثار إلا نتيجة للوعي الحاد بوجود أزمة، وهي أزمة موجودة على مستويات متعددة الجوانب"[1]، ولذلك تواترت أسئلة المنهج مشكّلة هاجس كل ناقد يعي مقتضيات التعامل النقدي مع النص؛ من ذلك على سبيل المثال ما أتاه محمد مفتاح في إحدى دراساته قائلا: "كيف نستطيع إذن أن نبني منهاجية ملائمة شاملة وفروضا تأويلية وجيهة نحرك بعض مسلماتها ومفاهيمها بحسب كيفية النص الذي يواجهنا ونوعية تمظهراته؟"[2] وما أكثر ما يماثل هذه الأسئلة عند نقاد آخرين أمثال عبد الملك مرتاض المهووس بأسئلة المنهج، فلا يكاد يخلو مؤلَّف نقدي من مؤلفاته من مدخلٍ منهجي يبسط فيه أزمة المنهج وإشكالياته.

إنّ الأخذ بحصرية المنهج في المقاربة النقدية يعدّ اختيارا منهجيا دالا على أحد أمرين؛ إمّا أنّ الناقد أراد أن يضيئ جانبا من جوانب النص، والمنهج الذي اصطفاه كفيل بذلك، وهذا أمر مشروع لا يخرج عن إطار حرية الناقد في التعامل النصي، وإمّا أنّ الناقد يزعم بتبنّيه لمنهج ما دون سواه أنّه أجدى من غيره وأقدر على كشف ما لم يتكشف من النص كليّةً، وفي هذه الحالة لا نملك إلاّ أن نفنّدَ هذا الرأي الذي لا يخلو من قصور رؤيوي وشطط معرفي؛ على اعتبار أنّ النص الأدبي من سماته التعددية واللاتحدد، فهو متعدد سياقيا ونسقيا ودلاليا، ولا وجود لمنهج قادر على أن يحيط بالنص الأدبي عِلماً، "فمَهما أوهمنا البعض بأنّ المنهج قد أخرج كنوز النص وصدفاته، فإنّ الحقيقة التي لا غبار عليها أنّ ما وصل إليه المنهج هو بعض ما قاله النص، وفي أحيان كثيرة هو ما لم يقله النص تماما"[3] وهو ما يعني أنّه لا وجود لمنهج تام ومكتمل ومقطوع به فيما يتوصل إليه.

[1] عبد المحسن طه بدر، من ندوة العدد الثالث من مجلة فصول (مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر)، ص 247.
[2] محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع المداس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 91.
[3] إبراهيم صدقة وأخرون، إشكالية المنهج في النقد العربي، ص 20.

أمّا التركيب المنهجي، فقد لقي احتفاء كبيرا من قبل النقاد العرب، حيث يتم دمج منهجين فأكثر في عملية التحليل، وفي ذلك إقرار إن صراحة أو ضمنا بالقصور الحاصل في الحصرية المنهجية، ومن النقاد العرب الذين عُرفوا بالتركيب المنهجي: عبد الملك مرتاض، محمد مفتاح، عبد الله الغذامي، عبد الحميد بورايو ... هؤلاء وغيرهم من المنتصرين للتركيب المنهجي، يرون في التركيب أنّه "عمل مفيد جدا، لأنّه يتيح معالجة النص من شتى زواياه، والنظر إليه من جميع الجهات، وتحقيق نتائج علمية دقيقة وشاملة"[1].

وهي مبررات بقدر ما تعزز من مصداقية المنهج بقدر ما توجد له معارضين ومنتقدين، والحجة في ذلك أنّ سلوك هذا السبيل التركيبي هو تهرّب من الضوابط الصارمة التي يفرضها المنهج الأحادي المستقل، وهذا ما يؤكده حسين المناصرة الذي يرى فيه منهجا يجمع عددا من "المناهج تحت سقف واحد يلج من خلال ما فيه من فوضى إلى النصوص، مما يفضي إلى كثير من السلبيات التي أهمها أنّه منهج يفتقر إلى خاصية النظرية المنهجية المتماسكة"[2].

ثم إنّ واقع التركيب المنهجي –في النقد العربي– يؤكّد أنّ "التعامل مع المناهج العديدة كثيرا ما يتم من موقع الاستهلاك فقط، وليس من موقع التحاور والمناقشة"[3]، وهذا ما يسيء للمنهج والنص معا، وبذلك تغدو عملية التحليل النقدي مجرّد تكديس للمناهج المنفصمة العرى دون السعي إلى تفعيل الروابط بينها بحيث يكون كل منهج بانيا لغيره، منبنيا بغيره، في حدود تسمح بتجاوز قصور المنهج الواحد، وهو ما يفضي إلى نتائج مهمة تضيء بعض جوانب النص، لكن دون الإحاطة به.

إنّ الأخذ بالتركيبية المنهجية يتطلب جهدا أكبر ومعرفة أعمق ومهارة أوسع من الحصرية المنهجية، وهي وإن كانت تنطوي على إشكالية افتقار الاستقلالية والخاصية النظرية للمنهج، فإنّ الناقد ذا الكفاءة والمهارة والخبرة والوعي النقدي كفيلٌ بأن يقيم توازنا بين

[1] فريد أمعضشو، النقد المغربي والمناهج المعاصرة من الاستقدام إلى الاستخدام (محاولة لقراءة دينامية النص لمحمد مفتاح)، ضمن كتاب مشروع محمد مفتاح، دراسات في المنهج والمصطلح، مطبعة آنفو-برانت، فاس، المغرب، دط، 2011، ص 196.

[2] حسين المناصرة، ثقافة المنهج، الخطاب الروائي نموذجا، دار المقدسية، دمشق، سوريا، ط1، 1999، ص 31.

[3] محمد خرماش، إشكاليات المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، ج3، ص 222.

المناهج إلى الدرجة التي تغيب أو تكاد أن تغيب فيها الحدود المنهجية دون أن نشعر بالتفكك المنهجي، ولذا فمن الضروري أن يقوم التركيب المنهجي على "الدمج الواعي بين منهجيتين فأكثر مع المحافظة على التوازن المنهجي، حتى لا تصبح المنهجية مجرّد ادعاء وتعميم تسطيحي للتخلص من عبء الالتزام بمنهج محدد فاعل"[1] كما يشترط في هذا الصنيع –تفاديا للتكديسية– أن يكون بمثابة "رؤية معرفية تقرّب بين المناهج في إطار ناظم منهاجي منطقي، ينظم كيفيات حوارها وجدلها وتطعيمها لبعضها البعض"[2].

هكذا يتضح لنا أنّ المنهج النقدي محاط بسياج الإشكاليات المتداعية، حيث تقودك إشكالية إلى إشكالية أخرى، غير أن مدار التخفيف من حدة الإشكاليات المنهجية يبقى رهين الوعي النقدي لدى الناقد في تعامله مع المادة الأدبية، كما نسجل من خلال الثنائيات الإشكالية التي أتيناها وبسطنا القول فيها، أنّ أحدَ طرفي الثنائيات الإشكالية أجدى من الطرف الآخر وأقومُ للخروج من الإشكالية بمقترح نظري أو ممارسة تطبيقية معتدلة؛ فحضور المنهج أجدى من غيابه، ومراعاة الخصوصية أجدى من الميكانيكية، كما أنّ التركيبية أجدى من الحصرية المنهجية، على أن تكون مشفوعة ومشروطة بشروط الوعي النقدي والاتزان الرؤيوي.

## 4- إشكالية المصطلح النقدي

إنّ تهافت النقاد العرب –في فترة شعروا فيها بضرورة اللِّحاق بالركب الغربي في مجال الحداثة النقدية– على المناهج الغربية، حملهم على ترجمة المصطلحات بالاعتماد على الجهود الفردية، لأنّ التنسيق بين النقاد العرب مشارقة ومغاربة يحتاج إلى عقد ندوات دورية، ولقاءات مستديمة، وهذا الصنيع بدوره يتطلب سنوات من المتابعة والتمحيص والتثبت والاصطلاح، ثم حتى وإن حصل هذا التنسيق افتراضاً وآتى أكله في الساحة النقدية العربية، فإنّ فترة الاحتفاء بالاتحاد والتوحّد على صعيد اصطلاحات منهج ما عربيًا، هي نفسها فترة الاحتفاء بمنهج جديد وحداثي غربيًا، وهذا ما يجعل البونَ شاسعاً على مستوى تحديث المقاربة النقدية المنهجية بين العرب والغرب.

[1] حسين المناصرة، ثقافة المنهج، ص 31.
[2] شراف شناف، العقل النقدي الأدبي العربي المعاصر وخطاب الأنساق، ص 67.

وعلى هذا الأساس، كان الاجتهاد الفردي في وضع مصطلحات منهج معيّن هي المحرك الرئيس للخطاب النقدي النظري والاجرائي وكذا التأليف القاموسي* في الفضاء النقدي العربي، مما ولّد أزمة حادة، وفوضى قارةً أحاطت بالمصطلح النقدي العربي، وكمثال على هذا ترجمة مصطلح (Structuralisme) بـ ((البنيوية، البنائية، البنوية، البنييّة، الهيكلية، التركيبية...)) وقد وصل بها أحد الباحثين إلى 19 تسع عشرة ترجمة، -غير أنّه أقحم بعض المصطلحات معتبرا إياها ترجمات لهذا المصطلح، مع أنّها لا تعدو كونها، في حقيقة الأمر، توصيفات لهذا المصطلح نحو: المنهج البنيوي، المذهب البنيوي، المذهب التركيبي، النظرية البنيوية- معقّبا على هذا الرقم بقوله: "وهو رقم يعكس حقيقة تلقي الخطاب النقدي العربي للمفاهيم الغربية الجديدة، وهي أنّه تلقٍ فردي مشتت تعزوه روح الانسجام والتناسق، قائم على جهل الجهود الفردية بعضها ببعض، وفي حالة العكس، فإنّه مطبوع -على العموم- بالتعصب للأنا الفردي أو القبيلة اللغوية؛ فالتونسي يتعصب للهيكلية، والمصري للبنائية، واللبناني للبنيانية، والجزائري للبنوية، وهلم جرا..."[1].

ثم إنّ الإشكال لا يقف عند حدود غياب التنسيق الجماعي، بل يتمحض هذا الإشكال لاصطلاحات الناقد الواحد، فنجده يرتدّ على المصطلحات التي يتبناها عبر أعماله النقدية، وندر أن نعثر على ناقد لزم اصطلاحا يتواتر في منجزه النقدي، ومن ثم فالناقد العربي بحاجة إلى "أن يحسم مسألة التنسيق الاصطلاحي مع ذاته في مرحلة أولى؛ لأنّنا ألفينا بعض النقاد يدعون إلى مصطلح معيّن اليوم، ثم يأتون غيره غدا! كما في حالة الدكتور عبد الملك مرتاض (من البنيوية إلى البنوية) الذي دأب على مثل هذه الحركات (الاصطلاحية) التصحيحية، حتى وإن كلّفته الانقلاب على ذاته (...) وكذلك يفعل الدكتور صلاح فضل الذي رأيناه -منذ حين- يتعصب للبنائية لكنّه عاد في كتبه الأخيرة إلى البنيوية والمنهج البنيوي"[2].

* من تلك الجهود الفردية في التأليف القاموسي/المعجمي جهود: (عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النقدي، بأجزائها الأربعة)، (سمير حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر)، (لطيف زيتوني: مصطلحات نقد الرواية)، (رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص)، (فيصل الأحمر: معجم السيميائيات)...

[1] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 130.

[2] المرجع نفسه، ص 131.

وإذن، هذه الفوضى التي يتخبط فيها الجهاز المصطلحي المفهومي في مضمار الخطاب النقدي العربي عززت من إشكالية المنهج، ووضعته على محك المماحكات التي تفضي إلى نتائج لا تبعث على الاطمئنان والاستقرار المعرفيين.

لقد بات من البدهي والمسلم به أنّ المصطلح هو مفتاح المعارف والعلوم، مفتاح المدارك والفهوم، ومادام الحال كذلك، فإنّ فهم المناهج النقدية الغربية بمقولاتها الفكرية وحمولاتها الإيديولوجية وآلياتها الإجرائية، يستوجب من الناقد العربي أن يكون على دراية وإحاطة بالمصطلح النقدي وما ينطوي عليه من مفهومٍ وعوالقَ ثقافية وإيديولوجية، ثم ما يستلزم بعد ذلك من مقابل عربي قادر على استيعاب المفهوم وحمولاته الفلسفية والإيديولوجية، وكم هو عزيز هذا المطلب، نظرا لما يقتضيه من جهد وصبر ووقت وموسوعية وتحكم في اللغات...

إنّ الفوضى المصطلحية التي يشهدها الخطاب النقدي العربي المعاصر هي سليلة عوامل أفرزها التلقي العربي للمناهج الغربية، لعلّ أهمّها –فضلا عمّا ذكرناه من الانكفاء الذاتي للناقد العربي والاعتماد على الجهد الفردي– ما يأتي:

- **تلقي المصطلح دون التهيؤ لاستقباله:** فإذا كانت صناعة المصطلح الغربي محكومة بتراكمية المعارف والفلسفات المتجذرة في الثقافة الغربية؛ ما يعني أنّ الناقد الغربي مهيّأ لتداولية المصطلح، فإنّ الناقد العربي وجد نفسه –في السبعينيات من القرن الماضي– أمام مصطلحات أقلّ ما يقال عنها أنّها غريبة عنه وعن بيئته وثقافته، فلم يجد –أمام ضغط الحراك النقدي في الغرب، وأمام الرغبة في مسايرة الركب– من بدّ في إيجاد مقابلات هي من إفراز الاجتهاد الذاتي، فتولدت فوضى مصطلحية، سببها الرئيس أننا "لم نتهيأ بعد لتقبل تلك المصطلحات... لنقل وبكل صدق ودون تهويل بأننا لم نهتم بالمصطلح النقدي، وما لدينا إنّما هي أعمال فردية تعدّ على رؤوس الأصابع"[1]، فاقدة لشروط التنسيق.
- **غياب وتغييب العوالق الثقافية والحمولات الإيديولوجية للمصطلح الغربي:** إنّ ما حصل في تلقي المصطلح النقدي هو نفسه ما حصل في تلقي المنهج، إذ غالبية

[1] توفيق الزيدي، المنهج أوّلا، في علوم النقد الأدبي، قرطاج للنشر، تونس، ط1، 1997، ص 37.

النقاد العرب تلقوا الجانب المرئي من المنهج –بتعبير عباس الجراري– بعيدا عن خلفياته الفلسفية والإيديولوجية، كما أنّهم تلقوا من المصطلح مفهومه الظاهر بعيدا عن تلك الخلفيات، وذلك لأنّ المصطلحات النقدية الغربية ما زالت إلى يومنا هذا "تُؤخذ بشكل عارض، أو بإدراك طارئ لا يؤشّر على خلفية معرفية شمولية تدرك المحيط الثقافي الذي أنتج المصطلح"[1]، ولهذا الصنيع تبعات سلبية تضرّ بالخطاب النقدي في مجمله، وتجعله باهتا ومشوها لا يؤدي الوظيفة المنوطة به تجاه النص والقارئ معا.

إنّ التعامل مع المصطلحات النقدية الغربية دون استيعاب أصولها العلمية وخلفياتها الابستيمولوجية التي تسندها، يجعل منها في أحيان كثيرة مجرّد أدوات صمّاء خرساء لا يمكنها وفق هذه الكيفية من الفهم والتعامل والتداول أن تثري معرفتنا بالنص الأدبي، ولا أن تخلق لدينا تراكما معرفيا يمكننا من تطوير طرائق تعاملنا معه[2]، وعليه فمن الخطأ الاعتقاد بأنّ المصطلح الغربي بحاجة إلى مقابل عربي فحسب، بل المسألة أعمق وأعقد من ذلك، إنّه بحاجة إلى ناقل أو مترجم متمرّس ذي خبرة ودراية بثقافة اللغة المترجم عنها، وبحاجة أيضا إلى تتبع سيرورة وصيرورة المصطلح من الأصول إلى التداول في الحقول المعرفية المختلفة، بما في ذلك النقد، كما يشترط في الناقل الناقد أيضا أن يكون ملمّا بالذخيرة اللغوية والدلالية في البيئة الثقافية العربية.

إنّه من الضروري التأكيد على أنّه إذا كان المنهج ككل مؤسسا على منظومة معرفية وخلفية فلسفية من جهة، ومقولات وأدوات إجرائية من جهة أخرى، فإنّ المصطلح النقدي وهو فرع من المنهج مؤسس هو الآخر على تصوّر نظري، وإجراء تداولي، وعدم التحكم في التصور النظري يفضي بالضرورة إلى إخفاق في الإجراء التداولي، ومن ثم قصور واضطراب منهجي، وعليه فالمصطلح "لا يدرك إلاّ من

[1] السعيد بوطاجين، الترجمة والمصطلح، دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2009، ص 115.

[2] ينظر: قادة عقاق، إشكالية ترجمة المصطلح السيميائي في النقد العربي المعاصر، مجلة مقاليد، مخبر النقد ومصطلحاته، جامعة ورقلة، ع2، ديسمبر 2011، ص 160.

خلال موقعه داخل تصور نظري يمنحه مشروعية الوجود والاشتغال، مما يعني أنّ نقل المصطلح هو نقل لهذا التصور، وليس إعطاء مقابل عربي لمفردة أجنبية"[1].

وهذا أيضا ما أكّد عليه عبد العزيز حمودة في مشروعه النقدي، حيث يرى أنّنا نرتكب إثما لا يغتفر حينما ننقل المصطلح النقدي الغربي، وهو مصطلح فلسفي بالدرجة الأولى بكلّ عوالقه المعرفية إلى ثقافة مختلفة هي الثقافة العربية دون إدراك الاختلاف، بمعنى أننا نستعير المصطلح النقدي ونخرجه من دائرة دلالته داخل القيم المعرفية، فيجيء غريبا ويبقى غريبا، والنتيجة الحتمية والطبيعية هي فوضى النقد التي خلقها الحداثيون العرب[2]، بيد أنّه تجدر الإشارة إلى أنّ فوضى المصطلح وغموضه في الخطاب النقدي العربي لا يعني أنّها فوضى ناتجة عن التلقي فحسب، إنمّا تلك الفوضى وذلك الغموض مطروح في المنظومة النقدية الغربية في حدّ ذاتها، ولكنّه ليس بالحدّة التي عليها في نقدنا، وعلى هذا فإنّ غموض المصطلح وضبابيته عندنا مضاعف؛ غموض متمحض في المصطلح الغربي، وغموض في نقله أو تلقيه.

- **تعمّد التعمية والغموض الاصطلاحي:** إنّ حرص بعض النقاد العرب المنتسبين للحداثة على الأخذ بأسباب التحديث ومجاراة اللغة النقدية الغربية المطبوعة بالطابع الفلسفي، حملهم على تخيّر مصطلحات مشفرة فاقدة لشروط الإحالة الموضوعية التي تجعل عملية التواصل ممكنة، وكأنك تقرأ مصطلحات بلغة أجنبية عنك تجهل أساسياتها، فلا تظفر منها سوى بالدال، أمّا المدلول فيبقى حكرا على أهل تلك اللغة ومن يجيدها من غيرهم، هكذا "تزداد خطورة هذا العنصر في النقد عندما يتخلى النقاد عن أدائهم المعرفي المسؤول، ويتحولون إلى صيادين ماهرين يصطادون المصطلحات الوغلة في الغموض الخاضع للانبهار والمفاجأة، وهم يسعون بذلك إلى أن يظهروا مجددين عصريين أو حداثيين ماسكين بأسباب الريادة"[3] وقد انجرّ عن هذا الأمر الخطير إقصاء القارئ البسيط، فاقتصر النقد المعاصر على النخبة وذوي

[1] المرجع السابق، ص 161.
[2] ينظر: المرايا المقعرة، ص 09. الخروج من التيه، ص 08، المرايا المحدبة، ص 32.
[3] عمر أحمد بوقرورة، إشكالية تأصيل الرؤية الإسلامية في النقد والإبداع، ص 21.

الاختصاص –إنْ حصل هذا فعلا– وبهذا يفقد النقد وظيفته كخطاب شارح وكاشف وواصف ومضيء لخفايا النص وعتماته.

إنّ ارتباط المصطلح بالمنهج النقدي يجعله محيلا ومؤشرا على المنهج المعتمَد في الممارسة أو المقاربة النقدية، حتى وإن لم يصرّح الناقد بمنهجه، فقد سبق وأن أشرنا إلى أنّ كل منهج حامل لمنظومة مصطلحية محددة لمعالمه، فاستخدام ناقد ما لمصطلحات من قبيل ((البرنامج السردي، الاتصال والانفصال، الكفاءة والأداء، النموذج العاملي، المربع السيميائي...)) يؤشّر على "السيميائية السردية"، واستخدام مصطلحات من قبيل ((البنية الدالة، الفهم، التفسير، الوعي الفعلي، الوعي الممكن، رؤية العالم...)) مؤشر على البنيوية التكوينية، وهكذا.

من هنا يتضح أن "استخدام مصطلحات بعينها يشكل علامة على المنهج المتبع، وهذه المسألة لها أهمية بالغة في نظرنا، بل يمكن اعتبارها مرشدا أساسيا لتبيّن منهج الناقد"[1]، غير أنّ الإشكال يقع في حضور مصطلحات متباينة لمناهج مختلفة في الدراسة الواحدة، مما يجعل تحديد المنهج المتبع أمرا صعبا، وليس من السهل أن نحكم عليه بالمنهج التركيبي، لأن هذا الأخير يتطلب وعيا بتفاعل المناهج، و ذلك الوعي لا يكون عند كل النقاد، وقد يقع الإشكال أيضا في تصريح الناقد بمنهج ما ليستخدم بعد ذلك مصطلحات منهج آخر غير الذي صرّح به، وهذا ما أفضى بأحد الباحثين إلى جملة من الفرضيات، لعل أبرزها:[2]

- المصطلح وثيق الصلة بمنهجه، وتطبيق منهج بمصطلحات وافدة من إطار منهجي مغاير أمارة من أمارات عدم التحكم في المنهج.
- ائتلاف الحقول المصطلحية المختلفة وتعايشها بيسر داخل الدراسة الواحدة دليل على وجود نزعة منهجية تهجينية ترقيعية تلفيقية.

[1] حميد لحمداني، سحر الموضوع، عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، مطبعة انفو-برانت، فاس، المغرب، ط2، 2014، ص 18.
[2] ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 58-59.

قد نتفق مع الباحث في الفرضية الثانية من أنّ تعايش مصطلحات مختلفة لمناهج مختلفة ضمن الدراسة الواحدة دليل على النزعة المنهجية التهجينية، غير أننا لا نوافقه على أنّها دليل على الترقيعية التلفيقية، إذ المصطلحات وحدها لا تكفي للإقرار بهذا الحكم، بل يتطلب هذا الحكم من ناقد النقد الوقوف على الممارسة النقدية في مجملها؛ رؤية وإجراء واصطلاحا، وحينذاك قد يفضي ذلك إلى الإقرار بأصالة الممارسة النقدية ووعي الناقد في التعامل مع المناهج.

**صفوة القول**

إنّ النقد العربي بحاجة ماسة إلى وعي توفيقي مصفاتي للوصول إلى منهج نقدي أصيل يستند إلى إعادة قراءة التراث العربي (النقدي، الفلسفي، الأصولي...) واستنباط العناصر الديناميكية/الحيوية القابلة للتجدد والتطور، والعزوف عن العناصر البالية، كما ينبغي أن يقودنا هذا الوعي إلى تمرير الخطاب النقدي الغربي على "مصفاة الهوية"[1] والخصوصية العربية، فما توافق معها كان قمينا باستثماره مع الرصيد التراثي الحيوي لخلق خطاب نقدي عربي متّزن ومتجدد، وما خالفها فالإعراض عنه من أولى الأولويات.

ثم إنّ الحداثة قائمة على محوري الثابت والمتغيّر[2]، أمّا الثابت في الخطاب النقدي العربي فينبغي البحث عنه في مخزون التراث النقدي، وأمّا المتغيّر فينبغي البحث عنه في إطار المنظومة الفكرية المعاصرة، وعليه فالقطيعة المعرفية التي أصابت الخطاب النقدي العربي المعاصر لم تكن لتشفع له بأن يحمل خصوصية ((حداثة عربية)) لأن المنابت غربية، والمرجعيات مستعارة.

أمّا عن التعامل المنهجي، فللناقد كل الحرية في اختيار المنهج الذي يرتئيه ويرتضيه أداةً لمقاربة النص، فقط يبقى مدار ذلك التعامل بحاجة إلى وعي نقدي يؤطره، ويحيد به عن

[1] وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 2007، ص 11.
[2] يرى عبد الله الغذامي أنّ الحداثة تقدم صورتها على أنّها معادلة بين الثابت والمتغيّر، أي بين الزماني والوقتي، فهي تسعى دوما إلى صقل الموروث، لتفرز الجوهري منه فترفعه إلى الزماني، بعد أن تزيح كل ما هو وقتي، لأنّه متغيّر ومرحلي.
ينظر: عبد الله الغذامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص 13.

الميكانيكية الجوفاء، والاستنساخية الخرساء التي تسيء للنص وتشوهه من حيث تبتغي غير ذلك.

ولذا، فلا سبيل للتخفيف من حدة إشكالية المنهج في النقد العربي بعيدا عن الوعي النقدي وليس غيره.

# الفصل الثاني

## الرؤية والمنهج في النقد الجزائري، التحولات والإشكاليات

**أولا:** النقد الصحفي وإشكالية التأسيس النقدي

1- المرحلة الأولى: غياب الرؤية وغياب المنهج

2- المرحلة الثانية: حضور الرؤية وغياب المنهج

**ثانيا:** المناهج السياقية: فاتحة النقد الجزائري المنهجي

1- المنهج التاريخي: ارتهانية النقد الجزائري بالمشرفي

2- المنهج الاجتماعي والقناعة الاشتراكية (الرؤية الجدانوفية)

3- مناهج أخرى وإشكاليات أخرى

**ثالثا:** المناهج النسقية/ الحداثة بين الإغراء والإغراق

1- انفتاح النقد الجزائري على الحداثة النقدية الغربية

2- أسئلة المنهج في الخطاب النقدي الجزائري

3- المناهج النسقية في النقد الجزائري

## الفصل الثاني

## الرؤية والمنهج في النقد الجزائري، التحولات والإشكاليات

إنّ تتبع الحركة النقدية الجزائرية بغية استجلاء قضايا الرؤية والمنهج، يستدعي منا الوقوف على أرضية صلبة، تضع في الحسبان والاعتبار مستجدات الرؤية والمنهج، وظروف انبثاقهما، والإشكاليات المتعلقة بهما، وذلك إيمانا منّا بأن الحركة النقدية بحالاتها وتحولاتها مؤسسة على التراكمية لا على القطيعة، ومن ثم فلا سبيل لفهم وضعية نقدية متقدمة بمعزل عن الوضعية السابقة لها، وهذا ما حدا بنا إلى تقصّي الحركة النقدية الجزائرية من زاويتي الرؤية والمنهج، ومَفصلة هذه الحركة إلى مفاصلَ أو مراحل كبرى؛ أولاها: مرحلة النقد الصحفي الممتدة من بداية القرن العشرين إلى مطلع الستينيات، وثانيها: مرحلة النقد السياقي، والممتدة من بداية الستينيات إلى أواخر السبعينيات، وثالثها: مرحلة النقد النسقي، وقد حددت بدايتها مع نهاية السبعينيات. على أنّ هذا التقسيم يبقى متسما بالنسبية لا القطعيّة، مادام التداخل قائما بين هذه المراحل؛ فبعض ملامح النقد السياقي عرفت في النقد الصحفي، كما أنّ النقد السياقي ظل يزاحم النقد النسقي إلى يومنا هذا.

### أولا: النقد الصحفي وإشكالية التأسيس النقدي

### 1- المرحلة الأولى: غياب الرؤية وغياب المنهج

كنّا قد أومأنا –فيما أومأنا إليه– إلى أنّ العملية النقدية عبارة عن نشاط فكري يستند إلى رؤية ما للعمل الإبداعي، كما أشرنا إلى أنّ "الرؤية هي خلاصة الفهم الشامل للعملية الإبداعية في نواحي النسج والبنية والدلالة والوظيفة، أمّا المنهج: فهو سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد، مستخلصة من آفاق تلك الرؤية"[1]، وعليه فكل قراءة للعمل الإبداعي/ الأدبي استغنت عن أحدهما أو كليهما* فإنّها تستحيل إلى مجرد تعليقات أو تصويبات لا ترقى إلى مستوى الممارسة النقدية الواعية.

[1] عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص 05.

* من منطلق العلاقات الرابطة بين الرؤية والمنهج، افترض الناقد العراقي عبد الله إبراهيم تقليب أوجه الاحتمالات المنطقية لهاتين الركيزتين على النحو الآتي:

وهذا تحديدا ما ألفيناه في الساحة الأدبية الجزائرية، في هذه المرحلة الممتدة من أواخر القرن التاسع عشر إلى منتصف العشرينيات من القرن العشرين، إذ لا رؤية ولا منهج يحكمان التعامل مع النصوص الأدبية، وإنما ما كان سائدا آنذاك لا يعدو التعليق والتصويب اللغوي والعروضي والبلاغي، ومَن نهض بذلك هم رجال الدين ومشايخ الزوايا الذين حملوا على عاتقهم مهمة تحفيظ القرآن والمتون والأشعار، وتدريس علوم الآلة التي تعينهم على فهم القرآن والأحاديث...

ولعل من أبرز النماذج النقدية التي حفظها لنا التاريخ خلال هذه المرحلة، تلك المعركة التي قامت بين عالمي دين جزائريين نهاية القرن التاسع عشر، هما (محمد ابن مصطفى المشرفي) و(أحمد المجاهد الحسني) وعلى الرغم من أنها معركة دينية، فإنها تطورت إلى حوار ومناقشات أدبية انصبت حول المسائل اللغوية والعروضية، كالمهمَل والمستعمَل من البحور، فقد نظم أحمد المجاهد قصيدة على المهمل، فرد عليه المشرفي بأبيات يهجوه فيها ويصف من خلالها جهله بالعروض، وذلك على طريقة القدماء، يقول:

فوجهك يا حمار فيه طول وفي وجه الحمير حقا طول
ولـكن الحمـــار له منافع ولا نفع لديك به تصـــول
مفاعلتن مفاعلتن فعـــول مفاعلتن مفاعلتن فعـــول
تراه بينا لـــيس فيه شيء سو أنّ الحمار أخي جهول[1]

فنلاحظ كيف أن المشرفي يوجه خصمه إلى البحور الشائعة التي كان كبار الشعراء العرب القدامى ينظمون قصائدهم عليها، كالوافر مثلا، الذي أورد تفعيلاته في الأبيات السابقة، وفي ذلك تعريض واعتراض على نظم أحمد المجاهد على بحور غير مستعملة أصلا، نحو (مستفعلن فاعلن فعول) حيث يقول: "وهذا أولى من ارتكاب المهمل المبتدع،

- حضور الرؤية والمنهج
- حضور الرؤية وغياب المنهج
- غياب الرؤية وحضور المنهج
- غياب الرؤية والمنهج

ينظر المرجع السابق، ص 07.

[1] ينظر: محمد المشرفي، السهام الصائبة في رد الدعاوى الكاذبة، دم، دت، دط، نقلا عن عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط2، 2009، ص 287.

فإنّ مستفعلن، فاعلن، فعول، لم تشتمل عليه الدوائر الخمس المستخرج منها المستعمل والمهمل، فإن كان ذلك مبلغ علمه، فهو جاهل بالعروض أيضا، وإن كان قصده المعنى، فلا وجه لمزية ذكر المهمل المذكور في الدوائر، فإن ذلك المعنى يقيده المهمل المذكور، فلا وجه لذكر مستفعل فاعل فعول..."[1]

وفي هذا تشديد على الاتباع، وتحرّز من الابتداع الذي يعد في نظرهم خروجا عما سنّه علماء العرب قديما، ولذا فمفهوم الشعر عندهم، هو نفسه مفهوم الشعر عند ابن قتيبة الذي مفاده أنه كلام موزون مقفى فحسب.

هكذا "لم يستطع هذا النقد أن يقدم للشعر –الذي كان مادة النقد آنذاك– توجيها يأخذه باتجاه المجرى الصحيح نحو الأدب البناء موضوعا وفناً"[2]. هذا، وإذا ما نظرنا إلى النقد الأدبي على أنه حلقة من حلقات السلسلة الثقافية، فمن البدهي أن يتسم النقد الجزائري آنذاك بسمات القصور والضعف والهشاشة، مادام الوضع الثقافي متسما بتلك السمات، نظرا لتضييق الخناق الثقافي واضطهاد الطاقات الفكرية، وسياسة العزل والتجهيل التي فرضها الاستعمار الفرنسي، زيادة على النظرة المحافظة لدى الطبقة المثقفة المنتمية لتيار الحركة الإصلاحية، ولذا "يبدو جليا أنّ الوضع لم يسهم في تأسيس حركة نقدية في بلادنا"[3] وقد ظل النقد الجزائري على حاله، مفتقرا للنظرة الشمولية للأدب، ولعناصره التكوينية، وأبعاده الإيحائية والدلالية، وقيمه الجمالية، ووظائفه الاجتماعية والنفسية والرمزية... حتى مع تأسيس الصحافة الوطنية* التي فتحت أفاقا رحبة للأدب الجزائري، الذي خفت وبهت إلى درجة الندرة –حتى لا نقول الانعدام– ومع ذلك لم يشهد النقد أيّ تطور يذكر، إلى غاية منتصف العقد الثالث.

---

[1] المرجع السابق، ص 287.

[2] علي جابر المنصوري، حركة النقد الأدبية الحديثة في الجزائر بين 1900-1980 بداية دينية، مجلة عالم الكتب، السعودية، ع2، 1يوليو 1983، ص178.

[3] عبد الله بن قرين، تحقيق أدبي حول النقد الأدبي الحديث في الجزائر، حوارات مع مصطفى نطور، عبد الله ركيبي، أحمد منور، مخلوف عامر، مجلة الموقف الأدبي، سوريا، ع 205-206، 1983، ص 173.

* تأسست الصحافة الوطنية ذات اللسان العربي خلال هذه المرحلة، ومن أهم الصحف التي عنيت بالنتاج الأدبي ولو بشكل نسبي: صحيفة (المغرب 1903)، (كوكب إفريقيا 1907)، (الجزائر 1908)، (الفاروق 1913)، (النجاح 1919)، (الإقدام 1920).

إنّ ما يحسب لهذه المرحلة هو أنّها وفرت القناة أو الفضاء الذي يسمح بتلقي الأعمال الأدبية –نقصد صفحات الجرائد– بعدما كانت حبيسة الصدور والزوايا والكتاتيب، وهو ما يعني أيضا توفّر الفضاء النقدي، الذي لم تتبين ملامحه إلا مع منتصف العشرينيات.

**2– المرحلة الثانية: حضور الرؤية وغياب المنهج**

تبدأ هذه المرحلة حوالي سنة 1925 وهي السنة التي شهدت نهضة الأدب الجزائري الحديث، هذه النهضة لم تنشأ من فراغ، ولكن هناك عوامل عدة أسهمت في انبثاقها، لعل أهمها:

- عودة طلبة العلم ورجال الحركة الإصلاحية من البلدان العربية بداية العشرينيات، فقد عاد من الحجاز الشيخان: العقبي (1890–1960) والإبراهيمي (1889– 1965)، ومن مصر: الشيخ العربي التبسي (1895–1975) ومن تونس: أحمد توفيق المدني (1899–1984) والخريجين من الزيتونة بتونس في هذه الفترة: محمد مبارك الميلي (1898–1945) ومحمد العيد آل خليفة (1904–1979) ومحمد خير الدين (1902– التسعينيات) وآخرون[1] وقبل هؤلاء عودة ابن باديس (1889–1940) من تونس ثم من فريضة الحج سنة 1913، وقد كانت لهؤلاء فرصة الاطلاع على شتى صنوف المعرفة، والأدب ونقده، فما كان عليهم إلا أن هيؤوا الظروف للنهضة العلمية والأدبية والنقدية، من خلال تأسيس الجرائد، وإنشاء المدارس، وفتح النوادي، وغير ذلك.
- تأسيس الجرائد والمجلات، وتشجيع المبدعين على نشر أعمالهم على صفحاتها، وتشجيع المتلقين على نقد تلك الأعمال الإبداعية، منها جريدة (المنتقد 1925)، (الشهاب 1925)، (صدى الصحراء 1925)، (وادي ميزاب 1926)، (الإصلاح 1927)، (البرق 1927)، (البصائر 1936) وقد أكد ابن باديس أنّ لحركة الأدبية في الجزائر تأسست منتصف العشرينيات على صفحات الجرائد، يقول: "الحقيقة التي يعلمها كل أحد أنّ هذه

[1] محمد بن سمينة، في الأدب الجزائري الحديث، النهضة الأدبية الحديثة في الجزائر، مطبعة الكاهنة، الجزائر، دط، 2003، ص 15.

الحركة الأدبية ظهرت واضحة من يوم برزت جريدة المنتقد (...) فمن يوم ذاك عرفت الجزائر من أبنائها كتابا وشعرا ما كانت تعرفهم من قبل"[1].

لقد وفرت هذه الجرائد المادة الأولية للنقد الأدبي، ممثلة في تلك القصائد التي كانت تنشر على صفحاتها، والتي بدأت سمات النضج ترتسم عليها، فكان أن حفّزت العقول، واستثارت المشاعر، وخلفت انطباعات في نفوس متلقيها، فكان لزاما أن لا يبقى الأدب خلوا من النقد الذي هو صنوه وقرينه وتبعه.

وقد أثّر غياب النقد عن الساحة الأدبية الجزائرية في كثير من الأدباء ورجال الحركة الإصلاحية، فلم يكن من بدّ في أن يصدعوا بما حزّ في نفوسهم من أثر ذلك الغياب المتزامن مع حركة أدبية/شعرية قوية حينذاك، ومن صور ذلك ما قام به (الزاهري) حين عرض على الأدباء والقراء قصيدة وحفزهم على نقدها، فقال: "أعرض على أدبائنا وكتابنا الجزائريين هذه القصيدة القصيرة، وأرجو من كل أديب قدر على نقدها، أن ينقدها انتقادا أدبيا وأن يرينا أنموذجا من هذا الفن الجميل، فن النقد الذي هو ميز الخبيث من الطيب، والخطأ من الصواب، والصحيح من الفساد، فإننا قد عرفنا أن بالجزائر شعراء فحولا، وكتبة مقتدمين، وعرفنا مقدرتهم في أغلب وجوه الكتابة إلا النقد الأدبي، فإننا لم نعرف مبلغه ببلادنا الجزائر."[2]

يكشف لنا هذا المقطع عن جملة من القضايا التي طفحت على مستواه، أهمها:

- وعي الأدباء والكتاب خلال تلك الفترة بغياب النقد الأدبي وانعدامه في الساحة الأدبية الجزائرية، على الرغم من توافر المادة الأدبية، وتوافر الكفاءات القادرة على نقده لو لم تصرف الهمَّ إلى غيره، وهو ما يكشف عن إشكالية تمأسس النقد الجزائري.
- الاعتراف الضمني بأن ما كتب قبل هذه الفترة عن الأدب، لا يرقى إلى مستوى النقد الأدبي، ولا يمكن إدراجه ضمن دائرته.
- الأديب هو الذي يعرض عمله على الناقد، والناقد ما هو إلاّ أديب، ما دام النقد الأدبي غائبا آنذاك، ومن ثم غياب الناقد الأدبي بما يحمله اللفظ من معنى.

[1] عبد الحميد بن باديس، يتكلمون بما لا يعلمون، مجلة الشهاب، المطبعة الجزائرية الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، فيفري 1930، ص 28.
[2] الشهاب، 17 ديسمبر 1925.

- مفهوم النقد خلال تلك الفترة مفهوم تقليدي ضارب بجذوره في التراث النقدي العربي، إذ هو تمييز جيد الأدب من رديئه، وطيّبه من خبيثه، وخطئه من صوابه، وصحيحه من فساده.
- حضور مفهوم النقد مؤشر على حضور الرؤية النقدية، التي لم تُعرف في المرحلة السابقة، وإن كانت رؤية سطحية بعيدة عن العمق، و"بلا شك فإنّ تحديد المفاهيم يساعد على رؤية جديدة، وعلى أسلوب جديد، وحين تختلط المفاهيم يصبح الاضطراب هو المقياس وتسود الفوضى."[1]
- معظم نقاد هذه المرحلة هم من أدباء ورجال الحركة الإصلاحية –ومنهم الزاهري– ولذلك فلا غرابة إن اصطبغت رؤيتهم وخطابهم النقدي بصبغة دينية/إصلاحية، وعلى إثرها تحددت وظيفة الأدب لديهم.

لقد كان النقد الجزائري خلال هذه المرحلة يُعنى بنقد العمل الأدبي من زاوية المفاهيم التي أثثت هذا الخطاب النقدي، نحو؛ مفهوم الشعر، وظيفة الأدب، رسالة الأديب، لغة الأدب... كما أن الرؤية الإصلاحية كانت طاغية طافحة على الخطاب النقدي، يتجلى بعض ذلك في مقالة لمحمد سعيد الزاهري، بعنوان ((الدكتور طه حسين شعوبي ماكر)) أبدى فيها امتعاضه من أفكار طه حسين الرامية إلى الانتقاص من مكانة العرب وقيمة آثارهم، وذلك بعد صدور كتابه الخطير (في الشعر الجاهلي) حيث يقول: "للأستاذ طه حسين غاية واحدة يسعى إليها من يوم ظهر على المسرح إلى اليوم، وهي محاربة العروبة والإسلام، لا يفتأ يعمل لها، ولا يفتر في طلبها، فهو شعوبي ماكر، يعرف كيف يستر شعوبيته، ويعرف كيف يخفي غرضه وهواه عن كثير من شبابنا الأغرار، الذين لا يكادون يدركون مراميه البعيدة، إلا ما كان منها مثل هذا الطعن الصريح المكشوف"[2]، فواضح إذن هيمنة الرؤية الإصلاحية على نقد كثير من نقاد تلك الفترة، إذ الاهتمام كان منصبا على المضامين والأغراض ووظيفة الأدب بعيدا عن العناصر الجمالية والتكوينية والأسلوبية،

[1] عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، ص 288.
[2] جريدة الصراط، ع04، (09 أكتوبر 1933).

وعلى ضوء ذلك قُدّمت مواضيع وأغراض ونُبذت أخرى، من ذلك نبذ الغزل كونه لا يتوافق مع تلك الرؤية الإصلاحية، يقول الشاعر اللقاني:[1]

ألا فدع التغزل في غـوان فتلك طريقة المستهترين

فمن صوت البلاد لنا نداء يكاد المرء يسمعه أنينا

لقد ظل النقد الجزائري مشدودا إلى المشرق، على درجة ضعيفة من التأثر بمنجزات نقاده واحتذائها، وظلت الرؤية النقدية كلاسيكية مطعّمة بالبعد الإصلاحي إلى أن ظهرت محاولات نقدية جادة أسهمت في تجديد الرؤية النقدية، وإعادة النظر في عديد المفاهيم الأدبية والنقدية، ومن أبرز تلك المحاولات ما أتاه رمضان حمود وأحمد رضا حوحو، اللذان حظيا بنصيب وافر من الاطلاع على الثقافة الأدبية والنقدية الأجنبية/الغربية، فانعكس ذلك على نقدهما، وبذلك استطاعا تجاوز الموقف الرافض لكل ما هو أجنبي، وهو موقف كثير من النقاد الإصلاحيين.

لقد وعى رمضان حمود أهمية النقد الأدبي، فانكب على نماذج من الأشعار ينقدها، كأشعار أحمد شوقي، من باب تحقيق تراكمية نقدية تكون بمثابة مهاد للنقد الجزائري الحديث، وقد أقرّ أنّ بعض الداعي إلى ذلك الصنيع، هو "**فتح باب النقد الأدبي** لبني جلدتي، إذ هو سلطان مملكة العلم"[2].

وتتجلى الرؤية التجديدية لدى رمضان حمود في دراسة نشرها على صفحات جريدة الشهاب، في ثلاثة أجزاء أو حلقات، حملت عنوان (حقيقة الشعر وفوائده، نظرة عامة وبحث لطيف) ومن خلالها قدم مفاهيم جديدة لماهية الشعر، وعناصره الفنية، ووظيفته الجمالية... نلمس بعض ذلك في مستهل مقالته، حيث يقول: "قد يظن البعض أن الشعر هو ذلك الكلام الموزون المقفى، ولو كان خاليا من معنى بليغ وروح جذاب، وأن الكلام المنثور ليس بشعر، ولو كان أعذب من الماء الزلال، وأطيب من زهور التلال، فهذا ظن فاسد، واعتقاد فارغ، وحكم بارد"[3].

يعكس لنا هذا الرأي أو التوجه أمرين في غاية الأهمية:

[1] محمد الهادي الزاهري السنوسي، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج1، إعداد: عبد الله حمادي، دار بهاء الدين، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2007، ص 112.
[2] جريدة الشهاب، ع94، (28 أفريل 1927)، ص 05.
[3] جريدة الشهاب، ع 82، (03 فيفري 1927)، ص 08.

- **الأوّل:** وهو تجاوز المفهوم التقليدي المبتذل للشعر، إذ لم يعد كلاما موزونا مقفى.
- **الثاني:** وهو الأهم والأخطر، وهو الذي يؤشر على أنّ هذا الناقد الجزائري (رمضان حمود) يعدّ طفرة في مجال النقد الجزائري الحديث على الأقل، إذ استطاع برجاحة عقله ودقة نظره، وحسن تبصره أن يصل إلى بعض المفاهيم الحداثية التي تبلورت بعده، كمفهوم (الشعرية Poéticité) مثلا –وإن لم يستخدم هذا المصطلح– وكأننا به اطلع على منجزات الحداثيين الغربيين وطروحاتهم حول هذا المفهوم، كتلك التي قدمها (رومان جاكوبسن R.Jakobson) في كتابه "أسئلة الشعرية Questions de poétique" و (جان كوهين Jean Cohen) في كتابه "بنية اللغة الشعرية Structure du langage poétique" 1966، فضلا عن (غريماس وكورتيس Greimas et Courtés) في "القاموس المعقلن لنظرية اللغة Dictionnaire raisonné de la théorie du langage" وغيرها، فرمضان حمود توصل إلى مفهوم الشعرية ذاته الذي توصل إليه هؤلاء الحداثيون من خلال دراساتهم التي أنجزت بعد سنوات من مقالته 1927 والتي ذهب فيها إلى أنّ النثر قد يكون شعرا (أي حاملا لخصائص اللغة الشعرية) إذا كان متضمنا لمعنى بليغ وروح جذاب وكان عَذباً كالماء الزلال وطَيّباً كزهور التلال –على حد تعبيره– أي إذا كان مطربا للأسماع بإيقاعه، مستثيرا للأذواق بجمالياته وفنياته، وها هو ذا ناقد جزائري آخر يذهبُ –بعد معايشة طويلة للنظريات النقدية الغربية، وعلى طول عمره وخبرته– المذهبَ ذاتَه الذي ذهب إليه رمضان حمود على قصر عمره وخبرته معا* ونقصد عبد الملك مرتاض الذي يقول في شأن هذه القضية/الشعرية: "إنّ أهم ما يميز في النظريات النقدية الجديدة، بين الشعر والنثر، ليس الجانب الشكلي التقليدي، ولكن ما يحمل النص بداخله من خصائص جمالية وفنية، فكلما اشتمل على مقدار أكبر من هذه العناصر ازدادت شعرية النص، وكلما اشتمل على مقدار أقل منها ضَؤُلت هذه الشعرية في النص المطروح للقراءة"[1]، ولسنا نرى فرقا بين مقولة الناقد الأوّل سنة 1927 ومقولة الناقد الثاني سنة 2007، أي بفارق زمني مقداره 80 سنة، وهو ما يدعونا إلى إيلاء النقد

* ولد رمضان حمود بن سليمان سنة 1906 وتوفي سنة 1929، أي عن عمر ناهز 23 سنة.
[1] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 95.

الجزائري الحديث أهمية أكبر، إذ لايزال مبثوثا في بطون الصحف التي نشرت فترة الاستعمار، حتى لا يُغمط حقه من نقد النقد.

إذن، يرى حمود أن الشعر أرقى من أن يتناوله هؤلاء الناظمون الذين يصفهم بالماديين عبيد التقليد، وأعداء الاختراع، ويرى أن كنه الشعر لا يُدركه إلاّ مَن كان ذا فكر ثاقب وعقل صائب وذوق سليم، وإلا كان كمن قال فيهم:[1]

أتو بكلام لا يحرك سامعـــــــا عجوز له شطر وشطر هو الصـــدر
وقد حشروا أجزاءه تحت خيمـــة كعظم رميم ناخر ضمه القـــــبر
وزين بالوزن الذي كان مقتفـــى بقافية للشط يقذفها البحـــــــر
وقالوا وضعنا الشعر للناس هاديـا وما هو بشعر ساحر لا ولا نثـــــر
ولكنه نظم وقول مبعثـــــــــر وكذب وتمويه يموت به الفكـــــــر

إنّ مفهوم الشعر عند حمود يقترب من مفهومه عند جماعة الديوان في المشرق، حيث يعرّفه قائلا: "الشعر تيار كهربائي مركزه الروح، وخيال لطيف تقذفه النفس، لا دخل للوزن ولا للقافية في ماهيته، وغاية أمرهما أنهما تحسينات لفظية اقتضاها الذوق والجمال في التركيب لا في المعنى"[2]، فنلمس من هذا المفهوم النزعة الرومانسية، كما نلمس منه النزعة التجديدية التي نعجب لها في فترة مبكرة من عمر النقد الجزائري الحديث، وها هو دارس آخر يَعجب للذي عجبنا له، فيقول: "إنّ الذي يشغل ذهني –وأنا أعالج الموضوع– لا الفكرة من حيث هي فكرة، فقد تكون قابلة للمناقشة والأخذ والرد. ولكن في انبعاثها المبكر، وفي الجزائر بالذات، من وليد بيئة في القطر الجزائري لم تعرف إلا ملاحقة لطابع المحافظة الراسخة في جنوب الجزائر"[3].

إنّ اطلاع رمضان حمود على الأعمال الأدبية لم يكن مقتصرا على ما هو عربي فحسب، بل كان متأثرا بروائع الأدب العالمي، من أشعار ومسرحيات وفن الخطابة... ولذلك

[1] جريدة الشهاب، ع82، (03 فيفري 1927)، ص 08.
[2] المرجع نفسه، ص 10.
[3] صالح خرفي، حمود رمضان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1985، ص55.

كان يقارن بين أشعار شوقي وأعمال (لامارتين) و(ميرابو) و(فيكتور هيغو)* ولعل هذا ما يفسر طبيعة الرؤية النقدية التجديدية لدى رمضان حمود.

ومن النقاد الجزائريين الذين أسهموا في بلورة الرؤية النقدية في هذه المرحلة نجد (أحمد رضا حوحو)، هذا الأديب الناقد الذي مكنته ثقافته المتفتحة واطلاعه على روائع الأدب الفرنسي ورحلته إلى الحجاز من النهوض على السائد الأدبي والنقدي، ولهذا عدّ أحمد رضا حوحو أديب هذه المرحلة وناقدها دون منازع، سواء من حيث غزارة الإنتاج وتنوعه؛ رواية، وقصة قصيرة، مسرحية، خواطر، أم من حيث الكتابة النقدية وتطور رؤيتها أيضا"[1] يتجلى ذلك في المقالات النقدية التي نشرها في الجرائد والمجلات الوطنية والمشرقية**.

وعلى العموم، فإنّ النقد الجزائري ظل حبيس التقليدية –عدا ما أتاه رمضان حمود وحوحو– وظل حبيس النظرة الجزئية والتصويبية، حتى إنّ هذه النظرة كانت في كثير من الأحيان ما تتحول إلى صراع وصدام بين الكتاب والنقاد، من نماذج ذلك ما حصل حين نقد مجموعةٌ من النقاد كتابَ (حمار الحكيم) لأحمد رضا حوحو، هؤلاء النقاد هم: عبد الوهاب بن منصور، مولود الطياب، أبو القاسم سعد الله، ومحمد علي دبوز، فردّ على كل واحد من هؤلاء بطريقته الخاصة، فقال عن ابن منصور إنّه لا يزن أقواله بميزان دقيق، وقال عن مولود الطياب إنّه مغرم بألفاظ السطحية والعمق، وإنّه لا يفرق بين تعريف الأدب وتعريف النحو والفقه، وكتب عن سعد الله قائلا: إنّه مازال لا يعرف شيئا من النقد وإنّه صدى لما يقرأ ويسمع، ولم يلبث أن جمعهم في مشرحة واحدة في مقال عنوانه (آه من النقاد)[2].

فنلاحظ إذن كيف كان الكتاب والأدباء يتأففون من النقد، وكيف أن النقد كان قاصرا مقتصرا على الجزئيات والسطحيات، دون البحث في أسرار الإبداع وتقنياته وفنياته

* من ذلك قوله: ((أجل إننا محتاجون أشد الاحتياج إلى شعراء مفلقين، وكتبة مفيدين، وخطباء مفوهين مثل (لامارتين) و(وفولتير) و(ميرابو) لقطع بحر الاستعمار الطامي، والوصول إلى شاطئ السعادة والحرية والاستقلال كما فعل أولئك الأفذاذ العظام))، ينظر: الشهاب، ع93، (21 أفريل 1927).

[1] شريبط أحمد شريبط، النص النقدي الجزائري من الانطباعية إلى التفكيكية، مجلة الكتابة، مديرية الثقافة لولاية سكيكدة، ع2، 1999، ص 35.

** من ذلك مقاله: - (الآداب والفنون) جريدة البصائر، ع 53، (1948/10/18).
- (الأدباء والفنون) جريدة البصائر، ع 55، (1948/11/01).
- (رسالة الأديب في الحياة) جريدة البصائر، ع 221، (1953/03/13).
- (فقاقيع الأدب) ضمّنه كتابه (نماذج بشرية). وغيرها.

[2] ينظر: أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص 91.

وعناصره، خلافا لما كان سائدا في النقد المشرقي من نضج في الرؤية النقدية والمعالجة المنهجية، فإفادة النقد الجزائري من النقد المشرقي كانت ضعيفة جدا في هذه المرحلة –على صعيد المستويين النظري والتطبيقي– فلم يشهد مدارس أدبية ولا اتجاهات نقدية ولا مناهج إجرائية مثلما شهدتها الساحة الأدبية والنقدية المشرقية، على الرغم من اطلاع نقادنا ومثقفينا على مستجدات تلك الساحة، بل "لم يبق لهم اهتمام إذ ذاك إلا بالمشرق وبما يأتي من المشرق غث وسمين، واتجه اتجاها عظيما إلى منتجات المشرق بالعموم (ومصر قلب المشرق بالخصوص) فلا تجد إلا مترقبا لآخر كتاب جديد يأتي، وآخر عدد من صحيفة أو مجلة يصل"[1].

صفوة المستخلص مما تم ذكره، هي أن النقد الجزائري/الصحفي في الفترة التي عنيناها* قد أسس رؤية نقدية بعد غيابها، وإن كانت رؤية قاصرة، حاملة لمبررات ذلك القصور، إذ المشهد الثقافي عموما كان متسما بالركود والانحسار والتقوقع نتيجة الظروف السياسية والاجتماعية، فكيف بالنقد الأدبي المرتهن بمدى حيوية النشاط الأدبي ونضجه واستفزازيته، والمرتهن أيضا بمدى النشاط الفكري العام الذي لا يحيا في ظل المحافظة والتقوقع، ولكن يحيا في ظل الانفتاح والمثاقفة والتلاقح المعرفي، ومع ذلك لا نعدم نماذج نقدية اتسمت بالرؤية الناضجة والنزعة التجديدية، كما عند حمود وحوحو.

ولعل الحديث عن المناهج النقدية في النقد الجزائري الصحفي سابق لأوانه، وإن كان هناك من الدارسين** من زعم أن النقد الجزائري/الصحفي قد عرف التعامل المنهجي مع النص الأدبي، ممثلا في المنهج التاريخي والفني والتأثري، والحق أن هذا الزعم يتبدد إذا ما نظرنا إلى المدونة النقدية خلال هذه الفترة من منظور الاعتبارات الآتية:

- إنّ نقاد هذه المرحلة لم يكون على وعي بالمناهج النقدية، إذ ليس ثمة ما يثبت هذا الوعي المنهجي، لا على المستوى النظري، ولا على المستوى الإجرائي.
- إن مساحة المقالة الصحفية لا تسمح بتجسيد التعامل المنهجي؛ أي تطبيق المناهج النقدية في شكلها المكتمل.

[1] محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984، ص 23.

* منذ تأسيس الصحافة الوطنية إلى سنة 1961.

** من هؤلاء عمار بن زايد في كتابه (النقد الأدبي الجزائري الحديث).

وبهذا ينتفي زعم الزاعمين بحضور المناهج النقدية في منجزات نقاد هذه المرحلة، ثم إن هؤلاء المثبتين للمناهج في النقد الصحفي، ظلوا ينعتونها بالملامح المنهجية دون أن يجرؤا على توصيفها بالمناهج المكتملة، وذلك ما نلفيه في دراسة عمار بن زايد لنقد هذه المرحلة، حيث يقول: "ولا يفوتنا ونحن بصدد الحديث عن المناهج النقدية، أن نلاحظ أن كلامنا عن مناهج النقد الأدبي الجزائري الحديث، في الفترة التي تعنينا في هذا البحث، لا يعني أننا نقف على مناهج نقدية كاملة حسبما هو متعارف عليه في الأوساط النقدية شرقية كانت أو غربية، ولكننا في الحقيقة نجد أنفسنا أمام ملامح منهجية، تتفاوت في بروزها ووضوحها من ناقد جزائري إلى آخر"[1] وما يدلل أيضا على عدم قناعته بكونها مناهج مكتملة، قوله في الدراسة ذاتها "ونقول مناهج تجاوزا"[2].

ونحن إذ نتعرض للنقد الجزائري قبل الاستقلال، نكون قد سعينا إلى تأكيد أمرين هما:

**الأوّل:** إن النقد الجزائري متأسس عضويا على الانبناء المرحلي والتراكمية، فغياب النقد في البداية، تلاه حضور محتشم قائم على غياب الرؤية والمنهج معا، ما دفع بعض الدارسين إلى وجوب تأسيس نقد جزائري منبنٍ على رؤية نقدية واضحة المعالم، كما تبدى ذلك مع رمضان حمود، ومحمد سعيد الزاهري، ثم أحمد رضا حوحو... وحضور الرؤية وغياب المنهج كان مؤذنا بميلاد مرحلة جديدة، هي مرحلة النقد المنهجي...وهكذا.

**الثاني:** إثبات كينونة النقد الجزائري قبل الاستقلال كحقيقة لا مناص منها، إذ هناك من الدارسين والباحثين من ينفي وجود نقد في الجزائر غير النقد المعاصر، كذلك الذي أتاه أحد الباحثين في سياق الحديث عن الخطاب النقدي الجزائري بقوله: "وفضلنا لفظ الخطاب النقدي الجزائري ولم نلحق به لفظ المعاصر، لأنّه لا يوجد درس نقدي جزائري قديم حتى يضاف إليه مصطلح معاصر، فهو حديث الولادة وما يزال فتيا قريب العهد بالنشأة"[3] ومع هذا الإنكار بوجود نقد جزائري قبل الاستقلال أو قبل سنة 1961 على الأقل، نجد الباحث ذاته يقع في تناقض صارخ حين يصف دراسة للناقد الجزائري أحمد يوسف لمدونة "بذور

[1] عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990، ص 124.
[2] المرجع نفسه، ص 124.
[3] سماح سعيد، في نقد الخطاب الشعري الجزائري المعاصر من منظور الباحث أحمد يوسف، قراءة في الأصول والإجراءات، مذكرة ماجستير (مخطوط)، جامعة سطيف 02، الجزائر، 2013-2014، ص 61.

الحياة" لرمضان حمود بـ "نقد النقد" ما يعني بداهةً إثبات النقد لرمضان حمود في العشرينيات من القرن العشرين.

**ثانيا: المناهج السياقية: فاتحة النقد الجزائري المنهجي**

**1- المنهج التاريخي: ارتهانية النقد الجزائري بالمشرقي**

يعد المنهج التاريخي فاتحة عهد النقد الجزائري بالمناهج النقدية، وذلك بداية الستينيات من القرن العشرين، مع أبي القاسم سعد الله، الذي أعدّ رسالة ماجستير حول شعر الشاعر محمد العيد آل خليفة بإشراف عمر الدسوقي، بجامعة القاهرة، وقد اعتمد فيها على المنهج التاريخي إجرائيا، دون أن يصرح به نظريا، لكن الدراسة تكشف بخطواتها عن هذا المنهج، وقد نشرت سنة 1961 تحت عنوان (محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث)، فكانت بمثابة حجر الأساس للنقد المنهجي في الجزائر.

غير أن سعد الله في تحديد منهج دراسته وقع في مطب الخلط بين المنهج والخطة (المنهجية)، حيث يقول في مقدمة الدراسة "أما المنهج الذي سرت عليه، فقد قسمت البحث إلى ثلاثة أقسام..."[1] وعلى كل حال فإن الناقد يؤمن في دراسته هذه وما سبقها من دراسات نشرت في بعض الدوريات والصحف المشرقية* وما تلاها من دراسات بأنّ "السابق يفسر اللاحق، ويتحكم فيه، وأن جميع الظواهر الإنسانية –مهما تكن– ليس إلى فهمها من سبيل، ما لم توضع في سياقاتاه التاريخية التي تتيح الإطار العلمي الملائم لتفسيرها وتأويلها"[2].

ومن النقاد الجزائريين الذين توسلوا بالمنهج التاريخي، نجد عبد الله ركيبي، الذي تمثل المنهج إجرائيا في عديد الدراسات، على نحو ما نجده في كتابه (القصة الجزائرية القصيرة) وهو عبارة عن رسالة ماجستير أعدها سنة 1967 بجامعة القاهرة، وأيضا ما نجده في كتابه (الشعر الديني الجزائري الحديث) وهو في أصله أطروحة دكتوراه، أعدها سنة 1972 بإشراف سهير القلماوي بجامعة القاهرة، ثم في كتابه (تطور النثر الجزائري الحديث)، غير

[1] أبو القاسم سعد الله، محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث، دار المعارف، مصر، ط2، 1985، ص 19.

* جمعها في كتاب بعنوان (دراسات في الأدب الجزائري الحديث).

[2] حسن الطالب، مفهوم التاريخ الأدبي، مجالات التوسع وآفاق التجديد، دار أبي الرقراق، الرباط، المغرب، ط1، 2008، ص 29.

أن ما يلاحظ في هذه الدراسات هو ضبابية التحديد المنهجي بشكل متواتر، ففي كتابه الأوّل يقدم منهجه قائلا: "اخترت المنهج الذي يجمع بين النقد والتاريخ، فالتاريخ هنا ليس مقصودا لذاته وإنما هو لبيان خط تطور القصة ومسارها العام، وكيف تطورت، وما هي الأشكال التي ظهرت فيها، لأن الأدب يتطور بتطور حياة الإنسان، والتاريخ يساعد على تحديد مراحل هذا التطور.

أما المنهج النقدي فهو الاعتماد على النص وما يصوره من تجربة إنسانية، وما يعبر عنه من مضمون وواقع معاش"[1]، والملاحظ أن ركيبي لم ينعت منهجه بالمنهج التاريخي، بل فصل بين كونه منهجا نقديا تحليليا وبين التاريخ، وكأن هذا الأخير مضاف عرضي للمنهج غير متأصل فيه.

ولا يحيد عن هذا التحديد في كتابه (الشعر الديني الجزائري الحديث)، حيث يقدم منهجه في الدراسة قائلا: "والواقع أننا اخترنا منهجا لهذا البحث يجمع بين التاريخ والنقد، وعنينا بالتيار أكثر مما عنينا بالقائل نفسه، ومع هذا لم نغفل الشاعر، وحاولنا أن نفرق ببين أسلوب شاعر وآخر من حيث تناول الموضوع، لأن غرضنا هو رصد الظاهرة الأدبية العامة التي جمعت بين عشرات الشعراء في الموقف الواحد والاتجاه العام"[2].

وقد أحدث هذا التحديد المنهجي الذي يجمع بين النقد والتاريخ لُبساً لدى بعض المتلقين وناقدي النقد، فها هو أحد الدارسين يعقب على هذا التوصيف المنهجي بقوله: "لقد أراد ركيبي من خلال هذا المنهج التكاملي (...) أن يسهم في رسم هوية هذا الفن العريق"[3] فنلاحظ وصفه لمنهج ركيبي بالتكاملي، مع أنه لا يتعدى حدود المنهج التاريخي لا غير، ولعل هذا ما يزيد من ضبابية التحديد المنهجي.

[1] عبد الله ركيبي، القصة الجزائرية القصيرة (الأعمال الكاملة)، مج 4، دار الكتاب العربي، الجزائر، دط، 2011، ص07.
[2] عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث (الأعمال الكاملة)، مج1، دار الكتاب العربي، الجزائر، دط، 2011، ص 11.
[3] محمد لمين بحري، طلائعية التنظير النقدي عند عبد الله ركيبي، ضمن حوليات الآداب واللغات، جامعة المسيلة، الجزائر، ع2، ديسمبر 2013، (عدد خاص بأعمال الملتقى الوطني الأول حول النقد الأدبي الجزائري، 22/21 ماي 2006) ص 143.

أما في كتابه (تطور النثر الجزائري الحديث) فقد اعتمد على المنهج التاريخي بالتوصيف السابق، غير أنه أظهر فيه رغبته في تجاوز هذا المنهج. وما كان له ليعتمده لولا طبيعة الدراسة الراصدة لتطور النثر الجزائري، ولا تطور خارج الإطار التاريخي، ولهذا يصف منهجه بأنه "منهج النقد والتحليل والاستعانة بالتاريخ إلى حد ما (...) واستخدامنا المنهج الذي ذكرناه لأن غرضنا هو بيان تطور هذا النثر"[1]. وفي ثنايا الكتاب دائما، يظهر امتعاضه من المنهج التاريخي الخالص الذي ارتضاه وغيره من النقاد في فترات سابقة، وفي ظل ظروف خاصة "انصبت على المراحل الأدبية وعلى المضامين وعلى صلة هذا الأدب بالحياة. بينما أهمل الجانب الجمالي أو الشكل نوعا ما (...) في حين أن الدراسة الأدبية النقدية ينبغي أن تتناول العناصر المختلفة التي تكوّن منها العمل الفني، سواء من حيث الموضوع أو الشكل أو المضمون، حتى تكون الدراسة وافية متكاملة"[2]، وبهذا يكون ركيبي قد استدبر المنهج التاريخي، موَليا نقده شطرَ المنهج الفني مقرونا بالاجتماعي.

وعموما فإن عبد الله ركيبي في تعامله المنهجي التاريخي، كان يصدر عن تمثل مقولات جوهرية في المقاربة النقدية التاريخية لأعلام هذا النقد، من ذلك:

- تطورية الجنس الأدبي عند برونتيير (Bruntiere): وترتكز مقولته على ضرورة تصنيف الأعمال الأدبية ثم شرحها، وعلى مستوى الشرح يتم تتبع الجنس الأدبي بحسب قانون التطور المستخلص أساسا من البيولوجيا والنظرية الداروينية، التي مؤداها أن النوع أو الجنس يولد بسيطا ويتطور فيتعقد إلى أن يتلاشى ويندثر، ويتجلى هذا عند ركيبي في كتابه (القصة الجزائرية القصيرة) حين اعتبر أن القصة الجزائرية في شكلها الناضج ما هي إلا تطور لما سمّاه "الصورة القصصية" والمقال القصصي.
- ثلاثية تين (Taine) (العرق/الجنس، البيئة، والزمان): وتظهر بشكل واضح عند ركيبي في كتابه (الشعر الديني الجزائري الحديث) حيث عني بالشعراء وبيئتهم وعصرهم، وفي هذا الشأن يقول: "ربطنا بين الشاعر وبيئته، وبين المنشئ والجمهور، واعتبرنا الشعر

[1] عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، ص 08.
[2] المرجع نفسه، ص 303.

لدى المنشئ تعبيرا عن ذاته، وفي الوقت نفسه تعبيرا عن ظروف المجتمع ومعطيات العصر وما وجد فيه من أزمات روحية وفكرية وسياسية واقتصادية"[1].

- المزاوجة بين (التاريخي) و(الاجتماعي والفني): أما المزاوجة بين التاريخي والاجتماعي، فضرورة لا مناص منها، إذ الحديث عن التاريخ يستدعي الحديث عن المجتمع، والحديث عن المجتمع يستدعي الحديث عن العصر والتاريخ، ولذلك من العسير في النقد الأدبي الفصل بين المنهجين التاريخي والاجتماعي[2] لما بينهما من تداخل. وهذا ما نهجه ركيبي في كتابه السابق، وعبر عنه بعد أن أبان منهجه التاريخي قائلا: "على أنّ اهتمامنا انصبّ –في تحليل النصوص الشعرية– على الجانب الاجتماعي، وركزنا عليه"[3].

وأمّا المزاوجة بين التاريخي والفني، فتظهر عنده في المقارنة بين أسلوب شاعر وأخر – ولكن دون أن تتمحض للدراسة الفنية الخالصة– على اعتبار أنّ التعامل مع النص الأدبي يستميز عن التعامل مع الوثيقة التاريخية، وهذا ما يؤكده غوستاف لانسون، فـ "إذا كان النص الأدبي يختلف عن الوثيقة التاريخية بما يثير لدينا من استجابات فنية وعاطفية، فإنه يكون من الغرابة والتناقض أن ندل على هذا الفارق في تعريف الأدب، ثم لا نحسب له حسابا في المنهج"[4].

لعلنا بهذا نكون قد قدمنا صورة تقريبية للنقد التاريخي الجزائري من خلال نموذج الناقد عبد الله ركيبي، وما دام غرضنا هو تقديم هذه الصورة التوضيحية لوضعية نقدية في مرحلة من مراحل النقد الجزائري، فلا داعي لرصد كل النماذج النقدية المعتمدة على المنهج التاريخي بشيء من الاستفاضة، ولكن حسبنا أن نذكر أهم النقاد وبعض مدوناتهم النقدية المندرجة ضمن هذا المنهج، من ذلك نذكر: (صالح خرفي) في كتابه (الشعر الجزائري الحديث 1830–1930) وأصله أطروحة دكتوراه، ناقشها بجامعة القاهرة سنة 1970، وكذا كتابه (رمضان حمود) و(عمر بن قدور) وغيرها، ومن هؤلاء كذلك (محمد ناصر) في عديد كتبه، لعل أهمها (المقالة الصحفية الجزائرية 1903–1931) وأصلها رسالة ماجستير، أعدها عام 1972، بإشراف الناقد السوري شكري فيصل، وكذا كتابه (الشعر الجزائري الحديث)

[1] الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 12.
[2] ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص 37.
[3] الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 12.
[4] غوستاف لانسون، منهج البحث في تاريخ الأدب، ت: محمد مندور، ضمن كتاب: النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، دط، 2004، ص 402

وأصله أطروحة دكتوراه 1983، وغيرها، ولعبد الملك مرتاض في هذا المجال (نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر 1925-1954) وكذا (فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931-1954)، وأيضا كتاب (فن المقامات في الأدب العربي) وهو موضع رسالته في الماجستير التي ناقشها بجامعة الجزائر سنة 1970، بإشراف إحسان النص، وقد نظر من خلاله إلى المقامات "على أنها مصدر غني للمعرفة التاريخية والحضارية والاجتماعية والأدبية جميعا. فإنّ الباحث يستطيع أن يستمدّ منها، ما لا يستمدّه من التاريخ"[1]. وقد نشر محمد بوشحيط مجموعة من المقالات النقدية الناظرة إلى الأدب في علاقته بفترته التاريخية، من ذلك دراسته الموسومة "إشكالية تطور الشعر الجزائري الحديث" التي ضمّنها كتابه (الكتابة لحظة وعي) والتي يشير فيها إلى أنّ "دراسة هذه الأشعار لا تتأتى حسبما نعتقد إلا في إطارها ومكانها التاريخيين داخل جدلية نقدية تستجلي روح الماضي وتستشرف المستقبل"[2].

ومن جملة ما ذكرنا نستخلص ملحوظات عدة، أهمها:

- ارتهانية النقد الجزائري بالنقد المشرقي/التلقي من الدرجة الثانية: وذلك لأن النقد المشرقي كان قد قطع أشواطا مهمة في التعامل المنهجي، خاصة التاريخي، مع أقطاب مثل: (طه حسين، محمد مندور، سهير القلماوي، شكري فيصل، عمر الدسوقي...) في الوقت الذي كان فيه الوضع الثقافي متأزما في الجزائر التي كانت ترزح تحت نير الاستعمار، ولكن مع بداية الستينيات سمحت الظروف باطلاع نقادنا على مستجدات النقد المشرقي بشكل مباشر، حيث توجهوا إلى جامعة القاهرة التي كانت حاضنة لهم، وغيرها، فأعدوا رسائلهم الأكاديمية هناك، وبإشراف أقطاب النقد التاريخي المذكورين سابقا، فكان من البدهي أن يسيروا على نهجهم وهديهم النقدي، وهذا ما أكده محمد ناصر في كتابه المقالة الصحفية الجزائرية، حين صرح قائلا: "ولعلّ مراعاة المنهج التاريخي الذي هداني إليه، وألزمني به في كل مراحل البحث أستاذي المشرف [يقصد شكري فيصل] يعتبر جزءا من هذا الجهد المتواضع الذي تقدمه هذه الرسالة، لأنها ترسم تطورا تاريخيا للفكر الجزائري..."[3]، فهذا حاله وحال غيره ممن ارتبط بالنقد المشرقي، أمثال: سعد الله، وركيبي، وصالح خرفي...

[1] عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، الدار التونسية للنشر، تونس، والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1988، ص 524.

[2] محمد بوشحيط، الكتابة لحظة وعي، مقالات نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1984، ص 20.

[3] نقلا عن: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، دط، 2002، ص27.

ولا يخفى على المتأمل والحال هذه، أن تلقي نقادنا للمنهج التاريخي، هو تلقٍ من الدرجة الثانية، إذ تلقوه عن النقاد المشارقة، الذين تلقوه بدورهم عن النقد الغربي.

- إشكالية التحديد المنهجي: إذ يبدو جليا اضطراب نقادنا في تحديد المنهج/التاريخي المعتمد عليه في دراساتهم، وهذا ما لمسناه عند أبي القاسم سعد الله، وبعده عبد الله ركيبي، فضلا عن عدم تقديم أسس المنهج وعرض أصوله، وهي إحدى إشكاليات التلقي من الدرجة الثانية.
- احتفاء النقاد الجزائريين بالمنهج التاريخي راجع بالأساس إلى رغبتهم في إرساء معالم الأدب الجزائري ضمن السيرورة التاريخية، هذه المعالم التي لم يكن لها لترسى لولا جهود هؤلاء التحقيبية للأجناس الأدبية؛ قصة، مقالة، شعر، مقامة... ما جعل الثقافة الوطنية غير مفصومة العرى عن الثقافة والهوية القومية، وهذا ما يؤكده شكري عياد يوم ناقش أطروحة الدكتوراه التي أعدها صالح خرفي عن الشعر الجزائري الحديث، "إن هذا العمل العلمي يطلع الدارس العربي في مشارق العالم العربي ومغاربه على صورة الجزائر ذات الثقافة العربية، التي لم تنقطع عنها الثقافة العربية قط (...) إن هذه الرسالة تشترك مع غيرها من الرسائل العلمية التي تتناول الأدب العربي الحديث في تسجيل هذا الأدب، وتساعد من خلاله على تسجيل التاريخ العربي الحديث قبل أن يفلت من بين أيدينا"[1].
- إن النقد المنهجي، ومنه التاريخي، ظهر مع البحوث الأكاديمية، و معظمها نشر تباعا.

وعلى كل حال، لم يكن المنهج التاريخي ليخدم النص الأدبي بإغراقه في التحقيب والتنقيب، بعيدا عن الوظيفة الفنية والرسالية، غير أنه كان نتاج ظروف خاصة حملت النقاد على الإقبال عليه، ولما تغيرت تلك الظروف، استدبره النقاد وتجاوزوه إلى غيره، على نحو ما فعل عبد الله ركيبي وعبد الملك مرتاض.

[1] صالح خرفي، المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1983، ص 06.

## 2- المنهج الاجتماعي والقناعة الاشتراكية (الرؤية الجدانوفية)

خلال فترة السبعينيات، جدّت في الجزائر ظروف وأوضاع مختلفة عن سابقتها، مسّت جوانب عدة لصيقة بحياة الفرد الجزائري؛ اجتماعية وسياسية واقتصادية وثقافية، تمخض عنها اعتناق قناعات إيديولوجية وافدة تطرح نفسها نموذجا ابستيمولوجيا لبناء المجتمع المنعتق حديثا من ربقة الاستعمار. وقد طفح على سطح هذا الواقع الجديد، صراعات ومفارقات وتناقضات، استوجبت من الطبقة الشعبية والنخبة أن تخوض غمار التغيير الاجتماعي والبناء الثقافي، فلم يكن من بد من إقحام الأدب والنقد في معترك الواقع ومتغيراته.

"الشيء الذي جعل انتهاجهم للواقعية الاشتراكية في كتاباتهم الإبداعية والنقدية أمرا طبيعيا فرضته حاجات المجتمع وظروفه المحلية (...) ومن ثم فإن ظهور الواقعية الاشتراكية في كتابات أدباء ونقاد الجزائر لدليل على وعيهم بتناقضات واقعهم الاجتماعي، ورغبتهم الصادقة في الخروج بالحركة الأدبية والنقدية من واقعها المتخلف، والاتجاه بها نحو الواقعية للمساهمة في بث الوعي وتحقيق ما تصبوا إليه الطبقة الصاعدة"[1].

هذا النزوع الاشتراكي في الأدب والنقد منبثق في أسّه عن الفلسفة المادية الجدلية التي تبلورت مع مفكرين ومنظرين غربيين غير متخصصين في النقد الأدبي، وإن كانت لهم مواقف وآراء حول الأدب وعلاقته بالواقع والوجود، أمثال: كارل ماركس Karl Marx وفريدريك إنجلز F .Engels ولينين Lenin (له كتاب بعنوان: في الأدب والفن) وبليخانوف Vlikhaneuv، ومع آخرين متخصصين في النقد الأدبي مثل: جورج لوكاش Lukacs وتلميذه لوسيان غولدمان L. Goldmann الذي طوّر رؤيته إلى البنيوية التكوينية، وكذا أنطونيو غرامشي Antonio Gramsci .

تدعو الواقعية الاشتراكية Réalisme Socialiste/الجدلية* في النقد الأدبي إلى واقعية الأدب، وإلى توظيفه في مجال الصراع الإيديولوجي، وتهتم باستخلاص دلالاته الاجتماعية

[1] عمار زعموش، النقد الأدبي المعاصر في الجزائر، قضاياه واتجاهاته، ص 135.

* هناك من النقاد من فضل نعت واقعيته بالجدلية عوض الاشتراكية، والدافع إلى ذلك هو حرصهم على تأكيد المعنى العلمي لقانون الجدل، وإبعاد الإيحاء السياسي لكلمة الاشتراكية، من هؤلاء الناقد المغربي نجيب العوفي.

والطبقية، واتخذت الواقعية أبعادا معينة في الرؤية الإبداعية والنقدية، وشملت مفاهيم مختلفة كالعلاقة بين الموضوعي والإيديولوجي، وتقدير السلطة الحقيقية للواقع على الفكر وعلى الانتاج، وتراكب وعي المبدع ووعي الناقد، وما إلى ذلك[1] من المفاهيم؛ كالانعكاس، والوعي الطبقي، والالتزام، وغيرها، وأمّا عن التركيب الاصطلاحي للواقعية الجدلية، فلأن الواقعية تتصل بالواقع ورصد قضاياه بأمانة وموضوعية، ولأن الجدلية تحيل على الوضعية الديالكتيكية بين البنيتين التحتية والفوقية، فحينما "تتغير الأسس الاقتصادية، تتغير معها وبشكل طبيعي (لكن بدون آلية) كل البنى الفوقية التي أفرزتها في الجوهر البنى التحتية"[2] والعكس كذلك.

لقد لقي المنهج الاجتماعي (والذي يطلق عليه أيضا: المنهج الواقعي، الإيديولوجي...) احتفاء كبيرا وانتشارا واسعا في الوسط النقدي الجزائري خلال السبعينيات –خاصة–، ومن النقاد الذين انتهجوه في مقارباتهم: (محمد مصايف، عبد الله ركيبي، واسيني الأعرج، مخلوف عامر، محمد ساري، محمد بوشحيط، عمر أزراج، أحمد طالب، زينب الأعوج...).

وإذا ما تأملنا النقد الاجتماعي الجزائري، فإننا نلمس خفوتا للإيديولوجيا الاشتراكية عند كل من عبد الله ركيبي، وقريبا منه محمد مصايف، خلافا لغيرهما ممن ذكرنا، ولعل السبب في ذلك هو ارتباطهما بالنقد الاجتماعي المشرقي، ويتجلى المنهج الاجتماعي في دراسات ركيبي متداخلا مع المنهج التاريخي، على نحو ما نجده في كتابه (الشعر الديني الجزائري الحديث) الذي ألحّ فيه على التفسير الاجتماعي، حيث يقول: "وإذا كنا نلح على التفسير الاجتماعي للأدب دون إهمال للجوانب الأخرى، فلأننا نؤمن بأن الشعر نشاط إنساني يعكس ما يجري في بيئة الشاعر من أحداث ووقائه ومفاهيم"[3]، وعلى هذا الأساس تتبعَ تجارب الشعراء رابطا إياها بالواقع واللحظة التاريخية التي تكوّن في كنفها، وهذا ما يفسر ظاهرة الالتزام في أشعارهم.

[1] ينظر: محمد خرماش، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي، الواقعية والواقعية الجدلية، ج2، آنفو-برنت، فاس، المغرب، ط1، 2006، ص 04.
[2] واسيني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1989، ص 10.
[3] الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 12.

وأما محمد مصايف، فقد ألف كتابا عن الرواية الجزائرية يبدو من خلال عنوانه توجهه الاجتماعي، وهو كتاب (الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام)[1] ومن خلاله صنف الرواية الجزائرية إلى أصناف بالنظر إلى مضامينها، وخص كل صنف بمحور، فتوزعت محاور الدراسة على النحو الآتي (الرواية الإيديولوجية، الرواية الهادفة، الرواية الواقعية، رواية التأملات الفلسفية، والرواية الشخصية) وقد طفحت على خطابه مصطلحات تشي بالتوجه الاجتماعي العام، كالواقع والواقعية، والالتزام، والإيديولوجيا، والطبقات العاملة، قضايا المجتمع...

ويشير مصايف في كتاب آخر إلى أن تحديد الناقد للاتجاه العام "لا ينبغي أن يكون حياديا، بل ينبغي أن يمتحن مدى التزام الأديب بقضايا المجتمع"[2]. هكذا اكتسحت ظاهرة الالتزام أغلب المجالات النقدية الحديثة، حتى إننا لا نرى دراسة نقدية تخلو منها[3].

وعموما، فإن محمد مصايف لم يقيد نفسه باتجاه فلسفي أو منهج نقدي محدد، على الرغم مما كان يوليه من اهتمام للأدب الذي يعبر عن الحياة الاجتماعية في أوسع معانيها، كما دافع عن الأدب الملتزم وحرية الكاتب في آن واحد، وحاول التوفيق بينهما، بالتفريق بين الإلزام الذي يقيد الكاتب، والالتزام الذي ينبع من ذات الكاتب ويحترم حريته[4].

ومن النقاد الجزائريين الذين عرفوا بالمنهج الاجتماعي وعرفوا بقناعاتهم الإيديولوجية الاشتراكية، نجد واسيني الأعرج الذي أغنى النقد الاجتماعي/الواقعي بدراسات عدة، منها (اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية في الرواية الجزائرية، النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية، الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية).

[1] ينظر: محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، ش و ن ت، الجزائر، دط، 1983.
[2] محمد مصايف، دراسات في الأدب والنقد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1988، ص 22.
[3] ينظر: أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، في الفترة ما بين 1931-1976، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، 1989، ص 09.
[4] ينظر: محمد ساري، وقفات في الفكر والأدب والنقد، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص 180.

يبدو من خلال هذه الكتب اهتمامه بالرواية تحديدا، وبالواقعية الاشتراكية خصوصا، وسنكتفي بعرض موجز لكتابه الأول؛ حيث قصر القسم الأول على تحديد الأوضاع العامة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية للجزائر قبل السبعينيات، والتي تمخض عنها الخيار الاشتراكي، وأما فصول القسم الثاني فخصصها لاتجاهات الرواية الجزائرية التي سادت آنذاك، وهي أربعة اتجاهات (الاتجاه الإصلاحي، والاتجاه الرومانتيكي، والاتجاه الواقعي النقدي ثم الاتجاه الواقعي الاشتراكي) ومن خلالها تطرق لنماذج روائية رابطًا إياها بالواقع الجزائري، ومن منظور التفاعل الجدلي بين البنيتين التحتية والفوقية، وهذا يعني أن واسيني الأعرج قد تعامل مع النصوص بإيديولوجيا مسبقة، حملته على التحامل على الاتجاه الإصلاحي كونه لم يبْنِ خطابه على الأسس المفضية إلى تشخيص التناقضات الاجتماعية، واكتفى بتقديم حلول اصلاحية دون البحث في مسببات تلك التناقضات، كما رأى أن الاتجاه الاصلاحي ظل غارقا في عالم المثل دون الاستناد إلى رؤية علمية وواقعية تصحح مساره.

وليس بعيدا عن هذا الاتجاه، نجده ينتقص من قيمة الاتجاه الرومانتيكي، كونه قائما على هاجس الثورة والتغيير "لكن حين يوضَع وجها لوجه أمام مهامه التاريخية لا يتوانى أبدا عن التراجع، ضاربا بذلك أحلام التغيير عرض الحائط"[1].

لينتقل الناقد بعد ذلك إلى الاتجاه الواقعي النقدي وبيان ظروف انبثاقه، لينتصر في النهاية للاتجاه الواقعي الاشتراكي، كونه ينسجم وقناعاته الإيديولوجية الاشتراكية (الماركسية، اللينينية) وينتصر لروائيين على شاكلة توجهه، تحديدا الطاهر وطار الذي يرى أنه توصل "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"[2].

هكذا ظلت القناعة الاشتراكية تمثل المحرك الرئيس للعملية الابداعية والنقدية معا، رؤية ومنهجا، وهذا ما يؤكده عبد الحميد بورايو، الذي صرح بهذه القناعة قائلا: "لقد كان وراء عنايتي بالنقد السوسيولوجي في بداية اهتماماتي البحثية قناعاتي الإيديولوجية ذات التوجه

[1] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1983، ص 257.
[2] المرجع نفسه، ص 477.

اليساري، وكان المحيط الذي تكونّا فيه خلال السبعينيات يعرف انتشارا لهذه القناعات (...) كما كنت شديد الإعجاب بتحليلات جورج لوكاتش للرواية الغربية الواقعية"[1].

لقد أثيرت –خلال المرحلة التي ساد فيها النقد الاجتماعي/الواقعي الجزائري– قضايا إشكالية عدة متعلقة برؤية الناقد للنص الأدبي وحقيقته ووظيفته، كقضية الشكل والمضمون، وموقع الإيديولوجيا من العمل الفني، وموقع العمل الفني من الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، وغيرها، وعليه رأى بعض الدارسين بضرورة إقحام الخطاب الأدبي ضمن دائرة الخطاب السياسي مادام هذا الأخير يملك السلطة أو القدرة على التغيير الاجتماعي، وذلك الخطاب السياسي ينبغي أن يكون هو الآخر محصورا ضمن دائرة حزبية ما، وهم بذلك يقصدون الحزب الاشتراكي، بمنظور الماركسية والجدانوفية* واللينينية، ولذلك "يجد كلام لنين حول تحزب الفن مبرراته وتفسيراته"[2] لدى هؤلاء الدارسين. والسؤال المطروح: ألا يكون الأدب/الفن راقيا إلا إذا اتصل بالسياسة وتحزباتها؟ وماذا عن النصوص الأدبية الراقية الخالدة التي كتبها أصحابها بعيدا عن أي خطاب سياسي؟ ثم كيف يتفاضل نصان أدبيان مختلفان فنيا، مؤتلفان حِزبيا؟

ومن القضايا التي أثيرت أيضا، علاقة الإيديولوجيا بالفن والأدب، فرأى بعض الدارسين أن الإيديولوجيا عنصر مقحم في النص الأدبي، لا يدخل ضمن عناصره التكوينية، في حين رأى آخرون "أنّ الإيديولوجية ليست غريبا مقحما في النصوص الإبداعية، بل هي على العكس من ذلك عنصر بنائي جمالي تشترطه النصوص السردية الروائية التي تبني جماليتها على أسس تستند إلى خلفيات نظرية تجعل الإنسان محورها الأساسي، وما تتطلبه حقيقة وجوده من صراع للمصالح والأفكار"[3].

---

[1] حوار مع عبد الحميد بورايو، توقيع اللقاء: علي ملاحي، www.almaktabah.net. تاريخ زيارة الموقع: 2012/10/01.

* نسبة إلى أندريه جدانوف Andrei Jadanov ومبدئه الذي يقوم على ضرورة تسخير الفن والأدب في خدمة الفكر الشيوعي والواقعية الاشتراكية لمواجهة البرجوازية الغربية.

[2] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 470.

[3] عمر عيلان، الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، دط، 2001، ص 315.

صفوة القول فيما تم بسطه، أن النقد الاجتماعي/الواقعي في الجزائر قد عرف احتفاء كبيرا من قبل النقاد، والسرّ في ذلك هو هيمنة الخطاب الاشتراكي على المنظومة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وحتى الثقافية، فكان من تحصيل الحاصل أن يُقحم الأدب والنقد في هذه المنظومة، وهو ما يفسر طغيان الواقعية الاشتراكية* في الأدب والنقد معا.

وقد لاحظنا من خلال النماذج النقدية التي عرضناها، وغيرها مما لم نأت على عرضها، أن المنهج الاجتماعي قد "طبق على النصوص السردية بحجم كبير يفوق بكثير حجم تطبيقه على النصوص الشعرية، على أساس أن صلة الأولى بنظرية (الانعكاس) أوثق من صلة الثانية بها. وقد أخذت الروايات والقصص الجزائرية السبعينية أكبر نصيب منه"[1].

كما سجلنا بعد استقراء المدونة النقدية الجزائرية المندرجة ضمن النقد الاجتماعي وقوع هذا الأخير في فخ الإسقاطية والاختزالية، حيث لم يعد الناقد يرى من النص الأدبي سوى انعكاسية المنظومة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية بما تحمله من تناقضات، ولم يعد يرى منه سوى التوجه الواقعي الاشتراكي تحديدا، "وهذا ما جعل النقد الروائي في مرحلة الواقعية الاشتراكية يوظف لغايات سياسية وإيديولوجية بعيدة كل البعد عن الأدب والفكر والموضوعية العلمية"[2]، وسبب ذلك هو أن الناقد كان يلج النص بخلفية إيديولوجية مسبقة، فلا يرى فيه سواها، وهي إحدى المطبات والإشكاليات التي وقع فيها هذا النوع من النقد، فغيّبت أدبية الأدب، والبحث في أسلوبه وفنياته ومكوناته ومكامن الجمال فيه.

---

* يميز الدارسون بين ثلاثة أنواع من الواقعية؛
- **الواقعية البسيطة**: والتي تنقل الواقع بشكل سلبي، وتتقبل الأشياء على علاتها وعواهنها كما تبدو لنا في الظاهر، دون أن تدرك الفرق بين هذا المظهر الخارجي والواقع الحقيقي.
- **الواقعية النقدية**: كان لزاما أن يُتناول الواقع بالنقد والتحليل قبل التسليم به، ولذا ارتكزت الواقعية النقدية على تصوير عوامل الانحلال في المجتمع، لكن دون أن تفطن هي الأخرى إلى تقديم الحلول وتغيير الحال، ولذلك قيل عنها إنها واقعية متشائمة.
- **الواقعية الاشتراكية**: وهي امتداد لسابقتها وتجاوز لها في آن، فهي تعبير عن مجتمع تخلص من عهد الاستبداد وراح يبني حياة جديدة قائمة على العدالة الاجتماعية، ولذا وصفت بالواقعية التفاؤلية والاستبشارية.
ينظر: صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1980، ص 35 وما بعدها.
وينظر أيضا: عمار زعموش، النقد الأدبي المعاصر في الجزائر، ص 120.

[1] يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 59.

[2] أنيسة أحمد الحاج، الاتجاه الاجتماعي في النقد الروائي في المغرب العربي، دراسة في نقد النقد، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، جامعة وهران، الجزائر، 2015-2016، ص 271.

وهذا ما حدا ببعض النقاد تباعا إلى ضرورة تطعيم النقد الاجتماعي بالنقد الفني، كما هو الحال مع عبد الله ركيبي، وتطعيمه بالنقد الانطباعي كما هو الحال مع مخلوف عامر.

وقصارى المستخلص، أن النقد الاجتماعي/الواقعي الجزائري له ما له، وعليه ما عليه، فالذي يحسب له أنه فتح بعض آفاق الرؤية النقدية، وكان عتبة التعامل مع المصطلح النقدي –وإن بشكل نسبي– وطرح عديد القضايا الإشكالية المتصلة بجوانية النص وسياقاته الخارجية. غير أن ما يسجل على هذا النقد وأصحابه، أن رؤيتهم للإبداع الأدبي والروائي منه خاصة ظلت قاصرة لا تجاوز المضمون السوسيولوجي في جدليته مع البنية التحتية، في حين ظلت الجوانب الفنية والجمالية والتقنية مغيبة ومهمشة، وبذلك بقيت إشكالية المنهج مطروحة في الساحة النقدية الجزائرية.

### 3- مناهج أخرى وإشكاليات أخرى

آثرنا أن نجمل الحديث عن مناهج أخرى غير التي أفردناها بمبحث خاص (المنهج التاريخي، والمنهج الاجتماعي) لا لسبب إلا لكونها لم تشكل محطة تاريخية أو حالة قارة في سياق سيرورة وصيرورة النقد الجزائري، ومن ثم ليس في الإمكان أن ندرجها ضمن تحولات الرؤية والمنهج، ومن ذلك **المنهج الانطباعي** و**المنهج النفساني**، وسنختص أيضا **المنهج الفني** بحديث ضمن هذه الدائرة قبل أن ندلف إلى المناهج النسقية –مع أنه يُعنى بجوانية النص– وذلك لاعتبارين هما؛ الأول: أن المقاربات النقدية الجزائرية التي استندت إلى إجراءات المنهج الفني لم تتمحض له، بل ظلت مقرونة بآليات مناهج أخرى سياقية، كالمنهج التاريخي والاجتماعي والنفساني، وذلك لغياب الوعي النقدي باستقلاليته وموضوعيته. وأما السبب الثاني، فلكونه (أي المنهج الفني) شكل وضعية انتقالية من المناهج السياقية إلى المناهج النسقية في النقد الجزائري.

لقد عرف **النقد الانطباعي** (التأثري) انتشارا واسعا على مدى مساحة النقد الجزائري، بحكم احتكامه لذوق الناقد وما انطبع في ذاته أو نفسيته نتيجة الأثر الانعكاسي للنص الأدبي، وبحكم انعتاقه من الصرامة المنهجية في المناهج الأخرى.

هذا وقد ظهر هذا النوع من النقد منذ أوليات النقد الجزائري، وساير مراحله المختلفة، ومازال قناعة عديد النقاد إلى يومنا هذا، ونحن إذ نثبت حضور النقد الانطباعي قبل مرحلة الاستقلال، لا يعني أننا نثبت حضور المنهج الانطباعي، لأننا كنا أقررنا غياب النقد المنهجي قبل صدور كتاب (محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث) لأبي القاسم سعد الله سنة 1961، وهذا ما يؤكده شريبط أحمد شريبط في قراءته المسحية للنص النقدي الجزائري، وكذا يوسف وغليسي بقوله: "كل حديث عن المنهج النقدي في الجزائر قبل هذه الفترة –فيما نرى– مجرد (حديث خرافة)"[1]، ولذا فإن النقد الانطباعي قبل الاستقلال لم يرقَ إلى مستوى النقد المنهجي، وإنما ظل محصورا في التأثرية الأولية؛ على اعتبار أنّ الدارسين يميزون في النقد التأثري بين مستويين (التأثرية الأولية) و(التأثرية المناهجية).

أمّا المستوى الأول "فيعتمد الناقد فيه على الذوق الشخصي والانطباع العاطفي الذي يتركه النص على الوجدان، ويقوم على أحكام مطلقة عامة ومقتضبة وجزئية، لا تستصحب الأسباب ولا تهتم بالتحليل كثيرا"[2]، ما يعني أن الذات/ ذات الناقد هي المنطلق والمنتهى، وهذا ما ميز النقد الجزائري الصحفي قبل الاستقلال، وهو ما خلص إليه أيضا أحد الدارسين في دراسة حول النقد الجزائري الحديث قبل الاستقلال، حيث يرى بأنه "كان يتسم بالتأثرية التي يصدر فيها الحكم على الأعمال الفنية بناء على ما تحققه تلك الأعمال من نجاح في إحداث تأثير ما في نفس الإنسان بعينه، بصرف النظر عما إذا كان هذا التأثير مرتبطا بقواعد موضوعية مجردة أم لا، ومن ثم يكون الحكم النقدي في الحقيقة في مثل هذه الحالة عبارة عن ثرثرة من النقد أكثر مما هو حكم نقدي ناضج"[3].

وأمّا المستوى الثاني، الموسوم بالتأثرية المناهجية، أو ما يمكن أن نطلق عليه المنهج التأثري، "فيحتفظ بكثير من خصائص المستوى الأول، غير أنّه يعمد إلى التبرير وبعض

[1] النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 22.
[2] محمد أقضاض، مقاربة الخطاب النقدي المغربي، التأسيس، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص 22.
[3] علي خذري، نقد الشعر، مقاربة لأوليات النقد الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1998، ص 194.

التحليل"[1]، بمعنى أن النقد التأثري في هذه الحالة يتقيد بشيء من إلزامية التبرير والتعليل، ما يحد من الحرية المطلقة التي تجد مكانها في المستوى الأول، وتضفي على النقد شيئا من الموضوعية، وهذا المستوى من النقد يمكن أن نلمسه بشكل خاص عند الناقد مخلوف عامر الذي ظل وفيا للمنهج الانطباعي.

وعموما، فقد وجد النقد الانطباعي احتفاء كبيرا من لدن النقاد الجزائريين، من هؤلاء (مخلوف عامر، محمد منور، محمد بوشحيط، عمارية بلال (أم سهام)...) وقد صرح هؤلاء بانطباعيتهم في مواطن مختلفة من دراساتهم، من ذلك قول محمد بوشحيط في مقال له بعنوان (قراءات انطباعية في الرواية الجزائرية): "ما نؤكده بهذا الصدد أن لدينا انطباعات عامة عن هذا الانتاج الروائي..."[2]، ومن ذلك أيضا تصريح أم سهام بانطباعية بعض مقالاتها التي ضمنتها كتابها (شظايا النقد والأدب): "إن بعضها يأخذ طابع الدراسة التي تتطلب الوقوف والتريث والتفاعل مع بعض الجوانب من تراثنا الفكري والأدبي، وبعضها الآخر لا يتجاوز إطار الانطباعات النقدية التي سجلتُها كمتابعات أو لتغطية بعض الأحداث الأدبية"[3].

أما الناقد مخلوف عامر، فقد نهج الانطباعية في جل دراساته وكتبه، منذ بداياته النقدية (السبعينيات) إلى أعماله النقدية المتأخرة مثل (ألوان من الحكي)[4] 2016، الذي قدم فيه قراءات انطباعية في القصة والرواية الجزائرية. ومن تصريحاته حول انطباعيته قوله "وأعترف لكم أني أجد فيها صعوبة [يقصد قضية الشكل والمضمون] كلّما نويت أن أسجل انطباعاتي حول عمل أدبي ما"[5].

غير أن هذا النوع من النقد (الانطباعي) قد عرف تقهقرا واضحا مع انفتاح النقد الجزائري على النقد الحداثي الغربي، ووُجهت له عديد الانتقادات، كونه فاقدا للموضوعية

[1] محمد أقضاض، مقاربة الخطاب النقدي المغربي، 23.
[2] الكتابة لحظة وعي، ص 75.
[3] عمارية بلال أم سهام، شظايا النقد والأدب، دراسات أدبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1989، ص 07.
[4] مخلوف عامر، ألوان من الحكي، مقالات في القصة والرواية، دار القبية، الجزائر، ط1، 2016.
[5] مخلوف عامر، متابعات في الثقافة والأدب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002، ص 243.

العلمية، وفاقدا للآليات الإجرائية الدقيقة التي تمكّن الناقد من سبر أغوار النص والكشف عن بناه وعناصره الفنية.

وعلى هذا الأساس أعيد النظر في مفهوم النقد بين راءٍ بضرورة أن يكون النقد موضوعيا وعلميا، أو يستند إلى العلمية على الأقل، ويمتاح آلياته وأدواته الإجرائية من معين ما تقدمه تلك الرؤية العلمية من صرامة منهجية، وبين راءٍ بضرورة الاحتكام إلى الذات وما تقدمه من رؤى وأحكام نقدية، مادام الأدب ظاهرة فنية تنشئها الذات المبدعة، وظاهرة إنسانية لا توزن بالميزان ولا تقاس بالكتل والأحجام.

وبذلك بدأ سؤال المنهج يحتل مكانة مهمة ضمن دائرة إشكالية المنهج في النقد الجزائري، كما سيأتي.

خلافا للمنهج التاريخي والاجتماعي والانطباعي، لم يحظ **المنهج النفساني** باهتمام النقاد الجزائريين، ولم يعرف ناقد جزائري تبنى النقد النفساني فعُرف به –مثلما عرف به جورج طرابيشي وعزالدين إسماعيل في النقد المشرقي– وما نعثر عليه من ذلك في النقد الجزائري لا يعدو كونه مجرد إلماحات وإشارات لما اعتورَ الأديب من حالة نفسانية انعكست على انتاجه الأدبي، دون أن يرقى هذا الصنيع إلى المنهج النفساني المكتمل، ويكثر هذا الربط بين الحالة النفسانية للأديب وعمله الفني في الدراسات النقدية التي تناولت شعر شاعر بعينه، على نحو ما نجده في دراسة أبي القاسم سعد الله للشعر محمد العيد آل خليفة، حيث يومئ فيها إلى بعض الحالة النفسانية التي طبعت أشعاره: "تشيع النغمة الشاكية الحزينة في بعض شعره نتيجة تأثره بالمدرسة الرومانسية، وإحساسه بالتناقض والغربة في المجتمع الذي يحيا فيه، لكن هذه النغمة ليست هادمة على أية حال، فهي مجرد ثورات نفسية تتلاشى بسرعة، فقد تتملكه الحيرة من نفسه، ومن مصيره، ومن هذه الحوادث التي لا يخبو لها سعير، ولا يجف لها دم، فيحاول أن يجد في قرارة نفسه مكانا للراحة والاطمئنان..."[1].

وليس ببعيد عن هذا ما أتاه عبد الله ركيبي في دراسته التي خصها للشاعر مبارك جلواح، والتي درس فيها أشعاره من منطلقات فنية وتاريخية ونفسانية، وبحث فيها

[1] محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث، ص 95.

بالخصوص عن الحالة النفسية المتشائمة للشاعر، والتي قادته إلى الانتحار، وكان ذلك على مستوى "قصائده التي تؤرخ لحياته الأدبية ولنفسيّته"[1].

هذه الدراسات وغيرها، لا تعني شيئا كبيرا بالنسبة للنقد النفساني، ولذا نتساءل عن سر إعراض نقادنا عن المنهج النفساني!؟ وهل كان الأدب يوما حاملا لأبعاد اجتماعية حفزت الناقد على دراستها وتحليلها عبر المنهج الاجتماعي، ولم يحمل أبعادا نفسانية فأعرض عن دراستها وتحليلها عبر المنهج النفساني!؟

إنّ بعض السر في إعراض نقادنا عن النقد النفساني يعود إلى "قلة رصيد نقادنا من المفاهيم السيكولوجية، وإلى أنّ الجامعة الجزائرية (المعقل الرئيس للممارسة النقدية) لم تعتمد مقياس (علم النفس الأدبي) إلا في وقت متأخر، فضلا عن أنه يوكل إلى أساتذة لا صلة لهم بعلم النفس عموما، إضافة إلى أن صلة نقادنا بالنقد النفساني قد تزامنت مع غزو المناهج الألسنية الجديدة للساحة النقدية"[2] يضاف إلى ذلك قناعة بعض نقادنا بأن البحث في الجوانب النفسانية للأديب والمنعكسة على أدبه، إنما هو من مهام عالم النفس لا الناقد الأدبي، وهذا ما أقره أبو القاسم سعد الله في حديثه عن الغزل في شعر محمد العيد، حيث يقول: "حينما بدأت أقرأ شعره لم أجد فيه ما يصرح بهذا الحب، وكل ما وجدته بعض إشارات وتلميحات قد تفيد عالم النفس، ولكنها لا تلفت نظر الدارس العابر لشعره من الوجهة الأدبية"[3].

وهنا نتساءل كيف غاب عن ذهن ناقدنا ما يعرف بالنقد النفساني؟ وهو القمين بأن يقدم له إجابات عما أشكل عليه، فأوكله لعالم النفس واستراح، وغاب عنه النقد النفساني في المشرق والدراسات التي قدمها كل من طه حسين والعقاد عن شعراء كالمعري والمتنبي وأبي نواس وابن الرومي... وقد توصلا إلى نتائج نفسانية مبهرة، كان بإمكان ناقدنا أن يستفيد من إجراءاتها ونتائجها.

[1] عبد الله ركيبي، الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار، دار الكتاب العربي، الجزائر، دط، 2009، ص 97.
[2] يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 82.
[3] محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث، ص 112.

والحاصل أن الظروف التي توافرت للنقد التاريخي والاجتماعي، لم تتوافر للنقد النفساني في الجزائر، فتجلى هذا الأخير في شكل إشارات عابرة في ثنايا الممارسة النقدية، دون أن يرقى ذلك الصنيع إلى مستوى الوعي بالمنهج النفساني، وبقيت إشكالية المنهج مطروحة.

لقد سيطر في النقد السياقي التركيز على المضامين الكامنة في النصوص الأدبية على حساب الجوانب الفنية والأسلوبية والجمالية والتركيبية، فظهر **المنهج الفني** كردة فعل على المنهج التاريخي والاجتماعي خصوصا، وكل ما له علاقة بالسياقات الخارجة عن النص عموما، فالمناهج السياقية كما هو معلوم أغرقت في تناول المضامين، حتى صار ينظر إلى العمل الأدبي على أنه وثيقة تاريخية أو اجتماعية أو سياسية، ولذلك تفطن بعض النقاد إلى ضرورة أن يكون البحث عن الجوانب الفنية في العمل الإبداعي أولوية النقد الأدبي.

وهذا ما دعا إليه عبد الله ركيبي في كتابه تطور النثر الجزائري الحديث، قائلا: "ونحن ندعوا إلى منهج متأمل في النقد الجزائري يستفيد من العلوم الإنسانية كلها، ولكنه يراعي النص بالدرجة الأولى"[1].

وإذا ما تقصينا المدونة النقدية الجزائرية، فإننا نجد قلة من النقاد توجهوا شطر المنهج الفني، وإذا ما فعلوا ذلك فعلا، فإنهم يجاوزونه ويزاوجون بينه وبين إجراءات مناهج سياقية أخرى، على نحو ما نجده عند ركيبي بداية توجهه إلى المنهج الفني، حيث يقول: "لعل الوقت قد حان كي نأخذ بالمنهج النقدي الجمالي الاجتماعي فنهتم بالنص من حيث أنه تعبير عن تفرد الأديب وعن مزاجه ووعيه وثقافته ورؤيته الخاصة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن هذا الفرد يعيش في مجتمع هو جزء منه، يحيا لحظة حضارية معينة لها مستواها الفكري والثقافي والاقتصادي والاجتماعي، فكيف عبّر عنها؟ وبأي لغة وبأي أسلوب وبأي محتوى"[2]. فنلاحظ كيف أن رواسب الرؤية السياقية ظلت عالقة بمنظور ركيبي النقدي.

والحال ذاته أيضا في الدراسة التي خصها شعر مبارك جلواح، إذ لم يجد سبيلا إلى تقصي الجوانب التاريخية والسيكولوجية، ونوعا ما الاجتماعية، ليربطها بأسلوب الشاعر،

[1] تطور النثر الجزائري الحديث، ص 304
[2] الشعر في زمن الحرية، ص 235.

فاحتار في المنهج الذي يلائم دراسة الشاعر وشعره، فاهتدى إلى المنهج الفني ورآه مخرجا في ظل غياب المعلومات الكافية عن حياة الشاعر، وفي هذا يقول: "من هنا كان من الأنسب أن أختار المنهج النقدي الفني وحده لدراسة شعر جلواح، أي الاهتمام بالنص ودراسته واستخلاص التجربة، تجربة الشاعر الإنسانية والفنية، فالشاهد الوحدوي الصادق في هذا المضمار هو إبداع الشاعر نفسه"[1].

غير أن هذا التحديد المنهجي يبقى نسبيا وغير مؤكد على مستوى التناول الإجرائي، حيث نجد الناقد يعنت نفسه باستحضار الوثائق والتصريحات التاريخية ليثبت حقيقة انتحار الشاعر، ولذلك لم تخل دراسته من انحراف عن حدود المنهج الفني الذي صرح به، بل نجد هذا المنهج يتداخل مع رؤى سياقية مساوقة له، وكان الأولى أن يتناول النص مكتفيا بذاته، لأن المنهج الفني كما ذهب إلى ذلك سيد قطب "هو أن نواجه الأثر الأدبي بالقواعد والأصول الفنية المباشرة"[2]، وهذا ما لم يلتزمه ركيبي في دراسته، فكان تطبيقه نموذجا لإشكالية الممارسة النقدية المنهجية لهذا المنهج تحديدا.

نلفي ملامح المنهج الفني أيضا عند عبد الملك مرتاض في كتابه (القصة الجزائرية المعاصرة) وتحديدا في القسم الثاني منه، حيث تناول فيه قضايا فنية مختلفة ضمن القصص التي درسها، من قبيل الشخصية الفنية والحيز والمعجم الفني، وقد صرح بغايته المنهجية الفنية قائلا: "وغايتنا نحن، الكشف عن مكامن الجمال الفني، والاهتداء إلى ينابيع الخيال..."[3] ولكنه وكعادته في مقاربة النصوص يتطلع إلى الظفر بأقصى ما يمكن الظفر به من النص المعالج، ولذا نجده يطعّم مقاربته الفنية بشيء من الانطباعية والسياقية الاجتماعية والإجراء الإحصائي والمقارنة بين النماذج القصصية للقصاصين موضوع دراسته، وكنموذج لانزلاقه إلى المضمون الاجتماعي السياقي، العبارة الآتية: "فهي إذن صورة صادقة منتزعة من واقع الفلاحين والحمالين والعمال والفقراء في المجتمع الجزائري

[1] الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار، ص 06.
[2] سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط6، 1990، ص 117.
[3] عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990، ص 11.

على عهد الاستعمار الفرنسي خصوصا؛ ذلك بأن آثار البؤس والحرمان لم يبق منها في عهد الاستقلال إلا صورة قليلة، ما أعظم أملنا في تواريها نهائيا"[1].

وعليه، من الصعب أن نعثر في النقد الجزائري على المنهج الفني في شكله الخالص، وإذا شئنا أن نبحث عن هذا المنهج في نقدنا فالأولى أن نستقرئ المدونة النقدية الأكاديمية التي لم تعرف طريقها إلى النشر، والتي لا تزال حبيسة رفوف المكتبات الجامعية، وما نشر منها يعد على رؤوس الأصابع، نحو الرسالة الأكاديمية التي أنجزها شريبط أحمد شريبط والموسومة "الفن القصصي في الأدب الجزائري المعاصر" والتي نشرها بعنوان (تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصر (1947-1985)، والملاحظ من العنوان أن المنظور السياقي التاريخي قد أخذ نصيبا من الدراسة.

ومهما يكن من أمر، فإن النقد الفني في الجزائر ظهر كردة فعل على المناهج السياقية، وكرغبة في شق طريق المعالجة الفنية الداخلية للنص، سيرا على درب حركة الفن للفن، غير أن الممارسة التطبيقية ظلت مشوبة برواسب المناهج السياقية (النفسانية والتاريخية مثلما رأينا ذلك مع ركيبي، والاجتماعية كما هو الحال مع مرتاض، والتاريخية كما هو الحال مع شريبط) وبذلك ظلت إشكالية المنهج مطروحة في الساحة النقدية الجزائرية.

صفوة القول فيما يتعلق بالمناهج السياقية في النقد الجزائري، هي أن تلك المناهج ظهرت كضرورة واستجابة لمتطلبات ظروف تاريخية واجتماعية وثقافية خاصة، فتجاوزها بعض النقاد إلى غيرها مع ظهور المناهج النسقية، التي فتحت آفاقا رحبة للمقاربة النصية، وظلت قناعة نقاد آخرين حتى في مرحلة النقد النسقي، ولعل السر الكامن وراء ذلك هو عدم امتلاك هؤلاء للأدوات الإجرائية الصارمة والدقيقة التي وفرتها المناهج النسقية/النصانية، أو عدم التحكم فيها إجرائيا على الأقل، فكان من نتائج ذلك أن تجلى في الساحة النقدية تياران؛ أحدهما تقليدي والآخر حداثي.

وهناك ملحوظة لا ينبغي إغفالها في حديثنا عن مرحلة النقد السياقي الجزائري، وهي ندرة نقد النقد، باعتباره نشاطا معرفيا مؤطِرا وضابطا للممارسة النقدية، أو لنقل مع مرتاض: هو

[1] المصدر السابق، ص 214.

"شكل معرفي مكمل للنقد، ومهدئ من طوره، وضابط لمساراته"[1]، والآية على ذلك أنّ أحد الدارسين[2] قام بعملية جرد للمقالات النقدية التي نشرت في الفترة الممتدة بين 1980-1986 في أبرز المجلات الجزائرية المتخصصة؛ كمجلة آمال، والرؤيا، والثقافة، والثقافة والثورة، فلم يعثر على غير دراسة واحدة في نقد النقد بعنوان "أزمة النقد في الجزائر بين الافتعال والحقيقة"، وهذا ما يفسر سر تأزم النقد الجزائري الحديث، إذ لم يعرف التوازن والتماشي المطلوب بين الأدب والنقد من جهة، وبين النقد ونقد النقد من جهة أخرى.

## ثالثا: المناهج النسقية/ الحداثة بين الإغراء والإغراق

### 1- انفتاح النقد الجزائري على الحداثة النقدية الغربية

إن التنائي المتواتر عن النص الأدبي ونسقه الخاص من وجهة المناهج السياقية، كان مؤذنا بميلاد موقف ابستيمولوجي نقدي مناهض لرؤى وآفاق تلك المناهج، التي لطالما نظرت إلى النص على أنه وثيقة أو علبة سوداء (بلغة الطيارين) تخفي نوازع الأديب النفسانية، وتحفظ سياقاته التاريخية، وتضم ظروفه الاجتماعية... فكان أن تحركت عجلة النقد نحو اتجاه مغاير يولي النص مكانة ومركزية، وهو ما تمحض للمناهج النسقية التي انبثقت بدورها من عباءة الدرس اللساني الحديث، على يد رائده فرديناند دي سوسير F.De.Saussure (1857-1913) وكشوفه العلمية.

وقد نادى بضرورة "دراسة اللغة في ذاتها ولأجل ذاتها" فأثّر هذا المنحى تباعا في النقد الأدبي، ودعا بعض المنظرين والنقاد إلى ضرورة "دراسة النص الأدبي في ذاته ولأجل ذاته" بعيدا عن سياقاته الخارجية، وقد ظهرت البذور الأولى لهذا التوجه النسقي مع مدرسة النقد الجديد الأنجلو-أمريكي مع مطلع القرن العشرين، وكذا مع تيار الشكلانيين الروس الذين رفعوا شعار علمنة الأدب وإخراجه من سطوة العلوم الإنسانية المتطفلة عليه كالتاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس، كما دعوا إلى البحث عن أدبية الأدب الكامنة في النص، بدل البحث عن سواها كما قرر ذلك رومان جاكوبسون R.Jakobson.

[1] في نظرية النقد، ص 253.
[2] ينظر: أحمد حيدوش، الأدب الجزائري في ميزان النقد الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، سوريا، ع 206/205، 1983، ص 171.

هكذا يأتي "النقد البنوي في خضم التطورات الحضارية المذهلة التي غيرت مجرى التاريخ، وشككت في كثير من القيم التي كانت سائدة لدى الأجداد، واغتدى التفكير يتطلع وفق منظور هذه النزعة... إلى النص وحده"[1] وهو مبدأ مناهج أخرى غير البنيوية كالأسلوبية والسيميائية والسردية.

وأمام هذا الحراك النقدي الغربي، وما استرفده من كشوف علمية، وما وفره من آليات إجرائية دقيقة وصارمة، وما حمله من مصطلحات نقدية، لم يكن للناقد الجزائري –على غرار النقاد العرب– إلا أن ينخرط في ذلك الحراك النقدي، ولم يتم له ذلك إلا باحتذاء المكتسبات المنهجية الحداثية، وهو في ذلك تحدوه الرغبة في تجديد الرؤية والمنهج معا، وتجاوز فجاجة وعقم المناهج السياقية، وسدّ الفراغ وإزالة التكلس الذي أصاب المنظومة النقدية العربية، والجزائرية واحدة منها.

إنّ ما يميز مرحلة النقد النسقي في الجزائر عن مرحلة النقد السياقي هو أن نقادنا المتطلعين للحداثة نهلوا من ينابيع التجربة النقدية الغربية بشكل مباشر، إمّا عن طريق التتلمذ على أيدي نقادها، أو الاطلاع على مستجداتها من الكتب بلغتها الأصلية (الفرنسية)، خلافا لمرحلة النقد السياقي التي كان التتلمذ فيها والتلقي مشرقيا، أي تلقيا من الدرجة الثانية.

وإذا كان لا بد من تسجيل خصوصيات المرحلتين (السياقية والنسقية) في النقد الجزائري، فإنّ المناهج السياقية ظهرت نتيجة متطلبات ظرفية واستجابة لمعطيات تاريخية وسوسيوثقافية؛ فالمنهج التاريخي مثلا ظهر نتيجة الرغبة في تسجيل تاريخ الأدب الجزائري، وتتبع تطور أجناسه الأدبية، وتفسير انتشار أشكال ومضامين أدبية دون أخرى، وكان ذلك متزامنا مع الاستقلال والاستقرار الذي شهدته الجزائر.

والأمر نفسه مع المنهج الاجتماعي الذي انتشر في فترة السبعينيات، وفي ظل ظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية وإيديولوجية ملائمة لهذا المنهج.

[1] عبد الملك مرتاض، مدخل في قراءة البنوية، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ج29، م8، سبتمبر 1998، ص 22.

بينما ظهرت المناهج النسقية نتيجة الحاجة إلى التجديد والرغبة في تسلق سلم الحداثة، بمعنى أن المنابت غربية والمرجعيات مستعارة، فتلك المناهج إذن لم تنشأ في سياق الرؤية والثقافة العربية والهوية الجزائرية، بل نشأت في حواضن المعرفة والفلسفة الغربية، وموقفها من الوجود والإنسان، فهل وعى نقادنا هذه العوالق الفلسفية والإيديولوجية المتصلة بالمناهج الحداثية، أم أنهم لم يروا في المنهج سوى آليات إجرائية قابلة لأن تطبق على أي نص كان وفي أي بيئة؟ وكيف تعاملوا مع المنهج، أتعاملا ميكانيكيا أم حفظوا للنص خصوصيته الفنية والمرجعية؟ كيف تعاملوا مع المصطلح وإشكالياته؟ سنرجئ الإجابة إلى حينها مع النماذج المختارة، وسنجيب عن بعضها ضمنا فيما سيأتي.

من المهم جدا –ونحن نتناول النقد النسقي الجزائري– أن نحدد البداية الفعلية لانفتاح النقد الجزائري على النقد الحداثي الغربي، ولذا قمنا باستقراء المدونة النقدية، وتقصينا الدراسات الراصدة لسيرورة الحركة النقدية الجزائرية* للوقوف على الريادة في هذا المجال.

وقد ألفيناها تقرر وتؤكد أن الناقد عبد الملك مرتاض قد حاز قصب السبق في تمثل المناهج النسقية/النصانية نظريا وممارسة بدءا بالبنيوية Structuralisme وهذا ما ذهب إليه شريبط أحمد شريبط في دراسته "النص النقدي الجزائري من الانطباعية إلى التفكيكية"[1] معتبرا سنة 1983 بداية لمرحلة نقدية جديدة في النقد الجزائري، أطلق عليها مصطلح النقد الجديد، وذلك بصدور كتاب مرتاض (النص الأدبي من أين وإلى أين؟).

وقد أشار يوسف وغليسي إلى أنّ الباحث علي خفيف قد وافق شريبط في هذا المذهب، وسلم بزعمه تسليما ساذجا، ليخالفهما مشيرا إلى كتابين صدرا لمرتاض سنة 1982 انتهج فيهما البنيوية؛ وهما (الأمثال الشعبية الجزائرية) و(الألغاز الشعبية الجزائرية)، وللفصل في أسبقية أحدهما على الآخر اعتمد معيار تاريخ توقيع مقدمتهما، "ذلك بأنّ الكتابين المشار إليهما وإن ظهرا في سنة واحدة (1982) فإنّ مقدمة الأول منهما مؤرخة في (21-05-

* من تلك الدراسات: دراسة شريبط أحمد شريبط (النص النقدي الجزائري من الانطباعية إلى التفكيكية) وكتاب يوسف وغليسي (النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية) ودراسات كثيرة سلكت مسارهما وتأثرتهما في تحديد الريادة فيما يخص النقد النسقي.

[1] ينظر: شريبط أحمد شريبط، النص النقدي الجزائري من الانطباعية إلى التفكيكية، مجلة الكتابة، سكيكدة، الجزائر، ع2، 1999. وقد ضمّنها كتابه مباحث في الأدب الجزائري الحديث.

1980) أما مقدمة ثانيهما فمؤرخة في (12 يونيو 1979) وعلى هذا يكون كتاب الألغاز الشعبية الجزائرية فاتحة عهد مرتاض (ومعه الخطاب النقدي الجزائري عامة) بالمناهج الجديدة"[1].

وإذا كان يوسف وغليسي رأى أنّه "لا يختلف اثنان في خصوص ريادة الدكتور عبد الملك مرتاض للبنيوية (وما بعد البنيوية) في الخطاب النقدي الجزائري"[2] فإننا نخالفه ونؤكد أنّ رأيه وآراء من ذهبوا مذهبه قد جانبت الصواب والحقيقة –في تمثلنا– وألبست على بعض الدارسين فأوقعتهم في مغالطات كبيرة، والسبب في ذلك هو غياب الدقة في المعيار الفاصل لتحديد الريادة، حيث اعتمد هؤلاء على معيار صدور الكتاب متجاهلين بذلك معيارين آخرين أساسيين هما:

- معيار صدور الدراسات النقدية المنشورة في المجلات*؛
- معيار مناقشة الرسائل الأكاديمية (ماجستير/دكتوراه).

وقد اتخذوا حججا واهية في الاعتداد بمعيار الكتاب دون سواه، كما هو الحال مع شريبط الذي يقول: "إنني شخصيا أرجح خطوة الكتاب، لأنّه الأشمل والأعمق والأكثر عملية وإغراء للقارئ، كما أن مادته أسبق من حيث الإبلاغ والاستقبال"[3] وقد تأثره يوسف وغليسي في هذا الرأي، ولا بأس أن نناقشهما فيما ذهبا إليه فنقول: إن الرسائل الأكاديمية (ماجستير/دكتوراه) لا تقل عمقا وشمولية وعملية عن الكتاب، بل ربما تكون أعمق وأشمل منه، زد على هذا أن معظم الكتب النقدية الجزائرية هي في الأصل أعمال أكاديمية طُبعت ونشرت تباعا، وهو حال رسالة الماجستير التي أعدّها عبد الحميد بورايو وناقشها سنة 1978 بجامعة القاهرة، والموسومة (القصص الشعبي في منطقة بسكرة) ولم تتَح له فرصة نشرها إلا سنة 1986، وقد اعتمد فيها على آليات المناهج النسقية، لم يعهدها الخطاب النقدي الجزائري من قبل.

---

[1] يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك، ص 48.
[2] النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 122.
* لقد أشار كل من شريبط ووغليسي إلى دراستين نشرتا سنة 1982 في مجلة آمال ع55 هما: (قراءة أولى في الأجساد المحمومة) لعبد الحميد بورايو، و(الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث) لمرتاض، والتي نشرت أول مرة سنة 1981، ولكنّ الدارسَين لم يعتدا بهما.
[3] شريبط أحمد شريبط، مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2001، ص18.

فهل نغض الطرف عن هذه الرسالة الأكاديمية على قيمتها إلى غاية نشرها فنعتد بها؟ وكيف نعزوا الأسبقية لعمل نقدي متأخر عن الآخر بدعوى أسبقية النشر لا بأسبقية المنجز النقدي في حد ذاته؟ ثم كيف نفسر اعتراف كل من شريبط ووغليسي بالقيمة العلمية والمعرفية والمنهجية التي قدمها بورايو في رسالته، بعد أن ادعيا أن الكتاب أعمق وأشمل؟

وأما ما ذكره شريبط من أن الكتاب أكثر إغراء للقارئ، ومادته أسبق من حيث الاستقبال، فلا يعني شيئا ذا موضوعية في تحديد الريادة.

إنّ هذه الوقفة المستفيضة –نوعا ما– مع قضية الريادة في التعامل مع المناهج النقدية النسقية أتت لتثبت حقيقة ريادة الناقد عبد الحميد بورايو، بعد أن أثبت غيرنا من الدارسين هذه الريادة لمرتاض، فأوقعوا بعض الدارسين في مغالطات معرفية وتاريخية؛ وكنموذج لذلك نسوق هذا الكلام لأحد الدارسين الذين سلّموا بهذه الأسبقية المزعومة، حيث يقول: "إنّ هذا الجهد الذي بذله الناقد [يقصد عبد الملك مرتاض] أسس لمدرسة نقدية جزائرية بدأت ملامحها تظهر في أعمال مجموعة من النقاد المعاصرين الذين أخذت أعمالهم تأخذ مكانتها في الساحة النقدية من أمثال عبد الحميد بورايو في دراسته للنصوص الشعبية مثل القصص الشعبي في منطقة بسكرة الذي حللها وفق المنهج البنيوي، وقد أثبتت هذه الدراسة قيمتها العلمية وصيرورتها الفنية"[1].

فنلاحظ كيف أن الباحث جعل عبد الحميد بورايو تابعا ومتأثرا بجهود عبد الملك مرتاض النقدية في سبيل تحديث النقد الجزائري، في حين كان بورايو سباقا في التعامل مع المناهج النسقية الغربية (1978) ولم يقع هذا التأثر والاحتذاء قط.

هكذا يتضح لنا أنّ عبد الحميد بورايو قد دشن النقد النسقي الجزائري بعمله النقدي (القصص الشعبي في منطقة بسكرة) وتحديدا سنة 1978، فكان ذلك بمثابة منعرج في سيرورة الحركة النقدية الجزائرية.

لقد ظل الدارسون يعزون ضعف النقد الجزائري وعدم تجديد أدواته وآلياته ورؤاه إلى ضعف النص الأدبي ذاته، وبقدر ما في هذا الرأي من صواب بقدر ما فيه من مغالطة، لأنّ القراءة والرؤية النقدية في كثير من الحالات هي التي تقدم مفاتيح ما استغلق من النص،

[1] علي خذري، تحديث النقد الجزائري، حوليات الأدب واللغات، جامعة المسيلة، الجزائر، ع2، ديسمبر 2013، ص 116.

وتفتح آفاقا رحبة لتناول النص الأدبي... وليس أدل على ذلك من أنّ النقد الجزائري المعاصر بمناهجه الحداثية أوّل ما طبق على نصوص من الأدب الشعبي الضاربة في القدم، وهو ما أتاه عبد الحميد بورايو في دراسة القصص الشعبي 1978، وأيضا ما أتاه عبد الملك مرتاض في دراسة الألغاز الشعبية والأمثال الشعبية 1982، بل إنّ المناهج النقدية الحداثية في مظانها تأسست وطبقت أول ما طبقت على نصوص من الأدب الشعبي القديم، مثل صنيع فلادمير بروب في تحليله المورفولوجي للحكاية الخرافية، وسار على شاكلته كثير من نقاد ومنظري السرد أمثال غريماس وكورتيس وكلود بريمون.

وعليه، فمن المغالطة أن ننتظر نصوصا أدبية راقية المستوى حتى نقاربها بأدوات منهجية حداثية جديدة.

لقد وقع النقاد الجزائريون الحداثيون كغيرهم من الحداثيين العرب تحت صدمة الحداثة وإغراءاتها فثاروا على المناهج السياقية بشيء من الحدة واللاوعي، بمعنى أن انتقالية المناهج النقدية من السياقية إلى النسقية لم تتم بالتدرج، بل تمت بالثورة والقطيعة –على المستوى النظري على الأقل– تحت وطأة الانبهار بمنجزات الآخر، وهو ما صعّد من إشكالية المنهج في النقد الجزائري، وتحولت إغراءات الحداثة إلى إغراقات إشكالية.

ومن ملامح تلك الثورة المنهجية على المناهج التقليدية عند نقادنا المنتسبين للحداثة، ما أبدوه من مواقف حول تلك المناهج في مواجهة النص الأدبي، فها هو ذا مرتاض يستدبر المناهج السياقية ويزدريها وينتقص من قيمتها في أوّل كتبه المندرجة ضمن النقد النسقي (البنيوي خصوصا): "لم يعد النقد أحكاما اعتباطية انطباعية ولا ذرابة لفظية تقوم على سرد مصطلحات جاهزة، وتقليب جمل محفوظة تقال حول هذا النص وذاك دون تغيير فيها كبير، لم يعد النقد –نقد النص الأدبي– شيئا من هذا أو شبهه، وإنما أصبح علما ذا أصول وقواعد لمحاولة فهم الأدب وتقويمه بموضوعية وحيد؛ وذلك بإبعاد الكاتب الذي كتبه أو الشاعر الذي أبدعه؛ والانصباب على النص وحده، والاحتكام إلى العلم وحده، باعتبار أنّ الكاتب تنتهي مهمته الإبداعية بمجرد الانتهاء من العملية الإبداعية، فالاهتمام ينصب على عمله لا عليه، أي على النص الذي أبدعه لا على شخصه"[1]، ولا يقف عند حد عزل النص عن

[1] عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، تحليل لمجموعة من الألغاز الشعبية الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2007، ص04.

مؤلفه فحسب، ولكنه يتعرض لبيئته وزمانه وتكونه العرقي أو ما يعرف بثلاثية هيبوليت تين، فيقول: "لا بيئة ولا زمان ولا مؤثرات ولا هم يحزنون، وإنما هو نص مبدع نقرؤه، فهو الذي يعنينا، وهو الذي يجب أن ندرسه ونحلله بالوسائل العلمية"[1]، ولا يخفى على أحد مدى التسرع والتعسف في هذا التوجه، إذ لا العلم ولا المنطق ولا الموضوعية تقر بذلك، سوى البنيوية التي قامت على فلسفة غربية متطرفة قاهرة للذات، شعارها موت الإنسان[2]/المؤلف، وهي إحدى إغراقات الحداثة.

والظاهر أنّ مرتاضا كان واقعا تحت صدمة الحداثة وتأثيرها وجاذبيتها، بدليل أنه تراجع وارتدّ عن مذهبه ورؤيته النقدية هذه 180 درجة، فراح يقرر جدلا: "للنص حتما أبٌ ينجله، ووالد يلده، هو كاتبه ومدبّجه، ولا يجوز أن يكون النص الأدبي وليدا دعيا، بل يجب أن يكون ابنا شرعيا... فهل النص طبيعة قائمة بذاتها لا يتحكم فيها متحكم، ولا يقوم عليها قائم؟ وإذن فماذا نفعل بالكاتب الذي يكتب، والخيال الذي يتخيّل، والفكر الذي يفكر، والعقل الذي يتدبّر، والقلم الذي يدبج والقريحة التي تجود وتسخو والعبقرية التي تنهض وراء كل ذلك؟"[3]

هذا عن مؤلف النص وإعادة الاعتبار له، وأما عن إعادة الاعتبار للتاريخ والمجتمع، أي للزمان والبيئة، أي ما كان أنكره من ثلاثية تين، فيقول: "أرأيت أن المبدع حين يكتب لا يمكن إلا أن يكون جزءا من التراث العام للغته على الأقل؛ فكيف يجوز إذن إنكار التاريخ؟ إنّ أي كاتب إنما يستقي أفكاره من عالم ما (...) وإنما تستقي هذه الأفكار وجودها من التاريخ والتراث من وجهة، ومن المجتمع وما فيه من وجهة أخراة"[4].

وها هو ذا الناقد عبد الحميد بورايو يثور ضد المنهج التاريخي، ويسلط عليه جام غضبه بشيء من الطرافة والتهكم في سياق توصيفه للدرس الأدبي في الجزائر، حيث يرى أن هذا الأخير ظلّ منذ بداية الاستقلال "خاضعا للتقسيمات التاريخية المتعسفة التي نادت بها مناهج التاريخ الأدبي في بداية هذا القرن، وظل الأدب يعتبر هيكلا أجوف، يتم ملؤه من طرف المؤلفين الذين يحمّلونه قضاياهم وهمومهم ومشاعرهم، ويأتي فيما بعد دور القارئ لكي

[1] المصدر السابق، ص 04-05
[2] ينظر: روجيه غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1979.
[3] عبد الملك مرتاض، مدخل في قراءة البنوية، ص 29.
[4] المصدر نفسه، ص 29.

يعتصر هذه الاسفنجة، ويعيد استخراج العناصر التي انتفخت بها ليعيها ويكتشفها، وذلك من خلال الربط بينها وبين ما عرفه من عصر المؤلف وسيرته (وهي عادة صورة مختزلة ومشوهة)"[1].

لكن يبقى هذا الكلام على المستوى النظري، فإذا جئنا إلى الممارسة التطبيقية فإننا لا نعدم بعض السياق التاريخي، من خلال إرجاع النص أو تداوليته –بعد تحليله بنيويا– إلى مجتمعه وتاريخه.

وأما الناقد عبد القادر فيدوح، فيرى أنّ النص الأدبي "لم يعد يحمل الراية الإيديولوجية التي اعتمدت بنية الخلل مظهرا لها، ولا البطاقة الاستخبارية بوصفها علبة سوداء تساعدنا على اكتشاف عبقرية الذات الواعية الفردية والجماعية، إنما محاولة الكشف عن غموض كينونته الاحتمالية صفة مميزة له ضمن إجراء تنظيم ولادته المتجددة"[2]. والحق أن تغييب الناقد للإيديولوجيا لا يعني غيابها عن النص بأي حال من الأحوال، ولذا فكل تصور للأدب مهما بالغ في الابتعاد عن الإيديولوجيا أو أعلن إنكاره لها ومناهضته لمفاهيمها، فإنه ينطوي سواء أراد أم لم يرد على بعد إيديولوجي واضح[3].

وفي كتابه (الرؤيا والتأويل) حاول الابتعاد –على حد زعمه– عن القراءة الاستنساخية التي تجعل من النص صورة أمينة للعرض ضمن ما يطرحه حدود التلقي المباشر الذي يتعامل مع النص كحكم بما يحمله من ضمانات تستهدف غاية معينة، ولذا سعت قراءته لأن تجوب حقل الشعر الجزائري المعاصر، وتستقصي تضاعيفه بما يتناسب ومحك التجربة الحداثية[4].

غير أن هذا المسعى سرعان ما تتلاشى ملامحه بشيء من الانطباعية، وتتوشح لغته بألفاظ شعرية وصوفية بعيدة عن مصطلحات النقد الحداثي، ولنأخذ مثالا على ذلك قوله: "ولعل محنة بعض الشعراء الجزائريين المحدثين هي إحدى تجارب القلق، قلق الترقب والريبة

[1] عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، منشورات السهل، الجزائر، دط، 2009، ص 23.

[2] عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1993، ص 02.

[3] ينظر: محمد برادة، تحولات مفهوم الالتزام في الأدب العربي الحديث، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2003، ص 210.

[4] ينظر: عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، ط1، 1994، ص 04-05.

والانشطار، مما أدى بالشاعر الأخضر فلوس إلى أن يتشكل بعيدا عن مملكة البشر، في ملكوته السحري، هناك بعيدا، حيث كل شيء يخضع لسنن هذا الملكوت"[1].

إنّ انفتاح النقاد الجزائريين على إفرازات الحداثة الغربية حملهم على مقاربة النصوص الأدبية الحديثة والمعاصرة بمناهج تميل إلى الطرح العلمي، وتتوخى الموضوعية والدقة الإجرائية، وذلك رغبة في تجاوز المناهج التقليدية ومسايرة الحركة المعرفية والنقدية المعاصرة في مظانها الغربية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى حملهم ذلك الانفتاح على السعي لإثبات جدوى المناهج الغربية المعاصرة من بنيوية وسيميائية وأسلوبية وتفكيكية وتأويلية... في مقاربة حتى النصوص التراثية العريقة؛ الشعرية والسردية والشعبية، ومن ثم إعادة فهم التراث بعين معاصرة.

وهو صنيع عبد الحميد بورايو الذي قارب نصوصا سردية ضاربة بجذورها في التاريخ والتراث؛ كالقصص الشعبي بمختلف أنواعه (حكايات شعبية، خرافية، مغازي...) بالإضافة إلى حكايات الليالي وكليلة ودمنة.

وأما عبد الملك مرتاض فتعد تجربته في معالجة النصوص أكثر ثراءً، حيث تنوعت تلك النصوص بين شعرية ونثرية، بين شعبية ورسمية، بين تراثية وحداثية، فكان التنوع المنهجي الذي عُرف به مرتاض رديف التنوع النصوصي، ومن النصوص التراثية التي عالجها (المعلقات، المقامات، بعض حكايات ألف ليلة وليلة، الأمثال الشعبية، الألغاز الشعبية...) والحال ذاته مع الناقد رشيد بن مالك الذي حلل سيميائيا بعض حكايات كليلة ودمنة، ونص للمقريزي، وعبد القادر فيدوح الذي عاد إلى شعر بكر بن حماد التاهرتي (200-296هـ) بعُدة إجرائية حداثية.

هكذا أغرت المناهجُ النقدية النصية الناقدَ الجزائري، وأغرت بصفة عامة "قارئ مطلع هذه الألفية وما قبلها بعرض ما أمكن عرضه من نصوص مختلفة قديمة على محاكّ جديدة، عسى أن تكون هذه القراءة الجديدة نافعة لتلك القراءة القديمة"[2].

إنّ هذا الصنيع في تمثلنا يعود بالدرجة الأولى إلى شعور الناقد الجزائري بالاغتراب رؤية ومنهجا؛ بمعنى أنّ الحداثة النقدية قد فرضت عليه أن يتطلع إلى كل ما هو غربي،

[1] المرجع السابق، ص 38.
[2] عبد الجليل مرتاض، في عالم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2011، ص 149.

وأن يقطع الصلة بالمنظورات النقدية العتيقة؛ ولذا ظل يعيش بين مطرقة الحداثة وإغراءاتها وسندان التعلق بالتراث وروائعه العالقة بالذاكرة، فكانت النتيجة أن تم الجمع بين النقد الحداثي والنص التراثي، للتخفيف من حدة الارتباط والارتهان بالآخر، بما أن التراث رمز للخصوصية والهوية.

## 2- أسئلة المنهج في الخطاب النقدي الجزائري

إنّ من دوافع التجديد في النقد الجزائري تلك الحركة المتنامية والمتسارعة للنظريات والمناهج النقدية الغربية، وكان ذلك متزامنا مع حالة الركود والجمود والتكلس والابتذال الذي أناخ مطاياه على النقد العربي بعامة والجزائري على وجه الخصوص، ما كان حافزا ودافعا للنقاد الجزائريين الذين تمكنوا من الانفتاح على الحداثة النقدية الغربية، فدعوا –بشيء من الانبهار– إلى تبني المناهج الغربية التي آتت أكلها غربيا، علّها تكون منفذا للخلاص من رتابة الدراسات الأدبية التي ظلت بالكاد تراوح مكانها بين الكشف عن الإيديولوجي، أو التتبع الكرونولوجي، أو الرصد السوسيولوجي للواقعة الأدبية.

وقد تساءل هؤلاء النقاد بشيء من الحيرة والقلق المعرفي عن المنهج الأجدى في مقاربة النص الأدبي في ظل التراكم المنهجي المعاصر، ولعل هذا ما كان مؤذنا ببداية الوعي المنهجي في النقد الجزائري، لأنّ إشكالية المنهج وأسئلته "لا يمكن أن تثار إلا نتيجة للوعي الحاد بوجود أزمة، وهي أزمة موجودة على مستويات متعددة جدا"[1].

هذا، وقد تجسدت تلك الأسئلة في المقدمات المنهجية التي كان يدبجها نقادنا في مطالع كتبهم، والتي عبّروا فيها عن ذلك القلق المعرفي الذي يساور كل ناقد حال مواجهة النص الأدبي، في ظل الانفجار المنهجي الذي شهده النقد المعاصر، وقد كان ذلك أيضا داعيا لضرورة عقد ندوات لمناقشة قضايا المنهج في النقد الجزائري، ولعل البداية تعود إلى سنة 1974" إلى تلك الندوة التي تعتبر الأولى من نوعها في تاريخ الحركة النقدية والأدبية ببلادنا(...) وقد احتضنها حينذاك اتحاد الكتاب الجزائريين"[2]، وكان لها أثر بارز في مناقشة

[1] ندوة العدد الثالث من مجلة فصول (مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر)، م1، أفريل، 1981، ص 247.
[2] عبد الله ركيبي، الشعر في زمن الحرية، ص 09.

النقد الجزائري ومناهجه وإشكالياته، لتتلوها ندوات وملتقيات أخرى عالجت الموضوع ذاته؛ مثل الملتقى الأول حول الأدب الجزائري في ميزان النقد الذي احتضنته جامعة عنابة سنة 1986 وغيرها من الملتقيات.

لقد أثيرت أسئلة المنهج من قبل نقادنا لحظة انعتاقهم من المناهج السياقية وسعيهم إلى تجاوزها، وهو ما يؤكد اهتمامهم بالنقد المنهجي، وبحثهم المستمر عن المنهج الملائم في الممارسة النقدية، وهو ما يتجلى في دراسة لعبد الحميد بورايو موسومة "نحو منهج لدراسة النص الأدبي" سنة 1981، يرى فيها أن مسألة المنهج تعدّ "ألف باء الأزمة النقدية المطروحة حاليا بالنسبة للدراسات الأدبية العربية (...) إنّ أوّل سؤال يطرح على دارس الأدب هو: كيف تتم مواجهة النصوص الأدبية؟ وما هي الوسائل الكفيلة بمعالجة صائبة لنص أدبي معين؟"[1]

وقريبا من هذه الأسئلة، نجد عبد الله ركيبي –في الفترة التي حاول فيها التخلص من النقد المضموني والاتجاه صوب المنهج الفني– في دراسة له بعنوان "نحو منهج أدبي عربي في دراسة الأدب الجزائري ونقده" (1986) يرى أن "الوقت قد حان كي نهتم بالمنهج، أن نرصد خطوتنا فيه ونحدد وجهة نظرنا في هذا المجال حتى نضع دراستنا في مكانها المناسب من الحركة النقدية العربية المعاصرة، وحتى نبحث باستمرار عن المنهج الملائم للمرحلة التي ازدهرت فيها فنون من القول لم تكن موجودة فيما مضى"[2] ليعطف هذا الطرح بجملة من الأسئلة التي تنم عن قلق معرفي؛ مؤداها: "هذه المناهج التي تصطرع في العالم من حولنا تجعلنا نحاول معرفة موقعنا منها، فماذا نأخذ منها؟ وكيف؟ وهل يصلح أن تطبق على أدبنا؟ خاصة وأنّ كثيرا من النقاد العرب طبقها في دراسته النقدية على الأقل مرة واحدة سواء استمر هذا المنهج أو ذاك أم توقف"[3].

وشيئا من هذا الطرح نلفيه عند مخلوف عامر في دراسة له بعنوان "نحو منهج نقدي متطور" (1984) غير أن نظرته للأدب والنقد الجزائري –خلال تلك الفترة– ظلت مشوبة

[1] منطق السرد، ص 09.
[2] الشعر في زمن الحرية، ص 230.
[3] المرجع نفسه، ص 232.

بشيء من التشاؤم وعدم الرضا، إذ الأدب الجزائري في منظوره "مازال في بداية الطريق يحبو والنقد الجزائري هو الآخر لم يبلغ حتى مرحلة الحبو، فكيف يجوز لنا والحالة هذه أن نفكر في منهج نقدي فضلا عن أن نسعى إلى تحقيقه؟ ثم هل توجد لدينا مناهج نقدية لنفكر على ضوئها في منهج آخر؟"[1].

غير أن الذي عني بمسألة المنهج بشكل لافت للنظر في النقد الجزائري، بله النقد العربي، هو عبد الملك مرتاض الذي جعل من المنهج بؤرة مشروعه النقدي، فكان يواجه إشكالياته بجرأة معرفية، وحماسة علمية، ومُساءلة جدلية، إلى درجة القلق المعرفي، وهو ما تجسد في المطالع المنهجية التي عادةً ما يصدّر بها كتبَه، ولا يكاد يخلو كتابٌ منها.

ومن نماذج سؤال المنهج عنده: "هل يجب أن نظل عميانا صمّانا عمّا يجري في النوادي الأدبية العالمية من تطور في الرؤية والمنهج لدى تناول نص أدبي ما؟ وهل المنهج التراثي من حيث هو تقنية عتيقة يظل صالحا أمام تقنيات العصر المذهلة، والتي تتطور داخل نفسها باستمرار وسرعة معا؟ (...) وانطلاقا من معطيات الحداثة فإنه أنَى لنا أن نراجع مناهجنا، كما نراجع أنفسنا، من أجل تطعيم رؤيتنا إلى النص الأدبي، كيما نعامله معاملة حديثة، ولكن دون أن نفصمه عن الذوق العربي، فماذا نأتي؟"[2].

وتتواتر هذه الأسئلة الحيرى التي ظلت تتأوب مرتاضا فلم يهنأ له بال إلا بإثباتها في كل منجز نقدي، فتتناسل وتتكاثر وتتداعى إلى درجة يصير فيها السؤال غاية في حدّ ذاته بدل الجواب، من ذلك طرحه الآتي: "هل يمكن تأسيس منهج ثابت لجنس أدبي متحول؟ وهل من الخير أن نأتي ذلك فنجمد هذا الجنس الأدبي المتميز لمجرد حب التطلع إلى تأسيس ذلك المنهج المنشود؟ ثم أي منهج هذا الذي يستطيع استيعاب هذا العالم المعقد، المتشعب، والمتغير العجيب معا؟ آلمنهج الاجتماعي الذي إذا جاوز المضمون بدا عواره وانطفأ ناره؟ أم المنهج النفسي الذي لا يكاد يقف نشاطه إلا على الخوض في الحوافز والدوافع والمكبوتات والكابتات وأثر كل ذلك، أو بعضه في نفس المبدع (...)؟ أم المنهج البنوي الذي نحلو له

[1] مخلوف عامر، متابعات في الثقافة والأدب، ص 229.
[2] عبد الملك مرتاض، أ-ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1992، ص 09-10.

القولبة والحذلقة والبنينة في تذويب الدال في المدلول، وتعويم المدلول في الدال؟ أيّ منهج إذن هذا القادر على ما نشاء منه، أو نشاء له، أم يجب أن تتضافر هذه المناهج كلها؟"[1]. ليؤكد بعد ذلك أن الغرض من طرح هذه الأسئلة الحيرى، إنما هو إبداء بعض ما يتأوبه من قلق منهجي كلّما أقبل على عمل أدبي ليحلله ويكشف أسراره البنيوية والدلالية والفنية.

إنّ طرح الناقد الجزائري لأسئلة المنهج ينم عن وعيه المنهجي في مواجهة النص الأدبي، ووعيه بالفوارق المفصلية بين المناهج، وعلى إثر ذلك يصطفي المنهج الذي يرتضيه من بينها عن بيّنة من أمره، بغض النظر عمّا إذا التزم بإجراءاته ومصطلحاته على مستوى الممارسة، أو أخفق في ذلك، وهذه في تقديرنا علامة صحية في النقد الجزائرية، تجلو الغموض الذي يكتنف العملية النقدية، وتكشف عن توجه الناقد ومواقفه النقدية.

## 3- المناهج النسقية في النقد الجزائري

إنّ أول المناهج النسقية ظهورا في النقد الجزائري **المنهجُ البنيوي**/البنيوية Structuralisme، كان ذلك نهاية السبعينيات، وبالتحديد سنة 1978 مع العمل النقدي الرائد (القصص الشعبي في منطقة بسكرة) لعبد الحميد بورايو –مثلما سبقت الإيماءة إلى ذلك– وهو في الأصل رسالة ماجستير ناقشها صاحبها بجامعة القاهرة وبإشراف الناقدة نبيلة إبراهيم، ونشرت تباعا سنة 1986، وبهذا فإنّ النقد الجزائري لم يشذ عن النقد العربي عامة، ولم يتأخر في انفتاحه على النقد البنيوي، إذ مرحلة السبعينيات هي مرحلة التلقي العربي للبنيوية، بل إن العمل النقدي الذي أنجزه عبد الحميد بورايو حول القصص الشعبي متخذا من البنيوية منهجا له كان متزامنا وسابقا لعديد المنجزات النقدية البنيوية في النقد العربي، فقد تزامن ظهوره مع ظهور كتاب (نظرية البنائية في النقد الأدبي) 1978 لصلاح فضل، وكان أسبق في الظهور من كتاب (جدلية الخفاء والتجلي) 1979 لكمال أبي ديب، وكتاب (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) 1979 لمحمد بنيس، وغيرها.

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1995، ص 03.

وبهذا نكون قد خالفنا شريبط أحمد شريبط ويوسف وغليسي ومن احتذى حذوهما في تحديد رائد البنيوية في النقد الجزائري وتاريخ الريادة، إذ يزعم هذا الأخير أنّه قد "تأخر الحضور البنيوي في بلد كالجزائر إلى بداية الثمانينيات مع الجهود النقدية القيمة للدكتور عبد الملك مرتاض"[1].

يصرح عبد الحميد بورايو في عمله النقدي بأنّه استعان "بالمنهج البنيوي، ويرجع اختيار الباحث لهذا المنهج ليكون أداته في تحليل النصوص إلى ما يوفره من وسائل تفتح آفاقا عديدة في دراسة النص، وتكشف عن أبعاده المختلفة"[2]. غير أن الباحث لم يخفِ توجسه من الإقدام على هذا المنهج البكر في النقد الجزائري آنذاك* بل كان "يدرك وهو يعالج المادة القصصية عن طريق أحد المناهج التي استنبطتها الأبحاث العلمية المعاصرة لمعالجة النصوص القصصية، أنه مُقدم على تجربة عسيرة غير مأمونة السبيل، فالدراسة البنائية للنص الأدبي مازالت تخطوا خطواتها الأولى وعلى استحياء في الدراسات الأدبية العربية"[3].

وله دون ذلك دراسات تطبيقية أخرى، كان المنهج البنيوي مرتكزها، بدءا من دراسته الموسومة (قراءة أولى في الأجساد المحمومة) 1979 للقاص إسماعيل غموقات، لتتوالى الدراسات البنيوية بعد ذلك مشكلة تراكما لا يستهان به في النقد الجزائري.

ومن النقاد الذين متحوا من مشكاة البنيوية نجد عبد الملك مرتاض في كثير من كتبه، خاصة تلك التي أسست لمرحلة جديدة في مسيرته النقدية، والتي استدبر فيها المناهج السياقية وولى وجهه شطر المناهج الحداثية وعلى رأسها البنيوية، بداية الثمانينيات، يتجلى ذلك في كتبه الآتية (الألغاز الشعبية، الأمثال الشعبية، النص الأدبي من أين وإلى أين؟، وعناصر التراث الشعبي في اللاز، بنية الخطاب الشعري...) وقد تميزت بتعصب شديد للدراسة الداخلية البنيوية للنص، وثورة متأججة على المناهج السياقية –لا يمكن أن نعزوها

[1] إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 119. ومناهج النقد الأدبي ص 73.
[2] عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، دراسة ميدانية، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، دط، 2007، ص 06.
* حدّثني الناقد (بورايو) في لقاء جمعني به بجامعة بوزريعة بالجزائر العاصمة سنة 2011، أن الفضل في تقحمه المناهج النقدية النسقية يعود إلى المشرفة على رسالته في الماجستير الناقدة نبيلة إبراهيم، والتي شجعته على ذلك، بحكم اتقان الباحث للغة الفرنسية، وكان اطلاعه على النقد الغربي الحداثي من خلال الكتب التي استجلبها له أحد الأساتذة الجزائريين -لعله عبد المجيد حنون- من فرنسا.
[3] القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 06.

لغير صدمة الحداثة وإغراءاتها– وهو وإن أقرّ بانتهاجه البنيويةَ، إلا أنه حاول التملص من صفة كونه بنيويا، فعن كتابه الأمثال الشعبية الجزائرية مثلا يصرح بمنهجه قائلا: "ولعلنا لا نفتقر إلى الحديث عن المنهج الجديد الذي تناولنا به أسلوب الأمثال؛ فقد اتبعنا منهجا حديثا قائما على الألسنية البنيوية"[1] بل ويرى أنه "محال أن ندرس نصا أدبيا شعبيا كان أم فصيحا، دراسة علمية موضوعية دون أن نفزع إلى مثل هذه المناهج الحديثة (...) وهذه النظرة البنيوية في حد ذاتها ثورة في عالم النقد الحديث"[2] والأمر ذاته في كتابه (النص الأدبي من أين وإلى أين؟) الذي يؤكد أنه كان أميل فيه إلى البنيوية دون أن يكون بنيويا؛ "أعتقد أنني في هذا الكتاب كنت أميل إلى البنيوية وأميل إلى الألسنية، ولكني في الوقت ذاته كنت مستقلا بشخصيتي. أزعم أن القارئ وهذا حسب الكتابات التي كتبت عن الكتاب، وقد اقتربتْ الآن من العشرين دراسة، أجمع على أنني لم أكن بنيويا، وإنما كنت ذا منهج مستقل داخل هذه النزعة البنيوية"[3].

ومن نقادنا في مجال البنيوية نجد أيضا إبراهيم صحراوي في كتابه (تحليل الخطاب الأدبي) والذي خصه لتحليل الخطاب الأدبي/السردي لرواية "جهاد المحبين" لجرجي زيدان، وقد سحب عليه المنهج البنيوي، فالبنيوية في منظوره كأي منهج غربي آخر "تحمل خصوصيات غربية كثيرة، يكون المتعامل بها مطالبا بالحذر في تمثلها، والاقتصاد في تطبيقها على النصوص العربية، وهو ما حاولنا أن نكونه في هذه الدراسة (...) اعتمدت خلفية نظرية بنيوية لاتجاهات مختلفة في إطار النظرية"[4].

وعموما هناك نقاد كثر خلّفوا منجزات نقدية بنيوية، أمثال: بورايو، مرتاض، حسين خمري، إبراهيم صحراوي، إبراهيم رماني... بنسب متفاوتة وطرائق مختلفة.

وإذا ما أتينا للنظر في **المنهج البنيوي التكويني** في النقد الجزائري، فإننا لا نعدم دراسات نظرية وأخرى تطبيقية أسهمت في إرساء معالم هذا المنهج الذي يوفق بين النزعتين

[1] عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، تحليل لمجموعة من الأمثال الزراعية والاقتصادية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 2014، ص 06.
[2] عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، ص 04.
[3] جهاد فاضل، حوار مع عبد الملك مرتاض، ضمن كتاب أسئلة النقد، حوارات مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب، تونس-ليبيا، دط، دت، ص 217.
[4] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص 03.

البنيوية المحايثة والمضمونية الاجتماعية من خلال خطوتي الفهم والتفسير؛ حيث ينظر إلى النص على أنه بنية لغوية دالة قائمة بذاتها كخطوة أولى، ثم تفسر هذه البنية النصية ضمن بنية أشمل وهي المجتمع الذي تكوّن في كنفه ذلك النص، وتحددت رؤية العالم ضمن منظومته الفكرية والسوسيوثقافية.

وقد لقي هذا المنهج احتفاء من طرف النقاد الذين مارسوا النقد الاجتماعي واعتنقوا التوجه الواقعي الاشتراكي، مثل عبد الحميد بورايو ومحمد ساري، فكانوا متأرجحين بين ضرورة تحديث النقد عبر المناهج النسقية، تحديدا البنيوية، وبين الانجذاب الإيديولوجي، ولذلك وجدوا في البنيوية التكوينية Structuralisme génétique خيارا منهجيا لهم.

تجلى حضور المنهج البنيوية التكويني في النقد الجزائري لأول مرة مع الناقد عبد الحميد بورايو في عمله النقدي (القصص الشعبي في منطقة بسكرة) في الفصل الثالث الذي خصه لتحليل البنية القصصية، وبالتحديد في مقاربة نص غزوة الخندق، حيث التزم الناقد بإجراءات المنهج بدقة متناهية، فانتقل من خطوة الفهم Compréhension إلى خطوة الشرح/التفسير Explication مع بيان رؤية العالم الماثلة في النص، يقول: "بعد أن أعطينا للبناء الداخلي للنص –باعتباره بنية دالة– حقه في التحليل، وكشفنا عن وحدته التركيبية، وبالتالي اجتزنا مرحلة فهمه يحق لنا أن ننتقل الآن إلى جانب آخر من الدراسة يتمثل في مرحلة شرح النص، عن طريق بيان علاقة بنيته بالبناء الاجتماعي الذي يمثل المحيط الذي تولدت عنه البنية الأدبية المتجسدة في النص باعتباره خطابا لغويا ذا طبيعة اجتماعية، نابعا من الضمير الجمعي"[1].

ولكن هذا لا يعني أن منهجه في الممارسة التطبيقية في كتابه القصص الشعبي في منطقة بسكرة هو المنهج البنيوي التكويني، مثلما زعم ذلك بعض الدارسين*، ولكنه يبقى واحدا من جملة المناهج التي اعتمدها الناقد في شكل تركيبي.

[1] عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 196.

* يعدّ يوسف وغليسي كتاب (القصص الشعبي في منطقة بسكرة) تجربة بنيوية تكوينية يكتفي صاحبها بنعتها بالبنيوية، ولا يستعمل صفة التكوينية على الإطلاق. ينظر: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 123-124.

تلي هذه المحاولة التطبيقية دعوة وبسط نظري للبنيوية التكوينية من لدن الناقد محمد ساري في كتابه (البحث عن النقد الأدبي الجديد)[1] 1984 والذي عرض فيه طروحات كل من جورج لوكاش ولوسيان غولدمان حول البنيوية التكوينية، غير أنه في الجانب التطبيقي أخفق وحاد عن معالجة النصوص معالجة بنيوية تكوينية، ففي تناوله لرواية (العشق والموت في الزمن الحراشي) وغيرها نجده رهين المنهج الواقعي والإيديولوجيا الاشتراكية، فكانت معالجته مثلما ذهب إلى ذلك محمد عزام "تقليدية لا بنيوية تكوينية، يكتفي فيها بتلخيص مضمون القصة فقط، ولعلها مقاربات كتبت من قبل الباحث قبل أن يهتم بالمنهج البنيوي الذي نظّر له جيدا"[2].

وهناك دراسات بنيوية تكوينية أخرى، كتلك التي أنجزها عمر عيلان في كتابه (الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي)، ومن خلاله سحب إجراءات هذا المنهج على روايات عبد الحميد بن هدوقة.

وأما **المنهج السيميائي** في النقد الجزائري، فقد احتل مساحة واسعة، وشكل تراكما نستطيع القول معه إنّه المنهج الذي بعث الروح في الخطاب النقدي الجزائري، وفتح أعين الدارسين العرب مشارقة ومغاربة للنظر فيه والاهتمام به.

ومن النقاد الجزائريين الفاعلين في هذا المجال نذكر: عبد الحميد بورايو، عبد الملك مرتاض، رشيد بن مالك، أحمد يوسف، عبد القادر فيدوح، حسين خمري، سعيد بوطاجين، أحمد طالب... على أن ما يميز هذا النوع من النقد، هو أنه تمظهر على صعيد الخطاب النقدي الجزائري في مستويات أربعة ((المستوى النظري/ المستوى التطبيقي/ مستوى الترجمة/ مستوى التأليف القاموسي)) كما تنوعت مادة اشتغال هذا المنهج بين الشعر والقصة والرواية والخطبة والحكاية الشعبية والخرافية والأسطورة، وحكايات الليالي وكليلة ودمنة... فكان بحق أخصب المناهج وأغناها من حيث الكم الأداتي والاصطلاحي، والكيف الإجرائي، كما أن هذا المنهج استطاع بممكناته أن يحرر النص من بعض الانغلاق الذي فرضته عليه

[1] ينظر: محمد ساري، البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1984.
[2] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2003، ص 267.

البنيوية، لينظر إلى النص على أنه منظومة من العلامات التي ينتظمها الخطاب باعتباره نسقا تواصليا حاملا للمعنى الذي رفضته البنيوية و"تجاهلته تجاهلا مطلقا"[1]، وعليه فـ "العلاقة بين المعنى والعلامة تكوّن مدارات السيميائية على اختلاف اتجاهاتها"[2]، وانطلاقا من هذا التصور، راح الناقد الجزائري "السيميائي يصطنع المنهج العلمي ويستعير الأداة العلمية التي تعطي لنقده طابعا علميا، وتسمه بالصرامة والدقة التي تتوخاها العلوم"[3].

لعل أول محاولة استندت إلى آليات السيميائية تؤوب إلى الناقد عبد الحميد بورايو في (القصص الشعبي في منطقة بسكرة) 1978 من خلال استثماره بعض آليات السيميائية السردية، كالنموذج العاملي والمربع السيميائي وغيرها، ليتعزز هذا التوجه عند الناقد من خلال منجزات لاحقة؛ نظرية وتطبيقية وتُرجمية، أثرى بها المسعى السيميائي في النقد الجزائري.

وفي السياق ذاته تتنزل جهود عبد الملك مرتاض، والمتمثلة في كتبه (ألف ليلة وليلة/ أ- ي/ تحليل الخطاب السردي، والأدب الجزائري القديم...) حيث نهج فيها نهجا تركيبيا بين السيميائية والتفكيكية، وقد تراوحت بين الشعر والسرد.

أما عبد القادر فيدوح، فقد استهل مشواره السيميائي بكتابين هما (دلائلية النص الأدبي) الذي نفذ من خلاله إلى أعماق النصوص -موضوع دراسته- "عبر آليات السيميائية التأويلية"[4]، والثاني كتابه (الرؤيا والتأويل). وإن كانت لغته النقدية فيهما تنأى عن اللغة العلمية والاصطلاحية السيميائية الصارمة، وتدنو من اللغة الإنشائية ومقتضيات الانطباعية.

على أنّ التجربة المتميزة في مجال السيميائيات تُعزى إلى الناقد رشيد بن مالك، حيث ازدَجَاه المنعطف الابستيمولوجي الذي حققته السيميائيات إلى إرساء معالمها وأسسها في الخطاب النقدي الجزائري تأثيلا وترجمة وممارسة تطبيقية وتأليفا قاموسيا، مع أنه حصر

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 217.
[2] أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار العربية للعلوم، الجزائر، المغرب، بيروت، ط1، 2005، ص 12.
[3] حسين خمري، السيميائيات والفكر النقدي المعاصر، مجلة الدراسات اللغوية، مختبر الدراسات اللغوية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع ، ص 182.
[4] دلائلية النص الأدبي، ص 02.

توجهه وقصره على السيميائية السردية/مدرسة باريس، فراكم معرفيا وكميا عددا مهما من الكتب والمقالات والدراسات المنشورة في مجلات ودوريات متخصصة، فمن كتبه (مقدمة في السيميائية السردية/ البنية السردية في النظرية السيميائية/ السيميائيات السردية/ السيميائية مدرسة باريس، ترجمة عن جون كلود كوكي/ قاموس مصطلحات التحليل السيميائي/ من المعجميات إلى السيميائيات...) ومن ثم كان اهتمامه بالسيميائية "بوصفها خيارا منهجيا مغايرا للمناهج التقليدية بما يساعد على تطوير "سيميائية عربية""[1] على صعيد المستويات الآنفة الذكر.

ومن نقادنا في مجال السيميائية أيضا السعيد بوطاجين، ومن منجزاته (الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية) خصّها لرواية غدا يوم جديد لابن هدوقة وفق "الترسيمة العاملية التي اقترحها غريماس في كتابه الدلالة البنيوية"[2]، مع ربطها بالبرامج السردية...

ولحسين خمري إسهامات قيمة في السيميائيات، معظمها دراسات نشرها صاحبها في مجلات ودوريات، نذكر من تلك الدراسات "ما تبقى لكم العنوان والدلالة"، "السيميائيات والفكر النقدي المعاصر"، "السيميائيات والترجمة"، "هوى الخطاب، سيميائية التمشهد وبلاغة الذات" ومن خلال هذه الدراسة الأخيرة سحب سيميائية الأهواء على خطبة الحجّاج، ودراسات أخرى يضيق المقام عن ذكرها.

أمّا عن المناهج الأخرى؛ كالأسلوبية والتفكيكية والتأويلية فإنّها لم تأخذ صورة واضحة في النقد الجزائري، بل تجلت في شكل اجتزاءات إجرائية تارة، وتركيبا منهجيا بينها وبين ما ذكرناه من مناهج تارة أخرى، وغيّبت ملامحها في كثير من الحالات فيما يأتيه بعض النقاد من اجتهادات ذاتية في تناولها، وذلك بمقتضى الفهم الخاص لها.

فالأسلوبية مثلا ظهرت في شكل مجتزأ عند مرتاض في كتابيه (الألغاز الشعبية الجزائرية) و(الأمثال الشعبية الجزائرية) لتغيب ملامحها في كتبه اللاحقة ذات النزعة التركيبية والمستوياتية.

[1] رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، دار مجدلاوي، عمّان، الأردن، ط1، 2006، ص 07.
[2] السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية، غدا يوم جديد لابن هدوقة عينة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص 10.

وأما التفكيكية فظهرت مع مرتاض غير مفصولة عن المنهج السيميائي كما هو الحال في كتبه (ألف ليلة وليلة- تحليل سيميائي تفكيكي...) و(أ-ي دراسة سيميائية تفكيكية...) و(تحليل الخطاب السردي-معالجة تفكيكية) فضلا عمّا نهض به بختي بن عودة في مشروعه الذي لم يكتمل، وغيرها من الدراسات التفكيكية في مجال الفلسفة، كما هو الحال في بعض أعمال محمد شوقي الزين.

وأما التأويلية باعتبارها فعالية قرائية تنحصر مهمتها في فهم تساؤل الخطاب لا في استيعاب القراءة الظاهرة، ذلك أن تساؤل النص وفق تنوع القراءة ونوعية الاستيعاب الباطني يتّخذ طابع القراءة المنتجة[1] مثلما ذهب إلى ذلك عبد القادر فيدوح الذي قدم إسهامات معتبرة في هذا الميدان، ولكنها هي الأخرى (أي التأويلية) غيبت ملامحها في ثنايا المناهج الأخرى التي أعادت الاعتبار للقارئ، ويذهب عبد الملك مرتاض إلى أبعد من هذا، لَما يرى أن أي ضرب من القراءة الأدبية يندرج ضمن إجراءات التأويلية أو الهرمينوطيقا (l'herméneutique) الشديدة التسلط على أي قراءة نقرأ بها نصا أدبيا أو غيره[2].

هذا وقد أفاد النقد الجزائري من بعض إفرازات النقد ما بعد الحداثي وإجراءاته -بشكل نسبي وكمّ قليل- كالنقد الثقافي والتأويلية ونظرية التلقي وتداولية الخطاب الأدبي، غير أنّ البحث عن صورة هذا النقد -في تقديرنا- ماثلة في النقد الأكاديمي، أي في الرسائل والأطروحات التي ظلت ومازالت حبيسة رفوف المكتبات الجامعية، ولم تنشر.

وعموما، يمكن القول: إنّ النقد الجزائري المعاصر استطاع أن يجدد خطابه وأدواته المنهجية ومنظومته الفكرية بعد أن كان محصورا في الرؤية الاستعمالية والوظيفية والمرجعية للنص، دون ملامسة كينونته البنيوية والفنية والجمالية والدلالية، وواضح أن ذلك لم يتأت من فراغ، بل تقف وراء ذلك جملة من العوامل المتضافرة أسهمت في نضج التجربة النقدية الجزائرية، نذكر منها:[3]

[1] ينظر: عبد القادر فيدوح، أدبية التأويل، مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، دع، نوفمبر، 1992، ص 45.
[2] عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات، تحليل أنثروبولوجي سيميائي لشعرية نصوصها، دار البصائر، الجزائر، دط، 2012، ص 05.
[3] حمزة بسو، النقد الجزائري والتحولات المنظورية، مجلة فتوحات، مخبر التأويل والدراسات الثقافية المقارنة، جامعة خنشلة، الجزائر، ع1، جانفي 2015، ص 140.

- الوعي النخبوي لدى بعض الطلبة والأساتذة الشباب بضرورة تجديد الخطاب النقدي الجزائري، وذلك بالانفتاح على النقد الحداثي الغربي ومحاولة التأسيس والتأصيل وتطبيق مناهجه وآلياته على نصوص عربية وجزائرية، ومن هؤلاء: عبد الحميد بورايو، عبد الملك مرتاض، وغيرهما.
- توجه النقاد الجزائريين إلى مظان النقد الحداثي للنهل المباشر من نظريات النقد على أيدي المنظرين والنقاد الغربيين الكبار، أمثال: أ.ج.غريماس، ج. كورتيس، جوليا كريستيفا، كلود بريمون، تودوروف، جيرار جنيت... ما كان سببا في تكوّن النقاد الجزائريين وتمكنهم من معالجة النصوص منهجيا، وقد سعوا بعد عودتهم إلى توطين ذلك النقد، بسحب مناهجه وآلياتها على النصوص الأدبية، ونخص بالذكر طلبة باريس؛ عبد الحميد بورايو، رشيد بن مالك، السعيد بوطاجين، حسين خمري، إبراهيم صحراوي...
- تكتل النقاد الجزائريين وتنسيق الجهود بينهم –وإن بشكل نسبي– ومن مظاهر ذلك تأسيس "رابطة السيميائيين الجزائريين" وذلك في شهر ماي من سنة 1998 بجامعة سطيف. ناهيك عن إنشاء مختبرات علمية متخصصة في ميادين النقد وتحليل الخطاب، بالإضافة إلى إصدار مجلات ودوريات في هذا المجال.
- صمود النقاد المجددين والحداثيين في وجه النقاد الكلاسيكيين الذين كانوا متخوفين من المناهج النسقية، وقد تحول ذلك الخوف إلى عداء، وهذا ما يؤكده جل النقاد الحداثيين في الجزائر.

بيد أن نضج التجربة النقدية الجزائرية بانفتاحها على النقد الغربي لم يمنعها من الوقوع في مطبات إشكالية على صعيد المنهج والمصطلح، على اعتبار أن المناهج النقدية الوافدة في نسختها الغربية هي نتاج حضارة غير حضارتنا، وثقافة غير ثقافتنا، وفكر غير فكرنا، ولذا فمن البدهي أن يقع الناقد الجزائري في مغبة التعسف وعدم مراعاة منطق النص، وتجاوز خصوصيته، خاصة في بدايات ذلك التلقي، وقد راجع كثير من نقادنا خطابهم النقدي وأعادوا النظر في أدواتهم النقدية المستعارة، فعَدَلوا وعدّلوا.

هذا وقد استشعر بعض نقادنا إشكالية المنهج والمصطلح معا، فأبدوا ذلك إنْ صراحة أو من طرف خفي، فها هو ذا السعيد بوطاجين يصرح بذلك قائلا: "يجب الإشارة إلى أننا

عانينا بعض الشيء من إشكالية المنهج والمصطلح. أما على المستوى الأول فلأن المناهج كلها في حركة مستمرة بحثا عن ذاتها وعن طريقة مثلى لامتلاك النص. أضف إلى ذلك التطبيقات المكررة لأدوات إجرائية تدفع إلى التساؤل عن ديمومتها ومآلها وعن مدى قدراتها على الإلمام بإنتاجنا المعرفي وخصوصياته.

أما على صعيد آخر، فإننا نعتبر أن هناك إشكالية مزدوجة، هناك الاختلاف الموجود بين المنظرين الغربيين، وهناك الترجمات العربية لمصطلحات لم يستقر عليها مُنتِجوها نظرا لعدم تقعيد هذه العلوم بعد، ثم إن هذه الترجمات جاءت وفق تفاوت مستويات التلقي، ولذلك اتسمت بالتشتت والتناقض أحيانا"[1].

إنّ رصد صيرورة الخطاب النقدي الجزائري وتحولاته المفصلية الكبرى على صعيد الرؤية والمنهج، على النحو الذي أتيناه، سيفيدنا حتما في الوقوف بدقة على إشكالية المنهج عند النماذج المنتقاة من نقادنا الجزائريين، إذ نفترض من هذا الصنيع ما يأتي:

- إنّ فهم وضعية نقدية ما لا يتأتى إلا بالوقوف على الوضعية السابقة لها.
- إنّ تفسير ارتحال ناقد ما من منهج إلى منهج آخر، يقتضي الوقوف على المشهد العام للوعي الابستيمولوجي بالمناهج، إذ السياق الثقافي والمعرفي هو المتحكم في ذلك.
- مَفصلة الخطاب النقدي الجزائري إلى مراحل نقدية، من حيث الرؤية والمنهج، على اعتبار أن هذين الأساسين هما المحددان لأي تحول أو منعرج نقدي.
- يفيدنا تتبع سيرورة الخطاب النقدي وتحولاته في فهم الرواسب المنهجية السياقية في المقاربات النسقية لبعض نقادنا، فتبني النقد الاجتماعي/الماركسي مثلا لدى ناقد ما في مرحلته السياقية باعتباره قناعة إيديولوجية، سيؤثر حتما على الممارسة النقدية النسقية في مرحلة تالية، ليبقى شعار النسقية الخالصة مجرد ادعاء، ومن ثم سيفيدنا ذلك في الوقوف بدقة على إشكالية المنهج على مستوى الرؤية والمنهج والمصطلح.
- تحديد تاريخ تلقي المناهج الغربية سفيدنا في فهم طبيعة التلقي، فالنقد الجزائري على سبيل المثال انفتح على البنيوية والسيميائية والأسلوبية دفعة واحدة، خلافا للنقد الغربي

[1] السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص 09.

الذي عرف تدرجا وتجاوزا من منهج لآخر، ومن ثم سيفيدنا ذلك حتما في فهم التركيب المنهجي في الممارسة النقدية لدى نقادنا الرواد في الانفتاح على الحداثة النقدية.

هكذا ستضطلع الفصول الآتية بفحص الموسوم "النقد الجزائري المعاصر" في دائرة مخصوصة هي (إشكالية المنهج)، وعند نقاد محدّدين، تلافيا للوقوع في فخ التعميم ومن ثم التلفيق، ولذا آثرنا أن نتقصى هذه الإشكالية في مشاريع ثلاثة نقاد جزائريين هم: عبد الحميد بورايو، عبد الملك مرتاض، رشيد بن مالك.

وعليه سنقوم بفحص ما انتهت إليه منجزات هؤلاء النقاد الثلاثة–بعدِّهم أهم من مثّل النقد الجزائري المعاصر– لتسليط الضوء على إشكالية المنهج في النقد الجزائري من حيث الرؤية والتمثّل المنهجي، وطبيعة الممارسة النقدية، وكيفية التعامل مع المنهج بآلياته ومصطلحاته.

# الفصل الثالث

## إشكالية المنهج عند عبد الحميد بورايو

**أولا:** محددات المشروع ورهانات المنهج

1- توصيف المشروع

2- مستويات الخطاب النقدي عند بورايو

2-1 خطاب التأسيس والتأصيل

2-2 خطاب الممارسة التطبيقية

2-3 خطاب الترجمة والتعريب

3- المنهجية العامة للتحليل النقدي عند عبد الحميد بورايو

**ثانيا:** تحليل القصص الشعبي بين إكراهات البنيوية وضغط الرؤية السوسيولوجية

1- خرق مبدأ المحايثة/إشكالية رواسب النقد السوسيولوجي

**ثالثا:** التركيب المنهجي وإشكالية التحديد

**رابعا:** إشكالية المصطلح النقدي

**خامسا:** التحليل النقدي بين صرامة المنهج وخصوصية النص/محاورة النص والمنهج

1- خصوصية التحليل الوظائفي عند بورايو

2- إجراء المقارنة وآلية استنباط العناصر المسقطة من الحكاية

3- استنباط معيار تصنيفي عن طريق المنهج

4- الكشف عن تنامي الوحدات السردية عبر نموذج الوساطة بين متضادين

## الفصل الثالث

## إشكالية المنهج عند عبد الحميد بورايو

### أولا: محددات المشروع ورهانات المنهج

### 1- توصيف المشروع

ينبني مشروع الناقد الجزائري عبد الحميد بورايو على الطروحات الغربية المعاصرة في مجال علم السرد، وهو مشروع تعود أولياته إلى نهاية السبعينيات من القرن الماضي، بعد أن وجه بوصلة اهتمامه إلى المسرودات الشعبية، وجعل منها بؤرة الممارسة النقدية، وقد كان قبل ذلك شديد الميل إلى النقد السوسيولوجي الذي يتواءم معرفيا مع قناعاته الإيديولوجية ذات التوجه اليساري، خاصة طروحات جورج لوكاتش وتحليلاته للرواية الواقعية.

غير أن تخصص الناقد بورايو أكاديميا في مجال الأدب والثقافة الشعبية حمله على تحويل مساره النقدي على مستوى الرؤية والمنهج معا، فكان أن لفت انتباهه المنهج الشكلاني الروسي مع رائده فلادمير بروب، وكذلك البنيوية الأنثروبولوجية عند ليفي ستروس، فضلا عن طروحات تودوروف وكلود بريمون وغريماس ولوسيان غولدمان، وقد كان وراء هذا الاهتمام طبيعة الإنتاج الثقافي الشعبي الذي وجه له عنايته، فصار يمثل المادةَ الأساسية لاهتماماته البحثية، والحقلَ التجريبي لآليات المناهج النسقية الغربية.

لقد تم إبداع هذا الإنتاج السردي الشعبي في عصور موغلة في القدم، وظل متداولا يعاد إنتاجه عبر الحقب التاريخية، ومن الصعوبة بمكان تفسيره بالوسائل المنهجية التي يتيحها المنهج السوسيولوجي –الذي اعتنقه بداية تجربته النقدية– وذلك بسبب صعوبة الحصول على المعطيات السوسيولوجية المتحكمة في إنتاجه، بسبب علاقته بحقب تاريخية موغلة في القدم لا تتوفر عنها حاليا أي معلومات سوسيولوجية، وأمام هذا الوضع وجد عبد الحميد بورايو نفسه في حاجة ملحة إلى العودة إلى الدراسات الميثولوجية والأنثروبولوجية والشكلانية والبنيوية، والتي قدمت نتائج مهمة في محاولة الاقتراب من الأشكال السردية التراثية.[1]

[1] ينظر: حوار مع عبد الحميد بورايو، توقيع اللقاء: علي ملاحي. www.almaktabah.net.

وقد كان من آلاء هذا التوجه النقدي الجديد –من لدن الناقد بورايو– على النقد الجزائري، أن تُوّج بظهور منجزه النقدي الأكاديمي (القصص الشعبي في منطقة بسكرة) 1978، والذي أحدث هزة عنيفة في الخطاب النقدي الجزائري، الذي لم يعهد الآليات الإجرائية النصانية التي توسلها الناقد في معالجة نصوص القصص الشعبي، والمتراوحة في مجملها بين آليات المنهج الشكلاني والبنيوي والبنيوي التكويني والبنيوي الأنثروبولوجي والسيميائي السردي، وقد أبان عن منهجه في مقدمة دراسته، ممثلا في المنهج البنيوي، ما يعني أن الناقد على دراية بطبيعة المنهج المعتمد على الأقل من حيث المستوى النظري.

وكعادة أية دراسة رائدة، فإن دراسة القصص الشعبي من منظور بنيوي أفرزت موقفين نقديين؛ موقفا معارضا مناهضا، ممثلا في النقاد الانطباعيين ومتّبعي النقد السياقي المضموني، وموقفا مؤيدا لمثل هذه الدراسة، وتوجهها التجديدي الساعي إلى علمنة الدراسة الأدبية، وأنصار هذا الموقف هم من حملوا لواء حداثة الخطاب النقدي الجزائري تباعا وانتشاله من الانطباعية والمعالجة المضمونية.

لقد شكلت دراسة القصص الشعبي في منطقة بسكرة –والتي تأخر نشرها إلى سنة 1986– عتبة المشروع النقدي لعبد الحميد بورايو، والقائم في مجمله على إفرازات الحداثة الغربية في معالجة النصوص الأدبية، حيث راكم بعد منجزه ذاك عددا مهما من المقاربات المنهجية لنصوص سردية أغلبها نصوص تراثية شعبية، جُمعت في كتب، هي:*

- الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في معنى المعنى
- منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة.
- البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري.

* هذه العناوين –فيما يبدو لنا- لم تلق الرواج والاحتفاء اللازم على الرغم من قيمتها المعرفية والمنهجية للأسباب الآتية:
1- إنها عناوين لم تكشف عن طبيعة المقاربة النقدية والمنهج، باستثناء (التحليل السيميائي للخطاب السردي) و(المسار السردي وتنظيم المحتوى)، بل إن معظمها يحيل على النوع الأدبي، ولا يكاد يجاوزه إلى بيان كونه مقاربة نقدية، مثال ذلك: (القصص الشعبي في منطقة بسكرة، دراسة ميدانية)، (الحكايات الخرافية للمغرب العربي)، (البطل الملحمي والبطلة الضحية)، (الأدب الشعبي الجزائري)، (البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري).
2- طبيعة المادة السردية المعالجة والممثلة في الأدب الشعبي، وهو أدب مهمش في الأوساط الثقافية العربية عموما والجزائرية على وجه الخصوص.
3- إغراق هذه العناوين في المحلية، إذ يحيل معظمها على الرقعة الجغرافية الجزائرية.

- التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة.
- المسار السردي وتنظيم المحتوى، دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة.
- الأدب الشعبي الجزائري، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر.
- البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري.

ومن خلال هذه المراكمة المعرفية والتطبيقية المنهجية، بدأت ملامح المشروع النقدي تتضح، وقد ازداد هذا الوضوح بالمنجزات الموازية لممارسات بورايو التطبيقية، ونقصد بذلك العدد الهائل من الترجمات المحتذية لمكتسبات المنهجية الغربية، خاصة السيميائية، فضلا عن إشرافه على سلسلة المناهج، وهي عبارة عن مؤلفات نقدية لباحثين جزائريين يرومون تحديث الخطاب النقدي الجزائري بالوسائل والأدوات المنهجية الخاضعة للصرامة العلمية، يضاف إلى ذلك ترؤسه لرابطة السيميائيين الجزائريين (1998)، وإسهاماته في إنشاء المجلات وعقد الملتقيات.

تنطوي هذه الفعالية المكثفة والمتعددة المستويات من مشروع الناقد عبد الحميد بورايو على بؤرة "المنهج الحداثي" وآلياته وجهازه المصطلحي، وهو ما يؤسس لحداثة الخطاب النقدي، وحداثة الدراسة الأدبية، والتي تستميز عن الدراسات الانطباعية المتهالكة، والمتحررة من الصرامة العلمية المفترضة في كل عمل جاد.

وتأسيسا على ما ذُكر، فإن مشروع الناقد بورايو يراهن على المنهج وفق تصورين هما:

- إحداث قطيعة ابستيمولوجية مع الدراسات الانطباعية والسياقية الخالصة، والتي يرى أنها تتنافى أو لا تساير مستجدات الحقول المعرفية المعاصرة –على الأقل– كاللسانيات والسيميائيات والأنثروبولوجيا... وقد بدا طرحه هذا واضحا في معرض تقديمه لكتاب (البنية السردية في النظرية السيميائية) لصاحبه رشيد بن مالك، حيث يرى أن نقلة نوعية تلوح بأفق الخطاب النقدي الجزائري بفضل جهوده وجهود حاملي

لولاء التجديد النقدي، ومؤلفاتهم التي "سوف يكون لها عميق الأثر في تطوير البحث الأدبي ونشر الوعي العلمي بأهميته وبآلياته، وربط جسوره بمختلف مستوياته ومناهجه في البلاد العربية وفي العالم، لعلنا بذلك نستطيع أن نحقق ما نصبو إليه من إحداث قطيعة مع التعاملات الانطباعية الاختزالية والتبسيطية للآثار الأدبية، والتي مازالت تستلهما كثير من الرسائل الجامعية والكتابات والأبحاث ودروس تحليل النص الأدبي"[1].

- إحداث نقلة نوعية في التعامل مع المسرودات خاصة التراثية والشعبية، وذلك في إطار المسعى الحداثي، وفي إطار علمنة الدراسة الأدبية، وهو ما يسهم في فهم تلك المسرودات الضاربة في عمق الذاكرة الجماعية بعين معاصرة من جهة، ويسهم كذلك في فتح أفق واسع لتطوير الدراسات الشعبية العربية، وهذا ما عبّر عنه الناقد بقوله: "إنّ معالجتنا لمواد الحكايات الشعبية تسعى إلى تجسيد ثراء طرق تحليل الخطاب الأدبي الشعبي عن طريق تقديم معالجات متنوعة، الغرض منها توضيح المفاهيم وتأصيلها، وتهيئة الظروف التي تسمح بتراكم العمل التطبيقي والمنهجي، من أجل تحقيق مشروع معرفي يسهم في تحقيق حداثة الدراسات الشعبية العربية باعتبارها حلقة هامة من حلقات الثقافة العربية".[2]

## 2- مستويات الخطاب النقدي عند بورايو

إنّ المشروع النقدي –في تصورنا– لا تتحدد كينونته إلا إذا توافرت له أسباب التحقق؛ والمتمثلة في أدنى حدودها في خطابين هما؛ خطاب الممارسة النظرية أو خطاب التأسيس والتأصيل، وخطاب الممارسة التطبيقية، وقد يضاف إلى هذين خطاب الترجمة والتعريب وخطاب التأليف القاموسي في الحدود المُثلى لأسباب تحقق المشروع النقدي.

[1] عبد الحميد بورايو، من تقديمه لكتاب: البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2001، ص 06.

[2] عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية، الأداء والشكل والدلالة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1998، ص 89.

## 2-1 خطاب التأسيس والتأصيل

إنّ أهم ما يسم الخطاب النقدي المعاصر هو قيامه على الضبط المنهجي واتكاؤه على السند العلمي، واستناده إلى التصور الفلسفي، وتجلّيه بعد كل ذلك في جهاز مصطلحي مفهومي، وهو ما جعله خطابا مفارقا للخطاب النقدي التقليدي، وفي ظل هذا المقتضى لم يكن للخطاب النقدي العربي سوى احتذاء مكتسبات الخطاب النقدي في مظانه الغربية، خاصة في ظل معطيات الراهن الثقافي العربي الحديث، والمتسم بالعطب والتلكّؤ والتقهقر وغياب التنظير، فكان من الطبيعي أن ترجح كفة التلقي والاستهلاك.

وأمام هذا الوضع المعقد لمنظومة الخطاب النقدي المعاصر، كان لزاما على الناقد الواعي أن يضع في الحسبان متلقي خطابه النقدي، فيهيئه أولا بوضعه في سياق النظرية، وعرض المرجعية المنهجية، وبيان الأسس المعرفية، وتحديد التخوم المفهومية، كيما يتسنى له بعد ذلك فهم إجراءات الممارسة التطبيقية.

وهذا ما لم يغب عن ذهن الناقد عبد الحميد بورايو الذي عادة ما يصدّر ممارساته النقدية بإطار نظري وعرض منهجي يكون بمثابة دليل Guide للمتلقي، وهذا المتلقي هو في العادة من فئة الطلبة والباحثين والأساتذة غالبا، لأن الخطاب النقدي المعاصر بمنظومته قد تسبب في إقصاء القارئ العادي؛ أي القارئ غير المتخصص، ولذا عادة ما يصرح بورايو بأن خطابه النقدي موجّه بالدرجة الأولى للطلبة والأساتذة، يقول: "لقد سمحت لي هذه التجربة بلفت انتباه طلبتي وزملائي الأساتذة إلى أهمية الأدب الشعبي عندما يدرس بوسائل منهجية وعلمية متطورة"[1].

وبما أن هذا الخطاب النقدي مستمدةٌ أصوله من بيئة غير بيئة المتلقي، استوجب هذا الخطابُ خطابًا مساوقا يفضي إلى التعرف على السياق المعرفي والثقافي الذي انبثقت عنه النظرية النقدية، ومعرفة الأسس التي استندت إليها في اختطاط المنهج وآلياته، ولذا يقوم هذا الصنف من الخطاب النقدي على "تأصيل النظرية من خلال ردها إلى أصولها وروافدها

[1] عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية، التاريخ والقضايا والتجليات، فسيرا للنشر، الجزائر، ط1، 2011، ص 222.

العلمية، وعرض أسسها التي قامت عليها، هدفه في ذلك التعريف بها وتقريبها من أذهان القراء والمتعلمين وممارسي النقد على حد سواء، وتيسير سبل استيعابها لديهم عبر تحديد منطلقاتها وضبط أبعادها وأهدافها"[1].

ولا شك أن الناقد عبد الحميد بورايو من النقاد المغاربيين الأوائل الذين كرسوا جهودهم لتحديث آليات مقاربة النص السردي بصفة خاصة وتحديدها، وذلك عبر إدخال النظريات الغربية إلى ساحتنا النقدية، وبخاصة السيميائية، سواء من خلال محاضراته التي دأب على إلقائها بمدرجات الجامعة منذ الثمانينيات ومن خلال تلك المقالات والمداخلات المنهجية المضبوطة التي ما فتئ يسهم بها في الملتقيات والمناسبات العلمية، وكذا من خلال مؤلفاته –على تفاوت في درجة الخطاب التأسيسي التأصيلي– ويُعدّ مؤلفه (منطق السرد) 1994 إنجازا مهما في التأسيس المنهجي لتجربة نقدية واعدة، ليس من خلال محاولة ضبط آليات إجرائية تساعد على تيسير سبل تحليل النصوص السردية فحسب، بل أيضا من خلال محاولة تأصيلها والتأسيس لها، عبر إرجاعها إلى أصولها العلمية التي انبثقت عنها، ومراعاة سياقها الثقافي والمعرفي الذي أنتجها[2].

يتجلى هذا النوع من الخطاب في القسم الأول من كتابه، حيث تناول من خلاله أربعة مباحث أو مواضيع دبجها صاحبها في السنوات الأولى التي انفتح فيها النقدُ العربي ومنه الجزائري على مستجدات الحداثة الغربية، وفيها تظهر رؤية الناقد للنص الأدبي ورؤيته أيضا للنقد الأدبي، الذي صار يشكل حوارا منهجيا مع النص بالدرجة الأولى، يستقرئ خطابه، ويسبر أغواره، ويكشف بناه التركيبية، ويتقصى تشكلات المعنى فيه.

تتمثل مباحث الطرح النظري تلك فيما يأتي:

- نحو منهج لدراسة النص الأدبي (1981)
- الإبداع الأدبي والتراث (1982)
- أزمة تدريس نصوص الأدب العربي (1991)

[1] قادة عقاق، السيميائيات السردية وتجلياتها في النقد المغاربي المعاصر (نظرية غريماس نموذجا)، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي (مخطوط)، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2004، ص 303.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 303.

- البنية التركيبية للقصة.

إنّ الدافع وراء تناول الباحث لقضية المنهج في المبحث الأول هو استشعاره للقلق الذي يتأوب كل دارس للنص الأدبي من جهة، وإدراكه للبون الشاسع بين النقد الغربي والنقد العربي في التعاطي مع المادة الأدبية، وهو ما كان سببا في طرح قضية المنهج ضمن إشكاليات الدراسات الأدبية المعاصرة.

ولهذا اعتبر الباحث مسألة التعامل مع النص الأدبي أهم مشكلة طرحت في العصر الحديث في مجال الدراسات الأدبية، طرقها الشكلانيون الروس منذ بداية القرن الماضي، وتمحور الجدل حولها في الثلاثينيات، إبّان نشاط النقاد الجدد الأنجلوساكسون، وكانت من أهم المسائل التي طرحها النقد الجديد بفرنسا، كما أنّ مسألة المنهج تعدّ ألف باء الأزمة النقدية المطروحة بالنسبة للدراسات الأدبية العربية.[1]

بناءً على هذا الطرح، سعى بورايو للإجابة عن سؤالين يواجهان دارس الأدب هما: "كيف تتم مواجهة النصوص الأدبية؟ وما هي الوسائل الكفيلة بمعالجة صائبة لنص أدبي معين؟"[2]

ثم راح بعد ذلك يتدرج في الإجابة عن ذينك السؤالين بمحاولة تحديد مفهوم المنهج "انطلاقا من المفهوم الذي يرى في المنهج الوسائلَ والإجراءات التي تمكن من السيطرة على مادة معينة وفحصها فحصا دقيقا، ومعرفة حقيقتها والكشف عنها"[3]، والنص الأدبي واحد من هذه المادة. غير أن الإشكال في هذا التعريف هو اقتصاره على مفهوم شق من المنهج لا المنهج في كليته، إذ المنهج منظومة متكاملة ومنسجمة بين الخطوات الإجرائية وبين الحمولة أو الرصيد الرؤيوي والإيديولوجي، ولهذا انتقَد غيرُما دارس كلَّ مفهوم لا يرى في المنهج سوى آليات ووسائل وإجراءات تقود إلى الفهم والكشف.

ولعله ليس من نافلة الاستشهاد أن نسوق ما يؤكد ما ذهبنا إليه ويعضده، ومن ثم بيان قصور المفهوم الذي ارتآه بورايو، فلننظر موقف عباس الجراري من المفهوم القاصر للمنهج،

[1] ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، منشورات السهل، الجزائر، دط، 2009، ص 09.
[2] المصدر نفسه، ص 09.
[3] المصدر نفسه، ص 09.

حيث يقول: "شاع أنّ المنهج مجرّد وسيلة للبحث عن المعرفة وفحصها، أي مجرّد خطة مضبوطة بمقاييس وقواعد وطرق تساعد على الوصول إلى الحقيقة وتقديم الدليل عليها. هذه مجرد أدوات إجرائية، وهي في نظرنا لا تمثل إلا جانبا آخر غير مرئي باعتبار المنهج أولا وقبل كل شيء وعيا ينطلق من مفاهيم ومقولات وأحاسيس ذاتية، وتنتج عنه رؤية، ويتولد تصوّر وتمثّل للهدف من المعرفة، من هذين الجانبين؛ المرئي واللامرئي يتكون المنهج –أيّ منهج صحيح– من حيث هو منظومة متكاملة متناسقة."[1]

وضمن هذا المقتضى يتنزل أيضا مفهوم المنهج عند عبد الوهاب المسيري، الذي يرى أنّ "المنهج ليس مجرّد آليات وإجراءات مجرّدة بريئة، بل هي آليات وإجراءات تتضمن تحيزات محددة وأعباء إيديولوجية"[2]. ولعلّ ما يشفع لمفهوم المنهج عند بورايو قصوره، هو عودته إلى سنة 1981، أي مع بداية الانفتاح على النقد الحداثي الغربي ومناهجه، فمن البدهي أن يتعثر الباحث في تمثل بعض المفاهيم وضبطها.

ينتقل الباحث بعد ذلك إلى بيان طبيعة المادة الأدبية موضوع الدراسة، غير أنه يدرك جيدا أن تحديد موضوع الدراسة قد يبدو للوهلة الأولى في منتهى البساطة والبدهية، بيد أن هذه البدهية تصبح مدعاة لإعمال الذهن بمجرد التساؤل عن ماهية الأدب، أو بعبارة أخرى ماذا نقصد بقولنا أدب؟ ليقفز الباحث متجاوزا كل المفاهيم التي عرضتها نظرية الأدب منذ أفلاطون وأرسطو، ليستريح للمفهوم الذي أسس له الشكلانيون الروس، فيرى أن ما يمكن أن يميز الدراسة الأدبية عن مختلف الدراسات الأخرى، ويكفل لها استقلاليتها هو كونها تتخذ من أدبية الأدب موضوعا لها[3]، وبمقتضى هذا التصور أو المفهوم يدعو الناقد إلى ضرورة إعادة النظر في تلك الدراسات النقدية المستندة إلى العلوم الإنسانية؛ كعلم الاجتماع وعلم النفس والتاريخ... إذ تنأى أدواتها عن الإمساك بخصوصية الأدب.

إنّ الرؤية الداخلية للأدب جعلت الناقد بورايو يرى في النشاط الفني "تحققا لإمكانيات كامنة تعبّر عن نفسها من خلال مختلف أشكال التعبير، والنص الأدبي ما هو سوى مظهر

[1] خطاب المنهج، ص 40.
[2] حوار الثقافة والمنهج، ص 231.
[3] ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ص 10.

لبنية كامنة، على الدارس أن يكشف عنها، لأنها تمثل النموذج البنائي الذي ينبثق عنه الأثر الأدبي"[1]، إنّ هذا المفهوم الذي ارتآه بورايو وارتضاه مع غيره من البنيويين موقع في إشكالية تحجير النص الأدبي عبر اختزاله في البناء التركيبي الكامن، ومن ثم إقصاء ما دون ذلك من جوانب تكوينية وأسلوبية وتعبيرية ومرجعية ومضمونية وجمالية فنية، وهذه إحدى إشكاليات المنهج البنيوي التي ورثها النقد العربي عن الغربي.

والواقع أن هذا الأفق المنظوري الذي قدمه بورايو، وهو مستلهم في أساسه من منظور تودوروف Todorov للنص الأدبي في كتابه ماهية البنيوية Qu'est-ce que le structuralisme يبقى مجرد شعار لا يجاوز المستوى النظري، إذ المستوى التطبيقي سيكشف عن عدم وفاء بورايو لذلك المنظور، فلا يرى في النص تحققا لبنية كامنة فحسب، بل يراه حاملا لدلالة ما ينبغي على الدارس الكشف عنها، ويراه فضلا عن ذلك تمثيلا لواقع مجتمع ما في زمن ما. وهذه إحدى إشكاليات المنهج عند عبد الحميد بورايو مثلما سنبسط الكلام تباعا.

ولعل الباحث يجد مسوغا للبنية المجردة الكامنة للنص الأدبي من خلال كلام ابن خلدون عن الأسلوب وتمييزه عن بقية العلوم القياسية من بلاغة ونحو وصرف وعروض... فهذه العلوم تتصف بثبات قوانينها في التعامل مع اللغة، في حين يشكل الأسلوب حصيلة الممارسة الأدبية، والأسلوب الذي يقصده ابن خلدون هو الأسلوب العام الذي يسم الظاهرة الأدبية في صورتها التجريدية، فهو "المنوال الذي تُنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه (...) صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال"[2]. ومن ثم فالنص الأدبي صورة متحققة لبنية تركيبية مجردة، وهذا التصور الخلدوني فيما يرى بورايو "يقترب من المفهوم الذي يسميه النقد الحديث "النموذج البنائي" الذي تنتج المادة الأدبية في حدوده"[3]، وهو صالح لأن يكون "قاعدة نظرية ينطلق منها باحث الأدب عامة، ودارس الأدب الشعبي في استنباط وسائل منهجية تعين على وصف النص الأدبي

[1] المصدر السابق، ص 11.
[2] ابن خلدون عبد الرحمن ، مقدمة ابن خلدون، تح: أحمد جاد، دار قصر البخاري، الجزائر، دط، 2012، ص 569.
[3] منطق السرد، ص 15.

في مختلف مستوياته"[1]. غير أن هذا الطرح النظري الخلدوني لا يجد سبيله إلى التحقق في ممارسات بورايو، بل يبقى حبيس مقالته حول (الإبداع الأدبي والتراث) 1982، وهي محاولة تأسيسية جادة لو توفرت لها أسباب التأصيل والممارسة.

عرّج الباحث بعد ذلك على أزمة تدريس نصوص الأدب العربي، ومن خلالها وقف على أهم العوائق والعقبات التي حالت دون تطور الدرس الأدبي في الجزائر، منها ما تعلق بالمؤسسة التعليمية والسياسية، ومنها ما تعلق بالإيديولوجيا والاقتصاد، ومنها ما تعلق بالتاريخ الأدبي في صلته بدراسة النصوص، حيث ظل الدرس الأدبي منذ الاستقلال خاضعا للتقسيمات التاريخية المتعسفة التي نادت بها مناهج التاريخ الأدبي، فظل الأدب يعتبر هيكلا أجوف يتم ملؤه من طرف المؤلفين الذين يحمّلونه قضاياهم وهمومهم ومشاعرهم، ليأتي دور القارئ فيما بعد كي يعتصر هذه الإسفنجة ويعيد استخراج العناصر التي انتفخت بها ليكتشفها ويعيها، وذلك من خلال الربط بينها وبين ما عرفه من عصر المؤلف وسيرته الذاتية[2]

إنّ الهدف من رصد أزمة الدرس الأدبي في الجزائر من قبل بورايو هو محاولة إلمام الوعي بالقطيعة شبه التامة مع التطور الذي لحقه الدرس الأدبي واللغوي في العالم، فضلا عن استكشاف مناهج وطرق جديدة مثل المناهج السوسيو–ثقافية، والتحليل النفسي، والبنيوية، والعلامية، والإثنو–أدبية وأركيولوجيا النصوص الشعرية، وعلم السرد وتحليل الخطاب[3] وهي مباحث جديرة بدفع الدرس الأدبي عندنا نحو العلمنة والتطور.

لقد استشعر بورايو الأزمة التي يتخبط فيها الدرس الأدبي/النقدي في الجزائر في ظل انقطاع الدارسين عن مواكبة مستجدات المعرفة الإنسانية وصلتها بمقاربة النص الأدبي، ولذلك أدرك مسؤولية تحديث النقد الجزائري بالانفتاح على النقد الغربي والإفادة من طروحاته ونظرياته ومناهجه، ولا يتم هذا المقصد والمبتغى إلا في نطاق خطاب تأسيسي تأصيلي، يُعرّف بالنظرية من خلال عرض أسسها وردّها إلى أصولها الابستيمية، وشرح مقولاتها.

[1] عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية، ص 199.
[2] ينظر: منطق السرد، ص 23.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص 21.

وللنهوض بهذه المهمة، أفرد مبحثا* في القسم النظري من كتابه (منطق السرد) للحديث عن البنية التركيبية للقصة، قدم فيها رصدا منتظما لجهود دارسي السرد في الغرب وطروحاتهم حول بنية النص السردي، وتأتي أهمية نقل التجربة النقدية البنائية للسرد "من حيث إنها أعادت النظر في طبيعة ممارسة تحليل الأعمال الأدبية استنادا إلى معطيات علمية، خاصة بعد التطور الكبير الذي عرفته الدراسات اللغوية واللسانية الحديثة"[1].

كان ذلك من خلال عرض الأسس النظرية للدراسات السردية الحديثة بدءا بطروحات فلادمير برورب Vladimir Propp حول التحليل الوظائفي، ونقده لجهود سابقيه ممن كانت لهم محاولات حول تحديد العناصر العضوية للقص، أمثال جوزيف بيديي Joseph Bedier وفسلوفسكي وفولكوف، ليؤسس لمفهوم الوظيفة Fonction باعتبارها قيمة أو عنصرا ثابتا في السرد، وهي فعل الشخصية منظور إليه ضمن حبكة القصة، بغض النظر عن أعيان شخوص الحكي التي تعتبر عناصر متغيرة لا يعتد بها في استنباط العناصر البنيوية الثابتة والمتكررة في الحكايات الخرافية.

ليعرّج الباحث بعد ذلك على طروحات الدارسين والمنظّرين الذين اهتموا ببنية القصة انطلاقا من منهج بروب، أمثال ألان دندس الذي حاول تطبيق منظور بروب على قصص هنود أمريكا الشمالية مع بعض التعديلات، والاصطلاحات المغايرة، وكذا ليفي ستروس الذي كشف عن منهج مواز لمنهج بروب في تحليل الأسطورة. والأمر نفسه مع الذين سعوا إلى تعميم نتائج منهج بروب قصد الحصول على نموذج عام يحكم كافة أشكال السرد، على نحو مقترح كلود بريمون، وغريماس، وتودوروف[2].

هذا وقد قدّم بورايو عرضا مفصلا لأسس نظرية السرد لدى هؤلاء الدارسين على اختلاف منظوراتهم ومرجعياتهم.

* يعد هذا المبحث أطول مباحث القسم النظري، حيث تراوحت صفحاته ما بين 27 و78 صفحة، أي في حدود 51 صفحة.

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 05.

[2] ينظر: منطق السرد، ص 32-33.

هكذا يوفّر عبد الحميد بورايو من خلال هذا الصنيع؛ أي من خلال هذا الخطاب التأسيسي التأصيلي مادة معرفية وحصيلة نظرية وأدوات منهجية إجرائية، تضع القارئ العربي وجها لوجه مع مستجدات الساحة النقدية الغربية/العالمية، وتأخذ بيده إلى إحداث قفزة نوعية في مواجهة النص العربي بكفاءة وفعالية إنتاجية عالية. وبالقدر الذي قدم لنا فيه هذا الخطاب تصورات جديدة على مستوى الرؤية والمنهج معا، وقدم لنا مقترحات وحلولا لمقاربة النص السردي العربي التراثي والمعاصر على حدّ سواء، وتجاوز المناهج الكلاسيكية التي استنفدت جدواها في قراءة النصوص، بالقدر الذي وضعنا فيه هذا الخطاب أمام إشكالية غربة ذلك الخطاب بحمولاته الرؤيوية وأدواته المنهجية، بمعنى أن تلك النظريات النقدية لم تنبثق من رحم النص العربي، وإنما تستمد نسغها من أصول نصوص غربية تملك خصوصية مغايرة لخصوصية النص العربي، فما مدى جدوى المنهج الغربي في مقاربة النص العربي؟

إنّ هذه الإشكالية لا تسم الخطاب النقدي عند عبد الحميد بورايو فحسب، بل إنّنا لا نكاد نعثر في خطابنا النقدي العربي المعاصر برمته على نموذج نقدي متحرر من مكتسبات النموذج الغربي، فهي إشكالية تعمّ النقد العربي، وهي فرع من إشكالية عامة هي إشكالية العقل العربي المعاصر في ارتهانه بمنجزات الآخر ومقولاته.

ومع هذا، فإنّ لبورايو موقفا من هذه المناهج الغربية الغارقة في العلمنة، حيث يرى أنّه من الضروري الإفادة منها باعتبارها تندرج في نطاق تطور البحث الأدبي الذي يسهم فيه أشخاص ينتمون لحضارات ولغات مختلفة، يبقى على الباحث مراعاة طبيعة المادة موضوع الدراسة، أمّا النظريات والمبادئ التي نبعت منها تلك المناهج فهي ذات طبيعة نظرية تنحو إلى التعميم والكلية، ولا تختص بثقافة معيّنة دون غيرها، لهذا يرى الناقد أنّه على الدارس العربي أن يتعرف على تلك المناهج، ويدرك خلفياتها المعرفية، ووجهة النظر التي تنبع منها، ويتمثلها بصفة جيدة، ويواكب مراحل تطورها، وينظر إليها من موقف نقدي متفحص، وذلك بغرض الاستفادة منها في تطوير البحث في العالم العربي[1].

[1] ينظر: في الثقافة الشعبية الجزائرية، ص 224.

تبقى الإشارة إلى أنّ الخطاب النظري التأسيسي والتأصيلي لدى بورايو يبقى قليلا إذا ما قورن بخطاب الممارسة التطبيقية لديه، إذ غالبا ما يصدّر أعماله النقدية بمدخل منهجي يعرض فيه الخطوات الإجرائية المتبعة ليلج مباشرة باب النصوص السردية مسلحا بالعدة الإجرائية التي عرضها، لكن دون تقديم عرض نظري لأسس المنهج المتبع، ولعله رأى أنّ ما قدّمه في كتابه (منطق السرد) من خطاب نظري، ما يشكل أرضية منهجية ومرجعية صالحة لعموم منجزاته النقدية، فكفاه ذلك رتابة التكرار.

## 2-2 خطاب الممارسة التطبيقية

توسيعا لمدارات المعرفة النقدية، وتجسيدا لثراء طرق معالجة النص السردي العربي، وتنزيلها إلى مجال المعاينة والتحقّق، سعى عبد الحميد بورايو إلى إقامة خطاب نقدي موازٍ للخطاب النظري، وهو خطاب الممارسة التطبيقية، وذلك درءًا لانفصام العرى بين الخطابين، وتحقيق التكامل بينهما.

وخطاب الممارسة التطبيقية يهدف في جملة ما يهدف إليه -من خلال اتكائه في مقاربته للنصوص على مفاهيم النظرية ومصطلحاتها، والأخذ بتوجيهاتها في تحديد مستويات النص بمختلف أشكاله وأنواعه (حكاية شعبية، رواية، قصة قصير، مقامة...) وضبط أبعاده- إلى محاولة اختبار مردوديتها التحليلية، وكذا إثرائها من خلال مدّها بعناصر محلية تمنحها تلوينا فكريا خاصا[1] بحسب كفاءة الناقد وخبرته في التعامل مع النصوص وسعة معارفه ودرجة اطلاعه على النظريات النقدية والأدبية على حدّ سواء.

والممارسة التطبيقية عقبة كؤود تعترض سبيل كل ناقد يروم استنطاق النص والكشف عن مكوناته ومستوياته ودلالاته وأبعاده الفنية، إذ سيجد نفسه محاصرا بجملة من الإشكاليات؛ إشكاليةِ خصوصية النص المعالج، وإشكالية الالتزام بخطوات المنهج الصارمة، والوفاء للمنهج المعتمد، وإشكالية التركيب المنهجي أو حصريّته، وإشكالية المصطلح... ولذلك فلا مناص من وقوع الناقد في إشكالية المنهج مهما حاول دفعها ورفعها، لأنّ الخطاب النقدي المعاصر حوار منهجي مع النصوص، والمنهج في أساسه خطاب إشكالي.

[1] ينظر: قادة عقاق، الخطاب السيميائي في النقد المغاربي، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2014، ص 54.

مهما يكن الشأن، فإنّ الناقد عبد الحميد بورايو استطاع أن يقدم معالجات نقدية تطبيقية لعشرات النصوص السردية؛ منها التراثية كحكايات الليالي، وكليلة ودمنة، والحكايات الشعبية، والخرافية، والأسطورية، والمغازي... ومنها الحديثة كالقصص القصيرة، والروايات، هذا التنوع النصوصي السردي أردفه الناقد تنوعا منهجيا أثرى طبيعة مساءلة النصوص السردية مساءلة معرفية وسوسيو–ثقافية، وأسهم في استبطان البنى النصية والكشف عن العلاقات المتحكمة فيها، وربطها رمزيا بسياق الإنتاج والتداول، وهو في كل ذلك لم يسلم من الوقوع في بعض إشكاليات المنهج، مع حرصه تفاديها قدر المستطاع، كما سيأتي الحديث عن ذلك.

هكذا نرى الناقد بورايو يستثمر قراءته للمنهج الشكلاني والبنيوي والسيميائي في مقاربة النصوص السردية العربية، محققا أهدافا علمية كان من نتائجها وضع الأعمال المدروسة في سياقها السوسيو–ثقافي ومواجهتها بالنقد الأدبي الجمالي، بعيدا عن النظام العسير الذي كان يواجه النصوص الإبداعية بالأحكام الجاهزة، المنصرفة في العادة عن النصوص، لتنهال على أصحابها بحثا عن أصولهم وفروعهم وثقافتهم وبيئتهم الجغرافية والسياسية والاجتماعية[1].

ولذلك يعدّ عبد الحميد بورايو في نظر عديد الدارسين "من أهم الباحثين الجزائريين الذين يمتلكون أدوات حداثية وأصيلة، وقد يشهد المستقبل برصانة وعمق كتاباته النقدية، وجهوده المضنية التي يبذلها من أجل إرساء أصول المناهج النقدية الحديثة في فكرنا النقدي، خصوصا في ميدان دراسة التراث الشعبي الجزائري والعربي على السواء"[2]. وهذا أيضا ما أكده الناقد العراقي عبد الله إبراهيم بقوله: "يندرج عبد الحميد بورايو في النخبة الجادة من دارسي المأثورات الشعبية في شمال إفريقيا، فقد توسع في دراساته الشعبية ونجح في توظيف المناهج النقدية في تحليل الآداب الشعبية. ولم ينغلق على منهج نقدي كما لم يحبس نفسه في رؤية نقدية واحدة، إنّما راح يتوسع خلال حياته الأكاديمية والنقدية في الاستفادة من

[1] ينظر: عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009، ص 185.
[2] شريبط أحمد شريبط، مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، ص 19.

المناهج بداية من المناهج السياقية وصولا إلى المناهج الداخلية التي تسعى إلى استنباط أشكال المعنى الأدبي. وفي كل ذلك وجدته باحثا متميزا يستحقّ الدرس"[1].

هكذا يكون بورايو قد أغنى الساحة النقدية الجزائرية ومعا العربية بحصيلة مهمة من الممارسات النقدية المحتكمة في مجملها إلى مكتسبات المعارف الإنسانية المعاصرة، واستثمارها في مخاتلة النصوص السردية، خاصة الشعبية التي عادة ما تلقى إعراضا صُراحا في الأوساط العربية، وهو بذلك الصنيع استطاع أن يوجه اهتمام الباحثين إليها، ويلفت انتباه الدارسين لنجاعة المقاربات المنهجية، والنتائج المحققة من خلالها.

### 2-3 خطاب الترجمة والتعريب

تتنزل الأعمال التُرجمية التي أنجزها عبد الحميد بورايو ضمن الجهود الرامية إلى مدّ جسور التواصل مع ما ينتجه الآخر من معارف ومناهج لمواجهة النصوص السردية بنيويا وسيميائيا وثقافيا... والترجمة قبل كل شيء نشاط تثاقفي، وفعل تواصلي، ورافد معرفي يسعى إلى توطين المعرفة لغويًا، وتوفير بعض شروط التلاقح الفكري والتفاعل الحضاري.

وخطاب الترجمة والتعريب يهدف فيما يهدف إليه، إلى "إطلاع القارئ العربي على مستجدات الساحة النقدية الغربية ومواكبة تطوراتها، على الرغم مما يعتوره من نقص وخلل، وبخاصة في جانب المصطلح، الذي يقف في كثير من الأحيان عائقا في وجه الاستفادة القصوى من هذه النظريات الغربية الجديدة"[2] لأسباب عديدة؛ بعضها متمحض لطبيعة الخطاب النقدي في مظانه الغربية، وهو خطاب مصطلحي بامتياز -خاصة السيميائية السردية التي تشتغل على جهاز مصطلحي غنيّ ومعقّد، حيث يصير التعامل معها دون امتلاك مصطلحاتها ضربا من العبث- وبعض الأسباب مرتبط بطبيعة التلقي العربي القائم على الجهود الفردية، مما يتسبب في إرباك بنية خطاب الترجمة والتعريب، ومن ثم الخطاب النقدي في مجمله، في سياق التلقي العربي للنظرية النقدية الغربية.

[1] محادثة مع الناقد عبد الله إبراهيم، يوم 2012/10/30.
[2] قادة عقاق، الخطاب السيميائي في النقد المغربي، ص 52.

يأتي خطاب الترجمة والتعريب عند عبد الحميد بورايو استجابة للمتغيرات الابستيمولوجية المتواترة، والتي شهدها الفكر النقدي الغربي خلال النصف الثاني من القرن الماضي، حيث دعته تلك المتغيرات المتسارعة إلى ضرورة مسايرتها درءًا لمساوئ الانغلاق والتقوقع والجمود الفكري، وذلك عبر التأسيس والتأصيل تارة، وعبر الممارسة التطبيقية تارة أخرى، وعبر الترجمة طورا آخر، وهذه الأطر الثلاثة هي ما شكّلت منتظمة توليفة مشروعه النقدي.

لقد راكم عبد الحميد بورايو منجزا تُرجميا معتبَرا، استمدّ قيمته من طبيعة المادة المعرفية المنقولة، والمتمثلة أساسا في الدراسات السردية، والسيميائيات، وهي فروع معرفية لقيت رواجا في محيط التلقي العربي، وعرفت احتفاءً واسعا على الصعيد العالمي. وقد ترجم بورايو مقالات مهمة شكّلت مداخل معرفية للقارئ العربي في تلقيه لتلك الفروع الدراسية، نقلها عن أقطابها وروادها ومُشايعيها، فقد ترجم لكل من: غريماس، جوزيف كورتيس، فرنسوا راستي، دانيال باط، جاب لينتيفيلت، جوزيب بيزا كومبروبي، استيفان بانو، برونو بتلهايم، إدغار ويبير، ملتنسكي، وجمال الدين بن الشيخ...

وقد كانت حصيلة ذلك الجهد الترجمي جملة من المؤلفات التي أثرت المعرفة النقدية والدراسة السردية في الوطن العربي، تمثلت فيما يأتي:

- مدخل إلى السيميولوجيا (نص/ صورة)، دليلة مرسلي وآخرون، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
- الرواية، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، برنار فاليت، دار الحكمة، الجزائر، 2002.
- الكشف عن المعنى في النص السردي (ثلاثة أجزاء)، غريماص، كورتيس، باط، دار السهل، الجزائر، 2008.
- مدخل إلى التناص، نتالي بييقى–غروس، دار نينوى، دمشق، سوريا، 2012.
- السيميائيات السردية، نمذجة سردية، الأشكال السردية، وظائف العنوان، ج.لينتيفيلت، ج.كورتيس، ج.كومبروبي، دار التنوير، الجزائر، ص 2013.

- النظرية السيميائية، مسار التوليد الدلالي، غريماص، كورتيس، راستي، باط، دار التنوير، الجزائر، 2013.
- السرديات التطبيقية، مقاربات سيميائية سردية، مجموعة كتاب، دار التنوير، الجزائر، 2013.
- المنهج السيميائي، الخلفيات النظرية وآليات التطبيق، دار التنوير، الجزائر، 2014.
- أنثروبولوجيا العولمة، مارك أبيليس، دار نينوى، دمشق، سوريا، 2017.

بعد اطلاعنا على هذه المؤلفات التُرجمية، سجلنا جملة من النقاط، نذكر منها:

**أولا:** ميل المترجم (بورايو) إلى ترجمة مقالات متفرقة مجتزأة من كتب، أو نشرت في مجلات ودوريات أجنبية متخصصة، يجمعا حقل معرفي، أو مستوى نظري مخصوص، أو ممارسة تطبيقية محددة، ولعله بهذا الصنيع يسعى إلى توخي الدقة والتركيز، وبيان الوشائج التي تربط الدراسات بعضها ببعض، على اختلاف زوايا نظر الدارسين؛ ففي كتابه السرديات التطبيقية مثلا يعرض جملة من الدراسات التطبيقية تجمعها بؤرة واحدة وهدف واحد هو الكشف عن طبيعة النص السردي التراثي، حيث "تتقاسم هذه المقالات مناهج التحليل البنوي، والتحليل السيميائي، والتحليل النفسي، وهي جميعا تتكامل لتكشف عن طبيعة النص السردي، وخاصة منه النص السردي العتيق الذي يعبّر عن رؤية للعالم منسجمة، تعود لحضارات إنسانية موغلة في القدم، لكنها تحمل تجربة إنسانية غنية وعميقة جديرة بأن تُكشف أسرارها"[1].

**ثانيا:** لقد أبانت الدراسات المترجمة من قبل بورايو عن مرجعيته التي استمدّ منها رؤاه النظرية وأدواته الإجرائية في ممارساته التطبيقية، إذ أنّ تلك الانتقائية في الترجمة ليست اعتباطية، بل هي مقصودة، تَجِد مبرراتها في التوجه الذي اعتنقه الناقد وترسّمت معالمه في مشروعه النقدي منذ نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات، والذي تبلور بشكل واضح منذ التسعينيات، ونقصد بذلك التوجه: ((السرديات)) من منظور السيميائيات الشكلانية في صيغتها الفرنسية، أو ما يطلق عليه اسم (مدرسة باريس) وهو فرع دراسي لقي رواجا في

[1] عبد الحميد بورايو، من مقدمة ترجمته لكتاب: السرديات التطبيقية، مقاربات سيميائية سردية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص 06.

البيئة العربية خلال الربع الأخير من القرن الماضي و"كان المترجم من بين من أسهموا في ترسيخه في المحيط الجامعي الجزائري، من خلال دروسه وإشرافه على الأطروحات والرسائل ومساهمته في الملتقيات والندوات العلمية والمناقشات التقويمية"[1]، وأسهم أيضا في ترسيخه من خلال مؤلفاته؛ يبدو ذلك بشكل جلي في كتابيه (التحليل السيميائي للخطاب السردي) وكذا (المسار السردي وتنظيم المحتوى) حيث كان واضحا على مستوى المنهج والتوجه والمرجعية، وقد صرح بذلك في مدخل كتابه (المسار السردي) قائلا: "وقد حرصنا مراعاة للانسجام المنهجي على أن نستمد أغلب أدواتنا المنهجية من نصوص تنتمي في أغلبها لنفس المدرسة السيميائية، والتي يمكننا أن نطلق عليها اسم المدرسة الغريماصية، ذات التوجه الشكلاني، والتي كان لها اليد الطولى في تطوير السرديات (أو علم السرد) منذ الستينيات حتى اليوم، وكان لها امتدادها في الدراسات السردية العربية الحديثة عبر دوائر البحث العلمي في الشرق والغرب."[2]

**ثالثا:** يروم بورايو من خلال أعماله الترجمية إقامة جسور بين الدراسات الأدبية العربية والدراسات الأدبية الغربية التي قطعت أشواطا كبرى أهّلتها لأن تكون نموذجا قمينا بالاحتذاء، ولذلك رمى بتلك الترجمات إلى تقديم مداخل للدراسات السردية؛ السيميائية والبنيوية. الهدف منها توضيح المفاهيم، والتعريف بالآليات المنهجية، وضبط المصطلحات ضمن فضاء التلقي.

**رابعا:** تميزت ترجمات بورايو بالوضوح والتبسيط، لأنّ الغرض منها تعليمي بالأساس، حيث صرّح بهذا الغرض في مقدمات ترجماته للدراسات السردية النظرية والتطبيقية، يقول: "قمت بترجمتها بغرض تعليمي يرمي إلى توفيرها لطلبة الدراسات العليا في أقسام اللغة العربية لتكون بين أيديهم وتزيدهم خبرة بمعالجة النصوص الأدبية."[3]

[1] عبد الحميد بورايو، من مقدمة ترجمته لكتاب: النظرية السيميائية، مسار التوليد الدلالي، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص 03.
[2] عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة، دار السبيل، الجزائر، دط، 2008، ص 05.
[3] عبد الحميد بورايو، من مقدمة ترجمته لكتاب: السيميائيات السردية، نمذجة سردية، الأشكال السردية، وظائف العنوان، لنتفيلت، كورتيس، كامبروبي، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص 04.

**خامسا:** تراوحت ترجمات بورايو بين الدراسات النظرية والمعالجات التطبيقية بغية ردم الهوة الفاصلة بينهما، ولذلك كان الهدف مزدوجا؛ توضيح المفاهيم المنهجية (على المستوى النظري)، وتقديم نماذج تحليلية (على المستوى التطبيقي)، وهذا ما عبّر عنه بقوله: "نهدف من خلال نشر هذه الترجمات إلى تقديم مساهمة قد تسمح بتوضيح المفاهيم المنهجية التي حكمت تطور الدراسة الأدبية في المحيط الجامعي الجزائري خلال الربع الأخير من القرن الماضي، والتي مهدت لتطور الدراسات السردية في السنوات العشرالأولى من القرن الحالي.

كما نرمي إلى تقديم دراسات نموذجية لمواد من التراث الشعبي العربي والعالمي من قبل مختصين مسلحين بوسائل منهجية حديثة، لعلّها تكون حافزا لطلبتنا وباحثينا على خوض غمار الدرس المعمّق لمواد التراث، بالاستفادة من مناهج التحليل البنوية والسيميائية."[1]

**سادسا:** استأثر المنهج السيميائي باهتمام عبد الحميد بورايو، إذ يعدّ أحد أهم مناهج تحليل الخطاب وأكفئها، حيث يتوافر على قدر كبير من الصرامة العلمية، والتماسك الأداتي، وهو ما يفسّر احتفاء الدارسين به، وسرَّ استمراريته وثباته في الدرس النقدي العربي بصفة عامة، والمغاربي بصفة خاصة، مع العلم أنّ أسس هذا المنهج في صيغته الشكلانية وضعت نهاية الستينيات من القرن الماضي.

## 3- المنهجية العامة للتحليل النقدي عند عبد الحميد بورايو

اختطّ عبد الحميد بورايو لنفسه منهجية عامة وسمت جلّ تحليلاته للنصوص السردية التراثية/الشعبية، وهي منهجية يروم صاحبها من خلالها الإحاطةَ بالنص وجوانبه، أو لنقل تلمس مناحي النص الخطابية/التكوينية، والدلالية، والإحالية/الرمزية، ولهذا فإنّ استقراء المدونة النقدية لدى بورايو يكشف عن ثلاث مراحل أو خطوات منهجية، وهي على التوالي:

- التحليل الخطي
- التحليل الدلالي
- التفسير السياقي

[1] عبد الحميد بورايو، من مقدمة ترجمته لكتاب: المنهج السيميائي، الخلفيات النظرية، وآليات التطبيق، غريماص وآخرون، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014، ص 05-06.

أمّا التحليل الخطي؛ فيتم عادة عبر التحليل الوظائفي المقترح من قبل الباحث الروسي فلادمير بروب، والمطور من قبل غريماس، وكورتيس، وكلود بريمون، وهو تحليل يراعي التسلسل السردي من خلال العلاقات السياقية بين الوحدات السردية.

وأمّا التحليل الدلالي؛ فيتم عادة عبر التحليل البنيوي الأنثروبولوجي والسيميائية السردية على مستوى البنية العميقة، حيث يتيح ذلك كشف علاقات التضاد الكامنة، ومن ثم البنى الأولية للدلالة.

هذا لأنّ الناقد ينطلق في المقاربة المنهجية للمسرودات الشعبية "من المفهوم الذي يرى فيها حاملا لدلالة ما، يجب أن يهدف البحث إلى الكشف عنها، ولكي يصبح هذا الهدف ممكنا، لا بدّ من اعتماد قراءة مزدوجة لخطاب الحكاية؛ الأولى خطيّة، تراعي التسلسل السردي، تضع في اعتبارها العلاقات السياقية، والثانية تعمل على استخراج علاقات التضاد الكامنة ذات الطبيعة الاستبدالية. تسمح لنا هذه الخطوة المنهجية بالانتقال من تحليل الأشكال إلى فحص المحتوى، أي العبور من الدراسة الشكلية إلى الدراسة الدلالية."[1]

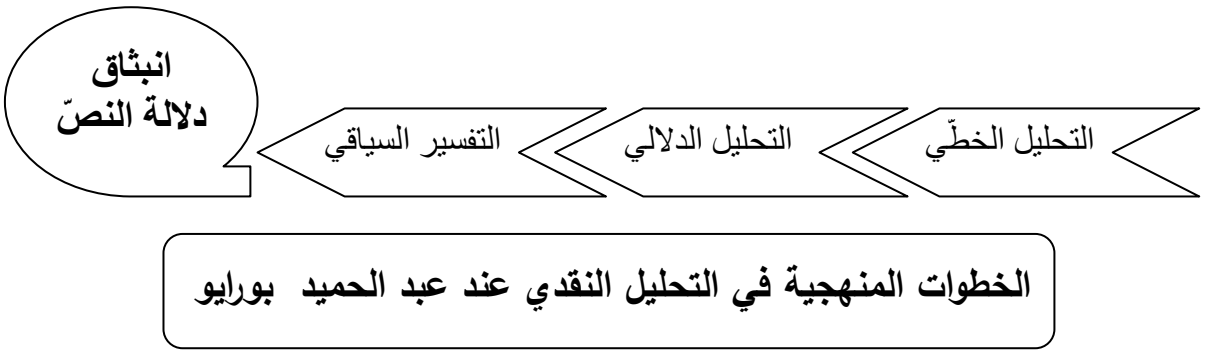
وأمّا التفسير السياقي؛ فيتم من خلال ربط البنى النصية وحمولتها الدلالية بسياق الإنتاج والتداول الاجتماعي، والظروف التاريخية، والمعطيات الأنثروبولوجية، والملابسات السوسيو-ثقافية والنفسية، هذه الخطوة النهائية هي التي تسمح بانبثاق دلالة النص في صيغتها النهائية.

هكذا يتبين لنا أن المقاربة النقدية عند عبد الحميد بورايو محكومة بهذا التتابع المنهجي المنتظم، حيث إنّ نقطة الانطلاق في المتوالية المنهجية لديه هي "الخطاب منظور إليه كتتابع للأحداث في مستوى التجلي، مما يفتح المجال بعدئذ أمام معالجة مستوى الرسالة المبثوثة أو المعنى العميق الذي يقودنا بدوره إلى استخراج العلاقة المفترضة للحكاية المدروسة بغيرها من الحكايات، وعلاقتها بالمجتمع الذي تُدولت فيه"[2]. فالنتاج الفني في

[1] عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص 90.
[2] المصدر نفسه، ص 90.

منظور بورايو عبارة عن أنساق رمزية تتطلب الكشف عن بنيتها المورفولوجية، ثم بنيتها الدلالية، فعلاقتها المرجعية الإحالية.

يمكن أن نمثل لهذه المنهجية التحليلية بالخطاطة الآتية:[1]




**الشكل2: الخطوات المنهجية في التحليل النقدي عند عبد الحميد بورايو**

[1] حمزة بسو، آليات التحليل النقدي عند عبد الحميد بورايو، مذكرة ماجستير، جامعة سطيف 2، 2012-2013، ص 50.

## ثانيا: تحليل القصص الشعبي بين إكراهات البنيوية وضغط الرؤية السوسيولوجية

### 1- خرق مبدأ المحايثة/إشكالية رواسب النقد السوسيولوجي

تعدّ مرحلة السبعينيات منعرجا حاسما في تاريخ النقد العربي، ضمن فضاء تلقي الطروحات النقدية الغربية المندرجة في إطار الحداثة، حيث وجد بعض النقاد العرب أنفسهم أمام رتابة المناهج التقليدية/المضمونية التي امتلكوا أدواتها من جهة، وأمام المقولات الحداثية المغرية بالتجديد والعلمنة والموضوعية والتجاوز من جهة أخرى، فلم يجدوا سبيلا لمقاومة صدمة الحداثة وإغراءاتها، فراحوا يتلقفون المناهج الغربية النسقية بشيء من العجل والوثوقية، وفي منأى عن النقد والتقييم والتقويم، وكأن تلك المناهج أدوات علمية خالصة العلمية لا يعتريها النقص ولا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها.

وليس خافيا علينا ما ينجرّ عن هذا الصنيع من مطبات التلفيق وتحميل النص ما لا يحتمل، يضاف إلى ذلك التعارض بين معطيات النص ومقولات المنهج، وبين رؤية الناقد للنص ومفهومه، وبين ضغوط مفاهيم الحداثة المتعسفة في كثير من جوانبها، وأيضا بين مفهوم الأدب والنقد في البيئة العربية ومفهومهما في بيئة غربية غريبة عن بيئة التلقي، أو لنقل عموما سينجرّ عن ذلك الصنيع تعارض بين المقولات النظرية والممارسة التطبيقية.

ولا شك أنّ الممارسة النقدية لرواد الحداثة من النقاد العرب تشهد بذلك، وتشهد أيضا ادعاءاتهم بالنزوع إلى العلمية والمنهجية والتوسل بطرائق الغرب "معتقدين بهذا التقليد أنهم يتجاوزون التقليد إلى التجديد والتحديث، دون أن يتفطنوا إلى ما في هذا المنهج من مخاطر النظرة التجزيئية والتفاضلية التي جرّت النقاد إلى ضرب من التعارض بين التصورات النظرية وبين التطبيق"[1].

ولم يكن رواد النقد الحداثي في الجزائر بمنأى عن هذه المستجدات وهذه الإشكاليات، بدءا بالدراسة الرائدة (القصص الشعبي في منطقة بسكرة) 1978 للناقد عبد الحميد بورايو، والذي اعتمد فيها على آليات المنهج البنيوي. فهل استجابت نصوص القصص الشعبي

[1] آمنة بلعلى، خطاب الأنساق، الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص 13-14.

لإجراءات البنيوية؟ وهل كان الناقد وفيًا للمنهج البنيوي؟ وهل من المعقول والمقبول معا تحويل السرد الشعبي بما يحويه من عوالم تخييلية، وأساليب سردية جمالية، وأبعاد رمزية إحالية، ووظائف اجتماعية، إلى مجرد بنيات تجريدية وأشكال وجداول ومعادلات رياضياتية؟

من المفيد قبل استقراء المدونة النقدية –القصص الشعبي في منطقة بسكرة– أن نذكّر أنّ الناقد بورايو كان اعتنق النقد السوسيولوجي والإديولوجي الماركسي حدّ القناعة بداية السبعينيات، وهو نقد أوثق ما يكون بالتحليل المضموني والإحالي الخارجي، وهو صنيع تمجّه الرؤية البنيوية المحايثة، بل هو ما كان سببا في انبثاق هذه الرؤية أصلا، فهل من الممكن استدبار هذا التوجه الذي ترسّخ في منظور الناقد للإبداع، واستقبال توجّه نقيض تماما؛ هو التوجه البنيوي، دون أن يحدث نشاز في الرؤية، وتعارض بين الطرح النظري والإجراء التطبيقي؟

إنّ الإجابة عن هذه الأسئلة تقتضي منا تتبع مفاصل الدراسة، والوقوف عند التصور النظري ثم المقاربة المنهجية لنصوص القصص الشعبي.

لقد اختار الباحث لدراسته عنوانا هو (القصص الشعبي في منطقة بسكرة –دراسة ميدانية) وواضح أنّ العنوان الفرعي (دراسة ميدانية) يشكّل أولى مؤشرات التعارض بين معطيات الدراسة والطموح المنهجي المصرّح به من قبل الدارس، إذ أنّ الدراسة الميدانية تقتضي ملامسة الظروف الخارجية؛ الاجتماعية والتاريخية والنفسية والثقافية والتداولية... وسيظهر أثر هذه الظروف الخارجية تباعًا في الممارسة التطبيقية، وهذا صميم إشكالية المنهج التي نبتغي استجلاءها هاهنا.

استظهر الباحث الخطة المنهجية العامة التي سار عليها في دراسته، وهي خطة منطقية معهودة لدى دارسي الأدب الشعبي؛ تقوم على ثلاث خطوات أو مراحل هي:

- مرحلة الجمع (الدراسة الميدانية)
- مرحلة التصنيف (التمييز بين المواد القصصية المجموعة)
- مرحلة الدراسة (تحليل النماذج القصصية)

حيث قدم في الفصل الأول وصفا شاملا لمجتمع القص أو المجتمع المتداول للمادة القصصية، وهو مجتمع بسكرة؛ من حيث طبيعة المكان والسكان والظروف التي تحيا فيها المادة القصصية. ثم انتقل إلى الفصل الثاني والذي خصصه لتصنيف أنماط القصص الشعبي المجموعة، وهو في تعرضه لتصنيف هذه الأنماط لم يجعل المحتوى فيصلا في عملية التصنيف، بل تناوله في علاقته بالشكل الفني، ولذلك عرض لوصف طبيعة كل نمط، ورصد مسار تطوره، وهو ما سمح بالتمييز بين مختلف الأنماط، ومن ثم دراسة النصوص دراسة خارجية تمهيدا لدراستها من الداخل وبيان بنيتها التركيبية[1]، وقد تمثلت تلك الأنماط القصصية في:

- قصص البطولة
- الحكايات الخرافية
- الحكايات الشعبية

وهذه الأنماط "تتمايز فيما بينها في أصولها، ومسار تطورها، والظروف الحضارية التي ساعدت على انتشارها، وفي كون كل منها يشغل جانبا معينا من الاهتمامات الروحية الشعبية، ويختلف في عناصرها الفنية، وفي أسلوب تعاملها مع العالم المعلوم من جهة، والعالم المجهول من جهة أخرى، وكذلك في بناء شخوصها وأحداثها، ومختلف مظاهر شكلها الفني"[2].

يأتي بعد ذلك الفصل الثالث، وهو مناط استقرائنا ومحور اهتمامنا، لأنه خاص بتحليل نماذج من نصوص القصص الشعبي عبر منهجٍ وصفه صاحبه بالبنيوي، حيث يقول: "قام الدارس بتحليل نماذج من النصوص (...) مستعينا في ذلك بـ**المنهج البنيوي**، ويرجع اختيار الباحث لهذا المنهج ليكون أداته في تحليل النصوص إلى ما يوفره من وسائل تفتح آفاقا عديدة في دراسة النص، وتكشف عن أبعاده المختلفة، وتمكن من رصد علاقته بمختلف مظاهر الوعي الإنساني، وبالحياة الاجتماعية"[3]. غير أنّ مثار الاشكالية في هذا التحديد هو

[1] ينظر: عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 67.
[2] المصدر نفسه، ص 67.
[3] المصدر نفسه، ص 06.

ربط إجراءات المنهج البنيوي بالكشف عن مظاهر الوعي الإنساني وبالحياة الاجتماعية، في الوقت الذي تكفر فيه البنيوية بالإنسان والمجتمع والمعنى والتاريخ، فلا ترى في الأثر الأدبي سوى كيان لغوي مغلق يشتغل في إطار قوانينه الداخلية، ومن ثم ينتفي المنهج البنيوي بانتفاء المحايثة (Immanence).

ومع هذا نجد عبد الحميد بورايو يصر على الإحالة على مجتمع القصّ إصرارا، من خلال النماذج القصصية التي اختارها، وكأنّا به واقع تحت إكراهات البنيوية الملزمة بالمحايثة، وضغط الرؤية السوسيولوجية التي ترسخت عند الناقد منذ بداية تعامله مع المادة الأدبية، وقد تعززت تلك الرؤية لديه عند اكتساح الإديولوجيا الماركسية الساحةَ الثقافية الجزائرية، وقد صرّح بذلك في حواراته، حيث يقول: "لقد كان وراء عنايتي بالنقد السوسيولوجي في بداية اهتماماتي البحثية قناعاتي الإيديولوجية ذات التوجه اليساري، وكان المحيط الذي تكونّا فيه خلال السبعينيات يعرف انتشارا لهذه القناعات (...) كما كنت شديد الإعجاب بتحليلات جورج لوكاتش للرواية الغربية الواقعية"[1]، ولعلّ هذا أن يكون سرّ ترسبات الرؤية النقدية السوسيولوجية في ممارسات بورايو عموما، وتسرّبها إلى تحليله البنيوي، مع أنّ البنيوية –مثلما أومأنا– "ترفض الرجوع إلى المجتمع في تحليل الإبداع؛ أي أنها تنكر تأثير المجتمع تأثيرا مباشرا في المبدع وإبداعه"[2]، ورفضُ البنيوية للمجتمع هو في واقع الأمر ناتجٌ عن رفضها للتاريخ، ولذا "فالرفض المعلن للتاريخ هو رفض في الحقيقة لكل ما له صلة به من الإنسان الصانع لأحداثه، ومن المجتمع المتأثر بذلك، والمؤثر في ذلك أيضا. وقد أفضى ذلك إلى رفض كل القيم الروحية والإنسانية جملة وتفصيلا. فلا عجب أن نجد الكتّاب البنويين يعلنون في أكثر من موقف أنهم لا يؤمنون بمرجعية الكتابة، ويعدّون المرجعية الاجتماعية للأدب من أساطير الأولين"[3]. وكلّ هذا مدعاة للتساؤل عن مدى تمثّل الناقد بورايو لأسس المنهج البنيوي؟

إننا نتصور أنّ المفارقة التي وقع فيها عبد الحميد بورايو، والمتمثلة في الإحالة المرجعية/الاجتماعية التي فتحت انغلاق البنية النصية، مردّها أربعة أسباب:

[1] حوار مع عبد الحميد بورايو، توقيع اللقاء: علي ملاحي، WWW.ALMAKTABAH.NET
[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 216.
[3] المصدر نفسه، ص 216.

**الأوّل:** ويتمثل في صدمة الحداثة التي أحدثت هزة عنيفة وخلخلة عظيمة في المفاهيم المعهودة للأدب والنقد معا، فلم يعد الأدب مع البنيوية حاملا لرسالة أو معنى ما، ولم يعد ابنَ بيئته يتأثر بها ويؤثر فيها، ولا محيلا على حالة نفسية تتأوب الأديب فتتجسد نصا كانعكاس شرطي، إنّه كيان لغوي، وتمظهر لبنية كامنة تحكمها قوانينها الداخلية.

ومفهوم كهذا واضح أنه غريب عن النقد العربي وعن الذوق العربي أيضا، ومع هذا فقد تلقف كثيرٌ من النقاد العرب هذا المفهومَ وغيرَه من المفاهيم والمقولات والمناهج الحداثية "وكانوا يتعاملون مع هذه الموضوعات كما يتلقفونها، ولذلك وسم الخطاب النقدي الحداثي بالتلفيق والتناقض أحيانا بين النظري والتطبيقي"[1]. وليس أدلّ على ذلك من التحديد الذي قدمه بورايو في مستهل تحليله للنصوص، والذي يقول فيه: "ننطلق في تصدّينا لدراسة نصوص القصص موضوع البحث من المفهوم الذي يرى في النشاط الفني تحققا لإمكانيات كامنة تعبّر عن نفسها من خلال مختلف أشكال التعبير، وبالتالي يرى النص الأدبي مظهرا لبنية كامنة"[2]، ومع ذلك فإنّ الممارسة التطبيقية تكشف أنّه يرى في الإبداع الفني (النص القصصي)، فضلا عن ذلك، حاملا لدلالة ما على الدارس أن يكشفها، ويرى أنّ الإبداع أيضا بنية نصية ذات علاقة وطيدة ببنية أخرى هي المجتمع، وهذا مؤشر على حالة التوتر بين التصور النظري والممارسة التطبيقية لدى الناقد.

ومما يؤكد تسرع الناقد في تلقف بعض المفاهيم الحداثية –وهو تسرع ناجم في بعض جوانبه عن صدمة الحداثة– أنّ منطلقه في الدراسات التالية لدراسته (القصص الشعبي...) صار منطلقا مختلفا تماما عن منطلقه المشار إليه منذ حين، والآية على ذلك قوله في إحدى دراساته: "ننطلق في المقاربة المنهجية للحكاية الشعبية من المفهوم الذي يرى فيها حاملا لدلالة ما يجب أن يهدف البحث إلى الكشف عنها"[3].

**الثاني:** ويتمثل في تجذّر التصور السوسيولوجي للأدب لدى الناقد، والمنبثق بدوره عن تأثر بورايو بالنقاد السوسيولوجيين الغربيين أمثال جورج لوكاتش ولوسيان غولدمان وغيرهما،

[1] آمنة بلعلى، خطاب الأنساق، ص 24.
[2] القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 137.
[3] البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص 90.

فضلا عن قناعاته الإديولوجية اليسارية الضاربة الأواخيّ في وعيه، والتي أثّرت في رؤيته النقدية للأدب.

ثم إنّ تحليل النص الأدبي، والسردي منه على وجه الخصوص، لا يكاد يستغني عن المرجعية السوسيولوجية وعلاقته بها، فكيف به إذا كان ذلك النص السردي شعبيا؟ ولذلك نجد أنّ النقد الاجتماعي أسّسَ لاستمراريته بمواكبته لمستجدات المعرفة النقدية وبتغيير ثوبه عبر المراحل النقدية؛ فمن النقد الاجتماعي التيني (تأثير العِرق، والبيئة، واللحظة التاريخية)، إلى النقد الاجتماعي بالمفهوم الماركسي (نظرية الانعكاس)، إلى البنيوية التكوينية (مع غولدمان)، إلى سوسيولوجيا النص (مع باختين وبيير زيما)، ولذلك ظلّ مفهوم الأدب/السرد متصلا بالرؤية الاجتماعية –باستثناء المناهج التي سعت إلى إقصاء هذه الرؤية، ومنها البنيوية– لدى معظم الدارسين.

ولذا عرّف كلود دوشي Claude Duchet الأدبَ بوصفه "ممارسة اجتماعية تتأثر بالمؤسسات الاجتماعية والثقافية، وترتبط بالسلطة القائمة أو الإيديولوجيا المهيمنة (...) وموقعه الإيديولوجي هو الذي يحدد العلاقة القائمة بين النص وبين المجتمع الحقيقي"[1]، ولعلّ هذه الرؤية كانت ضمنية في تحليل بورايو للقصص الشعبي عبر المنهج البنيوي، فكان من البدهي أن ينزاح عن المحايثة، ويجاوزها إلى المرجعية الاجتماعية.

**الثالث:** ويتمثل في طبيعة الدراسة على المستوى العام، وهي مثلما أشرنا، ومثلما هو واضح من عنوان الدراسة (دراسة ميدانية)، وبحكم طبيعة الدراسة الميدانية، فقد ظل البعد المضموني للقصص الشعبي والأداء الوظيفي (وظيفة القص والقصص) يضغطان على الرؤية المنهجية للناقد بورايو، حتى أوقعه ذلك في مطبّ خرق مبدأ المحايثة التي تشكل أساس المنهج البنيوي، والآية على ذلك أنّ الناقد أولى أهمية للبحث في وظيفة القصّ قبل الشروع في تحليل النماذج القصصية، فراح يتقصى وظائف القص بشيء من العمق والتحليل، ورأى أنّ وجود القصص في منطقة ما "مرتبط بما يؤديه من وظائف في البناء الاجتماعي للمجتمع الشعبي، فهو جزء من البناء الثقافي، يعكس الوجود الاجتماعي، نجده

[1] محمد ساري، في النقد الأدبي الحديث، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2013، ص 18.

يتضمن صورا من الواقع الاجتماعي بقيمه وعلاقاته"[1]، ورؤية كهذه للسرد الشعبي تحتم على الناقد أو لنقل تضغط عليه خلال عملية التحليل، ولذلك لم يجد لها بورايو صدا ولا ردا، فظلّ يقيم علاقة بين البنى التركيبية والدلالية للنص السردي، وبين منظومة المجتمع البسكري خصوصا، والجزائري عموما، بشكل متواتر.

ومن الوظائف التي أتى على ذكرها: النزوع إلى التغيير، ونقد السلطة، والاحتجاج على الفوارق الطبقية، والرفع من شأن القيم المعنوية، والانتصار لها كالعدل والحق والخير والحب، فضلا عن الوظيفة التعليمية والتثقيفية وتربية الوجدان الجمعي وغرس القيم الاجتماعية المثالية، وتأتي بعد ذلك الوظائف النفسية* والبيولوجية للتنفيس عن المكبوتات، وتحقيق التسلية، ليعرج بعد ذلك على الوظائف المخصوصة بالمجتمع الجزائري والبسكري خلال فترة تاريخية محددة، هي فترة الاستعمار الفرنسي، وهنا وُظّف القصص في مجال الدفاع عن الذات، والمحافظة على الشخصية الوطنية، والحث على الانعتاق والتحرر، وبث روح المقاومة[2]. وفي ظل هذه الظروف انتشرت أنماط قصصية كانت أقدر على تأدية الوظيفة، من ذلك "المغازي" والتي اختار منها الناقد نموذجا هو (غزوة الخندق) والمعروفة أيضا باسم غزوة الأحزاب، وقد رأى أنّ الصراع الذي تصوره الغزوة بين كفار قريش والمسلمين، هو تجسيد ومعادل موضوعي للصراع القائم بين المستعمر الفرنسي والشعب الجزائري، مثلما سنوضح ذلك.

ولعل بورايو وجد في طرح جان ديسبرميه ما يعضد رأيه، حيث يرى هذا الأخير أن أحد أنماط القصص الشعبي –ويقصد المغازي– "ذو هدف وطني، هو إنقاذ ماء الوجه، والتذكير بالانتصارات الماضية لنسيان ذلّ الحاضر"[3] وفي موضع آخر، يقول: "يعمل المداحون على إيقاظ الروح الوطنية، فيثيرون في نفوس مستمعيهم الحياء من جبن الجيل الحالي، ويقدمون بطولة القرون الإسلامية الأولى كنموذج يجب على معاصريهم أن يقتفوا أثره"[4].

---

[1] القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 53.

* يراجع في هذا السياق، برونو بتلهايم، التحليل النفسي للحكايات الشعبية، دار المروج للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 1985.

[2] ينظر: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 53-56.

[3] نقلا عن المصدر نفسه، ص 57.

[4] المصدر نفسه، ص 57.

والحاصل، أن طبيعة الدراسة الميدانية والبحث في وظيفة القص، بما هي وظيفة متجاوزة لحدود النص، انعكست في مقاربة بورايو النقدية البنيوية للقصص الشعبي، وتجلى ذلك في رصده المتواتر للعلاقة بين البنى التركيبية والبنى الاجتماعية، والوعي الجمعي لبيئة تداول ذلك القصص، وتلك إشكالية.

**الرابع:** ويتمثل في طبيعة المادة الأدبية المعالجة (القصص الشعبي)، فالأدب الشعبي عموما يحيلنا على جماعة أي ذوات، ولا يحيلنا على فرد أو ذات، ومن ثمّ قد تبدو المقاربة المنهجية للقصص الشعبي قاصرة أو غير مجدية ما غيّبت المرجعية الاجتماعية الرمزية للمجتمع المتداول لتلك المادة السردية، خاصة القصص ذات الصلة المباشرة بالعالم المعلوم/الواقع.وهذا سبب آخر حتّم على الناقد التملص والتخلص من صرامة المنهج البنيوي.

وحتى لا يبقى كلامنا أبتر تعزوه الشواهد والأمثلة، فإنه يحسن بنا بيان بعض أوجه التعارض بين الطموح المنهجي وواقع الممارسة التطبيقية.

أمّا الطموح المنهجي فيبدو جليا في مستهل الفصل الثالث الذي خصصه للبنية التركيبية، وقد كان هدفه معلنا منذ البداية، "سيكون هدفنا الكشف عن الهيكل البنائي للقصص، وبتعبير آخر البنية التركيبية التي تمثل الجوهر الثابت خلف مختلف أشكال القصص موضوع الدراسة، التي سبق تحديد الظروف التي تحيا فيها. وسيكون سبيلنا إلى ذلك اتباع منهج تحليلي تركيبي في نفس الوقت"[1]، فواضح أنّ الهدف المباشر من المقاربة المنهجية هو استظهار عناصر البنية التركيبية الكامنة، وهو مسعى بنيوي بحت، غير أن الإشكال يُطرح من جديد حول طبيعة المنهج المعتمد، فبعد أن صرح الدارس بمنهجه البنيوي في مقدمة الدراسة، ها هو ذا ينعت منهجه بالتحليلي التركيبي، فما المقصود بالتحليلي التركيبي؟

هناك احتمالان مفهوميان لمصطلح (التحليل والتركيب)؛ أما الاحتمال الأول فمؤداه أنّ التحليل هو تفكيك البنية التركيبية للنص، وذلك باستجلاء عناصرها التكوينية، والتركيب إعادة تركيب عناصر البنية وشرحها في ضوء شبكة العلاقات التي تحكمها، أي في إطار

[1] المصدر السابق، ص 137.

التصميم الداخلي الخاضعة له. وهذا المفهوم متمحض للمنهج البنيوي، وفي هذه الحالة، فإن الإحالة المرجعية السوسيولوجية تعدّ إشكالية منهجية في مقاربة عبد الحميد بورايو للنماذج القصصية.

وأماّ الاحتمال الثاني لمصطلح (التحليل والتركيب) فمفاده ما نصّ عليه خلدون الشمعة في كتابه (الشمس والعنقاء) الصادر سنة 1973، وإن كنا لا نملك ما يثبت قصْدَ بورايو الذي قصده خلدون الشمعة سوى توافق مفهوم المصطلح مع الاجراء التحليلي لبورايو، وعليه فالمنهج التركيبي قائم على شقين:[1]

1- **المنهج التحليلي:** هي المرحلة التي يحلل فيها الناقد النص الأدبي إلى عناصره الأولية، وأن يدرس كيفية اتصال أجزائه بالكل، وكيفية تحقق وحدته الموضوعية والعضوية، وأن يمسح مادة تكوينه، ويكشف عن آلية التقنية التي استخدمها الفنان في عملية تشكله. 2- **المنهج التركيبي:** وهي المرحلة التي يتعامل فيها الناقد مع المبدَعات باعتبارها نتيجة لمكان وزمان معينين. إنّ عملية التركيب هي في جوهرها محاولة لتحديد موقع العمل الأدبي من إطاره التاريخي والاجتماعي ولرؤيته من خلال السنن الثقافي السائد.

ولا شكّ أنّ مستقرئ المدونة النقدية لبورايو، وبالخصوص (القصص الشعبي...) سيلحظ ذينك الإجراءين ماثلين بدقة، وفي هذه الحالة سيغدو تحديد الناقد لمنهجه تحديدا إشكاليا، لأنّ المنهج هنا صار منهجا تركيبيا بين ما هو بنيوي خالص، وبين ما هو إحالي مرجعي، ولم يبق بنيويا (شكلانيا) مثلما صرّح بورايو بذلك في مقدمة عمله.

أيّا ما يكن الشأن، فقد تناول عبد الحميد بورايو في دراسة (القصص الشعبي...) وبالتحديد في الفصل التطبيقي الذي عنونه: "البنية القصصية، دراسة بنيوية لنماذج من النصوص" ثلاثةَ نماذج قصصية تختلف من حيث النمط، فمن قصص البطولة اختار قصة (غزوة الخندق)، ومن الحكاية الخرافية اختار حكاية (ولد المحقورة)، ومن الحكاية الشعبية اختار حكاية (الإخوة الثلاثة). ولئن كان الناقد واضحا في التصريح بمنهجه في المقاربة،

[1] خلدون الشمعة، الشمس والعنقاء، نقلا عن محمد ساري، في النقد الأدبي الحديث، ص 109.

وهو المنهج البنيوي، فإننا سنثبت عدم وفاء الناقد لمنهجه بانفتاحه على المرجعية الاجتماعية التي تنسف مبدأ المحايثة، وهذا صميم إشكالية المنهج عنده.

لقد كان تدرج الناقد في تحليل (غزوة الخندق) دقيقا ومنطقيا، حيث قام بإرجاع النص إلى وحداته التركيبية/التأليفية؛ الكبرى فالصغرى، وهذا الإجراء في التحليل البنيوي يطلق عليه مصطلح (التقطيع Découpage) حيث قسّم النص إلى مقطوعات، والمقطوعات إلى متتاليات، والمتتاليات إلى وحدات وظيفية، وهذه الأخيرة تشكل أصغر وحدة سردية في القصة.

وقد ساعده هذا التقسيم أو التجزيئ على تشريح العمل القصصي، والتعمق في تحديد العلاقات البنيوية بين العناصر التركيبية والسردية، وكذا التحولات البنيوية، ولذلك راح يرصد التحولات المتحققة في القصة من الاستقرار إلى عملية التغيير إلى الاضطراب إلى عملية إعادة الاستقرار إلى الاستقرار من جديد، وهي المراحل التي حددها تودوروف، وهي بمثابة الحد الأدنى لأي قصة، وقد رصد فضلا عن ذلك التعاقدات (Contrats) بين شخوص القصة، والنماذج العاملية، والتضاد بين الوحدات الدلالية، بالإضافة إلى تحديد العلاقات المهيمنة في القصة، والتي انتظمت على أساسها وحداتُها؛ كالعلاقات المنطقية والزمنية، فضلا عن دراسة الحيز المكاني، ومظهر الرواية، وموقع النظر. ثم يليها الانزلاق إلى التفسير الاجتماعي للقصة، وهو صنيع أتاه في مقاربته للنصوص الثلاثة على حدّ سواء.

إنّ الذي يهمنا في هذا السياق هو إبراز رواسب النقد السوسيولوجي وإثبات الانزلاق إلى المعالجة السياقية الاجتماعية، وإذا كنّا أتينا على ذكر الخطوات الإجرائية السابقة –باستثناء التفسير الاجتماعي– وهي متمحضة للتحليل البنيوي أصلا، فلكي لا نغمط حق الدارس في نصيبه من المعالجة البنيوية الصارمة والدقيقة، والتي وفّق في جوانب كثيرة منها.

سبق وأن أشرنا إلى أنّ طبيعة الدراسة الميدانية قد أثّرت في رؤية الناقد للنص الأدبي، وظلت المرجعية الاجتماعية تضغط على منظوره للنص القصصي، مع سعيه الحثيث إلى تبني التصور البنيوي للنص، والذي لا يرى في النص سوى تحقق لإمكانيات كامنة، على

الدارس أن يكشفها من خلال تفكيك النص إلى عناصر، ثم الكشف عن شبكة العلاقات الرابطة بينها.

من تجليات ذلك، إرجاع النص القصصي إلى الظروف الاجتماعية والسياسية للمنطقة التي كانت مدار دراسته الميدانية؛ أي منطقة بسكرة، وفي هذا الشأن يقول: "وهو ما سيعود بنا إلى التذكير بما سلف أن قلنا في ما سبق عن وظيفة المغازي، وعلاقتها بالظروف الاجتماعية والسياسية التي عاشتها منطقة بسكرة في الوقت الذي ازدهرت فيه روايتها وانتشرت وعرفت شكلها الأخير وصورتها التي استقرت عليها، وتمثل النصوص التي سجلناها، ومن بينها نص غزوة الخندق نموذجا لهذه الصورة"[1].

غير أنّ ما يبرر انتقال بورايو –في تحليل هذا النموذج بالذات دون النموذجين الآخرين– من البنية النصية إلى البنية الاجتماعية، هو اعتماده آليات المنهج البنيوي التكويني، مع عدم التصريح باعتماده هذا المنهج، غير أنّ خطواته الإجرائية، وكثيرا من مصطلحاته، تكشف عن حضور هذا المنهج في مقاربة بورايو لقصة غزوة الخندق، ومن تلك المصطلحات (البنية الدالة، شرح النص، الفهم، الشرح، البناء الاجتماعي، الضمير الجمعي، رؤية العالم، وعي جمهور القص...).

أما الخطوات الإجرائية للبنيوية التكوينية فمتجلية في الممارسة، وفي ما بيّنه قائلا: "بعد أن أعطينا البناء الداخلي للنص باعتباره بنية دالة حقَّه في التحليل، وكشفنا عن وحدته التركيبية، وبالتالي اجتزنا مرحلة فهمه، يحق لنا أن ننتقل الآن إلى جانب آخر من الدراسة يتمثل في مرحلة شرح النص عن طريق بيان علاقة بنيته بالبناء الاجتماعي، الذي يمثل المحيط الذي تولدت عنه البنية الأدبية المتجسدة في النص باعتباره خطابا لغويا ذا طبيعة اجتماعية، نابعا من الضمير الجمعي، وموجها من راو لمتلقين، وكلا الطرفان [هكذا]: الراوي والمتلقي، ينتميان لبيئة اجتماعية معينة في مكان وزمان معينين"[2].

[1] القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 196-197.
[2] المصدر نفسه، ص 196.

ولذلك اعتبر الدارس تماسك بناء النص من تماسك بناء المجتمع البسكري، والثنائيات الضدية الماثلة في النص معبّرة عن وعي الجماعة بالثنائيات الضدية في هذا العالم/الواقع، ومن ثم معبّرة عن رؤيتهم للعالم، ومن تلك الثنائيات (مؤمن–كافر)، (الظلم–العدل)، (إلهي–بشري)، (الخير–الشر)... ولذلك فتلك الثنائيات الماثلة في بناء غزوة الخندق تجد ما يعادلها في الواقع الاجتماعي للجماعة الشعبية البسكرية، والجزائرية بصفة عامة، فكفار قريش في الغزوة يعادلهم الفرنسيون في الجزائر –خلال فترة الاستعمار–، والمسلمون في الغزوة يعادلهم الجزائريون في الواقع، وقيم هؤلاء من قيم هؤلاء.

ولئن كان انزلاق بورايو إلى التفسير الاجتماعي في تحليله لغزوة الخندق مبررا من الناحية المنهجية لاعتماده آليات البنيوية التكوينية –مع عدم التصريح بها، وهذا في حدّ ذاته إشكالية– فإنّ انزلاقه إلى ذلك التفسير في النموذجين القصصين الآخرين غير مبرر من الناحية المنهجية، وذلك لتصريحه بمنهجه في الدراسة؛ وهو المنهج البنيوي المحايث.

ففي تحليله للحكاية الخرافية (ولد المحقور) يرى أن التحول الاجتماعي الذي سجلته الحكاية من نظام الأمومة إلى نظام الأبوة مرتبط أشد الارتباط بالتحول من النظام الاقتصادي المشاعي إلى النظام الاقتصادي الإقطاعي، ما يدل على لحظة تحول حضاري، ومن ثم فالحكاية بِعدِّها نسقا منبثقة عن النسق الاجتماعية، وهذا الأخير منبثق عن النظام الاقتصادي، وفي هذه القراءة إشارة واضحة للرؤية المادية الجدلية التاريخية التي ترسخت في الفكر الماركسي، والرائية بالعلاقة الجدلية بين الفن باعتباره بنية فوقية، وبين الوضع الاجتماعي والاقتصادي باعتباره بنية تحتية تنعكس على العمل الإبداعي، وهي رؤية بانية للفكر النقدي عند عبد الحميد بورايو منذ السبعينيات.

وانطلاقا من تلك الرؤية يرى بورايو أنّه "لا شك أن لتداول مثل هذه الحكاية في مجتمع بسكرة صلة باستمرار نظام الأبوة في التواجد في المجتمع البسكري، مثلما أشرنا في بداية هذا البحث، وقد ضمن استمراره بشكل يشبه النمط الأصلي لهذا النظام استمرارَ تواجد العلاقات الإقطاعية على مستوى القيم (الأيديولوجية) في هذا المجتمع القائم على العلاقات الزراعية والحرفية البسيطة، حيث مازال الأب يمارس سلطته المطلقة على العائلة الكبيرة، وحيث

الأسرة بمدلولها الواسع مازالت هي النظام الأساسي الذي يقوم عليه المجتمع، وبذلك تلعب حكاية (ولد المحقورة) دورا وظيفيا في تثبيت وجود نظام الأبوة القرابي وتبريره"[1].

فواضح إذن أنّ صرف الجلي إلى الخفي عن ظاهر النص، يشكل خرقا جليا لأساس المحايثة في المنهج البنيوي، الذي يقرر أنّ النص كلّ مكتف بذاته، وصرف الجلي إلى الخفي في حدّ ذاته نوع من ممارسة التأويل، والتأويل يقود إلى "المعنى" الذي تكفر به البنيوية أساسا، وهذا ما حدا بأحد الدارسين إلى القول: "إنّ ما يلاحظ على هؤلاء البنيويين، أنهم لجأوا إلى البنيوية لتجاوز مظاهر الانطباعية والذاتية المسقطة من فوق، وكانوا بذلك قد مارسوا شيئا من التأويل فيما هم يعتقدون إبعاده، لأنّ عملية صرف الداخل إلى الخارج هي من صميم عملية التأويل نفسها"[2] وهذا تعارض بين الطموح المنهجي الحداثي وواقع الممارسة التطبيقية، وما تقتضيه من مراعاة لطبيعة النص وعلاقته بمنظومته الإحالية الخارجية.

ويتواتر هذا الصنيع في النماذج القصصية الثلاثة؛ ففي حكاية (الإخوة الثلاثة) يرى عبد الحميد بورايو أن الحكاية تعمل على إقرار نظام الزواج كنظام مبادلة "وهو الطابع الذي استمر يميز علاقة الزواج في المجتمع البسكري الذي لازال يتمسك بمبدأ تبادل العائلات فيما بينها لبناتها، حيث يعد استبدال الأب لبنته عندما يزوجها، ببنت أخرى يزوجها لابنه، وهي القاعدة المفضلة للزواج، كما أن اعتبار دفع المهر بندا قائما في عقد الزواج، يعد تأكيدا لهذا النظام"[3]، ويرى فضلا عن ذلك أن الحكاية تعمل على "تأكيد مبدأ التجربة الإنسانية باعتبارها السبيل إلى التقدم والانتقال من طور حضاري إلى طور آخر، ومن مرحلة تكوين ذات الفرد إلى مرحلة دمجه في المجتمع، وهي قيمة إنسانية ذات طابع ثقافي، تقوم بدورها الوظيفي في مختلف المجتمعات، وهي تؤكّد علاقات القرابة التي بيّناها أثناء التحليل، فتقدمها على أنها النظام الاجتماعي النموذجي"[4].

[1] المصدر السابق، ص 226.
[2] آمنة بلعلى، خطاب الأنساق، ص 18.
[3] القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 257.
[4] المصدر نفسه، ص 257.

إنّ النص بما هو بنية لغوية يظل عنصرا من بنية سوسيو–ثقافية، يمتح من نظامها الخاص، ولذا فمن المكابرة الادعاء باكتفاء النص الأدبي بذاته مثلما ادعى ذلك البنيويون، فجنوا على منهجهم وزرعوا فيه بذور فنائه، أو لنقل أوقعوه في مطبات القصور على الأقل، وذلك من خلال النظرة التجزيئية التي تقتلع النص من منابته، ثم تدّعي أن لا أصل له، ولذلك "أثّرت البنيوية على مفاهيم وظيفة الأدب وطبيعته، فلا هو يحيل إلى العالم الخارجي الطبيعي، كما ترى نظرية المحاكاة، ولا هو عبقرية تعتمد على مؤلفها وصاحبها ويعبّر عنها الأدب تعبيرا (...) وإنما هو مجموعة حيل لا تمت لصاحبها بصلة، بل إنّها تصنعه وتتحكم فيه"[1]، ولذلك عادة ما يبقى المنهج البنيوي عند النقاد العرب مجرّد شعار على المستوى النظري، سرعان ما تتبدد ملامحه أثناء الممارسة التطبيقية، وهكذا "فإنّ السياق (الخارج) الذي رُفض في البداية؛ لأنه كان عنوان الدراسات السياقية، أصبح وسيلة للخروج من النقص الذي يسم المنهج البنيوي المحايث لعزله البنية النصية عن البنية الاجتماعية"[2].

ولعلّ هذا تحديدا ما ينطبق على مقاربة بورايو للقصص الشعبي، فإدراكه لقصور التحليل البنيوي حمله على تجاوز الانغلاق الذي تفرضه المحايثة فرضا، ومن ثم الانفتاح على معطيات البنية أو المنظومة السوسيو–ثقافية التي تشكل بيئة حيوية لتداول القصص الشعبي، "والواقع أن النص الأدبي هو نتاج واقع معيّن ومرحلة مخصوصة، ويصبح العمل النقدي بحثا مستمرا في خصائص هذه المرحلة وظروف ملابساتها"[3] ولا شك أنّ الوصول إلى هذه الغاية يستدعي مهارة الناقد وحيازته لعُدّة إجرائية ذات كفاءة توفق بين المعالجة الداخلية والخارجية.

ولذلك ترى يمنى العيد أنّ "تحليل النص وإنتاج معرفة ببنيته، أي أنّ كشف الدلالات وإضاءة المنطق الذي يحكم البنية عمل مهم، ولكنه عمل غير كاف، ذلك أن وضع هذه الدلالات في موقعها من سيرورة البنية الثقافية، من حيث هي سيرورة البنية الاجتماعية

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2002، ص 74.
[2] آمنة بلعلى، خطاب الأنساق، ص 355.
[3] حسين خمري، سرديات النقد، في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، المغرب، ط1، 2011، ص 185.

نفسها، عمل نقديّ أيضا، ومطروح على المنهج البنيوي النقدي للأدب"[1]، وهو الصنيع الذي أتاه عبد الحميد بورايو، واكتفى بنعته بنيويا!.

ومن صور إشكالية المنهج في تحليل بورايو للقصص الشعبي في منطقة بسكرة، انزياحه عن الاشتغال ببنية النص وعناصره وشبكة علاقاته الداخلية، وهو ما يقتضي التعامل الصارم مع الأداة المنهجية، وكذا مع الجهاز الاصطلاحي، على النحو الذي يفترضه النهج الحداثي، بمعنى أنّ الناقد انزاح عن المنهج البنيوي، وانزلق إلى السياق الخارجي للنص من خلال ردّ النص إلى المرجع السوسيولوجي والتداولي، مثلما أسلفنا الذكر، واستمر انزلاقه إلى بعض أحكام القيمة في صورة النقد الانطباعي (Critique impressionniste).

والشاهد على ذلك قوله: "نسجل في نهاية تحليلنا لنص الغزوة مقدرة الراوي، وصنعته الفنية، وتمكنه من الرواية بحيث جاءت رواية الغزوة متماسكة البناء بطريقة تدعو إلى الإعجاب"[2]، وواضح أنّ هذا الصنيع يتعارض تماما مع مبدأ المنهج البنيوي الذي يصر على موت المؤلف والراوي والتاريخ والذوق/الانطباع... ومن ثم يكون الناقد بورايو قد خرق مبدأ المحايثة بالانتقال إلى السياق الاجتماعي والتداولي، وانزلق إلى التعبير الانطباعي/التأثري، وهذا ما لا ينبغي أن يكون في دراسة تدّعي انتهاج المنهج البنيوي.

كلّ ما سبق ذكره يكشف لنا طبيعة الخلل القائم بين الطموح المنهجي النظري والممارسة التطبيقية في مقاربة عبد الحميد بورايو، وما ذاك إلاّ جانب مما كان استشرفَه وتوقّعه في مقدمة دراسته، حيث "كان الباحث يدرك وهو يعالج المادة القصصية عن طريق أحد المناهج التي استنبطتها الأبحاث العلمية المعاصرة لمعالجة النصوص القصصية، أنّه مقدم على تجربة عسيرة غير مأمونة السبيل، فالدراسة البنائية للنص الأدبي مازالت تخطو خطواتها الأولى، وعلى استحياء في الدراسات الأدبية العربية"[3].

ولعلّ ما يشفع لبعض قصور دراسته تلك، هو كونها دراسة رائدة في النقد الجزائري النسقي، ومن الدراسات النقدية الأولى (البكر) في النقد العربي الحداثي عموما، إذ تعود إلى

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص 39.
[2] القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 195.
[3] المصدر نفسه، ص 06.

سنة 1978، وهي فترة شكلت عتبة الانفتاح على إفرازات الحداثة الغربية، وتلقّي مقولاتها، فلا غرو –والحال كذلك– أن يعتري القصور كلّ دراسة رائدة، لأننا لا نتصور الكمال المطلق للعمل الرائد قطعًا.

والجدير بالذكر ها هنا أنّ رواسب النقد السوسيولوجي –من خلال ردّ النصوص القصصية إلى البنية السوسيو–ثقافية بعد تحليلها تحليلا داخليا– تظلّ سمة ملازمة للممارسة النقدية عند عبد الحميد بورايو في جلّ أعماله، ولا ينبغي أن يُفهم من هذا الصنيع أنّ ممارساته تلك تندرج في إطار المنهج البنيوي التكويني لانتقالها من بنية النص إلى بنية المجتمع، لأنّ هذا المنهج يقتضي ككل منهج مقولات نظرية خاصة، وإجراءات محددة، ومصطلحات معيّنة، وهذا ما لمسناه في دراسته لغزوة الخندق لتوافر مقتضيات المنهج البنيوي التكويني، لكن دون غيرها من دراساته التي يجنح فيها إلى التفسير الاجتماعي لبنية النص ودلالته.

**ثالثا: التركيب المنهجي وإشكالية التحديد**

من الملاحظ أنّ التركيب المنهجي ظل سمة ملازمة لمنجزات كثير من النقاد العرب*، مع اختلاف بينهم في دوافع ذلك التركيب، غير أنّ المؤكد هو أنّ من أهمّ دوافع التركيب بين المناهج هو سعي معظم النقاد العرب إلى تلقف أكبر قدر ممكن من تلك المناهج المتمحضة للحداثة وما بعدها، بغية مسايرة مستجدات الفكر النقدي المعاصر الذي يميل إلى المنهجة والعلمنة والفلسفة، ومن ثم تحديث الدرس الأدبي العربي الذي ظل لا يبرح التعبير الانطباعي، والتصويب اللغوي، وأحكام القيمة، والشرح البلاغي، والتفسير المضموني السياقي في أحسن أحواله، وكل ذلك تم في مرحلة انفتاح النقد العربي على إفرازات الحداثة الغربية المتسارعة منذ منتصف السبعينيات، غير أنّ الإشكال في التلقي العربي يمثُل في تلقي المناهج الحداثية ونقد هذه المناهج، وتلقي أيضا مقولات ما بعد الحداثة بشكل متزامن، بمعنى أنّ نقادنا تلقوا البنيوية والبنيوية التكوينية والأسلوبية والسيميائية وعلم السرد والتفكيكية... دفعة واحدة، ما يعني أنّه لم يكن هناك فاصل زمني بين منهج وآخر يتيح

* من هؤلاء: محمد مفتاح، عبد الملك مرتاض، كمال أبو ديب، عبد الله الغذامي...

الوقوف على خصوصيات كل منهج ومقولاته وهَناته، وأمام هذا الوضع في التلقي وجد الناقد العربي نفسه أمام ركام من المناهج التي تصبّ في دائرة الحداثة وما بعدها، وأمام حشد من المصطلحات، وأمام منهج ونقده، وأمام إيجابيات منهج وسلبياته، وأمام مستجدات حداثية ورصيد معرفي تراثي، ومن ثم كان مدفوعا إلى الانتقائية من جهة، والتركيب من جهة أخرى، وهذا يصدق على معظم النقاد الذين يميلون إلى التركيب المنهجي، ومنهم الناقد موضوع الدراسة عبد الحميد بورايو.

إنّ المطّلع على المقاربة النقدية عند عبد الحميد بورايو سيلحظ من دون شك تركيبا بين مناهج عدّة، وآليات متنوعة، سعى من خلالها إلى تحقيق حداثة الدراسة السردية/الشعبية، وما دامت تلك المناهج المتنوعة تقود في منظوره إلى مسعاه، فلا ضير أن يتم التركيب بينها، فالمهم بالنسبة له أن تنأى دراسة النص الأدبي عن التحليل السياقي الكلاسيكي، وعن الحكم التقييمي، لأنّ "مثل هذا الحكم ليس من المهام الأساسية لعملية التحليل النقدي، إذا ما انتهجت نهجا علميًا"[1]، ولا شكّ أنّ هذا المنهج العلمي تنهض به المناهج الحداثية (بشكل نسبي، وفي بعض جوانبها العلمية لا العبثية) التي استعان بها في مقارباته، فكان ذلك التركيبُ.

هناك دافع آخر للتركيب المنهجي عند بورايو، ويتمثل في طبيعة المادة الأدبية التي دأب على الاشتغال عليها، وهي السرد الشعبي الذي يستجيب للمناهج التي اعتمدها وركّب بينها، بحكم غياب المؤلّف المباشر، ومجهولية الزمان والمكان، وهي مناهج انبثق معظمها من ذلك السرد، كالمنهج الوظائفي، والبنيوية الأنثروبولوجية، والسيميائية السردية، ففي كتابه (الحكايات الخرافية للمغرب العربي) مثلا، يبيّن جملة المناهج التي استخدمها في تحليله، ومبرر طواعية النصوص المعالجة لتلك التوليفة المنهجية، فيقول: "استفادت منهجية التحليل من الدراسات البنيوية الأنثروبولوجية عند ليفي ستروس Lévi-Strauss خاصّة، ومن الأبحاث السردية الشكلية عند فلادمير بروب، والدراسات الدلالية عند أ.ج جريماس، وكذلك الأبحاث الاثنوأدبية Ethno-littéraire عند جوزيف كورتيس، ويكمن مبرر هذه الاستفادة في موقع الحكاية الخرافية ما بين الأسطورة والأدب، فهي ترتبط من ناحية بالفكر الميثولوجي،

[1] عبد الحميد بورايو، قراءة أولى في الأجساد المحمومة، مجلة آمال، الجزائر، ع55، 01 يناير، 1982، ص 09.

لأنها سليلة الأسطورة، ومن ناحية أخرى تمثل الوسيط الثقافي الذي يسمح بانتقال المكونات الأسطورية من الخطاب العقائدي إلى الخطاب الثقافي ذي الوسائط الجمالية والطبيعة الفنية، الهادف إلى الإمتاع إلى جانب تمثيله الرمزي لمنطلق الجماعة ورؤيتها للكون"[1].

إنّ إشكالية التركيب المنهجي التي نقصد إليها عند عبد الحميد بورايو لا تنطرح في دائرة السؤال المعهود: هل ذلك التركيب المنهجي توفيق أم تلفيق؟ فذاك طرح آخر لا نقصده هنا، إنما الذي نريده، هو: إشكالية تحديد نوعية المنهج في ضوء التركيب بين المناهج المختلفة، ما كان سببا في إحداث نوع من اللُبس لدى القراء والدارسين على حدّ سواء.

يتجلى ذلك بشكل واضح في كتابه (القصص الشعبي في منطقة بسكرة) والذي صرّح في مقدمته بمنهجه، والمتمثل في "المنهج البنيوي، ويرجع اختيار الباحث لهذا المنهج ليكون أداته في تحليل النصوص إلى ما يوفره من وسائل تفتح آفاقا عديدة في دراسة النص، وتكشف عن أبعاده المختلفة"[2]، غير أنّ النظر في النماذج التحليلية يكشف عن جملة من المناهج، والمنهج البنيوي واحد منها، ولعل إشكالية التحديد المنهجي هذه، كانت سببا في وقوع بعض الدارسين في مطب الإشكالية ذاتها، على غرار رشيد بن مالك الذي اعتبر أنّ دراسة بورايو (القصص الشعبي...) تعكس البدايات الأولى للتوجه السيميائي في الجزائر، وكذا يوسف وغليسي الذي اعتبر الدراسة ذاتها أوّل تجربة بنيوية تكوينية في النقد الجزائري، فما طبيعة المنهج الذي اعتمده عبد الحميد بورايو في مقاربة النماذج القصصية في كتابه (القصص الشعبي في منطقة بسكرة)؟ وأي تحديد صائب لمنهجه من بين التحديدات الثلاثة:

- تحديد عبد الحميد بورايو ـــــــــــ المنهج البنيوي
- تحديد رشيد بن مالك ـــــــــــ المنهج السيميائي
- تحديد يوسف وغليسي ـــــــــــ المنهج البنيوي التكويني ؟

[1] الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في "معنى المعنى" لمجموعة من الحكايات، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007، ص 123.
[2] القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 06.

ينوّه رشيد بن مالك ببحث بورايو "الموسوم (القصص الشعبي في منطقة بسكرة) الذي يتبنى فيه المنظور المورفولوجي مع التركيز على بعض مبادئ السيميائية. وقد لا نغالي إذا قلنا أن هذا البحث يعكس البدايات الأولى للتوجه السيميائي في الجزائر والعالم العربي"[1]، وهنا نؤكد استعانة بورايو ببعض آليات السيميائية السردية، وكانت استعانته بها مصحوبة بتعثّر في استخدام المصطلح السيميائي السردي مثلما سنبين ذلك، وعلى كل حال فإنّ مقاربة بورايو لا تتمحض للمنهج السيميائي، بل يبقى هذا الأخير واحدا من بين جملة المناهج المعتمدة.

وأمّا يوسف وغليسي، فيرى أنّ محاولة بورايو في البنيوية التكوينية "لا تأخذ شكلها المنهجي المتكامل نسبيا، إلا في كتابه (القصص الشعبي في منطقة بسكرة) الذي يمكن أن يكون أوّل تجربة (بنيوية تكوينية) تطبيقية في الخطاب النقدي الجزائري (...) مع أنّ صاحبها يكتفي بنعتها بالبنيوية، ولا يستعمل صفة (التكوينية) على الإطلاق"[2]، ونحن هنا نؤكد أيضا اعتماد بورايو على إجراءات المنهج البنيوي التكويني، ولكن لا يعني ذلك أن دراسته تتمحض للبنيوية التكوينية، فإذا كان وغليسي يأخذ على بورايو اكتفاءه بنعت منهجه بالبنيوي دون جعل التكوينية صفة له، فإننا نأخذ على وغليسي نعت منهج بورايو بالبنيوي التكويني، في الوقت الذي يشكل فيه هذا المنهج مستندا من بين توليفة من المناهج.

وزيادة على ذلك، فإنّ إجراءات البنيوية التكوينية لا تتجلي إلاّ في تحليله لنموذج قصصي واحد من بين ثلاثة نماذج قصصية، ونقصد (غزوة الخندق) حيث التزم فيها الناقد بخطوتي الفهم والشرح (التفسير) بشكل دقيق وواع، يقول: "بعد أن أعطينا البناء الداخلي للنص باعتباره بنية دالة حقَّه في التحليل، وكشفنا عن وحدته التركيبية، وبالتالي اجتزنا مرحلة فهمه، يحق لنا أن ننتقل الآن إلى جانب آخر من الدراسة يتمثل في مرحلة شرح النص عن طريق بيان علاقة بنيته بالبناء الاجتماعي، الذي يمثل المحيط الذي تولدت عنه البنية الأدبية المتجسدة في النص باعتباره خطابا لغويا ذا طبيعة اجتماعية، نابعا من الضمير الجمعي، وموجها من راو لمتلقين، وكلا الطرفان [هكذا]: الراوي والمتلقي، ينتميان

[1] البنية السردية في النظرية السيميائية، ص 54-55.
[2] النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 123-124.

لبيئة اجتماعية معينة في مكان وزمان معينين"[1]، وقد كشف فضلا عن ذلك عن رؤية العالم ووعي الجامعة، وكلّها إجراءات المنهج البنيوي التكويني، خلافا للنموذجين القصصيين الآخرين الذين اكتفى من خلالهما الدارس ببيانٍ موجز للمدلول الاجتماعي للحكاية كخاتمة للتحليل، وهذا الصنيع في النموذجين القصصيين لا يمكن اعتباره نهجا بنيويا تكوينيا، لعدم توافر شروط هذا النهج؛ أي لغياب إجراءات البنيوية التكوينية، والقصدِ إليها، والوعي بها في ذينك النموذجين التحليليين المختلفين عن النموذج الأوّل.

وإلاّ فإننا سنعدّ جلَّ أعمال بورايو النقدية، بل ربّما كلَّها بنيويةً تكوينيةً، على اعتبار أنّ الناقد يميل إلى بيان المدلول الاجتماعي في ختام تحليله للنصوص السردية تحليلا داخليا، وهذا ما لا يصح.

ولعلّ الذي حمل يوسف وغليسي على عَدِّ دراسة بورايو دراسة بنيوية تكوينية هو اشتغاله على الدراسة المصطلحية، واتخاذه إيّاها مطيّة لتناول إشكالية المنهج النقدي، وكان من نتائج ذلك استناده إلى فرضية مؤدّاها: أنّ "المصطلح–في أدنى وظائفه النقدية– هو مفتاح منهجيّ"[2]؛ أي أنّ استخدام مصطلحات بعينها في الدراسة النقدية أمارةٌ على المنهج المتّبع، والحقّ أنّ الاسترشاد بالمصطلحات النقدية لتبيّن المنهج المتّبع أمر محفوف بالمزالق، موقع في المغالطات، لأنّنا نفترض:

– وجود كثير من الدراسات التي تدّعي انتهاج منهج ما، وليس لها من حظ المنهج سوى مصطلحاته، وهذا ما يؤكّده عديد الدارسين، ومنهم رشيد بن مالك الذي لاحظ خلطا كبيرا "في بعض البحوث العربية التي تبدو في الظاهر ذات توجه سيميائي، وهي في العمق بعيدة كلّ البعد عن أنْ تمثّل هذا التوجه، وأفرزت نتائج مضللة في هذا التوجه"[3].

– إنّ الاكتفاء برصد بعض مصطلحات الدراسة النقدية للحكم على نوعية المنهج المنتهَج أمر غير مجدٍ إذا اعتُمد معيارا وحيدا، وذلك لأنّ هذا المعيار سيقف عاجزا أمام دراسة نقدية قائمة على التركيب المنهجي، أول لنقل سيضلل متلقي الدراسة على الأقل، ما

[1] القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 196.
[2] إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي، ص 57.
[3] البنية السردية في النظرية السيميائية، ص 53.

لم يكن ذلك المتلقي مستوعبا لإجراءات الدراسة ومسعاها، ومن ثم سيحكم على أنّ صاحب الدراسة اعتمد المنهج "س" بالنظر إلى ما وقع عليه إدراكه من مصطلحات واردة في تلك الدراسة.

ولعلّ هذا المطبّ الأخير هو الذي وقع فيه يوسف وغليسي في قراءته لدراسة بورايو (القصص الشعبي في منطقة بسكرة) حيث تلقف جملة من مصطلحات المنهج البنيوي التكويني الواردة في الدراسة، فمحّض هذه الأخيرة للبنيوية التكوينية، يقول: "أمّا الناقد الجزائري عبد الحميد بورايو فيبدو أكثر صراحة في التعامل مع الجهاز الاصطلاحي للبنيوية التكوينية، رغم أنه يكتفي بالبنيوية وصفا لمنهجه في دراسة (القصص الشعبي) إلاّ أنه سرعان ما يفصح عن هذا الانتماء (التكويني) من خلال تعاطيه لمصطلحات غولدمانية من نوع (الشرح، البنية الدالة، البنية الاجتماعية، رؤية العالم، البنية الأكبر..."[1] ليستدلّ على ذلك بفقرة أوردها بورايو في دراسته، "تعني بشرح النص إدماج بنيته الدالة في بنية أكبر منها تلقي الضوء على كيفية تولد هذه البنية الدالة. ويُعنى هذا الشرح بالواقع الخارجي متجاوزا بذلك النص الخاضع للتحليل عن طريق البحث عن أبنية مشابهة تتواجد في وعي جمهور القص بالواقع الخارجي الذي يحيون فيه، وهو ما سيمكننا من الكشف عن رؤية الجماعة الشعبية التي صدر عنها النص للعالم الذي تعيش فيه"[2].

إنّ الإشكال الذي وقع فيه وغليسي هو أنّه ركّز على مصطلحات منهجٍ فحسب، ونزّل من خلاله الدراسةَ ضمن دائرته، وأهمل مناهج أخرى في الدراسة نفسها، ولم يتعامل معها مثلما تعامل مع مصطلحات البنيوية التكوينية، والسؤال الذي نطرحه هنا: لمَ لمْ يعتبر وغليسي منهج بورايو في الدراسة السابقة منهجا سيميائيا سرديا بالنظر إلى المصطلحات الواردة فيها، نحو (الأدوار، الاختبار، التعاقد، التضاد، الاتصال، الانفصال...)؟ ولمَ لمْ يعتبر منهجه بنيويا أنثروبولوجيا بالنظر إلى المصطلحات الآتية (النظام القرابي، علاقات القرابة، علاقة الخؤولة، نظام الأمومة، نظام الأبوة...)؟ ولمَ لمْ يدرج دراسة بورايو ضمن

[1] إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي، ص 152.
[2] القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 197.

شعرية تودوروف بالنظر إلى المصطلحات الآتية (العلاقة السببية، العلاقة الزمنية، زمن القصة، زمن الخطاب، الحيز المكاني، الراوي، موقع النظر...)؟

هكذا يتضح أنّ منهج عبد الحميد بورايو في تحليله لنصوص القصص الشعبي (في منطقة بسكرة) منهجٌ مركّب من مناهج مختلفة، فلا هو بنيوي خالص مثلما حدده بورايو، ولا هو سيميائي محض مثلما أشار إلى بعض ذلك رشيد بن مالك، ولا هو بنيوي تكويني مثلما قرر ذلك يوسف وغليسي، ولكنّه منهج مركّب مثلما قررنا نحن ذلك، بالنظر إلى الإجراءات التحليلية المنهجية، والجهاز المصطلحي المعتمد، والمرجعية النقدية المستند إليها؛ والمتمثلة في:

- التحليل المورفولوجي/الوظائفي (فلادمير بروب)
- شعرية المسرود (تودوروف)
- البنيوية التكوينية (لوسيان غولدمان)
- البنيوية الأنثروبولوجية (ليفي ستروس)
- السيميائية السردية (أ.ج غريماس)
- منطق السرد/مقترح (كلود بريمون)

يضاف إلى ذلك الانفتاح على التفسير السياقي الاجتماعي في النماذج التحليلية الثلاثة.

إنّ هذه التوليفة المنهجية تطرح إشكاليتين؛ إحداهما: إشكالية اغتراب المنهج، أي الاعتماد التام على الخطاب النقدي في نسخته الغربية، فمرجعية الدراسة تكشف عن ذلك مثلما أشرنا، ولعلّ مردّ ذلك يؤول إلى حالة الانبهار بالوافد الغربي من جهة، والقصد إلى تحديث الدراسة النقدية للنصوص العربية/الشعبية من جهة أخرى، –وكل ذلك بتوجيه من المشرف على رسالة بورايو الأكاديمية نبيلة إبراهيم– خاصة في ظل غياب نظرية عربية تعنى بالسرد.

والإشكالية الثانية تتمثل في مدى قدرة النص على استيعاب هذه التركيبة المنهجية.

إنّ هذه التركيبة المنهجية تشبه إلى حدّ كبير تلك التركيبة المنهجية التي اعتمدها كمال أبو ديب في دراسته للشعر الجاهلي من خلال كتابه (الرؤى المقنعة)، والمتمثلة في:

- التحليل البنيوي للأسطورة (لفي ستروس)
- التحليل الشكلي للحكاية (فلادمير بروب)
- مناهج التحليل اللغوي والدراسات اللسانية السيميائية (ياكوبسن والبنيويون الفرنسيون)
- معطيات الفكر الماركسي (لوسيان غولدمان)
- تحليل الشعر السردي (مِلمان دي باري Milman Di Paris)

يعلّق سعد البازعي على هذه التركيبة بقوله "إنّها خلطة بمقادير طريفة ومليئة بالدلالة على طبيعة المشكلة التي لا يعاني منها أبو ديب وحده، وإنّما جانب كبير من الخطاب النقدي العربي المعاصر (...) إذا كان هناك نص عربي حديث يوضح مشكلة المنهج في خطابنا النقدي على نحو بارز لا يكاد يحتاج إلى تعليق، فهو الذي يضم هذه القائمة المثيرة للدهشة"[1]، وليس هذا إلاّ ذاك، فمن غير المعقول استطاعة الباحث إجراء المعايير التطبيقية لتلك المناهج في آن واحد دون الوقوع في مطب التلفيق أو التقصير بالضرورة[2] حيث تزول صفة الشكلانية بالانفتاح على الدلالة، وتخرق المحايثة بالانفتاح على السياق، وهكذا، وهذه بعض مظاهر إشكالية التركيب المنهجي.

تجدر الإشارة في هذا السياق إلى أنّ عبد الحميد بورايو في دراساته المتأخرة، صار يميل إلى استخدام مفهوم الخطاب بدل النص الذي ظل معتمَدا في التحليلات المهتمة برصد العلاقات البنيوية الداخلية للأثر الأدبي، "هكذا يأتي مفهوم الخطاب كأداة تحليل بنيوي وعلامي ودلالي للأثر الأدبي، باعتباره بناء مستقلا من جهة، وفي علاقته بقائله وبمتلقيه وبالخطابات السابقة وكذلك السائدة من جهة أخرى.

إنّ ما عرف في النقد التقليدي بالجوانب النفسية والاجتماعية للظاهرة الأدبية، وحاولت الدراسات البنيوية والشكلانية والتحليلات النصية للنقد الجديد أن تقصيها، أو تدفع بها إلى

[1] سعد البازعي، مستقبل النقد، غربة السياق،: من إشكالية المثاقفة في النقد الأدبي العربي الحديث، مجلة عالم الفكر، ع4، 2000، ص 136-137.
[2] هيام عطية عريعر، الخطاب النقدي العربي المعاصر وعلاقته بمناهج النقد الغربي، ص 480.

مواقع متأخرة، عادت من جديد لتدخل في نطاق مفهوم "الخطاب الأدبي" لكن من خلال فعاليتها، وأدوارها المتحركة، وفي مستوياتها المختلفة، لا من خلال ثبات المفاهيم المتعلقة بها"[1].

إننا نفسّر ميل بورايو إلى مفهوم الخطاب من خلال أمرين هما:

**الأوّل:** إنّ مفهوم الخطاب يسمح بتعدد مداخل التحليل (البنيوية، اللسانياتية، العلامية، الاجتماعية، النفسية، التداولية...) وهذا ينسجم وميل الناقد إلى التركيب المنهجي، والإفادة من ممكنات أكثر من منهج.

**الثاني:** إنّ مفهوم الخطاب يسمح بالانتقال من التحليل الداخلي إلى التحليل الخارجي السياقي، والسرد الشعبي –وهو المادة التي استأثرت باهتمام الناقد– يتأبى أن يتحوّل إلى مجرّد بنى نصيّة تربط بينها شبكة من العلاقات التجريدية، فهناك رسالة يؤديها، ومرجعية سوسيو–ثقافية يُعتزى إليها، وأبعاد نفسية يعبّر عنها، ووظيفة توعوية وتربوية وجمالية وإمتاعية من القصور تجاوزها في هذا النوع من السرد. ولذا وجد بورايو في مفهوم الخطاب، ومن ثم تحليل الخطاب، فسحةً للانتقال من مستوى النسق إلى مستوى السياق بشكل تفاعلي.

هذا، وتظهر استفادته من نتائج تحليل الخطاب بشكل جيد في كتابه (البطل الملحمي والبطلة الضحية) حيث تمثَّلَ مداخلَ تحليل الخطاب نظريا، ثم جسّدَها تطبيقيا من خلال تناوله لجملة من الحكايات الخرافية على مستوى خطابها، معتمدا في ذلك على قراءة مزدوجة لخطاب الحكاية؛ الأولى خطية تراعي التسلسل السردي، والثانية تعمل على استخراج علاقات التضاد الكامنة ذات الطبيعة الاستبدالية، وقد سمحت له هذه الخطوة بالانتقال من تحليل الأشكال إلى فحص المحتوى، أي من الدراسة الشكلية إلى الدراسة الدلالية[2]، لينتقل بعد هذا الإجراء إلى البعد الرمزي والإحالي الماثل في الحكاية، وذلك بربط المتخيل بالواقع

[1] عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص 88.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 90.

المرجعي، أي المجتمع الذي أُنتجت في كنفه الحكاية، وتُدووِلت فيه، وقد تأتَّى له ذلك من خلال دراسة السياقات (المقامات)، والمتمثلة في:[1]

أ- **السياق التداولي:** يتم الكشف عن طبيعة الأفعال الكلامية المنطوقة، وبيان وظائفها، كونها تمثل نشاطا لغويا حاملا لآليات التداول (أو الإنتاج).

ب- **السياق الإدراكي:** يتعلق بالجانب المعرفي المتضمن في الخطاب المدروس، حيث يتم التعرف على النظرة إلى العالم التي شخّصها الخطاب.

ت- **السياق النفسي-الاجتماعي:** يتم الكشف عن الحالات والتحولات النفسية المعبّر عنها في الخطاب، وبيان علاقتها بالنظام الاجتماعي الذي تصفه الحكاية، وكذلك طبيعة تأثير هذا اللون من السرد على المستمعين ومتداولي الروايات الشفوية.

ث- **السياق الثقافي:** يتم بيان السمات الثقافية التي انبثق عنها الخطاب المدروس، وطبيعة علاقته بالثقافة السائدة بين أفراد المجتمع المنتج والمستهلك لهذا الخطاب.

يضاف إلى ذلك اعتماده على إجراء **المقارنة** بين الحكايات المعالجة.

واضح إذن أنّ مفهوم الخطاب/تحليل الخطاب قد سمح باحتواء التفاعل المنهجي بين مناهج متباينة المنطلق والطبيعة والغاية، خلافا لمفهوم النص/التحليل النصي، وقد أبان الناقد بورايو عن وعي وكفاءة في الانتقال بين مستويات خطاب الحكاية، وهذا يدل -في ما يدل عليه-على تطور معارف الناقد ومراجعته لخطابه النقدي السابق (خاصة في دراسته الرائدة، القصص الشعبي في منطقة بسكرة) وإدراكه أيضا لطبيعة المادة القصصية المعالجة (السرد الشعبي) التي تقتضي تعدد المدخلات، ومن ثم تعدد الأدوات المنهجية.

هذا، وقد صار بورايو -في مقارباته الأخيرة- أميل ما يكون إلى اتخاذ المنهج السيميائي بؤرة للتحليل، نظرا لما يقدمه هذا المنهج من أدوات إجرائية دقيقة وصارمة تطبع العمل النقدي بطابع العلمية، وهو في ذلك لا يزعم أن هذا المنهج قد استنفد طاقة المسرودات

[1] ينظر: المصدر السابق، ص 94.

المدروسة ودلالاتها، ولكنه منهج يضفي على الدراسة خصيصة التوجه العلمي الصارم، يقول: "وقد حرصنا مراعاة للانسجام المنهجي على أن نستمد أغلب أدواتنا المنهجية من نصوص تنتمي في أغلبها لنفس المدرسة السيميائية، والتي يمكننا أن نطلق عليها اسم المدرسة الغريماصية ذات التوجه الشكلاني، والتي كان لها اليد الطولى في تطوير السرديات (أو علم السرد) منذ الستينيات حتى اليوم"[1].

ونلاحظ استخدام الناقد –في قوله السابق– لفظ "أغلب" ما يدل على أنه استعان بأدوات منهجية مختلفة، غير أن السيميائية السردية ظلت بؤرة تحليله، فالتموقع في إطار السيميائية لا يمنع من الانتشار خارجها لضرورة إشباع النص، خاصة وأنّ السيميائية قائمة على مفهوم العلامة في استقطاب العالم (السردي) وأشيائه ومعانيه، فهو من هذه الزاوية يشمل جميع حقول المعرفة، وذلك ما يجعل الانتشار واجب الوجود في كل قراءة سيميائية[2]، بل إنّ المنهج السيميائي في انفتاحه على المرجعيات الخارجية "أعاد للمناهج السياقية بعض اعتبارها الذي صادرته البنيوية، فمنحت الناقد حرية الحركة المشروطة"[3]، ولعلّ هذه الفسحة المنهجية التي يوفرها المنهج السيميائي هي التي أغرت الناقد بورايو الذي يميل إلى التركيب بين الإجراءات المنهجية، ناهيك عن الطابع العلمي لهذا المنهج، والذي يتوخاه كل ناقد، والذي يضمن للقراءة النقدية مشروعيتها ومبررات قبولها من قبل المتلقي.

### رابعا: إشكالية المصطلح النقدي

لا تقلّ إشكالية المصطلح شأنا من إشكالية المنهج، فـ "بين المنهج والمصطلح علاقة قرابة وثيقة يجدر بالناقد وصلها، إنّهما صنوان ليس في وسع أحدهما أن يستغني عن الآخر أثناء الفعل النقدي، ودون ذلك يهتز الخطاب النقدي وتذهب ريحه ويفشل في القيام بوظيفته"[4] وقد تعززت إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي واستفحلت مع انفتاح هذا الأخير على افرازات النظريات والمناهج النقدية الغربية المعاصرة، والتي يشكل فيها

[1] المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص 05.
[2] ينظر: حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، دط، 2007، ص 74.
[3] محمد فليح الجبوري، الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، منشورات الاختلاف وضفاف ودار الأمان، الجزائر، بيروت، الرباط، ط1، 2013، ص 160.
[4] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي، ص56.

المصطلح أهم سمة تميّزه، فالخطاب النقدي المعاصر خطاب مصطلحي بامتياز، وكل محاولة نقدية تهوّن من شأنه ستكون أقرب إلى التلفيق.

والخطاب النقدي الجزائري المعاصر، لم يكن بمنأى عن إشكالية المصطلح التي رافقت تلقي مستجدات الفكر النقدي الغربي، منذ أوّل دراسة نقدية حداثية؛ ونقصد (القصص الشعبي في منطقة بسكرة) 1978 لعبد الحميد بورايو، وما زالت إشكالية المصطلح قائمة في خطابنا النقدي إلى يومنا هذا، ولا نتصور زوالها مادام نسغ العملية النقدية عندنا مرتهن بالتلقي والاستهلاك على مستوى الرؤية والمنهج معا، أو لنقل مادام خاضعا للاستيراد دون التصدير بغلة الاقتصاديين.

لقد استشعر الناقد عبد الحميد بورايو إشكالية المصطلح، بدءا بمنجزه النقدي الرائد – المذكور آنفا– وصرح بذلك في مستهلّه مؤكدا أنّه "مقدم على تجربة عسيرة غير مأمونة السبيل، فالدراسة البنائية للنص الأدبي مازالت تخطوا خطواتها الأولى وعلى استحياء في الدراسات الأدبية العربية، مما يجعل مسألة استخدام المصطلحات تطرح نفسها بإلحاح على الباحث، وقد حاول في تصديه لها أن يستفيد من الأبحاث السابقة في هذا الميدان رغم ندرتها، إلى جانب استخدامه لمصطلحات مألوفة في الدراسات العربية، مع التنبيه إلى السياق الذي استخدمت فيه، وما يمكن أن تحمله من معاني اصطلاحية جديدة"[1].

ولعل الخيار المنهجي الذي اعتمده الناقد كان سببا في تضخّم هذه الإشكالية، إذ التركيب المنهجي يستدعي جهازا مصطلحيا معقدا، ومعرفة شمولية بمصطلحات كل منهج، وهذا مصطلب عزيز إذا ما تعلق الأمر بدراسة نقدية رائدة، وفي مرحلة مبكرة من عمر النقد الحداثي العربي عموما والجزائري بوجه أخصّ، ولذا وجد الناقد نفسه محاطا بإشكالية التعامل مع المصطلح والمنهج معا.

تتجلى أولى مظاهر الاضطراب الاصطلاحي –في كتاب القصص الشعبي في منطقة بسكرة– في عدم تمثّل الحدود الفارقة بين جملة المناهج المعتمدة من قبل بورايو، والاكتفاء بإدراجها ضمن دائرة البنيوية، وقد ترتّب عن ذلك إغفال تسمية المناهج بمسمياتها، فلا ذِكر

[1] القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 06-07.

للبنيوية التكوينية، ولا ذِكر للسيميائية السردية، ولا ذكر للشعرية السردية، ولا السردية، ولا البنيوية الأنثروبولوجية، مع أن استقراء مدونته النقدية يكشف عن اعتماده لهذه المناهج، بل ويكشف عن تمثل دقيق لإجراءاتها على مدار النماذج التحليلية الثلاثة.

كان من البدهي أيضا أن يتعثر في نقل بعض المصطلحات أو ترجمتها، فأعرض عن نقلها أصلا، ومثال ذلك تعامله مع **المربع السيميائي** و**النموذج العاملي**–في كتابه القصص الشعبي...– حيث تعامل مع هذين المفهومين كإجراء بلا مصطلح، واعتمدهما في معالجة النماذج القصصية الثلاثة بمقطوعاتها، وظل يشير إليهما بعبارات من قبيل: (ويمكن رسم هذه العلاقة على الشكل التالي)، (وتأخذ العلاقة الصورة التالية)... هذا، وقد ذيّل كل مربع سيميائي بكلمة (شكل)، وكل نموذج عاملي بكلمة (جدول) على مرّ الدراسة، ولعل الجدول الآتي يكشف عن اضطراب المصطلح عند بورايو، بل وغيابه أصلا في ما يخص مصطلحي (المربع السيميائي والنموذج العاملي)، مع تواترهما كإجراء من بداية المقاربة إلى نهايتها:

| النموذج القصصي | **المربع السيميائي** | عدد المرات | **النموذج العاملي** | عدد المرات |
|---|---|---|---|---|
| **غزوة الخندق** | **ص** 152–153–161–161–166–167–172–173–179–179–193–193_194. | 13 | **ص** 155–155–162–162–167–168–173–173–180–180. | 10 |
| **حكاية ولد المحقورة** | **ص** 208–209–215–215–215–225. | 06 | **ص** 207–209–217–217–217. | 05 |
| **الإخوة الثلاثة** | **ص** 232–233–233–240–241–246–250–250–255–255. | 10 | **ص** 233–234–234–242–242–250–250–251. | 08 |
| المجموع | | 29 | | 23 |

فنلاحظ من خلال الجدول اعتماد الباحث (المربعَ السيميائي) كآلية 29 مرّة، دون ذكر مصطلحه ولا المصطلحات المرادفة له (النموذج التأسيسي) أو (البنية الدلالية الأولية)، وكذا استخدام الباحث لآلية النموذج العاملي 23 مرّة دون ذكر المصطلح أصلا.

إنّ هذا الاضطراب الاصطلاحي له ما يبرره من الوجهة المنطقية والزمنية معا، إذ الدراسة البنيوية –لم تزل حينذاك– تَدرج متعثرة في الحواضن النقدية العربية، فما القول في السيميائية التي لم تستو على سوقها –آنذاك– في مظانها غربيا، فكيف بها عربيا، وكيف بها جزائريا، إنّ السيميائية انتقلت "إلى الوطن العربي خلال الثمانينيات*"[1] يضاف إلى ذلك أنّ القاموس السيميائي لغريماس وكورتيس لم يظهر إلاّ بعد مرور سنة من عمل بورايو، ما يعني أنّ دراسة بورايو تشكل حدثا نقديا بكرا ورائدا في الخطاب النقدي الحداثي الجزائري، والسيميائي على وجه الخصوص.

هذا، وقد صارت هذه الإجراءات السيميائية وغيرها أكثر وضوحا ودقة على المستوى النظري والتطبيقي والاصطلاحي جميعا، من خلال منجزاته النقدية والتُرجمية التالية، والتي حرص فيها على تأصيل هذه المفاهيم وضبطها وتطبيقها، وكمؤشر على ذلك قولُه في معرض تحليله لحكايات الليالي: "لجأنا من أجل رصد انبثاق المعنى في الحكايات المدروسة إلى استخدام نموذج البنية الأولية المسمى عند السيميائيين بـ "المربع السيميائي" وهو صياغة منطقية قائمة على نمذَجة العلاقات الأولية (أو التأسيسية) للدلالة القاعدية. التي تتلخص في مقولات: التناقض والتقابل والتلازم؛ فهو نموذج توليدي ينظم الدلالة ويكشف عن آلية إنتاجها عبر ما يسمى بالتركيب الأساسي (أو القاعدي) للمعنى. إنّه أداة منهجية تسمح برصد انبثاق المعنى منذ حالاته الأولية (...) وحتى حالاته التركيبية المختلفة المتبدية أولا في الدلالة التأسيسية ثم في مختلف التجليات: الصيغية والفاعلية والوظائفية والخلقية والفضائية..."[2] والأمر ذاته مع النموذج العاملي في دراساته اللاحقة.

* هذا إذا ما استثنينا دراسة جامعية للباحث التونسي علي العشي بإشراف عبد السلام المسدي، سنة 1976، كان عنونها (تحليل سيميائي للجزء الأول من كتاب الأيام لطه حسين) وكذا ظهور كتاب (نظرية البنائية في النقد الأدبي) لصلاح فضل 1978، والذي اشتمل على فصل بعنوان (النظم السيميولوجية والأدب) مع عدم تمثل واضح لأسسها.

[1] يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 133.

[2] المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص 28.

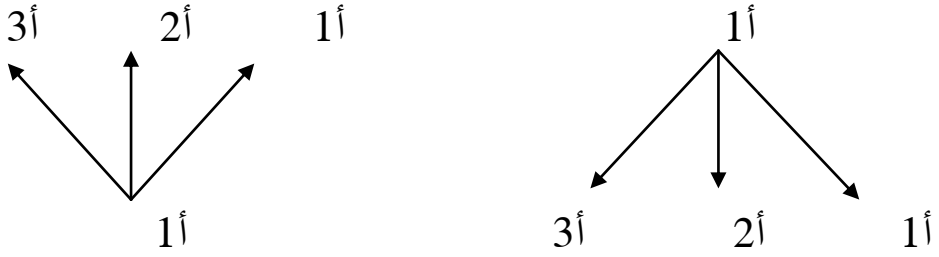
من المصطلحات التي بدا فيها الباحث مضطربا أيضا –في دراسته السابقة– مصطلح **الشخصية** و**الدور** و**الممثل** و**القائم بالفعل** فيبدو تارة واضحا في استخدامها بمقابلاتها الاصطلاحية (ممثل Acteur) و(قائم بالفعل Actant) بفروقاتها؛ نحو بيانه للفرق بين الشخصية والدور، حيث يقول: "يكمن الفرق بينهما في كون الشخصية هي الصورة المحقِقَة للدور في القصة، والشخصية قد تقوم بتحقيق أكثر من دور، كما أنّ الدور قد لا يتحقق في شكل شخصية (...) ويمكن أن نقول أنّ الشخوص هي وحدات الخطاب بينما الأدوار هي وحدات الرواية القصصية باعتبارها بنية كامنة"[1] ويضيف قائلا: "إنّ الفرق بين الشخصية والدور، كما تبيّنَ لنا، يكمن في كون الأولى هي الصورة المتحققة للثاني في القصة باعتبارها نصا لغويا (أو خطابا لغويا)، بينما الدور عنصر يقوم بنشاطه في مستوى الدلالة التي يحملها الخطاب اللغوي"[2] وذلك ما يمنح –في نظره– "الشرعية إلى محاولة الدراسين البنائيين إلغاء الفهم التقليدي للشخصية، وبالأحرى استبدالها بتسميات جديدة مثلما فعل (أ.ج غريماس) عندما سماها (ممثلا Acteur) في تحققها في النص، و(قائما بالفعل Actant)* في مستواها التجريدي"[3] ليختار بعد كل ذلك مصطلح (شخصية) من بينها جميعا، فيعمق بذلك إشكالية المصطلح لديه، يقول "وقد احتفظنا في بحثنا بمصطلح (شخصية) لعدم وجود بديل يمكن أن يحلّ محلّه من ناحية، ولأنّه قابل لأن يحمل فهما جديدا يتماشى مع النتائج التي نتوصل إليها من خلال استقرائنا للنصوص من ناحية أخرى"[4].

إنّ إصرار بورايو –في دراسته القصص الشعبي في منطقة بسكرة– على اعتماد مصطلح (شخصية) مردّه –في تصورنا–إلى التركيب المنهجي وطبيعة المناهج المعضّدة للسيميائية السردية، خاصة البنيوية الأنثروبولوجية، والبنيوية التكوينية، والمنهج الاجتماعي، وكلّها مناهج تأبى أن تتعامل مع الشخصية بشكل تجريدي، ولذلك سحَبَ هذا المصطلح على الدراسة في شموليتها. وهذه بعض المشاكل التي يفرزها التركيب المنهجي، حيث قد لا تنسجم خصوصية منهج مع منهج آخر على مستوى الإجراء والمصطلح معا، ومن ثم فلن

[1] القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 140.
[2] المصدر نفسه، ص 185.
* ولعله كان من الأولى استخدام مصطلح (عامل) بدل (قائم بالفعل) على اعتبار أنّه يطلق على مصطلح Sujet (الذات) مصطلحَ (فاعل)، وحينئذ سيحدث التباس بين الفاعل والقائم بالفعل.
[3] المصدر نفسه، ص 153.
[4] المصدر نفسه، ص 153.

يستطيع الناقد أن يَعدِل (يوفّق) بين المنهجين وإن حرص! وحينئذ سيميل كل الميل إلى إجراءات ومصطلحات منهج على حساب الآخر.

وكالعادة، فإنّ بورايو يتدارك الخلل الاصطلاحي الذي وقع فيه من خلال مقارباته وترجماته اللاحقة، فقد عمد إلى ترجمة مصطلحات سيميائية سردية بشكل مجتزأ من قاموس غريماس وكورتيس، وترجمة مقالاته أيضا، مثل مقالة غريماس الموسومة (الفواعل، الممثلون، الصور) بغية ضبطها وتعميق فهمها بمخاتلة أدق تفاصيلها، كضرورة معرفة أنّ الفاعل قد يتجلى في الخطاب عن طريق عدة ممثلين، والعكس صحيح، فمُمثل واحد يمكن أن يجسد عدة فواعل، كما في الشكل الآتي:[1]




ويتجلى هذا الوضوح أيضا في ممارساته التطبيقية اللاحقة، مثلما فعل مع حكايات الليالي، حيث رصد "كل شخصية من خلال التغيرات التي تطرأ عليها، وبناء على موقعها في شبكة العلاقات التي تنتمي لها حسب المستويات الثلاثة: البنية الفاعلية، وبنية الممثلين، وبنية الأدوار الغرضية"[2] وفي هذا تجاوز لمفهوم الشخصية الذي كان يصرّ عليه في تحليلاته.

أمّا مصطلح (**اختبار** Epreuve) فقد تعامل معه على أساسٍ وظائفي، أي بِعَدِّه (**وظيفة** Fonction) وقد اعتمد أنماط الاختبارات الثلاثة التي حددها غريماس؛ وهي الاختبار التمهيدي/ التأهيلي Epreuve qualifiante والاختبار الرئيسي Epreuve principale والاختبار التمجيدي Epreuve glorifiante أو الإضافي باصطلاح بورايو. ووجْهُ اجتهاده في التعامل مع هذه المفاهيم، هو أنّه مَفصَلَ كل واحد منها إلى نمطين؛ إيجابي وسلبي، أي

[1] أ.ج غريماص، الفواعل، الممثلون، الصور، تر: عبد الحميد بورايو، ضمن كتاب: النظرية السيميائية، ص 46.
[2] المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص 17.

وِفق ما تقتضيه طبيعة النص السردي المعالج، ولعلّ مرد هذا الاجتهاد هو إفادته من النموذج المنطقي الذي أسسه كلود بريمون في كتابه (منطق القصة) والقائم على الاحتمالات السردية (تحقق أو عدم تحقق) أي نجاح أو فشل، وهو نموذج مطوّر لبعض مقولات الباحث الروسي فلادمير بروب في كتابه (مورفولوجيا الحكاية الخرافية)، ولذا نجد بورايو في تعامله مع حكاية "ولد المحقورة" يستنبط الاختبارات على النحو الآتي: (اختبار تمهيدي فاشل، اختبار إيجابي أوّل، اختبار رئيسي إيجابي، اختبار إضافي سلبي، اختبار إضافي إيجابي).

من المصطلحات أيضا مصطلح (مقطوعة Séquence) والتي يتم تحديدها من خلال فعل التقطيع Segmentation وهو "عملية تقوم على تجزئة الملفوظ (أو المقطوعة) لإظهار الوحدات التي تشكّله"[1] ويقابل بعض الدارسين المصطلح الأجنبي ذاته بمصطلح (متوالية)، ويفرق بورايو بينهما بقوله "تنتظم الوظائف في متتاليات، وهي وحدات أكبر تجمع بين عدد من الوحدات الوظيفية في سياق واحد (علاقة زمنية) تقوم فيما بينها علاقة منطقية (...) والمقطوعة مجموعة من المتتاليات تخضع لأشكال مختلفة من العلاقات، وتمثل المقطوعة بنية متكاملة"[2] وهو التقطيع الذي اعتمده في تحليل حكاية ولد المحقورة في كتابه (القصص الشعبي...) غير أنه في تحليله للحكاية نفسها في كتاب (الحكايات الخرافية...) استعاض عن المقطوعة بالمتوالية، فقسم الحكاية إلى قسمين سمّاهما متواليتين بعد أن كان سماهما في الكتاب الأول مقطوعتين ! كما نلاحظ إعراضه عن مصطلح (متتالية) واستبداله بمتوالية.

أمّا بخصوص اصطلاحات المناهج النقدية فقد أصبح أكثر وضوحا في التعامل معها، وفي إطلاق المصطلح المناسب لكل منهج، فقد كنا لمسنا غياب مصطلح (**السيميائية** و**السيميائيات**) في كتابه (القصص الشعبي...) ليعتمد بعد ذلك مصطلح (السيميولوجيا والسيميوطيقا وعلم الدلائل) في كتابه الترجمي (مدخل إلى السيميولوجيا، نص–صورة) "تتحدد السيميولوجيا أو السيميوطيقا باعتبارها علم الدلائل (...) Sémiologie أي علم الدلائل"[3] لينتقل إلى مصطلح (السيميائية والسيميائيات) في معظم كتبه ومعظم ترجماته*

[1] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2000، ص 163.
[2] القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 138.
[3] دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا نص-صورة، ترجمة عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1995، ص 11.

ولعلّه استقرّ عند هذين الأخيرين لشيوعهما في الدراسات العربية، ولاقترابهما من الأصل الاشتقاقي العربي (السمة والسيماء...).

أما مصطلح (**البنيوية** Structuralisme) فقد استخدمه منذ دراسته الرائدة (القصص الشعبي...) غير أنّه استعاض عنه بمصطلح "البنوية"[1] و"البنائية" في بعض الحالات حال الوصف كـ "النموذج البنائي"[2] وقوله "تأخذ دراستنا في حسبانها البحث الشكلاني والبنائي"[3]، ليعود إلى مصطلح "البنيوية"[4] في كتابه (البطل الملحمي والبطلة الضحية) و(التحليل السيميائي للخطاب السردي)[5] ويؤوب من جديد إلى مصطلح "البنوية" في كتابه (المسار السردي وتنظيم المحتوى) وهذه المرة يستعمله بضبط حركات الكلمة "البنَويَّة"[6] تأكيدا منه على الثبات على هذا المصطلح والاستقرار عليه، ولعل هذا الاستقرار مردّه سلامته اللغوية في باب النسبة –كما أورد ذلك سيبويه وغيره من علماء اللغة العرب القدامى والمعاصرين أمثال عبد الرحمن الحاج صالح– فضلا عن خفته في النطق، ولعّله راجَعَ بعضَ النقاد أو اللغويين في هذا الشأن فاستقر عليه.

وأيا ما يكن الشأن، فإنّ الانتقال بين هذه المصطلحات يكشف عن توتر وارتباك واضطراب من لدن الناقد بورايو، وإذا كانت هذه الإشكالية عند ناقد بعينه، فكيف بها من ناقد إلى آخر، ولعلنا حال هذا الوضع أن نقف عند هذا الحدّ من إشكالية المصطلح عند بورايو دون أن نقارن مصطلحاته النقدية بمصطلحات غيره من النقاد، لأن الإشكالية ستصبح أعمق وأغور، وسيستحيل المبحث بحثا قائما بذاته.

وبالنسبة لمقابل مصطلح Narratologie فنجده غائبا في دراسته الرائدة (القصص الشعبي...) ثم نجده في كتابه (الحكايات الخرافية) ولكن لا يعبّر عنه صراحة، فيستخدم

---

* نجد الناقد في كتابه الترجمي (السيميائيات السردية) يستخدم مصطلح السيميولوجيا جنبا إلى جنب مع السيميائية والسيميائيات، ينظر: ص 3-4. والأمر نفسه في كتابه (البطل الملحمي...) ص 02.

[1] الحكايات الخرافية، ص 123.

[2] منطق السرد، ص 15.

[3] الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 15.

[4] البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص 87-88.

[5] التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات من "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة"، منشورات مخبر "عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر"، دار الغرب، وهران، الجزائر، دط، 2003، ص 07.

[6] المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص 06 ص20.

مصطلحات من قبيل "النظريات المتعلقة بالسرد"[1] وأيضا "الأبحاث السردية"[2]. ليستخدم بعد ذلك مصطلح (علم القص) مقابلا له في كتابه (منطق السرد)، حين أشار إلى أنّ بحث فلادمير بروب سار بالتحليل الشكلي للقصص شوطا كبيرا، حيث "يعدّ البداية الحقيقية لمرحلة جديدة من تاريخ "علم القص""[3] كما استخدم إلى جواره مصطلح (علم السرد) "يطمح "تزفيتان تودوروف" إلى إقامة قاعدة لعلم لم يوجد بعد هو علم السرد"[4].

أمّا في كتابه (البطل الملحمي...) فيبدو واضحا في الدلالة على المصطلح الأجنبي، ويقابله بمصطلح (علم السرديات) يقول: "... عن طريق خطوات منهجية تستفيد من منجزات السيميولوجيا وعلم السرديات Narratologie"[5] وهذا المصطلح لا يصح من الوجهة اللغوية التركيبية، لأنّ اللاحقة "logie" تدل على العلم، وحينئذ لا يصح أن ندل على (علم السرد) باللاحقة والإضافة معا، فكأننا نقول: (علم السرد علم!).

ليستقرّ بورايو بعد كل هذا التطواف المصطلحي على مصطلح (السرديات) في كتابه (المسار السردي...) حين اعتمد آليات السيميائية السردية الغريماسية و"التي كان لها اليد الطولى في تطوير السرديات (أو علم السرد)"[6] واستخدم المصطلح ذاته في كُتبه الترجمية، والتي كان يهدف من خلالها إلى "تقديم مداخل لـ ((السرديات))"[7] بل وترجم مقالات متفرقة لعدد من الدارسين، وجمعها في كتاب تحت عنوان (السرديات التطبيقية).

والجدير بالذكر أنّ بورايو لا يقيم حدودا بين الشعرية السردية (السرديات البنيوية) والسيميائيات السردية، بل يجمعهما في دائرة مصطلح واحد هو Narratologie من حيث المصطلح، ويجمع بينهما أيضا في الممارسة التطبيقية، فيراوح بين إجراءاتهما بسلاسة في معظم مقارباته، وقد لاحظ أحد الدارسين هذا الأمر معلّقا: "إنّنا ألفينا ناقدا بصيرا بحجم عبد الحميد بورايو (الذي رهن حياته العلمية للحكايات الشعبية المغاربية موضوعا، والدراسات

[1] الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 06.
[2] المصدر نفسه، ص 123.
[3] منطق السرد، ص 28.
[4] المصدر نفسه، ص 64.
[5] البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص 02.
[6] المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص 05.
[7] المنهج السيميائي، ص 05.

السردية الحداثية منهجا، بالشكل الذي يجعله حقيقا بلقب: فلاديمير بروب الجزائري!) يستعمل في واحد من كتبه مصطلح تودوروف Narratologie ويطبق منهج غريماس"[1]، وليس هذا حال بورايو وحده، بل هو حال كثير من الدارسين العرب، الذين لا يميلون إلى إطلاق مصطلح (السردية) للدلالة على (Narrativité) بمفهوم غريماس، ولا مصطلح (السرديات) كمقابل لـ (Narratologie) بمفهوم تودوروف، وإنما يميلون إلى الجمع بين المفهومين تحت مظلة مصطلح واحد هو (Narratologie) للدلالة على النظريات السردية السيميائية والبنيوية معا.

يمكن أن نسجل جملة من الملحوظات حول إشكالية المصطلح عند بورايو:

- لقد عرف الخطاب النقدي عند بورايو في بداية مشوراه النقدي –وتحديدا في عمله الرائد– غياب تسمية كثير من المناهج، مع توسله بإجراءاتها، من ذلك (البنيوية التكوينية، السيميائية السردية، الشعرية السردية، الأنثروبولوجيا البنيوية...) ويضاف إلى ذلك غياب مصطلحات نقدية كثيرة، مثل: المربع السيميائي والنموذج العاملي... وكنّا أرجعنا السبب إلى كون الدراسة رائدة، وأنجزت في مرحلة مبكرة من عمر الخطاب النقدي الحداثي العربي، بل ظهرت في مرحلة لم تكن كثير من المناهج وإجراءاتها ومصطلحاتها استقرت بعد في مظانها الغربية.
- بدا اضطراب الناقد واضحا في نقل كثير من المصطلحات عبر منجزاته النقدية والترجمية، فكان يرتدّ على كثير من مصطلحاته من دراسة إلى أخرى، إلى حين ثبت على مصطلحات بعينها، واستقر عليها في دراساته الأخيرة وكذا ترجماته.
- لعل استقرار بورايو على مصطلحات نقدية بعينها –مثلما أشرنا– مردّه إفادته من منجزات غيره ممن راكموا دراسات تأصيلية وتطبيقية وترجمية في الجزائر وغيرها، وقد صرّح بهذه الإفادة، وصرّح بتنسيقه مع نقاد متخصصين من داخل الوطن وخارجه، وفي هذا الشأن يقول –أي فيما يخص تعامله مع المصطلحات– "حاولت قدر الإمكان أن أتقارب في اختيارها مع زملائي المنشغلين بها فأستفيد من اجتهاداتهم، وأخصّ بالذكر هنا الأساتذة: رشيد بن مالك والسعيد بوطاجين والسعيد

[1] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 302.

بنكراد"[1] وهنا نصل إلى نتيجة مؤداها أنّ الاجتهاد الفردي في ترجمة المصطلح النقدي مسبب رئيس ومباشر لفوضى المصطلح في الخطاب النقدي، بينما التنسيق والترجمة الجماعية للمصطلح عامل قوي ورئيس في استقرار المصطلح وثباته، ومن ثم وضوح الخطاب النقدي في عمومه، على اعتبار أن المصطلح مفتاح المعرفة وأداة التحكم في مفاهيمها.

- لاحظنا من خلال منجز بورايو النقدي، أنّ التركيب المنهجي كان سببا من أسباب اضطراب المصطلح عنده، على اعتبار أنّ ذلك التركيب يشتت مدارك الناقد، ويفرض عليه استخدام مصطلحات في غير موضعها ومقامها، وهو ما حصل لبورايو في تعامله مع مصطلح (الشخصية)، أين وجد نفسه مضطرا لاستخدام هذا المصطلح وهو يشتغل على آليات السيميائية السردية في كثير من المواضع، ما يعني أنّ هذا المصطلح زاحم مصطلح (الممثل) و(الفاعل) و(العامل/القائم بالفعل) و(الدور)، كمت أنّ استخدام هذه المصطلحات لا ينسجم والتحليل البنيوي التكويني والبنيوي الأنثروبولوجي والتفسير السياقي الاجتماعي، وكلها مناهج اجتمعت في دراسة واحدة.

بينما لاحظنا شيئا من التحكم في المصطلح لمّا سخّر جهده في دراساته الأخيرة للسيميائيات/ السردية فخفّت حدة إشكالية المصطلح النقدي في خطابه.

**خامسا: التحليل النقدي بين صرامة المنهج وخصوصية النص/محاورة النص والمنهج**

يتأرجح كل تحليل نقدي منهجي بين إكراهين؛ الخضوعِ لسلطة المنهج؛ وحينئذ تغدو الممارسة ميكانيكية، ويغدو النصُ حقلَ تجارب، ووسيلة لإثبات جدوى المنهج وإن بشكل إسقاطي وقسري، وأمّا الإكراه الثاني، فيتمثل في خصوصية النص التي قد تتعارض وإجراءات المنهج، وحينئذ تقتضي الممارسة النقدية وعيا بأولوية مراعاة خصوصية النص على حساب المنهج لا العكس، وهذا الذي ألفيناه عند الناقد عبد الحميد بورايو –بعد استقراء

[1] المنهج السيميائي، ص 06.

مدونته النقدية– إذ يقطع برأيه قطعًا أنْ "**لا طاعة لمنهج غربي في معصية النص العربي**"[1] وهي رؤية تكاد تنسحب على كافة مقارباته، حيث عادة ما تقتضي منه خصوصية النص تحويرا منهجيا يتناسب مع تلك الخصوصية.

إنّ هذه القناعة المنهجية ظلت راسخة في معظم مقارباته، وقد قادته إلى تحقيق الأصالة المنشودة في كل ممارسة نقدية، ولذا نجده يصرّح بهذه الرؤية وهذه القناعة في غير ما موضع من أعماله النقدية، يشير إلى ذلك في أحد كتبه قائلا: "لقد حرصنا في معالجاتنا المختلفة لخطاب الحكاية الشعبية الجزائرية على استبعاد المفاهيم المنقولة بشكل حرفي عن الدراسات الغربية، كما عملنا على تجاوز التطبيقات الميكانيكية التي تعتمد على أدنى جهد تأصيلي وتمثيلي لهذه المفاهيم، وذلك درءا للمزالق التي تقع فيها عادة التناولات النقدية الضحلة المستكينة لراحة السهولة والكسل، المعتمدة على اجترار المفاهيم السطحية المستهلكة"[2] وهي وجهة نظر ماثلة أيضا في كتابه (الحكايات الخرافية...) حيث "حاولتْ هذه الدراسة أن تتجنب قدر الإمكان الاعتماد على التطبيق الميكانيكي والارتباط الحرفي بالطرق والمناهج الغربية، وعملت على الاستفادة منها حسبما تمليه ضرورة مراعاة درجة تطور الأبحاث العلمية العالمية في هذا الميدان، وما يتطلبه الانسجام المنهجي، وكذلك طبيعة المادة موضوع الدراسة، دون التقيد بطريقة باحث معيّن أو فرع وحيد من فروع الدراسات الإنسانية، كما عملت على احترام خصوصية الخطاب الشفوي ذي الطبيعة الفنية"[3].

إنّها وجهة نظر تنم عن وعي نقدي في تلقي المناهج النقدية الغربية، وكيفية التعامل معها، إذ لا ضير أن تكون المناهج غربية المنبت/المنشأ، لكن شريطة أن لا تتسلط على النص كتسلط المستعمِر على المستعمَر! فهناك خصوصية ينبغي أن تراعى وتُقدَّم من حيث الأولوية، وهذا الذي سنكشفه في بعض النماذج التي تبيّن كيفية تعامل بورايو مع الإجراءات المنهجية وتكييفها وفق ما تقتضيه خصوصية النص المعالج.

[1] يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1، 2009، ص 318.
[2] البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص 89.
[3] الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 123.

## 1- خصوصية التحليل الوظائفي عند بورايو

لقد عُني عبد الحميد بورايو بالتحليل الوظائفي الذي أسسه فلادمير بروب، ولم يبرحه في مقارباته النصية كلّها، إذ شكّل هذا التحليل معبرا شكلانيا يقود إلى منتهى فحص المحتوى، غير أنّ هذا التحليل أخذ طابعا خاصا مع بورايو، حيث لم يتقيد بحرفيّة إجراءاته، وصرامة أدواته، وإنما أخضعه لثلاثة منطلقات؛ خصوصيةِ النص ومعطياته، ووجهةِ نظره الخاصة، ووجهةِ نظر الدارسين الغربيين الذين انتقدوا نموذج بروب وطوّروه، أمثال: كلود ليفي ستروس، وغريماس، وكلود بريمون، وهذا ما حقّقَ أصالةَ التحليل الوظائفي عند بورايو في مواجهته لإشكالية الميكانيكية المنهجية، وتلك الأصالة أو الخصوصية نلمسها فيما يأتي (مع العلم أننا اخترنا نموذج حكاية "ولد المتروكة" كشاهد لبيان تلك الخصوصية):

**أولا:** لم يتقيد الناقد بالتسلسل والتدرج الوظائفي الذي حصره بروب في إحدى وثلاثين وظيفة، وإنما قام باستخراج الوظائف وفق ما تمليه سلطة النص ومعطياته، فلم يلتزم بعددها (31 وظيفة)، ولم يلتزم بترتيبها، ولم يلتزم بطبيعتها أيضا، على اعتبار أنّ الوظيفة هي "ما تقوم به الشخصية من فعل محدد من منظور دلالته في سير الحبكة"[1]، وفعل الشخصية متفاوت من حكاية إلى أخرى، فمن البدهي أن تتغير طبيعة الوظائف، ويتغير عددها، ويتغيّر ترتيبها.

فالوظائف التي استنبطها بروب تنطبق على المائة حكاية التي تناولها، وبناؤها –مقارنة مع غيرها من الحكايات الخرافية Les Conte merveilleux غير الروسية– شبهُ ثابت ولا يُقطع بثباته، وهذا وجهٌ من أوجه الوعي النقدي في التعامل مع المنهج الغربي.

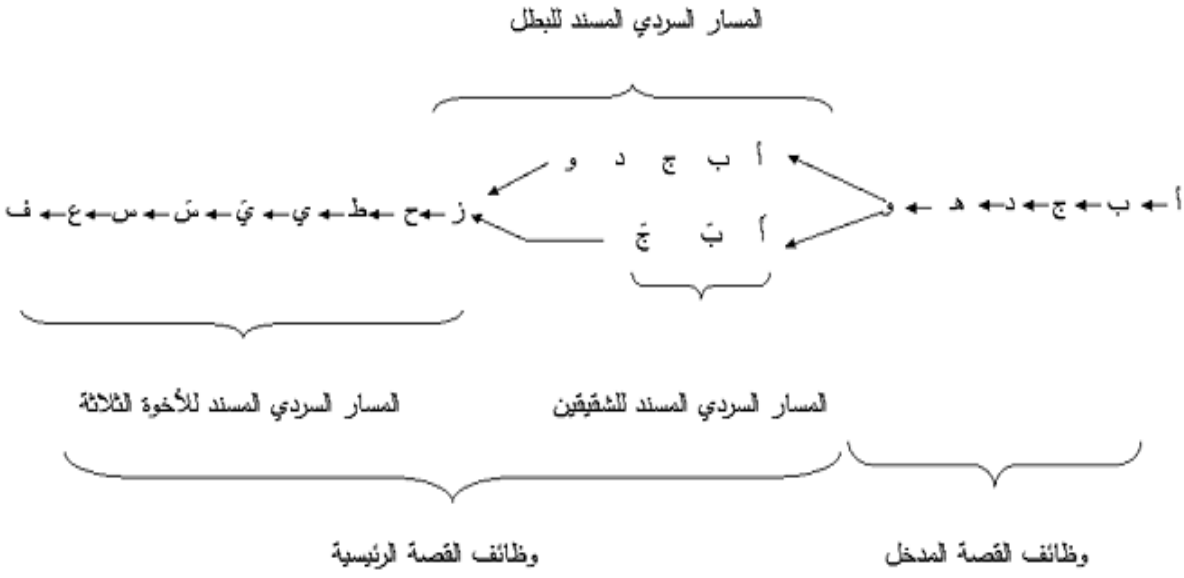
**ثانيا:** قام الناقد برصد الوظائف من خلال مراعاة وجهة نظر البطل مثلما فعل بروب، وكذلك مراعاة وجهات نظر الشخصيات الأخرى المشاركة في أحداث القصة، وهو في ذلك يعمل بانتقاد بريمون لبروب؛ ما يعني أنّه تصرّف في خطاطة وظائف بروب المقدسة، وهو

[1] فلادمير بروب، مورفولوجية القصة، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، شراع للدراسات، دمشق، سوريا، ط1، 1996، ص 38.

في ذلك على وعي وبيّنة من صنيعه، لأنّ (الوظيفة Fonction) مرتبطة بفاعلها، وليس البطل وحده فاعل في الحدث الحكائي، وهذا ما غاب عن رؤية بروب التنظيرية.

وقد حرص بورايو –على عادته في مستهل مقارباته المنهجية– أن يضع القارئ عند تصور أو بسط منهجي، حتى لا يتيه بين الاجراءات من جهة، وحتى يقف على خصوصية المنهج بين مؤسسه ومتلقيه من وجهة أخرى. ولذا يستهل تحليله قائلا: "لقد استعنا بالترسيمة الخطية البروبوية، لكننا تعاملنا معها بحرية، بحيث راعينا وجهات النظر المتعلقة بالشخوص الأخرى المشاركة في الحدث"[1].

وزيادة للتوضيح يقدم لنا الناقد ترسيمة للتسلسل السردي في حكاية (ولد المتروكة) تبيّن المسارات المسندة إلى كل من الملك –في القصة المدخل– والبطل والشقيقين –في القصة الرئيسية– مع التنبيه إلى أنّ الحروف العادية تشير إلى وظائف القصة الافتتاحية، وتشير الحروف المغلظة إلى وظائف القصة الرئيسية، وتدل الأسهم على التتابع الزمني، وتعني الفتحة فوق الحرف أنّ الوظيفة نفسَها مسندة إلى عاملين مختلفين، مثلما هو موضح في الخطاطة الآتية:[2]




**الشكل3: تفرّع المسار السردي لشخوص الحكاية**

[1] الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 17.
[2] المصدر نفسه، ص 37.

**ثالثا:** حاول الناقد الاستفادة من تأملات غريماس للنموذج الوظائفي والبدائل المنهجية المقترحة من قِبله، ومِن استثمار التعاقدات بين الشخوص، والاختبارات في عملية التحليل، عادّاً الاختبارات وحداتٍ وظيفيةً، وكعادة الناقد لا يلتزم بحرفية الآليات النقدية المتلقاة، فإذا كان المنظّر السيميائي غريماس قد توصل –من خلال تأملاته للتحليل الوظائفي عند بروب– إلى أنّ البطل في الحكاية الخرافية يمرّ بثلاثة اختبارات هي على التوالي: **الاختبار التمهيدي/التأهيلي** Epreuve qualifiante (وفيه تتحدد كفاءة البطل وقدرته على إنجاز المهمة) و**الاختبار الرئيسي** Epreuve principale (والذي يسعى البطل من خلاله إلى القضاء على النقص والاتصال بموضوع القيمة) و**الاختبار التمجيدي** Epreuve glorifiante أو الإضافي باصطلاح بورايو (وهو الذي يكشف عن البطل الحقيقي، ليتوّج بعده ويكافأ). هذه إذن الاختبارات الثلاثة التي حددها غريماس، وسنلاحظ فيما يأتي أهم الوظائف والاختبارات المسندة إلى مسار البطل، والتي رصدها بورايو على النحو الآتي:[1]

1–وقوع شر (إساءة)
2–**اختبار تمهيدي فاشل** (عندما تذكره أمه بالوضع المزري الذي يعيشه وإياها)
3– وساطة البطل من أجل إزالة الشرّ
4– خروج البطل من منزله
5– **اختبار إيجابي أوّل** (عندما يلتقي بالغولة)
6– وصوله إلى العالم الآخر
7–**الاختبار الرئيسي الإيجابي** (مجموع المواجهات التي ينتصر فيها، في طريقه، في الحديقة.
8–خروجه من العالم الآخر
9–**اختبار إضافي سلبي** (عندما يفتك منه أخواه العشب ويتركانه يواجه السبع)
10–ظهور البطل المزيف
11–عودة البطل إلى بلده في هيئة متنكرة
12–زوال الشرّ
13–انكشاف أمر البطل

[1] القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 212.

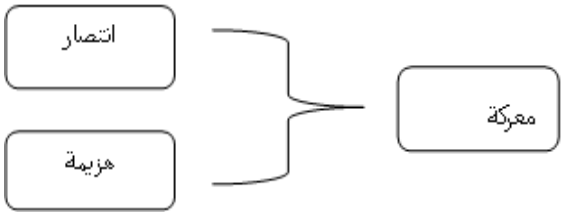
14-**اختبار إضافي إيجابي** (عندما يتم التعرف عليه وزواجه من الأميرة).

فنلاحظ أنّ بورايو لم يكتف بالاختبارات الثلاثة وإنما قام باستخراج خمسة اختبارات «اختبار تمهيدي فاشل، اختبار إيجابي أوّل، اختبار رئيسي إيجابي، اختبار إضافي سلبي، اختبار إضافي إيجابي» وهذا هو الوعي النقدي الذي يراعي خصوصية المادة الأدبية المعالَجة، لأنه إذا كانت الحكايات الخرافية الروسية المائة التي حدّد على إثرها بروب الإحدى وثلاثين وظيفة، وحدّد على إثرها غريماس الثلاثة اختبارات (تأسيسا على تأملاته للتحليل الوظائفي طبعًا) فإنّ المسار السردي للبطل قد لا يتّخذ اتجاها واحدا وقارا في الحكايات الخرافية على المستوى العالمي، بل قطعا.

**رابعا:** استثمر الناقد منطق الاحتمالات السردية التي توجه البطل في مساره مثلما حددها كلود بريمون وأسقطها على ما يسم الاختبارات التي يمرّ بها البطل، فتوصلَ بذلك إلى تجليات متباينة لتلك الاختبارات؛ منها الفاشل، ومنها الموجب، السالب، وذلك قياسا على ما لاحظه بريمون على المسار السردي للبطل، والذي لا يتخذ اتجاها واحدا قارا في كل الحكايات، وهو ما حدا به إلى إضفاء شيء من المنطقية على النموذج الوظائفي وعلى كل تحليل يسعى إلى تعقب المسار السردي لشخوص الحكي، حيث يرى بريمون في كتابه (منطق القصة Logique du récite) أنّ تتابع الوظائف في النموذج البروبي يخضع لنوع من التعسف والحتمية، فوجود وظيفة ما يستدعي بالضرورة وظيفة أخرى، وبعبارة أخرى، وقع حدث ما، لا بد أن تستتبعه نتيجة معلومة مسبقًا، وهذا ما لا يقبله المنطق، لذلك يرى بريمون أنّ الصواب يكمن في عكس ما ذهب إليه بروب؛ فحصول النتيجة مشروط بالوظيفة السابقة لها[1]، وحتى نكون عمليين أكثر، نضرب هذا المثال: لدينا المتوالية البسيطة الآتية: (وقوع إساءة، تدخّل البطل، نجاح)، فوقوع الإساءة حسب بروب يستدعي تدخّل البطل، وتدخل البطل يؤدي إلى نتيجة حتمية هي النجاح، بينما يرى بريمون أنّ الوظيفة الأخيرة من هذه المتوالية تنفتح على احتمالين، إمّا النجاح وإمّا الفشل، ومن ثم فإنّ النتيجة تكون مشروطة بالوظيفة السابقة وليس العكس فالنجاح أو الفشل مشروط بتدخّل البطل.

[1] ينظر: جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 239.

إذن "يتخذ بريموند موقعًا مخالفًا من حيث المنظور المنطقي الكلي للقصة بقطع النظر عن هذه المدونة المعينة أو تلك، من الواضح إذن أنّه من المنطقي أن يكون هناك احتمالان يتلوان المعركة."[1]




**الشكل4: منطق الاحتمال بعد الوظيفة (معركة)**

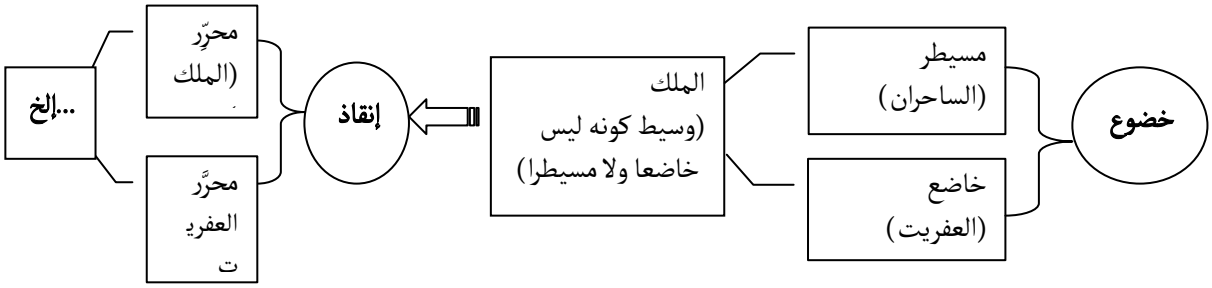
وبهذا يكون (بريمون) قد حصر الاحتمالات المتاحة في كل مسار سردي، وفي كل أنواع الحكي، وهي احتمالات تحتكم إلى المنطق الإمبريقي في مجملها، وعلى هذا الأساس وضع الناقد (بورايو) نصب عينيه الاحتمالات التي تواجه البطل في مساره السردي من نجاح أو فشل، فراح يرصد الاختبارات على أساس الاحتمالات السردية التي تحكم وظائف البطل، فتوصّل إلى تجليات متباينة للاختبارات منها الفاشل، ومنها الموجب، ومنها السالب. هذا المسعى النقدي هو ما يؤسس لأصالة مشروعه النقدي، وطريقته الخاصة في مواجهة إشكالية المنهج.

**خامسا:** استثمر بورايو بعض مقولات العالم الأنثروبولوجي كلود ليفي ستروس في تحليله للأسطورة، من ذلك مبدأ: (التضاد، الوساطة، الاستبدال) وقد أسهمت هذه الآلية في الكشف عن كيفية تنامي المسارات السردية عبر الأدوار الغرضية (Les rôles thématique).

ففي كل الوحدات الوظيفية يقوم النقاد باستخراج التضادات المنبثقة عن الأدوار الغرضية ضمن كلّ وظيفة، وتدخّل الحد الوسيط الذي يؤدي إلى استبدال أحد الطرفين المتضادين، ممّا يؤدي إلى ظهور وظيفة أخرى تحمل طرفين متضادين ليتدخل حدّ وسيط ... وهكذا، ولا بأس أن نوضّح ذلك بمثال من الحكاية، حيث تبرز وظيفة (خضوع) من خلال التضاد القائم بين العفريت والساحرين وهي علاقة (مسيطر/خاضع) وتسمح صفات الملك بما هو غير

[1] دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا نص-صورة، ص 47.

خاضع وغير مسيطر في الوقت نفسه بقيامه بدور الوسيط، فيقوم بإطلاق سراح العفريت بعد أن أنّبه ضميره، وهو ما يؤدي إلى ظهور وظيفة (إنقاذ) القائمة على التضاد بين (محرِّر/محرَّر) أي بين الملك والعفريت ويدخل حدّ وسيط وهكذا، ولعل الشكل الآتي يقرب الصورة أكثر:




**الشكل5:التنامي السردي عن طريق انبثاق التضادات عن الأدوار الغرضية حسب بورايو**

لقد استثمر عبد الحميد بورايو آلية أو نموذج الوساطة بين طرفين متناقضين كما حدّده ستروس في تحليله للأساطير[1]، في تحديد النظام الذي يحكم البنيات السردية في القصص الشعبية، وبالتحديد استجلاء تحولات مكونات القصة أو وحداتها السردية؛ سواء على مستوى الوحدة السردية الكبرى (النص السردي ككل) و على مستوى الوحدات السردية الصغرى (الوظائف)، فكلّ وظيفة –حسب بورايو– تتأسس على محور دلالي يربط ما بين دورين غرضيّين متضادّين وتستند الوساطة بين الطرفين المتضادّين إلى وجود سمات مميّزة: تشابه واختلاف؛ تسمح بدخول عنصر وسيط بين الطرفين؛ يضع الوسيط حدًّا للتضاد ولكنّه يفتح في الوقت نفسه مجالا لظهور تضادّ جديد يتطلّب وسيطا آخر، وهكذا حتى نهاية الحكاية[2]. وبهذا يتّضح لنا عدم ارتباط بورايو بما يتلقّاه من آليات تحليل –من النقد الغربي– ارتباطا ساذجا، بل يسعى غالبا إلى استثمارها وبلورتها وفق ما تقتضيه طبيعة المادة الخاضعة للدراسة.

ركحا على ما تم بسطه، يتبيّن لنا أنّ المقاربة النقدية لدى بورايو موجهة بوعي نقدي يحيد بها عن الوقوع في مطبات التعسف الذي يرهق كاهل النص، ويحمّله ما لا يطيق، بل

[1] ينظر: كلود ليفي ستروس، الأنثروبولوجيا البنيوية، تر: مصطفى صالح، ج1،ج2، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، دط، 1977.
[2] الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص40.

ويقوله ما لم يقل، وعليه لم يكن للناقد أن يحقق هذه الكفاءة الممارساتية الواعية لو جعل السلطة للمنهج على حساب النص، فالنصوص تتفاوت بنائيا وثقافيا، ومن ثم فمن الحكمة أن ينطلق الناقد في المقاربة من معطيات النص لا من معطيات المنهج، وهذا الذي ألفيناه في كيفية تعامل بورايو مع التحليل الوظائفي، وهو وجه يكشف عن كيفية تعامل بورايو مع إشكالية المنهج، حين تصطدم صرامة المنهج بخصوصية النص.

## 2- إجراء المقارنة وآلية استنباط العناصر المسقطة من الحكاية

لقد سعى الناقد عبد الحميد بورايو في كثير من مقارباته النقدية إلى محاولة استنباط العناصر البنيوية الثابتة في صنف قصصي معين، كالحكاية الخرافية مثلا، وذلك على طريقة فلادمير بروب، فنجده يجري دراسة مقارنة بين مجموعة من الحكايات بغية رصد الثوابت والمتغيرات، والحالات والتحولات، غير أن الإشكالية التي كانت تواجهه تمثلت في وجود عناصر ثابتة في بعض الحكايات وغيابها في حكايات أخرى من الصنف القصصي نفسه، ما اضطره إلى اصطناع طريقة منهجية تمكنه من رصد العناصر البنيوية الثابتة في الحكايات جميعها، وقد استعار هذه الطريقة أو الآلية المنهجية من طريقة ليفي ستروس في تعامله مع الروايات المتعددة للأسطورة الواحدة، وتصديه لتلك الروايات بواسطة إجراء المقارنة بغرض استنباط العناصر الثابتة المكونة لبناء الأسطورة.

عُني بورايو في كثير من مقارباته* برصد (بنية القرابة) الماثلة في القصص الشعبي، وبالتحديد في الحكايات الخرافية، ففي كتابه (الحكايات الخرافية للمغرب العربي) نجده استقرأ ثلاث حكايات خرافية هي حكاية (ولد المتروكة) و(نصيف عبيد) و(لونجة) بهدف الكشف عن النظام القرابي العام لتلك الحكايات، وهو ما سيقوده إلى استنباط معيار تصنيفي مثلما سيأتي.

توصل الناقد إلى أنّ حكاية (ولد المتروكة) شهدت تحولات على مستويات مختلفة؛ تحولات وظيفية لشخوصها وأدوارها، وتحولات دلالية في القصتين المدخل والرئيسية... وقد استتبع هذا التحول البنيوي في الحكاية تحوّل في بنية القرابة. وللكشف عن طبيعة هذه البنية

* لمزيد من التفصيل ينظر: (القصص الشعبي في منطقة بسكرة)، (الحكايات الخرافية للمغرب العربي)، (البطل الملحمي والبطلة الضحية)، (البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري).

وعناصرها، قام باستخراج علاقات الزواج والأبوة والأمومة والخؤولة، ليصنفها بعد ذلك إلى صنفين من العلاقات؛ وديّة وتسلطية، على هذا النحو:[1]

**1/ العلاقات الودية:**

أ- الزوج/ الزوجة الأولى (المفضلة).

ب- الأب/ ولداه من الزوجة الأولى.

ج- الأم/ ولدها (الزوجة المتروكة وولدها).

**2/ العلاقات التسلطية:**

أَ- الزوج/ زوجته الثانية (المتروكة).

بَ- الأب/ الابن (ولده من الزوجة المتروكة).

جَ- الأم/ ولداها (الزوجة الأولى وولداها).

دَ- الأخوال/ أبناء أختهم المتزوجة (الزوجة المفضلة).

هـَ- الأخوة/ أختهم المتزوجة (الزوجة المفضلة).

فمن حيث التناظر نجد العلاقات الثلاث الودية تقابل العلاقات الثلاث التسلطية الأولى (أ-ب-ج) مقابل (أَ-بَ-جَ) ما يعني غياب التناظر مع العلاقتين التسلطيتين المتبقيتين، وهو ما اضطرَّ الناقدَ إلى إجراء مقاربة تكميلية تسمح بالانتقال من العناصر الحاضرة إلى الغائبة، وقد تأتى له ذلك بفضل إجراء مقارنة بين حكاية ولد المتروكة بالحكايات الخرافية الأخرى.

هذا لأنّ الناقد بورايو ينطلق من المبدأ الذي يرى أن الدراسة المقارنة للحكايات من النوع السردي نفسه تتطلب "استخراج الصور القابلة لأن توفر عنصرا دلاليا من جميع الخطابات التي تتم مقارنة بعضها ببعض بشكل منهجي. سوف يعتمد التحليل المقارن على فرضية مفادها أنّه لا يمكن أن يعطي أي خطاب معزول معناه الكلي، وبالتالي تصبح المواجهة المنهجية بين الخطابات المتوفرة هي وحدها القادرة على مدّنا بجميع الدلالات التي تحملها كل حكاية"[2].

[1] الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 41.
[2] المصدر نفسه، ص 20.

من هذا المنطلق، يفترض بورايو علاقتين ضمن العلاقات الودية، لم تصرح بهما الحكاية، وهما:

د- أخوال/ ولد الأخت (ابن الزوجة المتروكة).

هـ- إخوة / أختهم المتزوجة (الزوجة المتروكة).

وهما علاقتان غير مصرح بهما في حكاية (ولد المتروكة)، ولكنّهما ماثلتان في حكايات أخرى من النوع السردي نفسه "إنّ مثل هذه الفرضية يحتمها غياب سلطة ممارسة من طرف الأخوال على ابن أختهم، وكذلك على أختهم المتزوجة (الزوجة الثانية) ومثل هذه الفرضية سوف نتأكد من صحتها إذا ما قارنا رواية هذه الحكاية بروايات حكايات خرافية أخرى تتخذ نفس العلاقات موضوعا لها"[1] وبهذا نحصل على نوعين من الصلات بين أفراد العائلة الملكية:

"أ ب ج د هـ + مودّة ضدّ أ بَ جَ دَ هَ + سلطة"

غير أنّ السؤال الذي نوجهه للناقد هو: ما يدرينا لعل العلاقتين اللتين افترضهما يندرجان ضمن علاقات التسلط السالبة لا العلاقات الودية الموجبة؟

وقد استدعى منّا البحثُ عن جواب لهذا السؤال البحثَ في أنظمة القرابة لدى الأنثروبولوجيين، فألفينا صحة فرضية بورايو في دراسةٍ للعالم الأنثروبولوجي (رد كليف-براون) حول (أخ الأم في جنوب إفريقيا) مؤداها أنّ "المجموعات التي تكون فيها علاقة الأب والابن علاقة إلفة ومودة، تكون علاقة الخال وابن الأخت متشددة وصارمة. أما في المجموعات التي يكون فيها الأب متشددا وممثلا لسلطة العائلة، فإنّ الخال هو الذي يعامل بإلفة وارتياح"[2] وهذا مؤشر آخر على مدى أصالة المقاربة النقدية عند بورايو، ومؤشر على مدى وعيه في التعامل مع المنهج، والإفادة من آلية دارس غربي وتوظيفها أو استثمارها في غير ما وضعها لها أصلا، ومن تجليات هذا الصنيع إفادته من إجراء المقارنة لدى ستروس الذي كان يواجه الروايات المتعددة للأسطورة الواحدة بالمقارنة، وذلك بهدف استجلاء جميع

[1] المصدر السابق، ص 42.
[2] كلود ليفي ستروس، الإناسة البنيانية، تر: حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، الرباط، ط1، 1995، ص 55.

عناصر المادة، على اعتبار أن بعض تلك العناصر تكون حاضرة في رواية ما، وغائبة عن رواية أخرى، فيسدّ غياب عنصر ما في الأولى، بحضوره في الثانية، على النحو الآتي:

الرواية الأولى للأسطورة ⟵ 1 2 ؟ 4 ؟ ؟ 7 8

الرواية الثانية للأسطورة ⟵ ؟ 2 3 4 ؟ 6 ؟ 8

الرواية الثالثة للأسطورة ⟵ 1 ؟ ؟ 4 5 ؟ 7 8

الرواية الرابعة للأسطورة ⟵ 1 2 ؟ ؟ 5 ؟ 7 ؟

وبالإمكان أن نمثل لما قام به بورايو في تحليله للحكايات الخرافية، وفق هذا النحو:

حكاية ولد المتروكة ⟵ أ ب ج ؟ ؟ أَ بَ جَ دَ هَ

حكاية نصيف عبيد ⟵ أ ب ج د هـ أَ بَ جَ ؟ ؟

حكاية لـــــونجة ⟵ أ ب ج ؟ ؟ أَ بَ جَ ؟ ؟

ثم ينتقل الناقد إلى إدراج العلاقات الأسرية في حزمتين، إحداهما خاصة بالزوجة الأولى (المفضلة) والثانية خاصة بالزوجة الثانية (المتروكة):[1]

" أ ب جَ دَ هَ (1)

أ بَ ج د هـ (2)

تمثل الحزمة الأولى {النظام الأموسي Matriarcale} والحزمة الثانية {النظام البطريركي Patriarcale}ليرى الناقد من خلال هذا الإجراء أنّ الحكاية تجسّد نقلة اجتماعية من النظام الأمومي إلى النظام الأبوي، حيث يظهر النظام الأول في بداية القصة، بينما يظهر الثاني في نهاية القصة، وكل ذلك معادل موضوعي ورمزي لتحول المجتمع الجزائري/المغاربي من المجتمع الأمومي إلى المجتمع الأبوي (وفي هذا نظر).

[1] الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 42.

### 3- استنباط معيار تصنيفي عن طريق المنهج

جرت العادة في الدراسات الشعبية أن تمرّ تلك الدراسات بمراحل: مرحلة الجمع، مرحلة التصنيف*، ثم مرحلة التحليل، ولعلّ عملية التصنيف أن تكون عقبة كؤودا محفوفة بالمزالق، نظرا للخيوط الرفيعة التي تفصل بين الأنواع القصصية/السردية، فهناك الحكاية الشعبية، وهناك الحكاية الخرافية، وهناك الحكاية البطولية، وهناك الأسطورة وهناك المغازي... هذا وقد اعتمد بعض الدارسين في التصنيف على طبيعة الموضوع المعالج، أي بالنظر إلى محتوى المسرود، غير أن هذا النوع من التصنيف سرعان ما تزول فاعليته لماّ يكون الموضوع نقطة تقاطع بين نوعين أو أكثر من تلك الأنواع القصصية. وهناك تصنيف آخر يعتمد دوافع أشكال التعبير الشعبي ومنطلقاتها، وهناك تصنيف يعتمد على وظيفة كل نوع قصصي، غير أنّ التداخل يظل قائما بينها جميعا، ولذلك ابتكر بعض الدارسين طريقة تصنيفية أكثر فاعلية، وتتمثل في الدراسة الوصفية القائمة على الكشف عن البنية التركيبية لكل نوع قصصي، ولعل أهم محاولة جادة في هذا الشأن تُعزى إلى فلادمير بروب الذي حاول استنباط البنية الشكلية/المورفولوجية للحكاية الخرافية، وقد تأثره بورايو في ذلك.

لقد توصل عبد الحميد بورايو من خلال المنهج البنيوي الأنثروبولوجي والإجراء المقارن إلى معيار تصنيفي للحكاية الخرافية –المغاربية على الأقل– ويتمثل مثلما أشرنا سابقا في بنية القرابة والتحول من النظام الأموسي إلى النظام البطريركي، "إنّ هذا الاتفاق بين النماذج المدروسة في تمثيل هذا المسار لمصير الإنسان يؤكّد انتماءها إلى الشكل القصصي نفسه، ألا وهو الحكاية الخرافية، ويبرز ملمحا واضحا يمكن أن يعتمد في تصنيف التراث القصصي الشعبي المغاربي، للتمييز بين الحكاية الخرافية وغيرها من الأشكال القصصية الشعبية، ألا وهو تصويرها لانقلاب العلاقات الاجتماعية والقيم المرتبطة بها، وتبشيرها بضرورة إحلال نظام جديد على أنقاض النظام السابق"[1].

* للاستزادة حول مسألة التصنيف ينظر: عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2007، ص 81-93.

[1] الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص122.

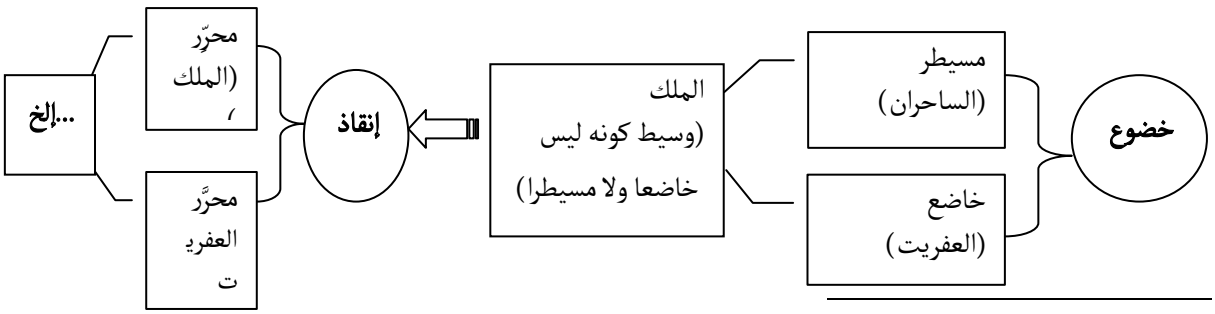
إنّ هذا الصنيع المنهجي يؤكّد مرة أخرى مدى أصالة التحليل النقدي لدى بورايو، ويكشف عن مرونة التعامل مع المنهج، وكيفية تطويعه في استنباط معيار تصنيفي للقصص الشعبي، بعد أن كان التصنيف سابقا للتحليل المنهجي، وفي كل ذلك إشارة إلى كيفية تصدي الناقد لإشكالية المنهج.

## 4- الكشف عن تنامي الوحدات السردية عبر نموذج الوساطة بين متضادين

لقد استثمر عبد الحميد بورايو آلية أو نموذج الوساطة بين طرفين متضادين كإجراء منهجي في مختلف مستويات البنية التركيبية للنص، فكل وحدة سردية محكومة في تطورها بثلاثة أسس: 1- التضاد 2- الوساطة 3- الاستبدال، وهذا النموذج الثلاثي هو الذي أرساه ليفي ستروس في تحليله للأسطورة.

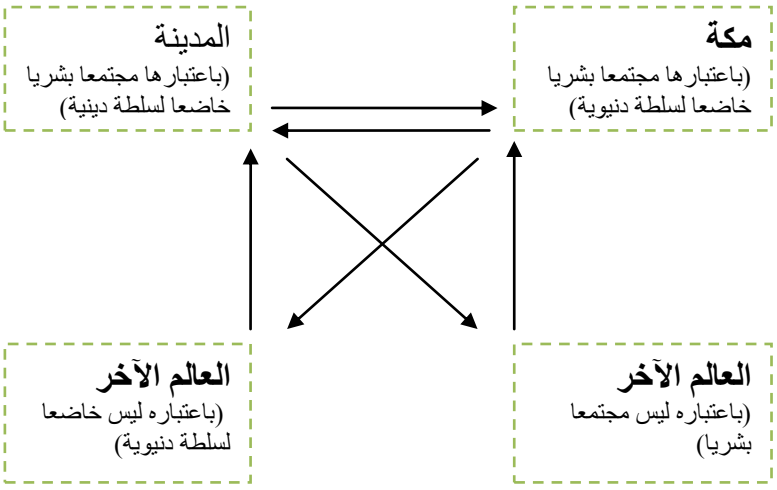
وكالعادة نجد بورايو يستفيد من هذا النموذج في الكشف عن تنامي المسار السردي عبر الوحدات السردية، يقول: "مكنني النموذج الثلاثي المتمثل في مبدأ الوساطة بين قطبين متناقضين من أجل تجاوز التناقض وخلق تناقض جديد بهدف الوصول إلى التوحيد بين النقيضين أو إلغاء أحدهما، من رصد تحولات مكونات القصة الخرافية، وكذلك المنطق الذي يحكمها"[1].

وقد كشف عن هذه الوساطة التحويلية المؤدية إلى التنامي السردي في مختلف الوحدات السردية، من ذلك: **1- الوظيفة:** حيث تقوم كل وظيفة على دورين غرضيين متضادين، ليتوسطهما طرف ثالث يقود إلى تضاد جديد وهكذا، مثلما أشرنا في حديثنا عن خصوصية التحليل الوظائفي عند بورايو:




[1] عبد الحميد بورايو، البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 2008، ص 30.

**2- الوحدة السردية الكبرى** (النص): وقد كشف عن هذا مثلا في حكاية (ولد المتروكة) التي صورت بدايتها نمطا من العلاقة الأسرية (نظام أمومي)، ليتدخل البطل كوسيط ويغيّر مجرى تلك العلاقة إلى علاقة جديدة (نظام أبوي). **3- التعاقد:** والذي يكون بين شخوص الحكاية مثلما حدده غريماس، وقد بين بورايو تنامي التعاقدات عن طريق "النموذج الثلاثي/الوساطة" في (غزوة الخندق) حيث تقدم لنا حاكم مكة والرعية (مجتمع مكة) كطرفين متضادين (حاكم vs محكوم) ويظهر طرف وسيط بينهما ممثلا في الأعرابي، والذي يحمل قيما خلافية ذات ملمحين تجعله متصلا بكلا الطرفين، ومنفصلا عنهما في الوقت نفسه، بحفاظه على كيانه المستقل، فهو ليس بحاكم، وهو بذلك يشبه مجتمع مكة، بينما هو يشبه الحاكم في الصفة الأخيرة (أي ليس محكوما) ويختلف عنه في الصفة الأولى[1] (أي ليس حاكما)، لينشأ تضاد جديد بين حاكم مكة والأعرابي، ويتدخل عنصر وسيط ممثلا في الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وهكذا. **4- المربع السيميائي:** سحب بورايو نموذج الوساطة بين متضادين على المربع السيميائي الغريماسي -وتضاده مستلهم من تضاد ستروس أصلا- وكمثال على ذلك نبقى مع (غزوة الخندق) حيث ينشأ تضاد بين مكة والمدينة كحيزين متناظرين، فالأولى بيئة مجتمع بشري تحكمه سلطة دنيوية، والثانية بيئة مجتمع بشري تحكمه سلطة دينية، ليأتي العالم الآخر كحيز يتوسط الحيزين السابقين، بما هو بيئةٌ إلهية، فهو غير خاضع لسلطة دنيوية، كما أنه ليس مجتمعا بشريا، وذلك وفق المربع السيميائي الآتي:[2]




[1] ينظر: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص151.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 193.

**5- البناء المكاني:** لقد مكّن "نموذج الوساطة" بورايو من تحديد الانتقالات المكانية وتحولاتها. ففي (غزوة الخندق) دائما نلاحظ في البداية ظهور مكة والبادية كحيزين متضادين، باعتبار الأولى تخضع لسلطة ظالمة، والثانية لا تخضع لمثل هذه السلطة. ثم جاءت المدينة كحيّز جديد يختلف عن الحيزين السابقين، في كونها لا تخضع لسلطة ظالمة، ولكنها خاضعة لسلطة عادلة، فهي تتصل بمكة من حيث خضوعها لسلطة، وتنفصل عنها في كون هذه السلطة ليست ظالمة، وهي تتصل بالبادية لكونها لا تخضع لسلطة ظالمة، فهي في ذلك مماثلة لها، ولكنها تخضع لنوع آخر من السلطة، وهو ما يجعلها مخالفة لها[1].

وهذا التعامل الإجرائي المنهجي مؤشر آخر على سعي بورايو إلى ابتكار طرق خاصة به في التحليل، وهو ما يطبع مقارباته بطابع الأصالة، فالمناهج الغربية بإجراءاتها تمثل بالنسبة له مفاتيح لولوج النص، ليتعامل معها فيما بعد بحرية ومرونة تامتين، فيُخضع تلك الآليات المنهجية لتصوره الخاص، لا لتصور المنظّر الذي أوجدها، ومن ثم فتلك المناهج وآلياتها وسيلة لا غاية، فالغاية دائما وأبدا بالنسبة لبورايو هي النص واستنطاقه والكشف عن بنياته ودلالاته ومضمراته.

[1] المصدر السابق، ص192.

# الفصل الرابع

## إشكالية المنهج عند عبد الملك مرتاض

**توطئة**

**أولا:** مستويات الخطاب النقدي عند مرتاض

**ثانيا:** موقف مرتاض من الحداثة وإفرازاتها المنهجية

1- صدمة الحداثة وإشكالية التحيّز المنهجي

2- جدل التراث والحداثة في فكر مرتاض المنهجي

2-1 المسعى التوفيقي

2-2 النزعة التأصيلية للإجراء المنهجي داخل التراث العربي

**ثالثا:** القراءة النقدية المنهجية؛ وظيفتها ولغتها

1- القراءة المنهجية ووظيفتها

2- لغة القراءة النقدية عند مرتاض

**رابعا:** استراتيجية اللامنهج والتركيب المنهجي

1- اللامنهج وتعددية المنهج

2- التركيب المنهجي

**خامسا:** التحليل المستوياتي، اصطناع منهج أم اصطناع طريقة؟

**سادسا:** إشكالية المصطلح النقدي

## الفصل الرابع

## إشكالية المنهج عند عبد الملك مرتاض

### توطئة

لم يعرف النقد الجزائري ناقدا مهتما بمسألة المنهج مثل عبد الملك مرتاض، إذ لا نكاد نلفي كتابا من كتبه النقدية خلوا من تصدير منهجي يعرض فيه مسألة المنهج وإشكالياته، وموقفه منه، والأسئلة الحيرى التي تتأوبه حيالَه مُذ ولج باب الحداثة، وقد تشعّب به اهتمامه الشديد بالمنهج إلى الارتكاض في كل مرتكَض خطابي ذي صلة به، فمن خطاب التأسيس والتأصيل إلى خطاب الممارسة إلى خطاب التنظير –ولو على هون ما– إلى خطاب النقد والتقويم...

ولعلّ السمة التي ظلت ملازمة لمرتاض في تعامله مع المنهج، هي أنّه لم يثبُت على مرجعية قارة، ولم يستتم إلى منهج محدد، بل إن الكمّ الهائل من المناهج التي عاج عليها ونهل منها يُبرِهُ على عدم ارتضائه حصريةَ المنهج، إذ ليس في ممكنات المنهج الإحاطةُ بالنص الأدبي، ولذا كان التناهج سبيلَ مرتاض في سبر أغوار النص الأدبي، وتفجيرِ مكامنه، وكشف مساتره، وتجلية مناحيه الجمالية، وكان اللامنهج مُظاهرا له في تقديم سلطة النص على سلطة المنهج، وتطويع المنهج لخدمة النص وخصوصيته، تفعيلاً لعطائيّته.

إنّ التنوع والتعدد خصيصة منهجية نقدية لدى مرتاض؛ تنوّع الموضوع (أي تنوع النصوص المعالجة؛ شعرية ونثرية، رسمية وشعبية)، تنوع المرجعية (حداثية وتراثية)، تنوع المناهج (نسقية وسياقية...)، بالإضافة إلى تنوع طريقة المعالجة.

فالرجل، إذن، معتاص، متشعّب، متفلّت، متجدد باستمرار؛ ما إن يحلّ بحقل معرفة أو نظرية أو منهج نقدي حتى يرتحل إلى سوائه، فهو الرحّالة في عالم الكتابة، وهو المسافر في الأسفار (الكتب) قراءةً، والتاجر الذي لا يرضى لسلعته كسادا، فتراه يجدد خطابَه ومنهجَه في الدراسة وطريقتَه في الممارسة، مثلما يفعل الدِهقان الحذق مع سلعته في التجارة، كيما يواكب روحَ العصر، وذوقه... هي، إذن، حال ((عبد الملك معتاص!)) تحولات، وارتحالات،

وتعارضات وتناقضات... وهي حال تتراءى لنا شجاعةً أدبية علياء، قمينةً بالثناء من وجهة –خاصة حينما يتعلق الأمر بالأدب والعلوم الإنسانية التي لا تقبل كلمة الفصل– ومن وجهة أخرى تتراءى لنا إشكاليةً منهجية في فكر مرتاض وفي ممارساته، إذ كثرة التحول والتناقض أمارة على التوتر والاضطراب، وهو ما يجعلنا نتعامل مع إشكالية المنهج عند مرتاض من هاتين الزاويتين توخيا للموضوعية.

وعلى هذا الأساس، فإن إشكالية المنهج تبدو أعمق وأغور عند مرتاض من غيره من النقاد الجزائريين، ولا نغالي إن قلنا من النقاد العرب عموماً، وذلك لضخامة منجزه النقدي، وامتدادِه الزمني، وتعددِه المنهجي، وتنوعِه المرجعي، وتضلّعِه التراثي، وتطلّعِه الحداثي، وتشوّفِه التجديدي، ونزوعِه إلى التفرّد، فكان من البدهي أن تطفح إشكالية المنهج على خطابه النقدي طفوحاً بيّنا.

وإنّه لمن المجازفة أن نختصّ مرتاضا بفصل فقط ضمن هذا البحث، غير أنّ هدفنا من هذا الصنيع هو أن نستبين سبيل مرتاض رؤيةً ومنهجا، وهو ما يتيح لنا تبيّن خريطة الخطاب النقدي الجزائري المعاصر على مستوى المنهج وإشكالياته فحسب.

والجدير بالذكر، أنّ فهم إشكالية المنهج عند مرتاض لا يتأتى بمعاينة الممارسة النقدية التطبيقية لديه وفحصها فحسب، ولكن يقتضي منا ذلك –فضلا عن ذلك–الوقوفَ عند خطابه النظري والنقدي التقويمي، وتبيّن موقفه النقدي من التراث والحداثة، والنسق والسياق، وحصرية المنهج والتناهج، والميكانيكية واللامنهج... وكذا رؤيته للنص الأدبي وطبيعته والخطاب النقدي ووظيفته، وهو ما أتيناه في بحثنا.

كما نشير إلى أنّ اهتمامنا انصبّ على النقد المعاصر لدن مرتاض منذ بداية الثمانينيات، أي منذ انفتاحه على مستجدات الحداثة الغربية، أمّا نقده السياقي قبل الفترة المذكورة، والمتمحّض للنقد الحديث لا المعاصر، فلا يعنينا فتيلا.

**أولا: مستويات الخطاب النقدي عند مرتاض**

يتقاطع الناقد عبد الملك مرتاض مع الناقد عبد الحميد بورايو في المستويات الخطابية الثلاثة التي أتينا على ذكرها مع بورايو؛ ونقصد: خطاب التأسيس والتأصيل*، وخطاب الممارسة التطبيقية، وخطاب الترجمة والتعريب**، ويتجاوزه بمستويين من الخطاب هما: خطاب التنظير والتقعيد، وخطاب النقد والتقويم؛ أما **خطاب التنظير والتقعيد** فيهدف إلى محاولة إغناء بعض مفاهيم النظرية النقدية وإثرائها، من خلال مُلاءمتها وتكييفها مع الفضاء المحلي وخصوصيته التي تختلف في كثير من ملامحها عن الفضاء الغربي وخصوصيةِ نصوصه الإبداعية، التي استمدّت منها هذه النظريةُ كثيرا من مفاهيمها وصَقلت بالاستناد إليها مصطلحاتِها، وأسستْ من خلالها إجراءاتها[1]، وقد درج مرتاض من خلال هذا الصنيع في مراكمة جملة من النظريات بعرض مقولاتها وأسسها وأقانيمها غربيا، ومقابلتها بالجهود النقدية في تراثنا العربي، أو العكس، ثم محاولة الخروج بموقف شخصي، وتمثّل ذاتي، واجتهاد فردي، يشكل إضافةً للنظرية وإغناءً لها. وقد تجلى هذا المستوى من الخطاب في كثير من كتبه ذات النزعة التنظيرية –ولو على هون ما– منها (نظرية النص الأدبي، نظرية الرواية، نظرية النقد، نظرية البلاغة، الكتابة من موقع العدم، قضايا الشعريات...).

ولا ينبغي أن يُفهم من خطاب التنظير عند مرتاض، تأسيس نظرية نقدية عربية خالصة، فالممارسة النقدية العربية المعاصرة عموما "لم تستطع بعد تأسيس أو بلورة نظرية نقدية عربية متميزة، تنطلق في تنظيراتها من خصوصية النص العربي في واقعه وآفاقه وعلاقته بتراثه، لا من خلال الارتهان إلى مرجعيات غربية متعالية على هذا النص، لها هي الأخرى خصوصيتها وثقافتها وفضاؤها المتميز والمختلف"[2]، ومع هذا فإننا لا ننكر أنّ مرتاضا

* يتجلى هذا المستوى من الخطاب بشكل واضح في كتابه (في نظرية النقد) وبشكل متفرق ومجتزأ في معظم كتبه.

** ترجم: نظرية "المربع السيميائي" لغريماس، ينظر: مجلة علامات في النقد، جدة، السعودية، ع38، 01 ديسمبر 2000.
وترجم كذلك دراسة بعنوان "الأصول السيميائية في فكر شارل بيرس"، نشرت بمجلة علامات، جدة، السعودية، ع 4، 1992.

[1] ينظر: قادة عقاق، الخطاب السيميائي في النقد المغاربي، ص53.

[2] المرجع نفسه، ص 127.

استطاع بكفاءة واقتدار أن يناقش كثيرا من النظريات والقضايا النقدية بجرأة علمية، وثقة سَنيّة، واعتداد بالذات قوي، في غير استعلاء منبوذ ولا استخذاء ممجوج.

وإذا ما احتجنا لشاهد نستأنس به، فقوله بخصوص نظرية الكتابة "حاولنا أن ننقد ونحلل ونمحص معظم الآراء التي جئنا بها في كتابنا هذا على سبيل الاستشهاد، وكثيرا ما ألفينا السبيل إلى كتابة **نظريات مضادّة**. ولا ينبغي لأحد أن يستكبر علينا ذلك ويستعظمه*؛ فليست الكتابة –وينصرف مفهوم الكتابة هنا إلى النظرية لا إلى الإبداع– في أول أمرها ومنتهاه إلاّ ما يمكن أن يطلق عليه تحاور النصوص، فأنا أكتب، لأنني قرأتُ كتابات آخرين. وكان الآخرون كتبوا لأنّهم قرءوا، هم أيضا، كتابات آخرين؛ وهلم جرا... ومن طبيعة هذه الحوارية أن تثمر كتابةً ما. ومن طبيعة الكتابة أن تثمر نظريةً ما، نظريةً مضادة، وذلك هو شأن المعرفة، وتلك هي سيرة العقل البشري المعطاء"[1].

ولذا قدّم مرتاض تصورات عن نظرية الكتابة تدنو في بعض جوانبها من تصورات المنظّرين الغربيين وتنأى في جوانب أخرى عن تصوراتهم، خاصة فيما تعلق بقضية حيادية الكتابة، والأمر ذاته فيما يخص نظرية النص الأدبي، حيث عرض آراء المنظرين الغربيين وتوجهاتهم، ليخلص عبرها إلى منظوره الشخصي، وفي هذا الشأن يقول: "سنحاول، مع كل ذلك، عرض بعض الآراء التي قيلت عن تكوّن النص الأدبي من جهة، وتأسيس تنظيرنا الشخصي لهذه المسألة من خلال ذلك كله، من وجهة أخرى"[2]. هذا، وقد استطاع أن يطعّم كثيرا من الإجراءات التحليلية والآليات المنهجية، ويتوسع في كثير من المفاهيم النقدية، خاصة ما تعلق بالسيمِيائية، التي تُعدّ منهجاً مرناً مِطواعا قادرا على تفعيل عطائية النص،

* نعى الناقد سعيد علوش على مرتاض بعض تنظيراته، وذلك لأنها -كما يرى- لم يؤسسها على الإبستيمولوجيا التي تعني مجموعة من المعارف المنتظمة، فيقترب مفهومها من علم، أو هي علم ذاته، وهي تطلق خصوصا على مجموعة من الأفكار الفلسفية والعلمية التي تختص بعصر معين، وقد كان ردّ مرتاض بقوله: "نسي الصديق علوش أنه يفترض في الكاتب الذي يقعُد للتنظير أنّه قد يكون، وجوبا، تشبّع قراءةً وهضما وتمثلا للنظريات ذات الصلة وخلفياتها المعرفية قديمها وحديثها بما ينظّر له، وإلاّ لكان مجرّد معلّق على أفكار وجامع لآراء، ولا يصنّفه هذا في المنظّرين، ولكن في الدارسين". ينظر: عبد الملك مرتاض، الشعر الأوّل، معالجة تاريخية رصدا، وأنثروبولوجية مقاربة، وسيمائية تحليلا لمطالع المعلقات، أكاديمية الشعر، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2015، ص 38 (هامش).

[1] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب، الجزائر، ط1، 2003، ص 10.

[2] نظرية النص الأدبي، ص 110.

والتغلغل في ثنايا لغته، وكشف أسراره، وتفجير طاقاته، فهو منهج ذكي، مثلما يحلو لمرتاض نعته.

ويقرّ مرتاض أنّه قدم إضافات ذات شأن للسيمِيائية، وذلك من منطلق معايشته الطويلة لتحليل النصوص، والتقلب في فسحة هذا المنهج الذي أكسبه خبرة في توليد بعض إجراءاته أو توسيع مجالها نِشدانا لتفجير عطائية النص، ولذا يقول: "والحقّ أنّ سيميائيتنا تختلف عن سيميائيات الآخرين، فنحن بحكم تجربتنا الطويلة، والبسيطة والمتعثرة معا، في الوقت نفسه، حتى لا يرمينا رامٍ بالعُجب والخال، وقعتْ لنا مُكاشفات بلغة أهل التصوّف، مصادفة، في كثير من الأحوال فاتخذناها من بين إجراءات التحليل الذكية مثل الانتشار والانحصار؛ ومثل اللوحة الخلفية؛ ومثل الزمن الذكي؛ أو اللغة الذكية"[1] ومثل السمة البصرية، والسمة الشمية، والسمة الذكية، والسمة الصغرى، والسمة الكبرى، والدورة التوزيعية...* وهو ما اضطرّه بداهة إلى اصطناع مصطلحات لم يُسبق إليها مثلما سيأتي. وبهذا يتضح أنّ مرتاضا –ومثلما سيأتي أيضا– أنّه يستوحي من المنهج وإجراءاته الفكرة الكبرى، أو المقولة المركزية، ليتصرف بعد ذلك في إجراءات المنهج كيفما شاء ووفق ما بدا له، ثم ما يلبث أن يقدّم لما أتاه شيئا من التنظير، ولو على هون ما.

فعن مفهوم الحيز الذي مدّد جذوره، ومطط حدوده يقول: "وركوحا إلى نظريّتنا في تأسيس مفهوم الحيّز، فإنّا لم نجتزئ برصد مجرّد الأحياز الدالة صراحة (...) بل جاوزناها إلى ما قد لا يُعدّ حيّزا لأوّل وهلة في أيّ قراءة تقليدية لا تشرُف بمعاني السمات إلى أقصى عطاءاتها، وتذهب بها إلى أبعد آفاقها"[2]، وبخصوص الزمن السيميائي يقرّر "...إنّا، إذن، لا نقصد إلى كل ذلك، ولكنّا نقصد شأنا آخر من الزمن السيمائي؛ لم يَسبق لأحد، فيما طالعنا عليه، أن عرَض له بالتحليل مستخلِصا دلالاته الزمنية المسكوتَ عنها، ولكنّها مندسّة في سماتها، متوارية في طواياها، فلا تكْرُبُ تبدو إلاّ بالتلطف في استصفائها، والتوصُّل إلى استنباطها"[3]،

[1] الشعر الأوّل، ص 35.
* سيأتي الحديث عن هذه المفاهيم تباعا.
[2] عبد الملك مرتاض، التحليل الجديد للشعر، معالجة تحليلية لخمس القصائد التي قدّمت في نهائي الموسم السادس لأمير الشعراء، أكاديمية الشعر، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2017، ص 153.
[3] المصدر نفسه، ص 198.

وهذا خلافا للزمن النحوي المتسلط على الأفعال دون الأسماء؛ فمن ماضٍ إلى حاضر إلى مستقبل، أما الاسم فاسم دال على معنى في ذاته غير مقترن بزمن، فزمن مرتاض السيمِيائي ماثلٌ في كل سمة نصية، سواء أكانت فعلا أم اسما؛ فكلمة "شيخ" اسم حامل لمدلول زمني، وقل مثل ذلك في كلمة "رضيع" و"شجرة"، وهلم جرا.

وبهذا، يكون مرتاض قد سعى من خلال هذا المستوى من الخطاب –النادر في خطابنا النقدي العربي– إلى تجاوز رتابة الاجترار والنسخة الغربية بجذاميرها والاطمئنان إلى الجاهز، فعمِل على الإسهام في تمهيد الطريق لبروز رؤية نقدية عربية مخصوصة الملامح والميزات، وذلك إمّا بربط الماضي بالحاضر، والتنبيه إلى ما في التراث من قضايا مهمة بالإمكان أن تسعفنا في تطوير رؤيتنا للأدب والنقد معا، وإمّا بلفت الانتباه إلى محدودية بعض النظريات الغربية، وكشف مواطن ضعفها وقصورها[1] ومن ثم رتق فتوقها بمقولات نظرية أكثر معقولية وأدنى مقبولية.

ومستوى آخر طَبَع الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، وهو **خطاب النقد والتقويم**؛ ويسعى هذا المستوى من الخطاب إلى مراجعة النظرية النقدية، ومَفصلة مقولاتها، والوقوف على مواطن العوار فيها والمطبات الابستيمولوجية التي وقعت فيها، ومن ثم نقدها بالأدلة والبراهين، وتقويمها على هدي نظريات أخرى أكثر جدوى ومنطقية، أو تقديم منظور خاص خالص منبثق عن خبرة الناقد في التعاطي مع قضايا الأدب والنقد معا.

وهو بعض ما أتاه عبد الملك مرتاض "تلافيا للسقوط في حمأة "الاستيراد" غير الواعي، والنقل و"التمثل" غير المؤسس على الأقل في ظل هيمنة النظريات الغربية على الساحة النقدية العربية بعامة والمغاربية بخاصة، وعجز هذه الأخيرة عن إنجاز أو بلورة نظرية نقدية عربية تنطلق من النص الإبداعي العربي وإليه تعود، ولا تتعالى عليه"[2]. ولم يأتِ خطاب النقد لدى مرتاض إلاّ بعد أن وقع هو نفسه تحت هيمنة بعض النظريات الغربية وما انبثق عنها من مناهج نقدية، خاصةً فيما تعلق بغياب مرجعية الكتابة الإبداعية وعدم اعتزائها إلى صاحبها (بناء على مقولة "موت المؤلف") لدى بول فاليري ورولان بارت وتودوروف... وما

[1] ينظر: قادة عقاق، الخطاب السيميائي في النقد المغاربي، ص 129.
[2] المرجع نفسه، ص 53.

تولّد عنها من إجراءات شكلانية وبنيوية، بل وقد أظهر مرتاض تعصباً شديدا وتحيّزا بيّناً لمقولات الحداثة الغربية أول عهده بها مثلما سيأتي تفصيل ذلك.

هذا، وقد نهض مرتاض بخطابه النقدي مُقوِّماً مقولات الحداثة العابثة في كثير من جوانبها، مُقوِّضاً صرح المسلمات المغلوطة، مناقِشاً أفكارَ النقاد والمنظّرين الغربيين مناقشةً الندّ للندّ، في غير استعلاء ولا استخذاء، بل وناقش أيضا كبراء النقد العربي القديم؛ كالجاحظ وحازم القرطاجني وغيرهما، بجرأة كبيرة، واعتداد بالذات مطلوبَين فيمن يتصدر لهذا المستوى من الخطاب.

وينعى مرتاض على حمَلة لواء الحداثة من البنيويين الغربيين إصرارَهم على استقلالية النص الأدبي وعدم اعتزائه إلى صاحبه، وانتمائه إلى بيئته وثقافته "وذلك لأنّ بتر النص عما يحيط به، ولأنّ عضبَه من أغصان شجرته: هو شأن لم يعد يُقنع أحدا من العقلاء؛ وذلك بعد أن ظل البنويّون الفرنسيون زمنا يستسخرون منّا، ويعبثون بذكائنا؛ إذْ كانوا يسعون بكل ما أوتوا من قوّة عقلية، وحذلقة فكرية، وبراعة حجاجية، من أجل إقناعنا بأنّ النص الأدبي ليس ينبغي له أن يَعتزيَ إلى مبدعه، ولا أن ينتميَ إلى مجتمعه ولا يُنسب إلى زمن تاريخه! فالنص الأدبي، في تصورهم العابث، يتيم. بل إنّ هذا النص دعيّ"[1]، أمّا الآن، وقد شحب رُواء الحداثة، وخفّ غلواؤها، وتبدد عنفوانها، فقد حمل ذلك مرتاضا على مساءلة الحداثة ومناقشة الحداثيين الغربيين من المنظرين، بل ومعارضتهم في كثير من القضايا النظرية والإجراءات المنهجية، من هؤلاء (رولان بارت Roland Barthes)، (ميشال فوكو Michel Foucault)، (بول فاليري Paul Valéry)، (ميشال ريفاتير Michel Riffaterre)، (تودوروف Todorov)، (جوليا كرستيفا Julia Kristeva)، (جيرار جينيت Gérard Genette)، (إيميل بنفنيست Emile Benveniste)، (غريماس Greimas) وغيرهم.

ولعلنا نسوق نماذج من نقده ومعارضته لطروحات هؤلاء الغربيين، حتى تستبين سبيل هذا المستوى من الخطاب لدن مرتاض.

[1] عبد الملك مرتاض، الشعر الأوّل، ص 22.

لقد انتقد مرتاض **رولان بارت** بخصوص "موت المؤلف"، وردّ زعمه في غيرما موضع من كتبه، وعارضه أيضا فيما يتعلق بقضية "التناص" و"الكتابة"، حيث يرى بارت أنّ النص المدبّج ليس إلاّ مزيجا من نصوص أخرى كثيرة (مجهولة)، فيعترض مرتاض على زعم بارت، إذ كيف يمكن إنكار التناص (المنتمي) –على حد تعبيره– الذي يمثل في قريحة الكاتب وهو يهم بإفراغ نصه على القرطاس، إنّ الذي يكتب الإبداع حتما يتمثل بعض التعابير أو الألفاظ التي كان حفظها أو قرأها فوعاها، ولم يستطع نسيانها، كتوارد بعض أبيات الشعر، أو الآي من القرآن أو بعض ألفاظه بالقياس إلى الكُتّاب العرب على ذهن الكاتب وهو يهم بالكتابة، حيث يكون على وعي تام بمصدر ذلك اللفظ أو تلك العبارة، أو أنه علِقَه من نص شعري أو كلمة بليغة أو آية قرآنية[1]، وبذلك يردّ تمثل بارت القاضي بمجهولية الكلام المتناصّ معه.

وليس بعيدا عن هذا السياق، يرى مرتاض أن **جوليا كرستيفا** أعنتت نفسها إعناتا شاقا من أجل سلّ مفهوم التناص من المرجعية الاجتماعية، لتقصر وظيفته على إعادة توزيع اللغة وحدها، فكأن الكاتب إذا أراد أن يكتب يأخذ القلم ويترّك للنصوص الأدبية والثقافية التي يقرأها من قبل لتأتي وتفعل فعلها، وهو لاهٍ ساهٍ، لا يجهد خياله ولا يفكر ولا ينسج على منوال نصوص أخرى منتمية إلى ثقافة معينة ومجتمع معين وزمن تاريخي محدد أيضا. إنّ تصور كرستيفا للتناص مغلوط من بعض أوجهه –حسب مرتاض– إذ النص يجب أن يحيل على مضمون، والمضمون يحيل بدوره على مجتمع حتما مقضيا[2] ويرى أنه "من العسير تقبل النظرية الكرستيفية التي اجترّها الكتاب الغربيون بعدها من أسطورة (الاستبدال) التي تزعم فيها كرستيفا أن النص المكتوب ليس إلا اجترارا لنصوص أخر غير معروفة، أو نصوص مجهولة كما يعبّر بارط"[3].

وينعى على **غريماس** تقريرَه أنّ النص الواحد غيرُ قادر على منحنا عددا لا حدّ له من القراءات –والأمر ينصرف للكتابة الأدبية لا الكتابات الأخرى التي قد تفضي فعلا إلى أحادية القراءة لا جمعانيتها– فتعددية القراءة افتراض فطير وغير ممكن التحقق، فيعقب

[1] ينظر: نظرية النص الأدبي، ص 265.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 288.
[3] المصدر نفسه، ص 265.

مرتاض على زعمه قائلا: "يبدو أن هناك شيئا باديا من المغالطة، وربما العبثية أيضا فيما قرر قريماس.

فواحدة. أن النص الواحد، في رأينا، معرّض بحكم طبيعته لأن يكون متعدد القراءة، لأنّه، أولا، نص أدبيّ؛ والنص الأدبي يقوم نسجه على استعمال اللغة (المتوترة) (...) كما يقوم على الانزياح الأسلوبي (...) ثم، لأنّه، ثانيا، وبحكم ذلك، يعتور على قراءته قُرّاء ليسوا سواء في الثقافة وتذوق الأدب، أو التعامل باحترافية مع هذا الأدب"[1].

وبخصوص وظيفة الكتابة، يحيد مرتاض عن ما ذهب إليه اللسانياتي الفرنسي **إميل بنفنيست** من أنّ وظيفة اللغة هي إعادة إنتاج الحقيقة، "إنّا لا نذهب مع بنفنيست (...) فيما كان يزعم من أنّ اللغة تعيد إنتاج الحقيقة Le langage reproduit la réalité (...) لكن اللغة من وظيفتها الكتابة عن الحقيقة (...) فاللغة، وفي كل الأطوار، تظل تبليغية. هذا هو الأمر الذي نجنح له، ونعتقد أنّه ضرب من الحقيقة"[2]. والظاهر أن بنفنيست لا يقصد بكلامه إلى الحقيقة La vérité ولكنّه يقصد إلى التمثيل Représentation؛ تمثيل الواقع، أو استحضار موضوع أو فكرة أو شيء مجرّد عبر اللغة.

ويردّ مرتاض زعم **تودوروف** القاضي بوجود كاتب ضمني (Auteur implicite) ويقابله قارئ ضمني (Lecteur implicite) لا ينبغي لبسُه بالقرّاء الحقيقين، فيردّ مرتاض: "لا يعقل من الوجهة النظرية، أن نتمثل ازدواج الشخصية لدى كاتب النص، ولا نتمثّلها لدى قارئ هذا النص (...) لا أحد بقادر على أن يقنعنا باصطناع الإيهام والمغالطة، والحذلقة والسفسطة: أنّ القارئ الذي هو أنا وأنت، يحمل بداخله قارئا آخر هو الذي يقرأ على الحقيقة"[3]. ويردّ هذا الزعم في موضع آخر بشيء من السخرية والمنطقية معا؛ وذلك حين يرى أنّه إذا كان الكاتب الذي يأكل ويشرب وينامُ حاملاً أو قريناً لشخصية أخرى إبداعية يكتب بها، فإنّه يتولد عن هذا الزعم أنّ كل كائن هو غير ما هو، فلاعب الكرة حين يبدع في لقطة من اللعب؛ لا

[1] عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دط، 2003، ص 162.
[2] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 59-60.
[3] نظرية القراءة، ص 171.

ينبغي له أن يكون هو الذي أبدع تلك اللقطة، وإنّما هناك لاعب آخر: هو اللاعب الضمني، وليُقَس ما لم يُقل[1].

ويربط مرتاض هذه الفكرة العابثة بفكرة الرَئِيّ من الجنّ أو شيطان عبقر عند العرب القدامى، والذي يُلهِم الشاعرَ فيُبدِع، "غير أنّ صنيع العرب كان يندرج ضمن أساطير الأولين؛ بينما صنيع الغربيين اغتدى مندرجا ضمن النظريات العلميّة التي تتلقف، ويعجب بها، ثم لا تزال حتى يقع بها التنويه والإشادة"[2]، بل ويتلقاها كثير من العرب ويحتفون بها بشيء من الزهوّ والخال، والتشامخ والتعال، على ما فيها من عبث واستخفاف للعقول. ولعلّ المناداةَ بموت المؤلف والقولَ بالمحايثة هو الذي حملهم على إيجاد البديل لما أقصوه من مؤلف ومرجع وقارئ (بدرجة أقل)، فكان ما كان من بديل، وكل ذلك جاء كردة فعل على غلوّ المناهج السياقية في العناية بالخارج، فكان ردّ الغلوّ بغلوّ مضاد. ثم إنّ نقد مرتاض لذلك الزعم يعني بداهة أن مرتاضا يعزو النص لمؤلفه الحقيقي، وما دام الحال كذلك فإنه أثناء تحليله للنصوص منهجيا يتحلل من المحايثة، أي من انغلاق البنيوية بالانفتاح على المؤلّف وما يحيط به من سياق.

ويردّ مرتاض منظور **جيرار جنيت** الذي مؤداه أنّ الفضل في ميلاد كتابة ما إنما يعود إلى القراءة، "ومثل هذا الرأي الجناتيّ لا يمكن التسليم به، هو أيضا، إذ كيف يسند رسيس الإبداع ومعاناته وتباريحه إلى القراءة التي هي لذة ومتاع في طور، وفائدة وغناءٌ في طور آخر؛ والتي هي أيضا، ليست علّة، وإنّما معلولة للكتابة؟"[3] ولعلّ قصد جنيت هو غير ما تصوّره مرتاض من كلامه؛ فكأنه أراد القول: إنّ الكتابة لا تكتسب قيمتها، ولا تكشف عن عطائيتها إلا بالقراءة، فالفضل يعود إلى القراءة، وإلاّ فما قيمة إبداع مكتوب، مالم يُقرأ؟

هذا، إذن، غيض من فيض مما نهض به مرتاض من خطاب النقد والتقويم، ولعلنا نكتفي بهذه النماذج حتى لا يمرق الموضوع عن حدوده. والحاصل أنّ ما ميّز الخطاب النقدي عند مرتاض هو هذين المستويين من الخطاب؛ خطاب التنظير والتقعيد، وخطاب

[1] ينظر: الكتابة من موقع العدم، ص 26.
[2] المصدر نفسه، ص 26.
[3] المصدر نفسه، ص275.

النقد والتقويم، وقد سعى من خلالهما إلى تجاوز المقولات الجاهزة في النسخة الغربية، ومراجعة المعرفة النقدية المتلقاة بكشف عُوارها ونقائصها وقصورها وتحيّزاتها، وفي هذا وعي مكين بالخلفيات المعرفية والإديولوجية للمناهج النقدية، إذ ليست المناهج مجرد أدوات إجرائية بريئة تطبّق على النص، مهما كانت طبيعته وبيئته وانتماؤه الثقافي، فنقد مرتاض للنظرية، هو نقد للمنهج المنبثق عنها بداهة.

هكذا، كان سعي مرتاض من خلال خطابَي النقد والتنظير، حدثاً* "جديدا وجريئا معا، إنّه سعي يشرئبّ إلى تكسير الرؤية إلى المنقول الغربي المتداول بين الحداثيين العرب على أنّه في حكم النظرية الشاملة الكاملة التي لا يأتيها الباطل أو الضعف، من بين يديها ولا من خلفها، وإلى مناقشة حقيقة التفوّق الغيري، أو تفوق الآخر كما يقال: مناقشة ندّ لندّ في حدود تقاليد العلم، وأدبيات الثقافة، وفي إطار ما تفرضه الموضوعية من هدوء وحياد"[1]، فرؤية عابثة مثل الرؤية المحايثة وعدم اعتزاء النص لصاحبه ومرجعه، وفكرة موت المؤلف، كل أولئك مردّه "تمزّق المجتمع الغربي"[2] أعقاب الحربين العالميتين، حسب تمثّل مرتاض.

## ثانيا: موقف مرتاض من الحداثة وإفرازاتها المنهجية

### 1- صدمة الحداثة وإشكالية التحيّز المنهجي

إنّا إذ نقف عند موقف مرتاض من الحداثة الغربية، والمعرفة التراثية العربية، ورؤيته لطبيعة الأدب والنقد ووظيفتهما ولغتهما، فبما قناعة منّا أنّ اختيار الناقد للمنهج مرهون بالرؤية والموقف مما سلف، ولذا فلا مناص من الوقوف عند هذه القضايا ونحن نتناول إشكالية المنهج عند مرتاض.

لقد وقع مرتاض، أوّلَ عهده بالحداثة الغربية، تحت تأثير صدمة الحداثة (والصدمة تكون حال حدوث الحدث بشكل مفاجئ ومتسارع، فلا يملك لها المصدوم ردا، ولا يستطيع لها صدا، فتَفْجؤه لعدم تهَيُّئه لمواجهتها) ما كان سببا في تحيّز صارخ للحداثة (البنيوية)

* كان قد سبقه إلى بعض ذلك عبد العزيز حمودة في مراياه.
[1] المصدر السابق، ص 06.
[2] المصدر نفسه، ص 278.

ومقولاتها وإفرازاتها المنهجية من قِبل مرتاض، فاتّسم تلقيه للمناهج الغربية آنذاك بشيء من العَجل (والغيبوبة المعرفية!)، ما دفعه إلى إقامة قطيعة معرفية مع المناهج السياقية التي كانت سندَه في تحليل النصوص الأدبية قبل الثمانينيات؛ من منهج تاريخي وانطباعي واجتماعي... بل وواجهها بثورة عنيفة، وخطاب مضادّ، تجلى في مطالع منجزاته النقدية.

وكان توجهه هذا بإيعاز من أستاذه المشرف على أطروحة الدكتوراه (فنون النثر الأدبي بالجزائر) الناقد والمستشرق الفرنسي أندريه ميكال، الذي كان منعطفا حاسما في توجّه مرتاض الحداثي –مثله في ذلك مثل عبد الحميد بورايو الذي كان توجهه إلى الحداثة بإيعاز من أستاذه المشرف على رسالة الماجستير الناقدة المصرية نبيلة إبراهيم– وكان اقترح عليه إطارا مرجعيا، تمثل في كتب كبار النقاد والمنظرين الغربيين؛ من هؤلاء: رولان بارت، تودوروف، جان كوهين، موريس بلانشو، غريماس... وقد فعل مرتاض، وتمثل أفكارهم، وتأثر بمقولاتهم ومناهجهم، على ما فيها من عبث وهنات أحياناً.

وركوحا إلى ما سلف، لم يكن همّ مرتاض متجها إلى منهج نقديّ بعينه (بنيوي، أسلوبي...) بل كان همّه أن يكون منهجه ضاربا بأواخيّه في الحداثة، وعلّة ذلك، فيما نتصور، هو تلقيه للمناهج الحداثية –على اختلافها في بعض النقاط وائتلافها في أخرى– بشكل متزامن، دون أن يكون هناك فاصل زمني يتيح التعرف على أسس كل منهج على حده، فكانت التعددية والانتقائية والتركيبية سبيلَه في تحليل النصوص.

ولذا كان يصف منهجه بالمنهج الجديد والحديث تارة، وباللسانياتي تارة أخرى (لأنّ اللسانيات قادرة على احتواء البنيوية والأسلوبية والإحصاء جميعا) على نحو ما نجده في كتابه (الأمثال الشعبية الجزائرية) 1982 حيث يقول: "ولعلنا أن لا نفتقر إلى الحديث عن المنهج الجديد الذي تناولنا به أسلوب الأمثال؛ فقد اتبعنا منهجا حديثا قائما على اللسانيات البنيوية"[1] وقريبا من هذا دراسته لنص من رسالة لأبي حيان التوحيدي، في كتابه (النص الأدبي من أين وإلى أين؟) 1983 "حاولنا دراسته بمنهج جديد، ولا أقول بمنهج بنيوي بكل ما يحمل اللفظ من مدلول مكثف"[2] والأمر ذاته في كتابه (عناصر التراث الشعبي في اللاز)

[1] عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص 06.
[2] عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1983، ص 05.

الذي يُعدّ عملا "يعتزّ بأنه يرتدي رداء قشيبا من المنهج، ويتقمص سربالا جديدا من الرؤية الحديثة إلى النص"[1]، والجديد والحديث هنا يقابل المناهج السياقية التقليدية التي لم تعد تستجيب لتوجهه الحداثي، المتسم بالموضوعية –في منظوره آنذاك– "محال أن ندرس نصا أدبيا شعبيا كان أم فصيحا دراسة علمية موضوعية دون أن نفزع إلى مثل هذه المناهج الحديثة (...) وهذه النظرة العلمية في حدّ ذاتها ثورة في عالم النقد الحديث"[2].

وقد أبدى تلك الثورة في كتابه (الألغاز الشعبية الجزائرية) 1982، وحينها كان واقعا تحت صدمة الحداثة، غارقا في غياباتها، مفتونا بإغراءاتها، متعصبا لمقولاتها، فكان خطابه نسخة لخطاب أقطاب الحداثة الغربية من البنيويين خصوصا، وكان مفهوم النقد لديه صدى لمفهوم النقد لديهم، يقول: "لم يعد النقد أحكاما اعتباطية انطباعية (...) إنما أصبح علما ذا أصول وقواعد لمحاولة فهم الأدب وتقويمه بموضوعية وحيد؛ وذلك بإبعاد الكاتب الذي كتبه أو الشاعر الذي أبدعه؛ والانصباب على النص وحده، والاحتكام إلى العلم وحده، باعتبار أنّ الكاتب تنتهي مهمته الإبداعية بمجرد الانتهاء من العملية الإبداعية، فالاهتمام ينصب على عمله لا عليه، أي على النص الذي أبدعه لا على شخصه"[3]، وهو منظور كان قد أقرّه موريس بلانشو من قبل.

وقد أفضى به تحيّزه الحداثي (البنيوي) إلى "توكيد الرأي القائل بأنّ المبدع تفصيل لا معنى له"[4] وهو الرأي الذي ذهب إليه الشاعر والناقد الفرنسي بول فاليري ( Paul Valéry 1871–1945) في كتابه (حوار الشجرة Dialogue de l'arbre)، ولعلّ هذا الرأي أن يكون أصل مقولة رولان بارت (موت المؤلف)*.

---

[1] عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز، دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987، ص 06.
[2] عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، ص 04.
[3] المصدر نفسه، ص 04.
[4] النص الأدبي من أين وإلى أين؟، ص 48.
* لمراجعة مقالة بارت الموسومة (موت المؤلف) ينظر:
- رولان بارت، هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1999، ص 75 وما بعدها.
- رولان بارت، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1994، ص 15 وما بعدها.

ولم يكتف مرتاض بغصب النص من مؤلفه فحسب، بل سلَّه من مرجعيّته الاجتماعية، ومرحلته التاريخية، معتبرا إيّاه كيانا لغويا منكفئا بذاته على ذاته، "لا بيئة ولا زمان ولا مؤثرات ولا هم يحزنون، وإنّما هو مبدَع نقرؤه، فهو الذي يعنينا، وهو الذي يجب أن ندرسه ونحلله بالوسائل العلمية"[1]، ولا يخفى على متأمِّل هذا التوجّه ما يحمله من شطط معرفي يؤول إلى إخضاع النص قسريا لآليات المنهج المحايث، ومن ثم تحجير النص، وتحويله إلى قوالب جامدة، وقوانين تجريدية لا طائل منها ما لم تُسعف بمعطيات النص المرجعية، وظروف تمخضه السياقية.

وإن تعجب فعجبٌ أن نلفي مرتاضا يرتدّ على توجهه السالف، ويتخذه وراءه ظهريا، كأنْ لم يعتنقه بالأمس، فيقرّر، جَدلاً: "على المرء أن ينسلخ من كل عقله ومنطقه وتفكيره لكي يجرؤ على الاعتقاد بما جاء به بعض المنظرين الغربيين عن عدم انتماء النص إلى صاحبه الذي نصّه"[2]، وذلك بعد أن كان قرّر أن المؤلف/المبدع تفصيل لا معنى له، مثلما ذهب إلى ذلك فاليري، وأنّ "النص هو صاحب نفسه ومستقل في وجوده عن مبدعه"[3]. ويؤكّد جَدلاً في موضع آخر: "للنص حتما أبٌ ينجّله، ووالد يلده، هو كاتبه ومدبّجه، ولا يجوز أن يكون النص الأدبي وليداً دَعِياً، بل يجب أن يكون ابنا شرعيا... فهل النص طبيعة قائمة بذاتها لا يتحكم فيها متحكم، ولا يقوم عليها قائم؟ وإذن ماذا نفعل بالكاتب الذي يكتب، والخيال الذي يتخيّل، والفكر الذي يفكر، والعقل الذي يتدبّر، والقلم الذي يدبج، والقريحة التي تجود وتسخو، والعبقرية التي تنهض وراء كل ذلك؟"[4]. فالظاهر، إذن، أنّ مرتاضا أعاد مراجعة خطابه، وترتيب أوراقه، بل وأكثر من ذلك غربلة مقولات الحداثة وتمحيصها.

ولم تكن قناعة مرتاض حول بداهة اعتزاء النص الأدبي إلى مؤلّفه وأحقيّة انتمائه إليه، على المستوى النظري فحسب، بل تسرّبت تلك القناعة إلى ممارساته التطبيقية المنهجية، ففي كتابه (الشعر الأوّل)، لم يباشر تحليل مطلع معلقة امرئ القيس ،تحليلا سيميائيا

- رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993، ص 81 وما بعدها.
[1] عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، ص 04.
[2] نظرية النص الأدبي، ص 121.
[3] عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين؟، ص 84.
[4] مدخل في قراءة البنيوية، ص29.

وأنثروبولوجيا، ولم يكشف عن شعرية لغته، إلاّ بعد أن أفرد مبحثا عَنونه: (دفاعاً عن وجود امرئ القيس)[1] وذلك لاعتبارات أهمّها: ردُّ زعم طه حسين في كتابه (في الأدب الجاهلي) والقاضي بأنّ عامة الشعر العربي منتحل، وشكك في أن يكون وجود معظم الشعراء وجودا حقيقيا، وعلى رأسهم امرؤ القيس. واعتبارٌ آخر مؤدّاه سعيُ مرتاض لإثبات تأسيسات جمالية ونحوية وعروضية وبلاغية وعزوها لامرئ القيس، فلا مناص، إذن، من حضور الناص في قراءة مرتاض، وبالمنهج الذي ارتضاه.

ثم إنّ إعادة الاعتبار للمؤلف/المبدع من شأنه أن يفضي، بداهة وضرورة، إلى إعادة الاعتبار للمرجعية التاريخية والاجتماعية، التي كان أنكرها مرتاض وأقصى حضورها، بأنْ لا بيئة ولا زمان ولا مؤثرات ولا هم يحزنون، ولذا يؤكّد جدلا: "أرأيت أنّ المبدع حين يكتب لا يمكن إلاّ أن يكون جزءا من التراث العام للغته على الأقل؛ فكيف يجوز، إذن، إنكار التاريخ؟ إنّ أي كاتب إنّما يستقي أفكاره من عالم ما (...) وإنّما تستقي هذه الأفكار وجودها من التاريخ والتراث من جهة، ومن المجتمع وما فيه من جهة أخراة"[2].

ونحن لا نفسر توجهه الأوّل، مِن غصبِ النص من مؤلفه، وسلّه من مرجعيته التاريخية والاجتماعية –على ما فيه من خطل وتعصّب– إلاّ بصدمة الحداثة وإغرائها وبهرجها والوقوع تحت تأثيرها والتحيّز التام لمقولاتها، وإلاّ فبم نفسّر تحوّله الجذري، والتنكّب لخطابه ومنظوره النقدي، أوّلَ عهده بالحداثة وإفرازاتها الرؤيوية والمنهجية؟

وقد اعترف مرتاض نفسُه بذلك في موضعٍ من كتبه، حين عالج إشكالية انتماء النص (الكتابة) لصاحبه، فقال: "كنّا، في الحقيقة، من أوائل من خاض البحث في هذه المسألة؛ وذلك لدى تدبيج كتابنا "النص الأدبي من أين وإلى أين؟". **وكنّا يومئذ تعصّبنا فيه، لدى حديث عهدنا بالحداثة الغربية، لموقف الحداثيين** من هذه الإشكالية ودافعنا عنه"[3]. والحقّ، أنّ موقفا كهذا نعدّه شجاعة أدبية، ووعيا نقديا، إذ ليس الإصرار على الخطإ، والاستمرار في

[1] الشعر الأول، ص49.
[2] مدخل في قراءة البنيوية، ص 29.
[3] الكتابة من موقع العدم، ص 257.

الخطل، من المعرفة الموضوعية في شيء، وإنّما خبرة الناقد، ووعيه النقدي ينبغي أن يقودانه إلى مراجعة خطابه، وترتيب أوراقه، وغربلة أفكاره، واختيار أدواته، وتصويب مساره.

هذا، وقد أبدى شيئا مما وقع فيه مع غيره من النقاد العرب، من قوة تأثير الحداثة وإفرازاتها، في شكل استفهامات إنكاريّة، ساقها عن النظريات الحداثية الغربية وعن مُجتنيات القراءات الغربية، التي مثلما يقول: أتخمتنا بما قدّمت، أو على الأقل فتنتنا بما قدّمته لنا من آراء وأفكار ونظريات وقيم كثيرة تضاربتْ حتى اضطربت، وتقاربتْ حتى توالجت، وتماثلتْ حتى تشابهت، ماذا أفدنا منها؟ وهل كنّا محقّين في التهامنا إيّاها على ذلك النحو من الشره، وعلى تلك الصورة من الرغبة، وعلى تلك السيرة من الظمإ؟ ولِم أقبلنا على تلك الحداثة بما يشبه السُعر؟ ولِم كلفنا بها بما يشبه الهوس؟ ولم نسينا أنفسنا نهائيا؟ أي كيف لتلك الحداثة أن تُنسينا أنفسنا فنغيب عن وعينا، ونفقد سرّ وجودنا، والله خلقنا وما نعمل؟ فهل هو بهرج الحداثة وزُخرفها؟ أم هو بريق الجدّة، ورواء السفسطة، وفتنة الحذلقة؟ أم إنّ هناك حقا ما كان جديرا لأن يجعلها كذلك، لأن يجعلنا بعض أولئك ولم نك من المليمين؟[1].

وركوحا إلى ما سلف، فإنّ تحولات مرتاض الرؤيوية والمنهجية ومواقفَه المتضاربة من الحداثة الغربية، إنّما تحمل وجهين؛ "وجه سلبي: يكشف عن تعصّب منهجي مستتر ومتذبذب في الرأي (...) ووجه إيجابي: يكشف عن روح نقدية متطورة، ذات قابلية سريعة للتجدد والتغيّر (...) فإنّ ذلك ليس من قبيل التناقض الصارخ، وإنّما هو من قبيل تجاوز الذات وتجديدها"[2] والوجه الثاني يجبُّ ما قبله في تصورنا، لأنّ الناقد راكم منجزا نقديا ذا مستويات خطابية متنوعة، مثلما أومأنا، تصبّ كلُها في المصبّ ذاته، وهو السعي لتأسيس نموذج نقدي عربي يحيد عن النموذج الغربي الجاهز، دون أن ينكفئ بذاته على ذاته، ويغلق نوافذ التثاقف، فهو، إذن، مشروع نقدي يأبى الثبات والتكلّس، ويشرئبّ إلى التجدد والتطوّر باستمرار، وذلك بالإفادة من روافد التراث العربي، والمتح من أفق الحداثة الغربية بوعي وحذق، بالإضافة إلى ضرورة ابتكار طرق خاصة بالناقد تطبع العمل النقدي بلمسة الناقد

[1] المصدر السابق، ص 07.
[2] يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 85.

وبصمته، وهذا لا يتأتى دون الوقوع في مغالطات رؤيوية، ومطبات منهجية، إلى أن يستقيم المشروع على سُوقه.

## 2- جدل التراث والحداثة في فكر مرتاض المنهجي

### 2- 1 المسعى التوفيقي

إنّ وقوع مرتاض تحت صدمة الحداثة لدى حداثة عهده بها، حمله على التنكّب لرافد أساس في تكوينه النقدي، ومعين ظلّ يمتح منه مذ ولج باب الكتابة النقدية، ألا وهو التراث العربي الزاخر بالكنوز المعرفية والنقدية واللغوية، ورأى أنّ رؤى النقاد العرب القدامى ومناهجهم لم تعد تستجيب لروح العصر، "وإذا كانت عناية أولئك القدامى، مع ما نكنّ لهم من تجلّة وإكبار، قُرنت بمناهج نعدّها اليوم تراثية، بحيث من العسير علينا مجاراتها والسير على هديها، لأنّنا مضطرون إلى أن نعيش عصرنا لا عصر غيرنا –فإنّ عنايتنا نحن، يجب أن تفرغ لهذه النصوص الأدبية فصيحها وشعبيّها، ولكن بمنهج يتسم جهده بالحداثة"[1].

ولا يخفى علينا ما في هذا الرأي والتوجه من قطيعة للتراث وتحيّز صُراح للحداثة الغربية وإفرازاتها المنهجية، غير أنّه ومع مرور الزمن، وبسكون غلواء الحداثة، ومُحول روائها، ونُضوب مائها، آب مرتاض، بعد لَأيٍ إلى التراث بشيء من الحماسة والاستعلاء لا بعقدة نقص واستخذاء، مؤكّدا أنّا "لو عزفنا عن الفكر النقدي العربي، وجئنا إلى الفكر النقدي الغربي المعاصر، لانبهرنا أمام دروبه ومجاهله. ومثل هذا السلوك العقيم العاق معا، سيدفع بنا إلى الانتحار الفكريّ؛ لأنه سيجعلنا قوما دون هويّة، وأدباء دون أدب، ونقادا دون نقد. بل قد يدفع بنا إلى اتخاذ الانقطاع المعرفي سبيلا نسلكها، وفعلا نحمده حمدا؛ فإذا نحن لا نكون أكثر من صورة لغيرنا، فينا. لا أكثر ولا أقل"[2]. ومنظور كهذا يحسب لمرتاض لا عليه، لأنّه من قبيل مراجعة الذات وموقفها من الآخر، فما موقف مرتاض إذن من الحداثة؟ وما موقفه من التراث؟ طبعا بعد طول معاشرة ومعايشة للتراث والحداثة معا؛ أي بعد أن استقل بموقفه وذاته النقدية؟

[1] عبد الملك مرتاض، في الأمثال الزراعية، دراسة تشريحية لسبعة وعشرين مثلا شعبيا جزائريا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987، ص 06.
[2] نظرية النص الأدبي، ص 196.

هي الأسئلة ذاتها التي طرحها في مستهل كتابه (أ-ي) والتي أبانت عن ما يتأوّبه من قلق معرفي، وهي الأسئلة الحيرى التي ظلت تساوره -خلال مرحلة مراجعة خطابه النقدي وموقفه من التراث والحداثة معا- كلّما أتى نصا يحلّله، فكان يثبتها في مستهل كل دراسة، ومنها هذه الأسئلة التي نذكر أهمّها، والتي ستفضي إلى موقفه من التراث والحداثة:

ما موقفنا من الحداثة؟ وهل يجب أن نظل عُميانا صمّانا عما يجري في النوادي الأدبية العالمية من تصور في الرؤية والمنهج لدى تناول نص أدبي ما؟ وهل المنهج التراثي، من حيث هو تقنية عتيقة يظلّ صالحا أمام تقنيات العصر المذهلة، والتي تتطور داخل نفسها باستمرار وسرعة معا؟ وإذا كانت الإجابة إنعاما، افتراضا على الأقل؛ فلِم يعنتُ المفكرون أنفسهم في التماس التجديد والتحديث والتطوير؟ (...) وبسؤال آخر: ما موقفنا من التراث؟ وهل هو صالح لكل زمان ومكان، ولكل تفكير وتنظير؟ وبسؤال أدقّ: ما مدى صلاحية التراث لذلك؟ وهل يجب التعلق به إلى حدّ الارتباط الذي لا ينفصم، والحرص الذي لا ينقطع؟ أو نأخذ بما نراه لائقا فنستنيم إليه، وننبذ كل ما نراه غير لائق لعصرنا، ولا صالح لحياتنا؟ أم هل يجب رفض الحداثة جملة وتفصيلا؟ أعتقد أن لا عاقل يقول بهذا[1]. ليخلص بعد هذا الطرح الجدلي إلى طرح آخر توفيقي، فيقول: "وإذن، فكيف نفيد من التراث ونتعلق بالحداثة، في الوقت ذاته؟ وهنا تكمن الحكمة. أي هنا تتجلى المشكلة التي تتطلب حلاّ يقوم في كيفية حُسن تمثّل هذين القطبين والإفادة منهما معا بحيث يصبحان جدلية للتفكير الأصيل المتجدد... ذلك بأنّ من الناس من يزعم أنّ الأجداد لم يعرفوا نظريات نقدية يمكن التعويل عليها، أو الانطلاق منها إلى الحداثة على الأقل، ولكنّا نعتقد غير ما يعتقد أمثال هؤلاء (...) وانطلاقا من معطيات الحداثة فإنّه أنى لنا أن نراجع مناهجنا، كما نراجع أنفسنا، من أجل تطعيم رؤيتنا إلى النص الأدبي، كيما نعامله معاملة حديثة، ولكن دون أن نفصمه عن الذوق العربي، فماذا نأتي؟"[2].

هو مسعى توفيقي، إذن، ارتضاه مرتاض بعد لَأْيٍ من معايشة المنحى التراثي من جهة، واحتذاء المنحى الحداثي في نسخته الغربية من جهة أخرى، فهو حينئذ وبموقفه التوفيقي،

[1] عبد الملك مرتاض، أ-ي، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1992، ص 09.
[2] المصدر نفسه، ص 09-10.

ليس حداثيا غارقا في غياباتها ورؤاها الغريبة عن بيئتنا العربية وأدواتها المنهجية التي قد لا تستجيب لها خصوصية النص، ولا هو تراثي متقوقع متبرقع برؤى التراث، صدىً لأجدادنا من النقاد القدامى.

لا يتردد مرتاض في بيان موقفه من التراث والحداثة، بعد تردد واضطراب وتحيّز لازمه حينا من الدهر لم تختمر فيه رؤيته، ولم يستقم فيه موقفه بعدُ، إلى حينٍ خبِرَ فيه الحداثة وتحيّزاتها، وإيجابياتها وسلبياتها، وخبر فيه التراث وجوانب القوة فيه والقصور، فكان لابد له، حينئذ، من رؤية متوثبة تشرئبّ إلى التراث وتتطلع إلى أفق الحداثة.

ففي كتابه (ألف ليلة وليلة) يفصح عن هذا التطلع التوفيقي قائلا: "أمّا ما نودّ نحن، فهو أن نفيد من النظريات الغربية القائم كثير منها على العلم، كما نفيد من بعض التراثيات، ونهضم هذه وتلك، ثم نحاول عجن هذه مع تلك عجنا مكينا، ثم من بعد ذلك نحاول أن نتناول النص برؤية مستقلة مستقبلية (...) فإن كنّا وُفّقنا إلى بعض ما أردنا، فلنهنأ خاطرا، ولنقرّ عينا، وإن كنّا حرمنا من بعض ذلك التوفيق، فالحرمان أصل في أعمال الإنسان"[1]. فحداثة مرتاض، إذن، غير حداثة من يدعو إلى القطيعة مع التراث –وإن كان هو نفسه وقع فيما وقع فيه هؤلاء– إنّ حداثته تنطوي على تلك الفعالية بين الحداثة والتراث معا، وتقيم عقد قران بينهما، ومن أجل هذا يقول: "إنّ حداثتنا لا تدعو إلى القطيعة المعرفية، ولا ترفض التراث، بله تدينه؛ بل تدعو إلى إحياء هذا التراث؛ ولكن بقراءته بإجراءات جديدة، وأدوات من المنهج حداثية، لمحاولة ربط الحاضر بالماضي، ولإمكان تأسيس نظرية نقدية قائمة على التواصل المعرفي... ذلك بأنّ التراث العربي الإسلامي كما نتصوره، نحن على الأقل، ونفهمه: عظيم خصيب، ومُوح ملهم، ونافع حداثي"[2]، وما أشبه وصفه للتراث العربي بالحداثي بوصف أستاذه المستشرق أندريه ميكال لبعض تراثنا الأدبي بالحداثي[3].

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص 12.
[2] الكتابة من موقع العدم، ص 07.
[3] ينظر: حوارنا مع عبد الملك مرتاض (الملحق)، وعبد الملك مرتاض، مدخل في قراءة الحداثة، مجلة البيان، الكويت، ع317، ديسمبر، ص 07. ففي محاضرة ألقاها أندريه ميكال بجامعة وهران، قال عن بيت للبيد بن ربيعة: "إنّه بيت حداثي جدا"، والبيت هو:
وجلا السيول عن الطلول كأنّها زُبر تُجدّ متونها أقلامها

هذا، ولقد لاحظنا أحد الدارسين، في دراسته لتجربة مرتاض النقدية، ينعى عليه عوجه على الغرب والإفادة من مناهجه، فيَعتبر صنيعه ذاك مأزقا! حيث يقول: "هو، إذن، مأزق النقد العربي المعاصر ومأزق مرتاض. لابدّ من منهج حديث، بل حداثي، في التعامل مع النص الأدبي، لأن المناهج القديمة وحتى الحديثة غير الحداثية، لم تعد تجدي. لأنّ الحداثة الغربية في تحول مستمر سريع، فلا بد من مجاراتها في التحول. وهذا هو المزلق الذي انزلق فيه –في رأينا– عبد الملك مرتاض"[1].

ومن عجب أن يكون البحث عن أدوات منهجية لتحليل الخطاب الأدبي –في إطار التثاقف، وفي إطار الإفادة من نتائج الدراسة الغربية– بُغية تجديد الخطاب النقدي، وتجديد أدوات التحليل، وتجديد فهم النصوص، مأزقا ومنزلقا! فهل من الخير، إذن، أن ينزوي مرتاض ومن شاكله انزواء، ويتقوقع داخل المعرفة النقدية العربية التراثية، ويتدثّر بدثارها، ويقتات على ما جاد به الأجداد من النقاد ويستريح؟ ألم يتساءل الدارس كيف سيكون حال خطابه النقدي لو استنكف عن الإفادة من مستجدات الآخر؟ ثم ألم تكن الحداثة الغربية سببا رئيسا لمرتاض لإعادة قراءة تراثنا النقدي بروح* متوثبة، وفكر متّقد، استطاع من خلالهما أن يحقق نتائج مبهرة جددت الثقة في تراثنا، ونبّهت إلى غَنائه، وحفّزت على إعادة قراءته وفهمه.

هذا، وقد أشاد الدارس نفسه بنجاعة منهج مرتاض في المثاقفة، فقال: "لذلك نعدّ مرتاضا، وقد تحلّى بتلك الصفات الأدبية الفعالة الراشدة، قد استلزم أوفى شروط المثاقفة الواعية، فصار مهيّأ للخوض في قضايا الأدب والنقد"[2] فهل كان سيكون لمرتاض ما كان من مثاقفة لولا انفتاحه على مستجدات الآخر الحداثية؟

ولذا، نجد مرتاضا لا يتوانى في الردّ على كل من يعيب عليه عوجه على الحداثة الغربية، والمتح من رؤاها، والاستعانة بأدواتها المنهجية، فيقول: "...أم يُلاص منّا أن لا ندارس نحن هذه المذاهب، ولا نتمثّلها، ولا نقدّمها للشباب الجامعيين، وللقراء المستنيرين،

[1] عبد الملك بومنجل، تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015، ص 115.

* (الروح) مذكّر، وتأنيثه على معنى النفس.

[2] المرجع نفسه، ص 48.

ليحاولوا، هم أيضا الإلمام بها، والانتفاع ببعض إجراءاتها، وطرائق التفكير فيها؟ أم يريد لنا التقليديون، الذين يصرّون على أن لا يتعلموا أي جديد، ويزمعون على أن لا يتقدموا إلى الأمام، وإنّما يرجعون القهقرى..أن نقطع الصلة بيننا وبين جديد الفكر فننزوي انزواء، وننكمش انكماشا، ونقعد القرفصاء، وندور أجسادنا بعد أن ندور عقولنا ونجمدها تجميدا لا تتحرك بعده أبدا؟ أم نُلاص ونُلام على أننا نريد أن نقرأ الجديد، ونحاول أن نتعلمه، لنحاول بعد ذلك استثماره في النقد العربي المفتقر إلى روافد تُرويه، ومذاهب فنية تُثريه؟"[1]. هي، إذن، استفهامات إنكارية، يزدجيها مرتاض، في ظل غياب نظرية نقدية عربية معاصرة تكفيه عناء الترحال من نظرية غربية إلى أخرى، ومن منهج إلى آخر، ثم العودة إلى التراث لجبر نقائص هذا بتلك، ورتق فتوق تلك (الحداثة) بهذا (التراث).

ولعلّ هذا الذي جعل مرتاضا يصدع بانتسابه إلى الحداثة: "إنّنا مع الحداثة حتى النخاع! لا ننكر ذلك، ولا نتنكر له، ولا نخجل منه، ولا نحيد عنه أيضا، لكننا نرفض حداثة إلغاء الآخر، نرفض الحداثة التي تنهض على التلقي الأعمى، حداثة طمس كل مضمون وإلغائه، من أجل شكل عبثي لا يقيم ولا يُقعد!"[2] فحداثة مرتاض، إذن، حداثة توفيقية (على ما فيها من تلفيقية أحيانا!) لا حداثة إقصائية ولا تحيزيّة (مثلما كان عليه سلفا، لدى أوّل عهده بالحداثة) هذا، وقد أكّد مرتاض في غير ما موضع أنّ تراثنا حداثيٌ في كثير من جوانبه، فماذا يقصد؟ هذا ما سنتعرف عليه فيما يأتي.

## 2-2 النزعة التأصيلية للإجراء المنهجي داخل التراث العربي

إنّ معايشة مرتاض للنظريات والمناهج النقدية الغربية، قاده إلى ربطها بالمعرفة التراثية، أي وصل الحداثي بالتراثي، بل ذهب إلى أنّ تراثنا العربي قد لامس "معظم القضايا المطروحة في الحداثة الغربية، بشكل مبسّط وأوّلي غالبا، ولكنّه لامسها فعلا وحقا"[3]، ومادام الحال كذلك، فلا بدّ –في تصوّره– من العودة إلى التراث، وقراءته قراءة فاحصة دقيقة، تقيم بينه وبين الحداثة جسرا معرفيا.

[1] مدخل في قراءة الحداثة، ص 17.
[2] الكتابة من موقع العدم، ص 13.
[3] عبد الملك مرتاض، هؤلاء أصدقائي، ملامح من ذكرياتي مع الأدباء العرب، دار البصائر، الجزائر، ط1، 2013، ص 132.

إنّ التراث العربي الإسلامي، مثلما يتصوره مرتاض: "عظيم خصيب، ومُوح مُلهم، ونافع حداثي إلى درجة أننا نلفي لكثير من المفاهيم الحداثية الغربية: النقدية واللسانية والسيمائية جذورا لها في هذا التراث (...) فما من رأي يبدو لعاشق بهرج الحداثة الغربية أنّه مبتكر أصيل، وأنّ صاحبه لم يسبق إليه: إلا وقد نُلفي له مصدرا أو إشارة أو بداية في هذا التراث المزدخر بالمعرفة"[1].

ولا يكتفي مرتاض بالدعوة إلى إعادة قراءة التراث فحسب؛ بل نجده يُثرِّبُ على من لا يعوج على هذا التراث العظيم، من النَقدة والدَرَسة العرب "كيف نتطلع إلى إنتاج نظرية نقدية نسهم بها في تأسيس المعرفة الإنسانية إذا آثرنا أن نكون عالة على الغرب، مجتزئين بالنقل عنهم، عازفين عن التأصيل والتأثيل انطلاقا من تراثنا السخي؟"[2]، ويعجبُ لحال العرب الذين لا يعرفون أقدار أنفسهم، ولا تاريخهم الثقافي "أنّهم يجهلون أو يتعمدون أن يجهلوا قيمة تراثهم الفكري الخصيب، فتراهم يتهافتون، كالظماءِ الهِيم، على البحث عن بعض تيك النظريات المزركشة كتزركش جلد الأفعى، في آثار الغرب المعاصرة، والحال أنّ أجدادهم هم الذين كانوا سبقوا إلى ما يبحثون عنه لديهم، من المعاصرين، أصلا، بحثا أعمى وأصمّ"[3].

والحقّ، أنّ صنيع مرتاض هذا، ودعوتَه تلك؛ القاضية بضرورة التردد على التراث العربي، يُمدح عليها من وجهة، ويُثرَّب عليها من وجهة أخرى؛ فأمّا ما يُمدح عليه فهو وعيه بقيمة المعرفة التراثية، وما تنطوي عليه من إرهاصات نظرية رائدة، وأدوات منهجية بحاجة إلى تطوير وتطعيم، كيما تغتدي أكثر دقة وانتظاما، ومن ثم تجديد المعرفة التراثية وتطعيمها بروح العصر.

وأمّا ما يُثرّب عليه، فهو تقصيره وإقصاره –كغيره من النقاد العرب– عن البحث عن التأسيسات النظرية والمنهجية في تراثنا العربي دونما الهرع إلى الحداثة الغربية التي يتمثلها مرتاض مُوجِّها ومُنبِّها ومُرشِدا إلى ما في التراث من سَبق زمني، وسخاء معرفي –إنْ صراحةً أو من طَرْفٍ خفيّ– ولذا يعيب نصر حامد أبو زيد على النقاد والدارسين العرب

[1] الكتابة من موقع العدم، ص 07-08.
[2] نظرية النص الأدبي، ص 258.
[3] الشعر الأوّل، ص 172.

صنيعَهم التأصيلي لمعطيات الحداثة بالارتداد إلى التراث العربي، إذ "كلّما أتتنا صيحة من الغرب، هرعنا إلى تراثنا نلُوذ به ونحتمي، كأنّ المعرفة لا تستقرّ في وعينا إلاّ إذا كان لها سند من تراثنا، حقيقيّ أو وهميّ"[1]، وهو حال صنيع عبد الملك مرتاض، حيث نلفي لبعض تأصيلاته للنظريات الغربية والأدوات المنهجية في تراثنا، سندا حقيقيا وابستيمولوجيا وجيها، غير أنّ بعض تأصيلاته هي أقرب إلى الوهم –بتعبير نصر حامد أبو زيد– مثلما سيأتي.

هكذا، ما فتئ مرتاض ينوّه بجهود أقطاب التراث العربي، الجاحظ، وابن قتيبة، وحازم القرطاجني، وعبد القاهر الجرجاني، وعبد العزيز الجرجاني، وابن رشيق القيرواني، والمنذري، وابن طباطبا العلوي، وأبي هلال العسكري... ويقارن بين جهودهم وجهود أقطاب الحداثة الغربية، في كثير من الحالات، مثل: رولان بارت، وموريس بلانشو، وتودوروف، وغريماس، وستراوس، وجينيت، وجان كوهين، وغيرهم.

لقد ظل ديدن مرتاض أن يؤصّل ويؤثّل ويشير إلى البذور العربية الأولى لكثير من النظريات والإجراءات المنهجية والقضايا المعاصرة؛ فعِند الحديث عن النظرية الشكلية يشير إلى الجاحظ، وعند الحديث عن نظرية القراءة يستحضر الجاحظ أيضا ويوازن بينه وبين غريماس، وعند الحديث عن التشاكل يشير إلى عمر بن مسعود المنذري، وعند الحديث عن التأويل يشير إلى أنّ كثيرا من محللي النصوص من العرب القدماء قد اجتهدوا في أن يركضوا في بعض مضطربات التأويلية[2] وعند الحديث عن نظرية المعنى يشير إلى عبد القاهر الجرجاني، ويعدّه سبّاقا إليها إذا ما قورن بليفي ستراوس[3] وعند الحديث عن السيميائية يومئ إلى أنّ العرب لم يعدموا شيئا من الإشارة إليها في كتاباتهم التنظيرية والإبداعية معا، "ويمكن أن نعوج، لكي نستأنس ببعض ذلك، خصوصا، على أبي عثمان الجاحظ، وعبد القاهر الجرجاني، لننظر إلى أي مدى ازدلفنا، بدرجات متفاوتة، من بعض هذه الممارسات السيمائية المبكرة في التراث النقدي واللغوي العربي"[4]، خاصة الجاحظ الذي تحدث بوعي عن

[1] نصر حامد أبو زيد، العلامات في التراث، دراسة استكشافية، ضمن الكتاب الجماعي: مدخل إلى السيميوطيقا، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والنقد، دار إلياس، العصرية، القاهرة، مصر، دط، 1986، ص 73.
[2] ينظر: عبد الملك بومنجل، تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض، ص 51.
[3] ينظر: عبد الملك مرتاض، هؤلاء أصدقائي، ص 132-133.
[4] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 166.

أنماط التبليغ السيميائي. وعند الحديث عن التناص نظريةً وإجراءً، يرى أنّ قدماء النقاد العرب، خاضوا في هذه المسألة خوضا كثيرا، "فعالجوها من جميع مناحيها بتأسيس أُسُسها، وتأصيل أصولها. وكل ما في الأمر أنّهم لم يطلقوا عليها مصطلح (التناص) وإنّما ظلوا يعالجونها تحت مفهوم السرقات، وهم لا يدرون أنّ السرقات، أو أخذ الأديب من غيره: أفكارا وألفاظا، عن قصد أو دون قصد: هي نفسها (التناص) بالاصطلاح الحداثي لهذا المفهوم"[1]، ولذا ينهض مرتاض بتقصي هذه المسألة عند كل من الجاحظ وابن طباطبا، وعبد العزيز الجرجاني، وابن رشيق، وحازم القرطاجني، وابن خلدون.

وما دام الفكر النقدي العربي القديم قد حفل بالمبادئ النظرية والإجراءات التطبيقية، فمن "العقوق أن نضرب صفحا عن الكشف عمّا قد يكون فيه من أصول لنظريات نقدية غربية تبدو لنا الآن في ثوب مبهرج بالحداثة؛ فننبهر أمامها، وهي في حقيقتها لا تعدم أصولا لها في تراثنا النقدي، مع اختلاف في المصطلح والمنهج والإجراء، بطبيعة الحال"[2].

إنّ النزعة التأصيلية للمنهج النقدي المؤسَس بأقانيمه غربيا، والبحث عن مفاهيمه النظرية وآلياته الإجرائية في التراث العربي، أمر لا يخلو من روح بحثية متوثبة تكشف عن همة صاحبها، وعن موسوعية غير متأتية لكل باحث أو دارس، وهو ما نلمسه في منجزات عبد الملك مرتاض النقدية، غير أنّ إشكالية التأصيل المنهجي من خلال التراث العربي عنده تتّسم في كثير من الحالات بالمغالاة الفاقدة لشروط الرؤية الموضوعية والعلمية المتزنة، من ذلك: أنّه يثبت أصول منهج غربي ما، أو بعض إجراءاته، في تراثنا العربي، انطلاقا من عبارة عابرة، أو جملة في سياق معيّن، قد لا يقصد صاحبها المفهوم الذي يُعنتُ مرتاض نفسَه ليُثبته.

ونحن لا نعدم أمثلة في هذا الشأن، نسوقها لنثبت رأينا، وحتى لا نكون كالماضي إلى الهيجاء بغير سلاح، وكالمحتطب بليل! مثلما تقول العرب.

[1] المصدر السابق، ص 190.
[2] المصدر نفسه، ص 188.

من نماذج ذلك ((نظرية الحيّز الأدبي)) La théorie du l'espace littéraire التي أجهد نفسه لإثباتها في التراث العربي، فانكبّ على آثار الجاحظ باحثًا عنها، فلم يجدها في مقدمة كتاب (الحيوان)، وزعم أنه عثر عليها، بعد لَأيٍ، في كتابه (البيان والتبيين) مختزلةً في مقولة للجاحظ هي: "ثم اعلم –حفظك الله– أنّ حكم المعاني خلافُ حكم الألفاظ، لأنّ المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية. وأسماء المعاني مقصورة معدودة، ومحصَّلة محدودة"[1].

وهذا تأصيل واهم واهن في تصورنا، لأنّ مرتاضا بنى تأصيله على ألفاظ بعينها، هي: (مبسوطة، ممتدة، مقصورة، محدودة) لا على مفهوم، ثمّ إنّ السياق الذي ساق الجاحظُ مقولتَه فيه يختلف عمّا أراده مرتاض، والذي يتمثّل الحيّز على أنّه "كلّ ما يمكن أن يكون حجما أو وزنا أو امتدادا أو متّجها أو حركة..."[2] فالجاحظ لم يُرد غير القول: إنّ الألفاظ يمكن حصرُها والإحاطة بها، بينما يستحيل ذلك بالقياس إلى المعاني، فسياق هذا غير سياق ذاك. ثمّ إنّ قصد الجاحظ لم ينصرف إلى ما انصرف إليه قصدُ مرتاض وقصدُ المنظّرين الغربيين للحيّز، فلِم تحميل قول الجاحظ ما لا يحتمل، وتحميل التراث أيضا ما لم ينهض بحمله؟

وقريبا من هذا تمحيضه لمقولة البيساني الشهيرة*، لنظرية الحيّز الأدبي، وهي في تصورنا أبعد ما تكون عن هذه النظرية، ونصّ المقولة هو: «إنّي رأيتُ أنّه لا يكتب إنسان كتابا في يومه إلاّ قال في غده: لو غُيّر هذا لكان أحسن، ولو زِيد في هذا لكان يُستحسن، ولو قُدّم هذا لكان أفضل، ولو تُرك هذا لكان أجمل؛ وهذا من أعظم العِبر، وهو دليل على استعلاء النقص على البشر» ويعقّب مرتاض على هذه المقولة، قائلا: "أريد أن أبنيَ على هذه المقولة العجيبة نظرية الحيّز اللغوي l'espace du langage"[3] وفي موضع آخر يعقّب عليها، فيقول: "ونحن نرى، انطلاقا من هذا النص العجيب، أنّ العرب لامسوا نظرية الحيّز

[1] الجاحظ أبو عثمان، البيان والتبيين، تح، عبد السلام هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط07، 1998، ص 76.
[2] نظرية النص الأدبي، ص 301.
* وهي مقولة ينسبها كثير من الدارسين خطأ للعماد الأصفهاني -حسب مرتاض- وهو نفسه عزاها للأصفهاني في كتابه (نظرية النص الأدبي)، في الفصل المتعلق بالحيّز.
[3] هؤلاء أصدقائي، ص127.

الأدبي الماثل في قابليّة حيّز اللغة للتغيّر طورا، وقابلية حيّزها للتمدّد بالزيادة طورا ثانياً، ثم قابليّته للانحسار بالنقص والحذف طورا ثالثا، وأخيرا قابليته للتنوع بالتقديم والتأخير"[1]، أمّا ما نقوله نحن عن تأصيل مرتاض هذا، فذاك الذي قلناه عنه في تعامله مع مقولة الجاحظ، بل هذا أوهن وأوهم.

وقد بلغ كلف مرتاض بالتأصيل للقضايا النقدية في تراثنا حداً زعم فيه أنّ عنترة بن شداد كان رائدا في "تأسيس التناص لأوّل مرة في تاريخ السيمائية الإنسانية"[2] وذلك من خلال مطلع معلّقته:

هل غادر الشعراء من متردَّم أم هل عرفتَ الدار بعد توهّم[3]

وأنّه على الرغم من بداوته "يتحدّث عن التناص في أدق مضمونه، وهو ما لم ينتبه له أكبر نقّاد الغرب (باختين واكرستيفا وبارط) إلاّ في النصف الآخر من القرن العشرين، أي بعد مُضيّ قريب من أربعة عشر قرنا على ما أسسّ عنترة في مطلع معلقته"[4] وأنّه لم يسبق الغربيين الحداثيين فحسب، بل حتى النقاد العرب أنفسهم الذين أفنوا كثيرا من أعمارهم يخلطون بين مفهوم التناص من حيث هو مظهر سيميائي جمالي خالص، وبين مفهوم السرقة الشعرية[5].

ونحن لا نتفق مع مرتاض في عدّه كلام عنترة –أو بالأحرى بيته الشعري– تأسيسا لمفهوم التناص، لأنه لم يقم على وعي بوضع أسس قاعدة مفهوم نقدي، مثلما كان يفعل قدماء النقاد العرب في حديثهم عن السرقات الشعرية، ومتى تكون السرقة سرقة؟ وهل السرقة تكون في اللفظ أم المعنى؟ وغيرها من التأسيسات النقدية، فالتأسيس، إذن، يقتضي وضع أسس، ولذا لا يعدو كلام عنترة –على مجازيّته– كونَه كلاما يجوز أن نتّخذَه شاهدا نستأنس به عند تناول مفهوم التناص وأصوله، لا أن نعُدّه تأسيسا أو مقولة نقدية.

---

[1] نظرية النص الأدبي، ص 306.
[2] الشعر الأوّل، ص 171.
[3] المتردّم: المكان الذي يرقع من اللباس الممزق، وقد فسّر ابن سيده لفظة متردّم في معجمه "المحكم والمحيط الأعظم" (ر د م) فقال: ((أي من كلامٍ يلصق بعضه ببعض ويُلبّق، أي قد سبقوا إلى القول فلم يدعوا مقالا لقائل)) فخرج الكلام من المحسوس إلى المجرّد، ومنَ الحقيقة إلى المجاز والتوسع. ينظر: عبد الملك مرتاض، الشعر الأوّل، ص 158 (هامش).
[4] المصدر نفسه، ص 171-172.
[5] ينظر: المصدر نفسه، ص 173.

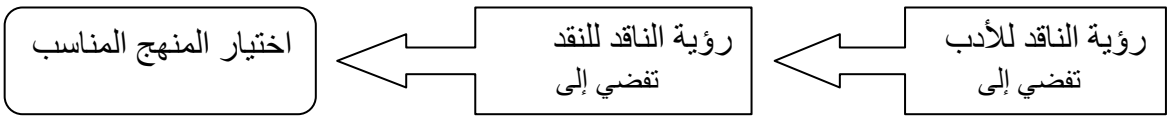
ويمتدّ تأصيل مرتاض للتناص إلى مقولة تُعزى إلى علي بن أبي طالب، رضي الله عنه، والتي نصّها: «لولا أنّ الكلام يعاد، لنفد» فيرى أنّه بالإمكان "أن تستحيل إلى مقولة نقدية، تتحدث أيضا عن التناص"[1]، ولا نقول عن هذه، أيضا، إلاّ ما قُلناه عن بيت عنترة.

وعموما، فإنّ معظم تأصيلات عبد الملك مرتاض، للمفاهيم النقدية الغربية والاجراءات المنهجية، داخل التراث العربي، موفّقة إلى حد كبير، وهي تأصيلات مشفوعة بحجج وبراهين قوية، تثبت مدى ثراء تراثنا العربي وغَنائه وسَخائه، وأمّا ما ذكرناه من بعض تأصيلاته، التي بدت لنا متكلّفة، فلا تنقص من قيمة جهده التأصيلي، ونحن إذ أتينا على ذكرها، فمن باب معالجتنا لموقف مرتاض من التراث والحداثة من زاوية "الإشكالية" ليس غير.

## ثالثا: القراءة النقدية المنهجية؛ وظيفتها ولغتها

### 1- القراءة المنهجية ووظيفتها

إنّ اختيار المنهج النقدي مرتهن برؤية الناقد لطبيعة النقد ووظيفته، ورؤيتُه للنقد مرتهنة برؤيته لطبيعة الأدب ووظيفته أيضا؛ فالذي يرى أنّ الأدب مؤسسة اجتماعية -مثلا- أوتمثيل لها وتصوير للواقع الاجتماعي، حتما سيرى أنّ النقد الأدبي ينهض بالكشف عن المفارقات الاجتماعية وطريقة تصويرها، والإديولوجيا المتحكمة فيها، والذي يظاهر الناقد على ذلك هو المنهج الاجتماعي، وهكذا. مثلما هو مبين في الشكل الآتي **(الشكل6)**




فما هي رؤية مرتاض للإبداع الأدبي والنقد؟

يرى مرتاض أنّ الأدب إنّما يتمحّض للفنون الجميلة، مثله في ذلك مثل اللوحة الزيتية أو المعزوفة الموسيقية، وأنّ الذي يميّزه عن غيره هو "أدبيّته" بتعبير رومان جاكوبسن، أو "حسن الديباجة" بتعبير ابن طباطبا، وهو "صناعة" بتعبير أبي هلال العسكري، وأنّ أحسن

[1] المصدر السابق، ص 172 (هامش).

الأدب وأجوده ما سَرت الشعرية في ألفاظه، كسريان الدم في أعضاء الجسد، فهي ماؤه، ورواؤه، وبهاؤه، وأنّ هذا الجمال، وهذه الشعرية، متفاوتة في الأدب من نوع أدبي إلى آخر، وهي أظهر ما تكون في "الشعر الكامل" باصطلاح جان كوهين، ولذا كان كلف مرتاض بالشعر أكثر من غيره. هذا الذي استنبطناه من رؤية مرتاض للأدب عبر أعماله النقدية.

إنّ الشعر في تمثّل مرتاض جمال وتصوير، وزخرفة وتعبير، وبيان ساحر، وقول آسر، ولغته الإبداعية تتماز بالجمال الفاهق، والوجدان الطافح، والماء الفني الدافق، ومن أجل ذلك نلفي عامة الشعراء يحرصون على انتقاء الألفاظ المظنونة بالجمال العبقري في نسج قصائدهم، ويتنافسون في شعررة لغتهم بتفعيل ألفاظها، نشدانا للحسن[1].

وانطلاقا من تمثل مرتاض للنص الأدبي/الشعري نخلص إلى رؤية مرتاض لماهية النقد ووظيفته، وهي رؤية منبثقة من رؤيته للأدب نفسه، فمادام الأدب جمال عذري، ونظام فني، ونسج بديع، فإنّ القراءة النقدية "هي التي تكشف عن خفايا ما فيه من هذا الجمال، وتُبدي ما فيه من قيم فنية آسرة، أو دالة... تجعلنا نعنى به"[2]، وهي رؤية شبيهة بتلك التي قررها نبيل راغب، حيث يرى أنّ وظيفة الناقد هي "أن يمنح العمل الفني فرصة أخرى لكي يعرض فيها قوته السحرية المتمثلة في روح الفن ذاته، وبذلك يساعد القارئ على الاقتراب بقدر الإمكان من منابع الجمال فيه"[3]، ولذا ظلّ مرتاض يهاجم الغرباء عن الأدب؛ من علماء الاجتماع، والمؤرخين، وعلماء النفس، وغيرهم، ويصفهم بالمتطفلين، ويرى أنهم أفسدوا الأدب برؤاهم.

ومن أجل هذا يقرر في كتابه (التحليل الجديد للشعر) قائلا: "لا نرى أي تحليل أدبي، مهما تكُ أسسه النظرية والإجرائية، يكتسب شرعيته الأدبية خارج **الوظيفة الجمالية**، التي هي ركن مركزي في التعامل الأدبي ماهيّة وإرسالا واستقبالا"[4]. هي، إذن، رؤية مرتاض للقراءة النقدية ووظيفتها، فأيّ منهج نقدي قادر على النهوض بهذه الوظيفة؟

---

[1] ينظر: التحليل الجديد للشعر، ص 86-87. والشعر الأول، ص 32.
[2] حوار مع عبد الملك مرتاض، حاوره محمد مزيلط، ضمن كتاب: أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، تنسيق: جعفر يايوش، دار الأديب، الجزائر، دط، 2005، ص 133.
[3] نبيل راغب، النقد الفني، مكتبة مصر، مصر، دط، دت، ص 10.
[4] التحليل الجديد للشعر، ص 125-126.

يرى مرتاض أنّ كثيرا من المناهج لا تملك، بأدواتها وإجراءاتها، أن تكشف عن شعرية النص الأدبي، وقيمته الجمالية، فيرى، مثلا، أن المنهج الأنثروبولوجي بإجراءاته يظلّ قصيرا وقاصرا معا، إذا وقع الاجتزاء به وحده، لأنّ الشعر في أبسط مفاهيمه زخرفة وتعبير وبيان ساحر... ولأن الأنثروبولوجيا لا يعنيها من هذا البيان وهذا الجمال شيء كثير أو قليل، ولأنّ ذلك ليس من أصولها ولا من تأسيساتها، ولا هو من غايات كينونتها ووظيفتها[1]، وأنّ المنهج التاريخي عاجز أيضا، إذ "التاريخ من حقه الحديث عن الرجال، لا عن شعريات الرجال"[2]، وأنّ المنهج الاجتماعي لا طائل منه، لأنه إن جاوز المضمونَ بدا عواره، وانطفأ ناره، والمنهج النفسي كذلك، فنشاطه لا يكاد يقف إلاّ على الخوض في الحوافز والدوافع والمكبوتات، والكابتات، وأثر ذلك في نفس المبدع[3]. أمّا الإجراءات التقليدية، كإجراءات التحليل البلاغي، فينعتها بـ "القاصرة"[4]، والحال ذاته بالنسبة للإجراءات النحوية التي تكتفي بالتوصيف التركيبي والإعرابي[5]، وليس ببعيد من ذلك التحليل التداولي، الذي يقول عنه: "نحن لا نرى أنّ هذا الإجراء التحليلي الذي يتبجّح به اليوم الحداثيون، يضيف إلى إجراءات التحليل الأدبي المعروفة ما يكون ثورة عارمة في مجاله حقا"[6]، وقد كنّا سألناه عن زهده في النقد الثقافي، فأجاب بأنّه لا يدري ما يمكن أن يقدمه هذا النقد لخصوصية الأدب، أي لأدبية الأدب[7]... فأي منهج، إذن، مؤهّل للنهوض بوظيفة القراءة النقدية التي يرتضيها مرتاض؟

إنّه المنهج السيميائي، المنتج المخصِب، بإجراءاته التي يضيف إليها صفة ((الذكاء)) فيستخدم مصطلح "الإجراء الذكي"، قياسا على الهاتف الذكي، والحاسوب الذكي، والاقتصاد الذكي، والسيارة الذكية...

وركوحا إلى ما سلف، يذهب إلى أنّ "أيّ تحليل معاصر للشعرية لا يعوج على هذا الإجراء الذكي، بل المتّقد الذكاء، يتخذه وسيلة للذهاب بعيدا في قراءة نصه، ولكن بوعي

---

[1] ينظر: الشعر الأول، ص 32.
[2] المصدر نفسه، ص14.
[3] ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 03.
[4] التحليل الجديد للشعر، ص 125.
[5] ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، دار هومه، الجزائر، دط، 2009، ص 111.
[6] التحليل الجديد للشعر، ص 125.
[7] ينظر: حوارنا مع عبد الملك مرتاض، (الملحق)

معرفي، وكفاءة احترافية، وتحسس جمالي، ورهافة ذوقية (...) يظلُّ النص المعالج بمثابة الزرع الذي لم يخرُج شطؤه، فهو، إذن كالنبت الذي لا جدوى منه، ولا نفع فيه للناس"[1]، وهذا المنهج ينسجم اطرادا مع رؤية مرتاض للقراءة النقدية ووظيفتها، وكذا تمثّله للإبداع الأدبي ورؤيته له.

ولا ينبغي أن يُفهم من هذا أنّ مرتاضا لا يرتضي غير السيميائية منهجا، فهذا ما لا يقرّه هو، ولا تؤكّده تحليلاته، وإنّما يتخذ مرتاض من المنهج السيميائي بؤرة مركزية في التحليل، تلتقي عندها جملة من المناهج، تعضّده وتسنده، ويتفاوت حضور تلك المناهج نسقية كانت أو سياقية، وحداثية كانت أو تقليدية، وفق ما استدعته الضرورة المنهجية.

## 2- لغة القراءة النقدية عند مرتاض

إنّ لغة مرتاض النقدية تنماز عن لغة غيره من النقاد العرب المعاصرين، فهي لغة مؤتلقة مؤتنقة تُضارع لغة الأدب الرفيع، ومرتاض في ذلك يشرئب إلى كتابة إبداع على إبداع، ويتحاشى ما استطاع لغة غير الأدباء، والذي يقف وراء ذلك، في تصورنا:

- تشبُّع مرتاض بتقاليد الكتابة النقدية التراثية، ونهلُه من معين لغتها، واسترفاده أسلوب كبراء النقد العربي القديم؛ كالجاحظ، وابن رشيق، وحازم، والجرجاني، وأبي علي المرزوقي، وغيرهم ممن أبَوا أن تنأى لغتهم عن لغة الأدباء، بل ربّما تجاوزتها في بعض الأحيان.

- وُلوع مرتاض بلغة القرآن، والسنة النبوية، وهو ما انعكس على لغته النقدية.

- موقف مرتاض من طبيعة النقد، إذ لا يراه علماً -بما تحمله الكلمة من معنى- وما دام ليس كذلك، فلا ينبغي اصطناع لغة علمية لشيء غير علمي أصلا، بل ينبغي اصطناع لغة من جنس المادة الأدبية، ولأنّ النقد جنس أدبيّ في تمثّله.

- نزعته التأصيلية للمصطلح النقدي، وإخضاعه لنظام اللغة العربية أو مقابلته بمصطلح ضارب بأواخيّه في التراث.. وهو ما يجعل هذه المصطلحات غير ناشزة عن لغة مرتاض، التي يغلب عليها طابع الإنشائية.

[1] الشعر الأول، ص 34.

وقُرّاء مرتاض بعد ذلك بين مستحسن ومستهجن، وبين مؤيّد ومعارض.

وأمّا موقف مرتاض نفسه من لغته النقدية، ولغة النقد عموما، فهو أنّها مُجبرة، افتراضاً واحتمالاً، أو إجباراً ووجوباً، على التعامل مع النص الشعري الرفيع بمستوى لغوي قريب منه، ليقع التآنس والتآلف، والتشاكه والتماثل بين اللغتين المتعانقتين، فليس الناقد الأدبي كيميائيا يركّب العناصر بعضها على بعض، ولا مؤرخا يسرد الأحداث السياسية والعسكرية، بل إنّ الناقد الأدبيّ أديب، وإنّ النقد والتحليل الأدبي هما من مُنتميات الأجناس الأدبية الخالصة*، وإذن فهو يخالف من يرى أنّ اللغة الإبداعية شعريّةٌ، وأنّ اللغة الواصفة علميّةٌ. فكأنّهم يرون أنّ الذي يكتبونه عن بيت شعر، هو مِن العلم الدقيق في مستواه الأعلى، فكأنّ العلم لديهم يعادل مجرّد الرأي![1]. وهو إذ يخالف غيره من النقاد المعاصرين، فبما حرص منه على أن تدنو لغته التحليلية من المستوى اللغوي للنص الشعري، ويعزّ عليه أن لا ترقى إلى مستواه الأسنى، فهو يصطنع تلك اللغة عن وعي كامل بالموقف الفني والمعرفي معا، وحجّته في ذلك أنه يكتب إبداعا عن إبداع لا إبداعا عن بصل! مثلما يشير إلى ذلك، وصنيعه في النهاية، ومثلما يرى، هو ممارسة للحق الطبيعي في الحريّة الإبداعية: حرية الكتابة، وحرية الموقف معا[2].

وفي السياق ذاته، يردّ مرتاض على من ينعون*عليه استخدامه لغة مؤتنقة مؤتلقة في خطابه النقدي، فيقول: "إنّا، إذن، نعتذر، مما لا يُعتذر منه، لعلماء القراء ونحاريرهم، ومَن لا يهوَون العربية الجميلة، والأسلوب الأنيق، إنْ كنّا قد أقدمنا على إزعاجهم بشيء مما يمكن أن يُعَدّ جمالا في الأسلوب ونحن نخوض في كتابة النقد والنظريات خوضا (...) فنحن، إذن، حين نكتب بهذا الأسلوب، نكتب به ونحن على وعي من أمرنا، بل إنّا نتقصّده تقصدا، ونتعمّده تعمدا (...) ثمّ ما حجّة الذين يقدّمون إلى الناس أفكارهم، ويقررون لهم آراءهم في

* هذا ما ذهب إليه (روجي فايول Roger Fayolle) و(روبير إسكاربيت R. Escarpit).
[1] ينظر: الشعر الأوّل، ص 38-39.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 41.
* من ذلك ما أتاه حسين خمري حين ذهب إلى أنّ مرتاضا إذا كان يقصد بالإبداع خلق نص نقدي موازٍ للنص الإبداعي من خلال لغة مجازية استعارية كثيفة تُميّع قسمات النص النقدي داخل النص الأدبي وتذوب فيه، فهذا غير مقبول لأنه يُعتبر خلطا بين الأنماط الخطابية وإلغاء للحدود بين الوظائف، وهذا مرفوض من وجهة نظر أكاديمية.
ينظر: حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 377.

لغة حافية يابسة، ونسوج مسترذلة بائسة، وركيكة بكيئة، وعييّة رزيّة، على أنّها هي اللغة التي يجب أن يصطنعها الناقد في كتابته..."[1] ولذا فهو يعيب عليهم لغتَهم مثلما يعيبون هم عليه لغتَه، وتلك، إذن، قناعة لدن مرتاض لا يبغي عنها حولا، ولا يرتضي لها بدلا.

إنّ الإشكال في تصوّرنا، ليس في طبيعة اللغة الإنشائية التي أمست من طبيعة أسلوب مرتاض في الكتابة النقدية، فتلك مقمنة بالاحتفاء محراة بالثناء، لأنّ امتلاك تيك اللغة ثمرة الاطلاع على أمّات الكتب، وتحفّظ القرآن والأشعار، والسير على منوال الخطباء والمفوّهين من العرب، إنّما الإشكال يقع في إمعان مرتاض في اصطناع تلك اللغة الإنشائية إلى درجة الحيد به عن المنهج الذي يختطه في دراسته.

ولا نعدم أمثلة لذلك؛ ففي كتابه (الشعر الأوّل) والمعطوف عنوان الرئيس بعبارة (معالجة تاريخية رصدا، وأنثروبولوجية مقاربة، وسيمائية تحليلا) نجده في قراءته لبيت لبيد الذي استهواه:

وجلا السيولُ عن الطلولِ كأنّها زُبر تُجِدّ متونَها أقلامُهـا

ينزلق، معجباً به أيّما إعجاب، إلى لغة إنشائية كثيفة، حادتْ به عن المنهج المصرّح به؛ فعن ذلك البيت يقول: "وإنّه لَشعرٌ كحديث العناية! وإنّه لَإيقاع كرقصة الطبيعة! وإنّه لَنسجٌ شعريّ يُشاكِه نسيجَ فاخرِ الحرير! وإنّ لغتَه لتميس شطرَ الأمام ميسانَ سواحرِ الحِسان! وإنّها لأصواتٌ تتخافتُ طورا، وتتجاهر طورا، فتراها منسابة في المسامع كخرير السُريان. وإنّه لتشبيه ثقافي تفرّد به لبيد فمنح الكتابة أوّل تشريف لها في مجتمع كان أُميّا! وإنّ ألفاظَ اللغة في هذا البيت لتتعانق، وكأنّها تتآنق؛ وتتوامق، وتتعاشق"[2].

فهل هذا الصنيع من صميم المنهج السيميائي الذي حلل به، أم الأنثروبولوجي الذي قارب به، أم التاريخي الذي رصد به؟

[1] عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009، ص 12-13.
[2] الشعر الأوّل، ص 114.

ومن عجب، أن نجد مرتاضا يأتي ما أتاه –في المقطع السابق– من تعبير إنشائي، وتعليق انطباعي على طريقة الأجداد من النقاد، ثم يزعم أنّ طريقتهم عتيقة لا تُغني التحليل الأدبي على عهدنا هذا؛ حيث يقول: "فماذا كان يمكن أن يكون التحليل الأدبي الجديد، غير الشرح المبسّط، والتأويل المسطح، والتعليق المتكلّف، وركم الكلام على الكلام، ورصف الانطباع على الانطباع، والذهاب بعيدا في هذا الانطباع الساذج، على طريقة بعض الأجداد العتيقة"[1]!

وأكثر من ذلك، نجده في تحليله التداولي للشعر قد غلبته اللغة، وغلبه المنظور النقدي التراثي القائم على (الشرح) على طريقة أبي علي المرزوقي في شرح أشعار الحماسة، وغلبه مفهوم اللامنهج القائم على مبدأ الحرية سعيا وراء عطائية النص، فغُيِّبتْ ملامح المنهج التداولي، وقد لاحظ أحد الدارسين ذلك، عادًّا صنيع مرتاض ذاك مغامرةً منهجيةً، وتصرّفاً عسيرا في المنهج، حيث غيّب المفاتيح الاصطلاحية للتحليل التداولي، فتحوّل هذا التحليل إلى نص إبداعي موازٍ يعيد قراءة المكتوب وكتابة المقروء بلغة تشعّر النثر، وتنثر الشعر[2] وهو في كل ذلك منصاعٌ وراء فتنة اللغة الإنشائية وجمالها وبهائها وروائها، فضاع المنهج أمام سلطانها، وغابت مصطلحاته، فغدا التحليل المنهجي التداولي –الذي يُعدّ تقليعة معرفية معاصرة– تحليلا عتيقا ضاربا بأواخيّه في التراث النقدي العربي، كما هو الحال مع النقّاد الشُرّاح.

إنّ التحليل التداولي عند مرتاض ينهض بمَلء فراغات النص الشعري، وإنطاق "المسكوت عنه" فيه، بلغة تضارع لغة النص الشعري نفسه، أو ربّما تفوقه، وهذا تحديدا ما نلفيه لدى الشرّاح من النقاد العرب القدامى، وعلى رأسهم المرزوقي، الذي كانت غايته "النهوض بكتابة إبداعية أخراةٍ على هيئة الكتابة الإبداعية الأولى (...) وكان يصطنع لغة عالية كيما تتلاءم مع نسج النص الأصلي الذي يقوم على التأنق والجزالة جميعا"[3]، فليس هذا إلاّ ذاك الذي أتاه مرتاض في تحليله التداولي.

[1] المصدر السابق، ص 33.
[2] ينظر: يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، ص 313.
[3] عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 09.

ولعلّه من الأليق أن نقدم نموذجا لتحليله التداولي، كيما نثبت تأثير اللغة الإنشائية في المنهج، وهذا النموذج يتمثل في تحليل نموذج من شعر ياسين الأيوبي: [1]

1. أوليني من فوح رُضابك خمرا
2. تُعْتِقني من شَجَنِ الغُربة والأحزانْ
3. تُبْدِئُني من حيثُ دَثَرتُ
4. وخارت في صدري الشَّهقةُ
5. واندكّ البُنيانْ

وقد تعمّد مرتاض ترقيم الأسطر الشعرية، ليبدو تحليل كل سطر على حده واضحا، وقد كان تحليله التداولي على النحو الآتي: ((قراءة تداولية لهذه اللوحة الشعري))[2]:

**1.** معشوقتي الحسناءَ!

فهل أنتِ مُولِيَتُني قبسةً من شهْدِ ريقَتِكِ المعَتَّقةِ راحاً تُغيّبني في لذّات الانتشاء؟

برَفّ رُضَابكِ المعسولِ... أُفلتُ من قبضة الشجَن، ومِنْ بَثّ الاغتراب.

لا دَيَّارَ في الأرض يسْطيعُ أن يُنشِئَني نشْئا جديدا، بعد أن رانَ عليّ صدَأُ الدّهر، وعلَتْني الكِبْرةُ: سِواكِ...

وَيْكأنّكِ لا تسمعين الشَّهقةَ الكبرى، ورجّتُها تختنق في جوانحِ صدري، فلا أنا ولا هي!... ويكأنّه لم يندكَّ البنيان، ولم تَنهَر الأركان؟!

**2.** أنا ظمآنُ إلى ريقتِكِ فاسقينيها خمرا مُعتَّقاً، وانْشُريها في كياني المنهدِّ من نفَسِكِ عِطرا مُعبّقاً؛

أهواكِ أنا، أم نسِيتِ أنتِ؟...

بل كم أنا غَرِضٌ إلى لقائكِ، فهل من العدل أن تَحْرميني من وصالك؟

من شدّة انتشار فَوَحانِ رضابِك المعتّقِ أمسى راحا تسقيني، لكنّي أظلّ ظمآنَ إلى رِيِّ حُبِّكِ، وإلى رَيّاَ منكِ تُضوّعني فتُنعشني فلا أتعذّب برسيس الغرام.

[1] عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 294.

[2] المصدر نفسه، ص 294-295-296. على أننا اكتفينا بعرض تحليله للأسطر الثلاثة الأولى، حتى لا يطول الحديث.

أنتِ زهرةٌ ناضرةٌ تعْبَقين... وتُعبِّقين،
أنتِ كالشَّهد المُشْتار تَحْلَوْلِين وتعْذُبين؛
ألا فاسقِيني حتّى أرْوى، ولا تَحْرِميني فَأَضْحى!...
كُنتُ عاشقاً لكِ مُسْتَهاماً فهلا أوْليْتِني مِن رُضابكِ خمراً؟...

**3.** ضاع عمري في وادي الاغترابْ
غرِقتُ في لُجَّة حبّك الغامرةِ ولا من يُنقذني من جِرْيتِها إلاّكِ...
عِشتُ، عمري، محروماً من ترشُّف نُطَف الحُبّ العِذابْ
الحزنُ أمضّني، والاغترابُ أهمّني، فهِمتُ على وجهي في دروب الضياعْ
ظِلتُ أنشُدُ كائناً ملائكياً لعلّه أن يُعْتِقَنيَ من جدْب صحراءِ ذاتي
فكنتِ أنتِ الحسناءَ الهيفاءَ ترتَدِين في ربيع الزّهرِ، وتَسبَحين في بِرْكة النُور...
اغمريني بنورِ وجهكِ حتى الفَناء!
أم أنتِ لا تدرين؟ أنا وأنت كائن واحدٌ، فلا تذَريني أتعذّب وحْدي بالوَجْدِ الغَرام
أم نَسيتِ أنْ لا أحدَ سِواكِ يستطيع إعتاقي من شجَنِ الغربة والأحزان؟

هذا، إذن، تحليلُ مرتاض التداولي! فنلاحظ أنّ لغة مرتاض فاقت لغة الشاعر حُسنا وبهاءً، وجمالا ورواءً، حتى اغتدت إبداعا لا نقدا! فأين آليات المنهج/الإجراء التداولي؟ وأين مصطلحاته؟ فهذه، إذن، إحدى مطبّات الإذعان لعنان اللغة الإنشائية في التحليل المنهجي لدى مرتاض.

## رابعا: استراتيجية اللامنهج والتركيب المنهجي

### 1- اللامنهج وتعددية المنهج

قد يتبادر إلى الذهن من مسألة "اللامنهج" إمّا غياب المنهج أصلا، وإمّا استخدام المنهج بشكل غير منهجي، مما يفضي إلى الفوضى والاضطراب. فهل هذا الذي تقصّده مرتاض باللامنهج؟ وإذا لم يكن ذاك قصده، فما قصده إذن؟ ثم ما علاقة اللامنهج بالمنهج؟ وما هي أبجديات اللامنهج؟

لقد أشار مرتاض إلى هذا المصطلح/المفهوم، أوّل ما أشار إليه، في كتابه (النص الأدبي من أين وإلى أين؟) 1983 حين أعلن "أنّ اللامنهج في تشريح النص الأدبي هو المنهج"[1] في معرض حديثه عن عطائية النصّ المرتهنة بطريقة تحليله، والتوغّل في مكامنه باحترافية، مثلما ذهب إلى ذلك أندريه ميكال، حيث إنّنا "بقدر ما نتعمق في العمل، ونحن ندرس نصا أدبيا، بقدر ما تتعدد زوايا الرؤية فيه[2].

وقد عاد مرتاض إلى هذا المفهوم، من جديد، في كتابه الجديد (التحليل الجديد للشعر)2017، أي بعد مُضيّ 34 سنة، ما يعني أنّ هذه المسألة أو هذه الرؤية (اللامنهج) ظلت قناعة مرتاض، وظلّ ثابتا عليها. فكيف ندّعي الثبات لمرتاض الذي يأبى الثبات؟

إنّ "اللامنهج" في أبسط مفاهيمه: عدم الثبات على منهج أو طريقة في التعامل مع النص، وعدم الخضوع لإجراءاته. وإذن، ظلّ مرتاض ثابتاً على موقف (عدم الثبات).

إنّ فكرة اللامنهج* ليست من ابتكار عبد الملك مرتاض، ولكنّها فكرة وُجِّه إليها بإيعاز من أستاذه أندريه ميكال سنة 1981، وفي هذا الشأن يقول: "كنت يوما منفردا بأستاذي أندري ميكائل في معهد فرنسا بباريس (...) في جلسة علمية حين كنت بصدد تهيئة أطروحة الدكتوراه في الآداب تحت إشرافه مسجلة في السربون الثالثة، فأفضى بنا الحديث إلى

[1] النص الأدبي من أين وإلى أين، ص 55.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص54-55.
* هي فكرة ورؤية ومنهجية شائعة لدى طائفة من الدارسين؛ من هؤلاء: بول فيرابن Paul Feyrabend في كتابه (ضدّ المنهج، نبذة عن نظرية الفوضى للمعرفة) إذ كأنّه أراد رفض المنهج في صورته التقليدية التي تجتعل المتعامل معه عبدا مطيعا، وخادما ذليلا. ينظر: عبد الملك مرتاض، التحليل الجديد للشعر، ص 40.

إشكالية ((المنهج)) وطوائله، وعوائصه، ومعضلاته، فزعم لي في شيء من التحدي العلمي: ((إنّ المنهج، هو اللامنهج))!"[1].

إنّ "اللامنهج" هو أن يعتمد الناقد منهجا أو أكثر، ولكن دون أن يخضع لصرامة آلياته، وذلك تلافيا للوقوع في الميكانيكية التي تثقل كاهل النص، وتحمّله ما لا يطيق، وحتى لا يُغمَطَ النص حقَّه تعسّفاً، وتُغيّب خصوصيتُه غِلاباً وقهراً، وتُستلب حريّةُ الناقد أو المحلِّلِ قسراً، فيغدو التحليل خدمة للمنهج لا خدمة للنص.

وإذن، فاللامنهج يقضي بضرورة "مواجهة النص مواجهة مرنة، تتظاهر بأدوات منهجية قابلة للتطويع بما يعمّق عطائيته، ويتركها أرضيّة بكراً؛ قابلة لممارسات قرائية مفتوحة"[2] وهنا تحديدا تكمن قيمة "اللامنهج" إذ يمنح القراءةَ مرونةً، والنصَ خصوبةً، والناقدَ حريّةً، ولعلّ هذا الذي جعل مرتاضا يُقبِل على تحليل قصيدة "أشجان يمانية" للشاعر اليمني عبد العزيز المقالح، عبر عملين نقديين، وضمن كتابين هما: (بنية الخطاب الشعري) ثم (شعرية القصيدة، قصدية القراءة).

إنّ فهم إشكالية المنهج عند عبد الملك مرتاض لا تتأتى إلاّ بفهم استراتيجية "اللامنهج" لديه، فهي التي تبرّر سلوكه المنهجي، وتُعلل تطلّعه التجديدي، ونزوعه التركيبي، ولعلّ معظم الذين تحاملوا على مرتاض، ووصفوه ومنهجَه النقدي بالفوضى والاضطراب، وعدم الثبات والاستقرار، لم يَعوا قضية "اللامنهج" لدنه.

ولعلّه من المفيد أن نفسح المجال لمرتاض، ليؤكد ما ذهبنا إليه، ويؤكد أنّ "اللامنهج" هو بؤرة الممارسة النقدية المنهجية لديه، فيقول: "ولقد يعني ذلك أنّ المسألة المنهجية تظل إشكالية عويصة في البحث في العلوم الإنسانية، وليس رفضا للمنهج من حيث هو، ولذلك نحن لا نستنيم إلى أيّ منهج، على وجه الإطلاق، فنتّخذه لنا صنَماً، أو نظلّ له عبداً، نتبنّاه، ولا نبحث عن سواه. ولعلّ ذلك مما يبدو واضحا لدُنْ من يتتبع مسيرتنا النقدية، من حيث تعمّد التنقّل في كتاباتنا من منهج إلى منهج آخرَ، وعلى أنّا كثيرا ما نعمد للمنهج الذي

[1] التحليل الجديد للشعر، ص39-40.
[2] يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 88.

كنّا تبنّيناه سابقاً فنعدّل منه، ونطوّر من شأنه. ولقد نعَى علينا أحد الدارسين البحرانيّين أنّا بذلك نوصَف بالاضطراب، وعدم الاستقرار على ما نتبنّاه اليوم، فنغيّر من أمره غداً، والحقّ أنّ ذلك كان منّا شأناً متعمَّداً"[1]. فهذا يعني أنّ "اللامنهج" عند مرتاض سلوك منهجيّ واعٍ، حمله على عدم الخضوع المطلق لمنهجٍ بعينه، وقد تمّ له ذلك من خلال أمرين؛ أحدهما: التعديل في إجراءات المنهج وتطويره بابتكار آليات تحدّ من صرامة المنهج، وتطبعه بلمسة الناقد، والآخر: تطعيم المنهج بإجراءات منهج آخر أو أكثر، مما يحدّ أيضا من صرامة المنهج، ويمنح الناقدَ شيئاً من الفسحة، وانتقاء ما يناسب النص من آليات المنهاج المعتمدة، فتلك، إذن، طريقته، وذاك عُرفُه النقديّ.

وهو، مثلما أشرنا، موقف ثابتٌ (أو يكاد يكون كذلك) لدى مرتاض في منجزاته النقدية، حيث يؤكّد من خلالها، نبذَهُ الميكانيكية والخضوع لسلطة المنهج الواحد؛ ففي كتابه (ألف ليلة وليلة) يقدّم محاولته المنهجية عادّاً إيّاها دعوةً إلى التجديد، ولكن بعيدا عن فخّ التقليد، و"تطبيقها على النص الأدبي العربي بطرق ميكانيكية لا تعني كبير شيء"[2] ويؤكّد ذلك في موضع آخر فيقول: "إنّنا لنرفض مكننة النصوص ومكنكتها جميعا؛ فأولئك الذين يقرءون في النظريات الغربية ثم يحاولون قطعها بالمقص لوضعها على الورق لتحليل النص العربي (...) لا شيء أدعى إلى الرثاء ولا أحمل على الشقاء، ولا أدلّ على الحرمان من سلوكهم الفطير"[3] ولذا يرفض مرتاض كلّ "منهج مستجلب، جاهز، مفروض من الخارج على النص فرضا، غريب عن بناه العميقة والسطحية معا"[4]. يضاف إلى ذلك أنّ النص "لا يمكن أن يستوفيه حقّه منهج يقوم على أحادية الخطة، والرؤية، والأدوات، والإجراءات"[5] فلا بدّ، والحال كذلك، من تعددية المنهج، تلافيا للصرامة، وفتحا لباب التحليل والتأويل والاجتهاد.

يذهب مرتاض إلى أنّ النقص يعتري كل منهج، وهذا النقص يتكشف للدارس عند التطبيق، وحينئذ يتحتم عليه جبر ما في المنهج من نقص إمّا باستحداث آليات إجرائية، أو

---

[1] التحليل الجديد للشعر، ص 40.
[2] ألف ليلة وليلة، ص 11.
[3] عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، تحليل سيمائي مركّب لسورة الرحمن، دار هومه، الجزائر، دط، 2001، ص 23.
[4] تحليل الخطاب السردي، ص 09.
[5] المصدر نفسه، ص 09.

التوسع فيها، على الأقل، وإمّا بتطعيم إجراءات المنهج بإجراءات غيره، وانطلاقاً من حتمية انعدام الكمال في أيّ منهج، يؤكّد مرتاض –بخصوص تجربته النقدية– قائلا: "إنّنا لا نستنيم إلى أيّ منهج، ونحاول أثناء الممارسة التطبيقية أن نضيف ما استطعنا إضافته من أصالة الرؤية المنهجية، لينتج العمل الذي نُنجزه شيئاً من الشرعية الذاتية، ولنبتعد عن النظرة الميكانيكية إلى النص: وهي نظرة الإديولوجيين والنفسانيين والبنيويين والسيميائيين جميعاً؛ فكل من هؤلاء يحاول تحليل نصّ ما من وجهة نظر ضيّقة لا تتجاوز مدى اتّجاهه"[1]. ويصرّح في إحدى حواراته: "أنا أقرأ في هذه المناهج وعن هذه المناهج، ثم أحاول أن أرسم طريقا شخصيا لنفسي، بحيث لا يصبح ما أكتُب غريبا عن القارئ العربي"[2] ولهذا ذهب حسين خمري إلى أنّ مرتاضا "يحاول قدر المستطاع أن يتجنب دكتاتورية المنهج وشمولية (التوتاليرية) المعرفة"[3].

هذا، وقد تبيّن لنا من خلال استقراء المنجز النقدي لمرتاض أنّه في غالب الحالات يكتفي باقتناص المقولة الكبرى للمنهج، أو فكرته المركزية، ليتصرّف بعد ذلك في إجراءاته، أو يتوسع فيها؛ فمثلا، نجده أخذ من التداولية فكرتها الكبرى، والمتمثلة في الكشف عن "المسكوت عنه" في النص، أو المُضمَر في أسلوبه، ليتصرف بعد ذلك بحرية في تحليله، وأخذ من السيميائية فكرتها الكبرى؛ والمتمثلة في الكشف عن الأنساق الدلالية والجمالية عبر السمات (العلامات) اللفظية، وبيان طرق اشتغالها، ليتوسع في إجراءاتها انطلاقا من مبدأ "اللامنهج"، فإذا السمة سمتان؛ كبرى وصغرى، وتتشاكل فيما بينها انتشارا أو انحصارا، وإذا الزمن لا هو نحوي ولا نفسي ولا فلسفي، وإنّما هو زمن أدبيّ سيمائي إذا كان المحلَّل نصا أدبيا، وزمن قرآني إذا كان المحلَّل نصا قرآنيا، وهذا الزمن الأخير ينقسم إلى: سرمديّ (وهو المتعلق بالله) وأبديّ (وهو المتعلق بالكواكب والنجوم ونحوها) وعارضٌ (وهو المتعلق بالإنسان) وإذا الحيّز أيضا: إلهيّ ورُوحي وكَوني[4] وإذا المماثل (الأيقون) شميّ وسمعيّ

[1] عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الحلبيّ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2005، ص 13-14. ونظرية القراءة، ص 121، والتحليل السيميائي للخطاب الشعري، النص من حيث هو حقل للقراءة، مجلة علامات، ج5، مج2، ع سبتمبر 1992، ص 150.
[2] حوار مع عبد الملك مرتاض، حاوره جهاد فاضل، ضمن كتاب: أسئلة النقد، ص 215.
[3] سرديات النقد، ص 114.
[4] ينظر: عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، ص 19-20.

ولمسيّ وبصريّ[1] فضلا عن الدورة التوزيعية أو السيمائية، وغيرها من الاجراءات المصطنعة.

والسؤال الذي ينبغي طرحه في هذا السياق: ما الذي حمل مرتاضا على انتهاج اللامنهج واتخاذه منهجا؟

إنّنا نلفي الإجابة لدى مرتاض نفسه، حيث يشير إلى أمرين حَملاهُ على ذلك هما:[2]

أوّلهما: ما رأيناه من بعض النقاد العرب، ممن يتخذون المنهج الاجتماعي لهم طريقا في معالجاتهم التحليلية، مثلا، حيث ظلّوا أوفياء، حتى النخاع، لمنهجهم هذا الاجتماعي حتى ماتوا عليه، وكأنّه قدرٌ مقدور نُزّل عليهم من السماء! بل نجد الآخرين من أصحاب المناهج الجديدة، هم أيضا يأتون ذلك، ويصرون عليه إصرارا، ويتمسّكون به تمسّكا، ويدافعون عنه دفاعا، وكأنّه، في تمثّلاتهم الحقيقة المطلقة! ولو وُفّق هؤلاء وأولئك جميعا في أمرهم، لكانوا اجتهدوا في التنقل من منهج إلى منهج آخر، أو لكانوا سَعوا إلى تغيير منه ما يمكن أن يتلاءم مع تبدّل العصر، ومع تطوّر الفكر، ومع قيمة التجدّد، ومع لذوى التعدد؛ ولكنهم لم يأتوا من ذلك شيئا، لأنّ أمرهم كان ناشئا عن الهوى الفكري المريض (الإديولوجيا) فلم يستطيعوا عنه أو عنها حِولا.

وآخرهما: ما سبق أن قلناه من تأثرنا بمقولة أستاذنا أندري ميكائيل [يقصد: "إنّ المنهج، هو اللامنهج"] وهي المقولة التي فهمنا منها عدم رفض المنهج مُطلقا، ولكن ضرورة الحيدودة عن المتَّخَذ منه سابقا، ابتغاء تطويره وتعصيره، وتجديده وتنضيره. وذلك بعض ما دأبنا عليه دؤوباً، فجَهَدْنَا في أن يكون لنا ذلك سعياً مستمراً.

هكذا نخلص إلى أنّ "اللامنهج" يتحقق بالتصرف في إجراءات المنهج، وبتعددية المنهج أيضا؛ أمّا التصرّف في إجراءات المنهج، فقد بيّنا بعض ذلك، وأمّا تعددية المنهج، فيجدر بنا الوقوف عند جملة المناهج التي اعتمدها مرتاض في مسيرته النقدية الحداثية، حتّى يتبيّن لنا الوضع النقدي لديه، وموقفه من المناهج، ونتثبت من استراتيجية "اللامنهج" لدنه.

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص 16-17.
[2] التحليل الجديد للشعر، ص 40-41.

**أوّلا: البنيوية**

اعتمد عبد الملك مرتاض المنهج البنيوي أوّلَ عهده بالحداثة، في جملة من كتبه؛ مثل: (الألغاز الشعبي...)، (الأمثال الشعبية...)، (النص الأدبي من أين...)، (الأمثال الزراعية)، (بنية الخطاب الشعري)...غير أنّه لم يكن نهجاً بنيوياً خالصاً، بل كان يقرنه بالأسلوبية والإحصاء غالباً، فعن منهجه يقول: "أنا أعتبره منهجاً خاصاً بي، لا هو ينتمي إلى البنيوية انتماءً خالصاً، ولا هو ينتمي إلى الألسنيّة انتماءً بحتاً، وإنّما قد يكون أخذ من البنيوية شيئا؛ استوحى البنيوية استيحاءً خفيفا أو عميقاً. كما أنّني لا أنكر أنني ركّزت على الجانب الأسلوبي، على الأسلوبية"[1] مع انزلاق بيّن إلى السياق الاجتماعي والتاريخي، ومثال ذلك ما أتاه في كتابه (الأمثال الشعبية الجزائرية) وهو يحلل لغة الأمثال وأسلوبَها، فيقول: "والذي يلاحظ أنّ كثيرا من هذه الأمثال يفترض في قائليها بعض الثقافة والعلم (...) قيلتْ، في بيئة زراعية قحّة، بعيدة عن الاتصال بالبيئة العجمية (الأوروبية) مما يبرهن على أنّها قيلت، في معظمها، قبل الاحتلال الفرنسي"[2] فهذا خرقٌ صراح لمبدأ المحايثة الذي تقوم عليه البنيوية ومعها الأسلوبية.

وعموما فقد سجّلنا بعض الملحوظات المتعلقة بتحليله البنيوي، أهمها:

– إنّ منهجه لم يكن بنيويا خالصا، ولكنّه قُرن بمناهجَ وإجراءات نسقية، فضلا عن الانزلاق إلى السياق أو المرجعية الاجتماعية والتاريخية، مثله في ذلك مثل عبد الحميد بورايو، في أعماله النقدية الأولى، خاصة (القصص الشعبي في منطقة بسكرة).

– ولوع مرتاض، في كُتبه الحداثية الأولى، باستخدام الجداول والرسوم مُجاراةً للبنيويين.

– الفصل بين الشكل والمضمون، بما يُشكِّل خللا منهجيا صارخاً، حيث عادة ما يعمد إلى معالجة المضمون لينتقل إلى الشكل، ساحِباً عليه الإجراءات التحليلية البنيوية والأسلوبية، فهي، إذن، رؤية "تجمع إلى العناية بالمضمون وفلسفته، عنايتها بالشكل وجماله،

[1] حوار مع عبد الملك مرتاض، ضمن كتاب: أسئلة النقد، ص 216.
[2] الأمثال الشعبية الجزائرية، ص 93.

فتجعل من المجال الثاني مجالا شاسع المضطرب"[1] فكأنّ عطائيّة النص لا تتحقق إلاّ في الجانب الشكليّ للنص، و"ذلك إجراء تأباه البنيوية (ومشتقاتها) بعنف!"[2] فالذي يتّفق عليه الدارسون، هو أنّ "البنية هي النقطة التي يتقاطع فيها الشكل بالمضمون، بحيث يصبح المضمون شكلاً، ويصبح الشكل مضموناً"[3].

ومع هذا، فقد استدرك مرتاض أمرَه، وصار يؤكّد أنّه من الخَطل الفصل بين الشكل والمضمون، "إذ ليست محاولة الفصل بين مضمون النص وشكله إلاّ محاولة لفصل الروح عن جسده، ثم الادعاء من بعد ذلك أنّ هذا الجسد لا يبرح حيّاً ينبض"[4].

هذا، إذن، فيما يخصّ استخدامه للمنهج البنيوي، ولا ينبغي أن يُفهم أنّ مرتاضا اعتمد البنيوية في كتبه الآنفة الذكر فحسب، بل إنّ ملامح البنيوية ظلت ملازمة لأعماله، ومن الصعب الادعاء تجاوزها نهائيا، فالبنيوية سمة لازبة في النقد الحداثي، بما هو اشتغال على اللغة.

**ثانيا: الأسلوبية**

لا يكاد تحليل نقدي من تحليلات مرتاض يخلو من إجراءات الأسلوبية، وذلك لأنّ الأسلوبية منهج ألسني قابل للتفاعل مع غيره من المناهج الألسنية؛ كالبنيوية والسيميائية، وهو ما يتّفق واستراتيجية "اللامنهج" والتركيب المنهجي لدى مرتاض الذي ظلّ يصرّح أنّ منهجه ألسني في أعماله النقدية الأولى ذات المنحى الحداثي، ففي تحليله لنصٍ لأبي حيان التوحيدي، نجده يتوقف عند أسلوبه، قائلا: "ما أسلوب هذا النص الأدبي؟ ولا نستطيع معرفة أسلوب هذا النص إلاّ بدراسة أسلوبيّته، والأسلوبية ينشأ عنها بالضرورة تقديم دراسة علمية محايدة لا أثر فيها للذاتية"[5]، ونجده في كتابه (الأمثال الشعبية الجزائرية) يخصص فصلا لدراسة أسلوبية الأمثال، وفي كتابه بنية الخطاب الشعري، ركّز الناقد جهده لتجلية الخصائص الأسلوبية في قصيدة "أشجان يمانية"، حيث يقول: "استخدمتُ المنهج الأسلوبي

[1] عبد الملك مرتاض، في الأمثال الزراعية، ص 06.
[2] يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 52.
[3] عبد الوهاب المسيري، الثقافة والمنهج، ص 49.
[4] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ص 09.
[5] النص الأدبي من أين وإلى أين، ص 64.

أكثر مما استخدمت المنهج البنيوي في تشريح هذه القصيدة في كتابي: بنية الخطاب الشعري"[1].

ومع انفتاح مرتاض على المنهج السيميائي صار المنهج الأسلوبي منهجا ظهيرا للمنهج السيميائي لديه، ومُعضّداً لإجراءاته في الكشف عن خصوصية النص التعبيرية، والجمالية، والدلالية، وهو ما يظهر في تحليله لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، وقصيدة "ذكر الموت" لبكر بن حماد، وغيرهما.

ولعلّ المنهج الأسلوبي في اقترانه بالمنهج السيميائي يتناسب مع تطلّع مرتاض لكشف أدقّ تفاصيل النص؛ الصوتية، والمعجمية، والتركيبية، والإيقاعية، والدلالية، والجمالية... ولذا دأب على نعت ممارساته النقدية بِـ**التحليل** تارة؛ على اعتبار أنّ "التحليل إجراء يجب أن تنصرف عنايتُه إلى الكشف عمّا في نسج النص من جمال فنيّ، وتشكيلات أسلوبية، وانزياحات في الاستعمالات اللغوية، ثم المعاج، من بعد ذلك، على بناه العميقة لإمكان التوصل إلى معرفة الظاهرة الأولى المتحكمة في مستويات النسج اللغوي للنص المعالج"[2]. ونعتها بِـ**التشريح** تارة أخرى؛ على أساس أنّ "(تشريح النص) قد يكون أوفى حظاً من العناية الدقيقة بكلّ جزئيات النص الأدبي وإخضاعها إلى إجراء يضارع المجهرَ في الكشف عن الخفايا اللطيفة للنص المعروض للمدارسة"[3]، ويصف تحليله أيضا بالمجهري تارة، وبالذكيّ تارة أخرى، وذلك لما له من كفاءة في العوج على مستويات النص، والغوص في أغواره.

**ثالثا: السيمِيائية**

لم يُعنَ مرتاض بمنهج نقدي كعنايته بالمنهج السيميائي، حيث لم يبرحه مذ اهتدى إليه، وكانت أوّل تجربة سيميائية (مركّبة) من خلال دراسته (ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد) 1989، وإن كنّا لا نعدم بعض الإجراءات السيميائية في ما سبقها من دراسات، واستمرّ في اتّخاذه بؤرة منهجية في دراساته اللاحقة جميعا، مطبقا إيّاه على نصوص شعرية ونثرية وعلى نص قرآني، يتمثل في سورة الرحمن.

[1] حوار مع عبد الملك مرتاض، ضمن كتاب، أسئلة النقد، ص 216.
[2] عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، ص 329.
[3] عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، ص 93.

وقد اعتبر مرتاض القراءة التحليلية بالمنهج السيميائي ثورةً عارمة في الكشف عن شبكة الدلالات الكامنة في السمات[1] وهي فضلا عن ذلك "وسيلة للذهاب بعيداً إلى ما وراء النص لفهمه والكشف عن مواطن الجمال فيه، والانتهاء إلى معرفة الدلالة الفنية التي تطويه بالتستّر عليه، فلا تبدو إلاّ من خلال استعمال هذا الإجراء الذكي، وإن شئتَ السحريّ، الذي يُفجّر الجوامد، ويُعرّي الكوامن، ويجلو الغوامض"[2]. ولا أدلّ على إعجاب مرتاض بالمنهج السيميائي من وصفِه إيّاه بالإجراء الذكي تارة، والسحريّ تارة، والعجيب تارة أخرى؛ "... والسيمائية العجيبة المستنبطَة عن طريق التماسِ أسرار السمة وخصائص الرمز، فيقع الاهتداء إلى خفايا الدلالات الكامنة، ومستعصيات المؤوّلات الغابرة"[3].

ومما يؤشّر على مركزية المنهج السيميائي في تجربة مرتاض النقدية، اتخاذه إيّاه بؤرة محورية تلتقي عندها جملة من المناهج النسقية والسياقية على حدّ سواء، يتجلى ذلك في ممارساته التطبيقية، وفي عناوين مؤلّفَاته؛ حيث يصرّح بمنهجه السيميائي في العنوان الرئيس؛ نحو (التحليل السيميائي للخطاب الشعري) وكذا (شعرية القصّ، وسيمائية النص)، أو في العنوان الفرعي وهو الغالب. ولعلّما هذا الذي حمل عديد الدارسين* على تصنيف مرتاض ضمن النقاد السيميائيين.

ومما يؤشّر على ذلك أيضا، قوله: "إنّا، إن رأيتَنا نمارس بأخرةٍ من العُصُر –لدى تعرّضنا لأيّ نصّ أدبيّ، شعرا كان أم سرداً– التحليل السيميائي، وبشيء من الإصرار، فبما حرصنا، كلّ الحرص، على تبنّي هذا الإجراء أداةً لهذا التحليل، إذْ لا نرى أيّ تحليل حداثي، ولا حتى عصريّ، آخر، لا يحلّل بهَذَاكَ الإجراء، قد يكون محراةً لتبَوُّئ صفة الحداثة الحقّة، أو اعتزائه إليها"[4] والسِرّ في ذلك أنّه يملك من "السلطان والقدرة على استكشاف أسرار النص

[1] ينظر: نظرية القراءة، ص 93.
[2] عبد الملك مرتاض، الشعر الأوّل، ص 23-24.
[3] عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، ص 30.
* ينظر مثلا: مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 2005.
[4] الشعر الأوّل، ص 217.

الأدبي، والتغلغل في خباياه، والذهاب بعيداً في تقليب جوانحه، ما لا يستطيع أي إجراء آخر، تقليدي –يُتّخَذُ للتحليل– النهوضَ به"[1].

ولعّله من الغريب، أن يشايع مرتاض التوجّه السيميائي –وإنْ بشكل تركيبي– ويقتنعَ به، ويستقرَ عليه، بعد أن عُرفَ عنه أنّه "من أكثر النقاد تطوّراً على مستوى المنهج، وأعمقهم انشغالا بالثورة المنهجية (...) فهو متطوّر ومتجدد باستمرار؛ ما يلبث على حال منهجية حتى ينتقل إلى حال أخرى، وليس غريبا –في عُرفِه النقدي– أن يعتنق منهجا ما، ثم سرعان ما يكفر به بحجّة أنّه أفلس، ولم يعد يستجيب لتطوّر الأجناس الأدبية"[2]. فما سرّ تعلّقه بالمنهج السيميائي؟

إنّ الذي يقف وراء ذلك، في تصوّرنا، ثلاثة أمور:

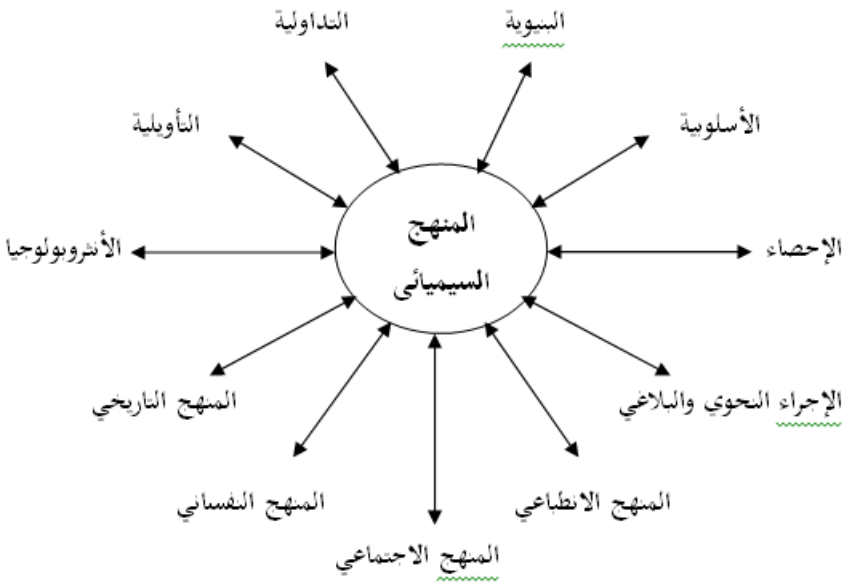
**أوّلها:** إنّ المنهج السيميائي منهجٌ مَرِنٌ وصارم في آن؛ صارمٌ لأنّه يستند إلى جملة من العلوم والمعارف، ومرِنٌ لأنّه يمنح الناقدَ فسحة من الحرية والتأويل و"التسميُؤ"[3] والإضافة إلى إجراءاته، وهو ما يأتلِفُ مع استراتيجية اللامنهج لديه.

**ثانيها:** إنّ المنهج السيميائي يسمح بالانطلاق من إجراءاته والانتشار بعد ذلك خارجها، ما يعني أنّه يسمح بالتركيب المنهجي، خلافا للمناهج التي تأبى ذلك، وتتكفئ على ذاتها بإجراءاتها وتكتفي بها، ففي المنهج السيميائي، إذن، فسحة للناقد كي يستثمر ما يراه أليقَ بالتحليل وأجدرَ بتعضيد آليات السيميائية، وهذا ما يؤكده مرتاض نفسه، قائلا: "على الرغم من أنّ مسعانا في معالجة النص الأدبي بالتحليل يحاول أن يتموقَع في إطار السيمائيات؛ فإنّا مع ذلك، لا نرى بأساً من التحلّل من هذا التقوقع للانتشار خارج فضائه كلّما ارتأينا ذلك ضرورة لإشباع النص بالتحليل"[4]. فالذي يُفهم من هذا، أنّ السيميائية تستوعب، بمُرونَةِ إجراءاتها، التناهجَ أو تفاعل المناهج أو التركيب المنهجي، بغضّ النظر عن طبيعة تلك المناهج؛ نسقية أو سياقية.

---

[1] المصدر السابق، ص218.
[2] يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 31.
[3] مصطلح من إنشاء مرتاض، يقصد به: الوقوع تحت تأثير السيمائية، ينظر: الشعر الأول، ص 384.
[4] نظرية القراءة، ص 115.

ثم إنّ السيميائية في حدّ ذاتها تركيبية الطبيعة، مثلما يذهب إلى ذلك مرتاض ومعه محمد مفتاح، حيث انبثقت عن ميراث مركّب من اللسانيات البنيوية، ودراسة الفولكلور والميثولوجيا، وهي تتركب من مفاهيم بيولوجية وفيزيائية ولغوية... من أجل ذلك لا تجدها تبدي أيّ خجل من الإفادة من كثير من المصطلحات النقدية، والنحوية، واللسانياتية، والفلسفية... فتحويها وتكيّفها مع إجراءاتها ومفاهيمها، فتعالجها بالتطوير والتغيير، أي في تقليعة جديدة[1]. ولهذا نجد المصطلحات النقدية المعاصرة تتعايش وتتجاور مع المصطلحات النحوية والبلاغية في خطاب مرتاض، والأمر ذاته بالنسبة للمناهج؛ حيث يتّخذ من المنهج السيميائي بؤرة التحليل وينتشر عبره نحو غيره من المناهج وفق ما استدعت الضرورة ذلك؛ كالأسلوبية والبنيوية والتداولية والتأويلية والإحصاء، إلى المنهج التاريخي والأنثروبولوجي والاجتماعي والنفسي (بدرجة أقلّ) والانطباعي... وذلك وفق الشكل الآتي (**الشكل7**):




مركزية المنهج السيميائي في التحليل النقدي عند مرتاض وانفتاحه على المناهج النسقية والسياقية

ومن عجب أن تجتمع هذه التوليفة المنهجية في عمل نقدي واحد؛ هو: كتابه (الشعر الأوّل)، ونحن إذ نقرّر هذا، فإنّا لا نأبه بما صرّح به من منهج فيه، لأنّ الممارسة التطبيقية أصدق أنباءً! وللقارئ بعدُ حقّ السؤال: أتوفيق ذاك الصنيع أم تلفيق؟ والحاصل؛ أنّ الذي

[1] ينظر: تحليل الخطاب السردي، ص 07-08.

حملَ مرتاضا على ذلك هو استيعابُ المنهج السيمِيائي للتركيب المنهجي، وقابليتُه للانتشار خارجياً والاستقطاب داخلياً، هذا من جهة، ومن جهة أخرى إيمان مرتاض باستراتيجية "اللامنهج" التي تتيح له ذلك، وتُجنِّبُه الخضوعَ لسلطة المنهج الواحد وإكراهاته.

و**آخرها:** أنّ مرتاضا يؤكّد حضورَ السيميائية كمفهوم وإجراء في الفكر التراثي العربي، وهذا التوافق جعلَه لا يستشعر غُربتَها، لأنّ معظم مقولاتها متأصلة ومتجذّرة في التراث النقدي واللغوي، وهذا ما يأتلف مع نزعة مرتاض التأصيلية؛ فالتناصّ بما هو مفهوم سيميائي عُرف عند ابن طباطبا، وابن رشيق، وحازم... وتقسيم بيرس للعلامة يدنو من تقسيم الجاحظ لها، والانزياح أيضا بما هو مفهوم سيميائي وأسلوبي باكَرهُ سيبويه، وذلك بذهابه إلى أنّ النسج اللغوي قد يكون مُستقيماً حسناً، أو مُحالاً، أو مستقيماً قبيحاً، أو مستقيماً كذباً "فليس مثل هذا الحديث عن النسج اللغوي للكتابة الأدبية إلاّ حديثاً مُبكّراً عن السيميائية الأدبية القائمة على الانزياح الأسلوبي"[1] وهلمّ جرا.

**رابعا: التفكيكية**

حاول مرتاض اعتماد التفكيكية مقرونة بالسيميائية في ثلاثة كتب، حملت عناوينها الفرعية هذا المصطلح؛ (ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي...)، (أ–ي، دراسة سيميائية تفكيكية...)، (تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية...)، ومن الواضح أنّ تفكيكية مرتاض تنأى عن تفكيكية دريدا، حيث "لم تتجاوز بعض العموميات كالتعدديّة القِرائيّة وانفتاح النص... بل لم تكن التفكيكية لديه إلاّ مجرّد إجراء بنيوي، لا يهمّه أن يناهض الجوهر التفكيكي في صورته الأصلية (تصورات جاك دريدا)"[2] فالتفكيك عند مرتاض لا يجاوز فكّ عناصر النص بعضها عن بعض، في حين يقصد به دريدا هورَ البناء من أركانه وهدِّه جملةً، دون تفكيكه إلى أجزاء، وذلك لتشييد بناء جديد على أنقاضه، فهل مارس مرتاض التفكيكية حقّا؟ وهل يصحّ، منهجيا، الجمع بين منهج يسعى إلى حصر المعنى

[1] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 172.
[2] يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 78.

وآليات اشتغاله (السيميائية) ومنهج يشتت المعنى (التفكيكية)؟ ثمّ هل يصح بعد هذا عدُّ مرتاضٍ "سيّد النقد التفكيكي دون منازع"[1] في الجزائر؟!

لقد استدرك مرتاض أمرَه، فراح يميّز بين (التفكيكية) و(التقويضية) الدريديّة "التي يُترجمها العرب بمصطلح "التفكيكية" خطأً (...) لأنّ التفكيك هو إعادة شيء إلى سيرته الأولى، مثل تفكيك أجزاء سلاح يدويّ، أو محرك سيارة، في حين أنّ التقويض يضادّ التطنيب، وكان يقصد به [أي دريدا] تقويض فكر قائم أصلا من أساسه، من أجل بناء فكر جديد على أنقاضه"[2].

**خامسا: التأويلية**

يرى مرتاض أنّ أيّ ضرب من القراءة، إنّما يندرج "ضمن إجراءات التأويلية أو (الهِرمينوطيقا) (L'herméneutique)، الشديدة التسلّط على أي قراءة تقرأ بها نصاً أدبياً أودينيا أو..."[3] وهذا يعني بداهةً أنّه مارس التأويلية في قراءاته جميعاً، وذلك لأنّه يجنح إلى كشف خفايا النص الجمالية والتركيبية، وبيان طواياه الدلالية، فلا بدّ حينئذ من الاستظهار على ذلك بإجراءات التأويلية، وقد تجلى ذلك بشكل واضحٍ بيّنٍ في دراسته لنصّ قرآني (هو سورة الرحمن)، والذي رأى أنّه "مظنّة لكثير من التأويل (...) إنّ التأويلية لَعِلمٌ مفتوحة أبوابه على مصراعيها، وهو علم عزيز وَعر الطريق، عميق الغور، بعيد المهوى؛ والخوض فيه مغامرة علميّة حقيقية، ولكنّها جميلة رائعة، ومثيرة لطيفة"[4].

ومن نماذج تأويله ما أتاه في قراءته لنص (أين ليلاي) لمحمد العيد، حيث ذهب إلى أنّ "تأويليّة القصيدة هنا مشروعة من حيث إنّ الناصّ اصطنع الرمز ولم يصرّح، وحتى لو صرّح فإنّ ذلك ما كان ليحظرنا من تقديم تأويل لنصّه (...) ليست ليلى هذه امرأة من النساء، ولا عشيقة من العشيقات الجميلات، وإنّما هي رمز لشبكة من القيم والمعاني والمثل،

[1] يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 163.
[2] عبد الملك مرتاض، نظرية السياسة وقوام الرئاسة، دار البصائر الجديدة، الجزائر، ط1، 2014، ص 09.
[3] عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات، تحليل أنثروبولوجي/سيمائي لشعريّة نصوصها، دار البصائر، الجزائر، ط2، 2012، ص 05.
[4] نظام الخطاب القرآني، ص 27.

لعلّها أن تتجسّد أساسا في الحريّة"[1] فمحمد العيد، إذن، لم يكن يبحث عن ليلى (امرأة) ولكنّه كان يبحث عن الحريّة المغتصبَة من قبل المستعمر.

هذا، وقد اعتمد في بعض مرجعيّة تأويليته بعضَ مقولات أمبرتو إيكو، خاصة ما تعلّق بالقصديّة[2]؛ قصديّة النص والناصّ والقارئ، وكذا بعض مقولات مارتن هيدجر، خاصة ما تعلّق بالكينونة[3]، فضلا عن اجتهاده الشخصي.

**سادسا: التداولية**

التفتَ مرتاض إلى التداولية Pragmatique في بعض دراساته المتأخّرة؛ نظرياً في كتابه (نظرية النص الأدبي) و(نظريّة البلاغة)، ومارسها تطبيقيا على بعض النصوص الشعريّة في كتبه (قضايا الشعريات) و(الشعر الأول) و(التحليل الجديد للشعر)، وقد اكتفى مرتاض في تحليله التداولي باستيحاء الفكرة الكبرى للتداولية، والمتمثلة في الكشف عن "المسكوت عنه"[4] عَادّاً إيّاها "مفتاح التداولية اللغوية"[5]، لنجده بعد ذلك يتصرّف، بحريّة مطلقة، في إجراءاتها، مع تغييبٍ صارخ لمصطلحاتها، وكأنّا به يُساوي بين التداولية المعاصرة والشرح لدى قدماء النقد العربي من الشُرّاح كالمرزوقي والزوزني وغيرهما، ويعترف مرتاض بأنّه لم يتبع ما جاء به المنظّرون في هذا المجال أمثال أوستين وجان ديبوا وغيرهما، فيقول: "استوحينا* الفكرة الكبرى من هذه النظرية الأوستانية، فنسجنا منها تحليلنا الخاص بالإجراء التداولي الأكبر"[6].

وإذا كان التحليل التداولي ينهض بكشف المسكوت عنه في الكلام؛ أي بشرح المراد من الكلام، فحسب، ودون استخدام مصطلحات التداولية، مثلما أتى هو ذلك، وربّما تفنّن في

---

[1] أ-ي، ص 94.
[2] ينظر: التحليل الجديد للشعر، ص 75، 120، والسبع المعلقات، ص 15.
[3] ينظر: التحليل الجديد للشعر، ص 75، 170.
[4] نظرية النص الأدبي، ص 403-407، التحليل الجديد للشعر، ص 120، الشعر الأول، ص 158.
[5] عبد الملك مرتاض، نظرية البلاغة، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط2، 2010، ص 173.
* جرت عادة مرتاض على استيحاء الفكرة الكبرى من المناهج، ثم التصرّف بحرية في إجراءاتها، بناءً على استراتيجية اللامنهج. فعن السيميائية لديه يقول: "لم نتّبع أيّا من السيميائيين الفرنسيين، بل أخذنا الفكرة، ثم استحدثنا منها سيمائية جديدة، فاستعملنا مفاهيم جديدة" ينظر: الشعر الأول، ص 218 (هامش).
[6] التحليل الجديد الشعر، ص 120 (هامش).

شعررة اللغة الشارحة حتى اغتدت لغةً إبداعية تضارع لغة النص الإبداعي أو تفوقه؛ وقد لاحظنا هذا في تحليله لنموذج من شعر ياسين الأيوبي في كتابه (قضايا الشعريات)، قلنا لو كان التحليل التداولي كذلك، لكان من الأولى عَدُّ الشُرّاح العرب القدامى كأبي على المرزوقي وأبي زكرياء يحي بن عليّ التبريزي نقاداً تداوليين بامتياز! ولكن الحال غير ذلك.

هكذا نجد مرتاضا يُقبل على "مُغامرات "لامنهجية" (قد نختلف في تحديد عواقبها) حين يُقبل على التصرّف العسير في المنهج المنتَهج تصرّفاً قد يُفرغ المنهج من محتواه أصلاً، كما في ممارساته النقدية التداولية الأخيرة"[1]. وهذا يعني أنّ "اللامنهج" عند مرتاض بقدر ما يظاهره على ابتكار طرق منهجية خاصة وعلى مجانفة الميكانيكية، بقدر ما يورّطه في إشكاليات منهجية ومطبّات إجرائية، وهي إحدى إشكاليات المنهج لدنه.

**سابعا: الإحصاء**

اتّخذ مرتاض من الإحصاء إجراءً في كثير من دراساته المتقدّمة والمتأخرة، وقد عمد إليه بغرض حصر العناصر الألسنية والخطابية والسردية... وهو ما يفضي إلى كشف خصائصها، ومع علمه أنّ الإحصاء ليس صالحا في كلّ الأحوال لأن يكون منهجا سليما، إلاّ أنه يظلّ –في تصوّره– الأداة الأولى للمعرفة الألسنية[2]. وفي كتابه (الشعر الأول) عمد مرتاض إلى تحديد مركزيّة شعراء المعلقات بناءً على تواتر ذكر مطالع معلقاتهم في أمهات التراث العربي، وقد تطلّب منه ذلك اتخاذ الإحصاء إجراء منهجيا، وفي هذا الشأن يشير: "إنّا لم نظفر بوسيلة منهجية أنجع في التدبير، ولا أجدى للبحث، كالفزع إلى إجراء الإحصاء، وذلك على الرغم من أنّا لسنا ممن يتمسّك بنتائجه تمسّكاً مطلقاً، بحكم ما قد يكون فيه من أخطاء (...) ولكنّا نتمسّك به إجراءً تقريبيا نستأنس بنتائجه، ونستنيم إلى جَنْو قَطَفَانِه، إذ لا نرى وسيلة أخرى غير هذه، في منهج عملنا، هذا، أجدى منها لبلوغ ما نريد"[3]، والظاهر أن إحصاءه في هذه الدراسة آليّ غير يدويّ، خلافا لإحصائه في ما سبق من دراسات، وذلك لضخامة الأعداد المسجّلة عن كل شاعر وشعره أو مطلع معلقته تحديدا، ومن ذلك مثلا،

[1] يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، ص 313.
[2] ينظر: عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص 37.
[3] الشعر الأول، ص 123.

أنّه أثبت أنّ لبيدا يتبوّأ المنزلة الثالثة في التموقع عبر هذه المركزيّة؛ فقد ورد ذكره فيما في مكتبته من أمّاتٍ، في زهاء خمسمائة مصدر؛ بين كتب التاريخ والجغرافيا والتراجم وتاريخ الأدب والدواوين الشعرية بتواتر فيها جاوز خمسة آلاف وأربعمائة مرة، بعد امرئ القيس الذي ورد ذكره في زهاء تسعمائة وثلاث وخمسين مصدرا، بتواتر بلغ فيها ذكر اسمه زُهاء ستة آلاف وسبعمائة وثمان وثلاثين مرة[1].كما لاحظنا أنّه اعتمد، في إحصائه، على ما في مكتبته من مصادر، ما يعني أنّه إحصاء ناقص.

وعموما فإنّ مرتاضا يدرك مزالق الإحصاء ومغالطاته، وقد وقع فيها حتماً*، غير أنّه يصرّ على اعتماده، استئناسا بنتائجه لا قطعا بها.

**ثامنا: المنهج التاريخي**

وهو أحد المناهج السياقية التي تنكّب عنها مرتاض أوّل عهده بالحداثة الغربية (البنيوية) بعد أن اتخذها نهجاً في كثير من دراساته، قبل ذلك، ومع ذلك ظل ينزلق إلى السياق التاريخي والاجتماعي، في تحليلاته الحداثية، دون قصد إلى ذلك، ولكنّه بعد أن خفّ عنفوان الحداثة لديه، صار لا يتحرّج في اتخاذها (أي المناهج السياقية) منهجاً ظهيرا للمنهج النسقي، بل صار يرى أنّ "السياق بمثابة المرجعية الشرعية التي يتأتى من خلالها فهم ما يكون ثمرةً من ثمراتها"[2]، من ذلك ما أتاه في تحليله لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد، حيث اقتضى منه تأويل بعض خصائص بنية النص الرجوعَ إلى السياق التاريخي الذي كُتبت فيه القصيدة، مع العلم أنّ منهج الدراسة سيميائي تفكيكي، حيث ذهب إلى أنّ "بنية النص حتما تعكس بدقة بنية التاريخ، وبنية التاريخ تعكس حتما بنية الزمن نفسه؛ ففي السنة التي كتب فيها هذا، كانت حال الشعب الجزائري هي حال هذا النص (...) أي أنّها تعكس حال الشعب الجزائري بحقّ في موقف من التاريخ"[3].

---

[1] ينظر: المصدر السابق، ص 123.

* يراجع فيما يخصّ إشكالية الإحصاء عند مرتاض، ما كتبه يوسف وغليسي في كتابه (الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض) ص 103، ودراسته الموسومة (الإحصاء وعواقبه المنهجية في الممارسات النقدية الجزائرية المعاصرة) ضمن كتاب (أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر) تنسيق: جعفر يايوش، ص 33، وما بعدها.

[2] هؤلاء أصدقائي، ص 19.

[3] أ-ي، ص 67.

هذا، وقد بدا واضحا ميل مرتاض إلى المنهج التاريخي في معالجة الشعر العربي القديم (الشعر الأول) خصوصا، وذلك ما أتاه في كتابيه (السبع المعلقات) و(الشعر الأول) ففي هذا الأخير يقرّر أنّك "إذا حلّلت نصا يعود إلى ستة عشر قرنا إلى الوراء، مثلا، تقدّمه إلى قارئ يعيش في مطلع القرن الواحد والعشرين، غير متخصص ولا متمكّن كل التمكن من الإلمام بما قدُم من العهود، فإنّه لا مناص لك من أن تعوّم تحليل النص ذاك الذي تقدّمه له تعويماً تاريخياً ما، ولو على هون ما"[1]. كما عقد فصلا في كتابه (التحليل الجديد للشعر) أجراه مجرى تاريخيا، وتمحور حول نشأة الشعر العربي، وإشكالية عمره، وكان ذلك استدراكاً لما فاته في كتابه (الشعر الأول).

ولعلّ السؤال الذي نطرحه على مرتاض هنا، هل يحدّ المنهج السياقي من فعالية التحليل الحداثي، أم يزيدها غَناءً؟ وهل تكون المزاوجة بين ما هو سياقي وما هو نسقي دون أن يكون هناك نشاز؟ وكالعادة يرى مرتاض أنّ الغاية تبرّر الوسيلة، فإضاءة النص من جوانب مختلفة، في سبيل فهم طبيعته التركيبية والجمالية والدلالية، يقتضي ذلك.

**تاسعا: المنهج الاجتماعي**

وحال تعامل مرتاض معه كحال تعامله مع المنهج التاريخي، حيث تنكّب عنه أول عهده بالحداثة (المحايثة)، غير أنّه سرعان ما آب إلى ضرورة العوج على المرجعية الاجتماعية، أي السياق الاجتماعي، خدمةً للنصّ، وإغناءً للتحليل، ولذلك يقرّر أنّ تناول الظاهر النصيّة تناولاً نسقياً "لا ينبغي له أنْ يُعقِّدَنا فيجعلنا نُهمل فائدة الإجراء السياقي لفهم العمل الأدبي بصبِّه في مجتمعه وتاريخه ومكانه. فمثل هذه الأسس التقليدية تظاهر المحلّل على فهم الظاهرة المحلَّلة حتماً"[2] وهذا تصوّر مماثل لذلك الذي قرّره جاك دريدا، والذي مؤدّاه أنّنا "لا نستطيع أن نبقى داخل النص، ولكن هذا لا يعني أنّ علينا أن نمارس، بسذاجة، سوسيولوجية للنص أو دراسته البسيكولوجية أو السياسية أو سيرة المؤلف، أعتقد أن ثمة بين خراج النص وداخله توزيعاً آخر للمجال والحيّز"[3]، ومن بعض هذا التصوّر واجه مرتاض

[1] الشعر الأول، ص 23.
[2] هؤلاء أصدقائي، ص 19.
[3] جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال، المغرب، ط2، 2000، ص 51.

بعض النصوص الشعرية والسردية، فقد لاحظ أنّ ما ورد في مطالع المعلقات، مثلا، "يُبره على وجود حياة اجتماعية ضيّقة، قاسية، بدائية، متنقلة، شظِفة، خشناء، كانت قائمة في مجتمع غير مستقرّ، تسود في مجتمع يقسو في نظام علاقاته على نفسه (...) يُذعن لسلطان النظام القبلي الصارم، بل الشديد الضيق"[1].

فالأدب في بعض أوجهه تعبير عن المجتمع وموقف الأديب منه، وتعبير عن فلسفة المبدع ونظرته للوجود، وهذا ما أكّدته كثير من نظريات الأدب والدراسات المتصلة به؛ من أفلاطون (المحاكاة) إلى هيجل (المضمون الأدبي)، ومن لانسون إلى دريدا، حيث يرى لانسون أنّ "الأدب هو –في أحسن معاني الكلمة– امتداد للفلسفة"[2]، ويرى دريدا أن الأدب يخضع إلى هيمنة نظم فلسفية[3]، فلكل أديب فلسفته، ورؤيته للعالم، وموقفه من المجتمع وتناقضاته، حتى وإن كان المجتمع بدئيا، مثلما صوّر ذلك الشنفرى في لامية العرب.

**عاشرا: المنهج الانطباعي وأحكام القيمة**

وهو أقلّ المناهج صرامة، وهو المنهج الذي تقلّب فيه مرتاض من حال إلى أخرى، ولم يثبت على موقف تجاهَه، وهو في أمر مريج منه مذ ولج الحداثة، هذا وقد اتّخذ منه موقفا صارما أوّل عهده بالحداثة، التي تمُجّ الانطباع L'impression، فخاض ثورة ضدّه رائياً أنّ النص الأدبي "أثقلته التعليقات الذاتية، وأجحفته حقّه الأحكام التقليدية التي تجنح نحو المبدع وتذر الإبداع وراءها ظهرياً (...) وكلّها يعني كلّ شيء إلاّ نقد النص الأدبي وتشريحه"[4]. وكان هذا موقفه في دراساته آنذاك، ولكن على المستوى النظري، لأنه كان ينزلق إلى ما انتقده من انطباعية وأحكام نقدية على المستوى التطبيقي.

ولكنّه عاد إلى إبداء انطباعاته وإصدار أحكامه في دراساته المتأخّرة، بِوعيٍ تارةً، وبغير وعيٍ تارةً أخرى؛ فعن الذوق في التحليل النقدي يقول: "نتحدّث عن الذوق ولا نخجل! إذ كان

[1] الشعر الأول، ص 210.
[2] Gustave Lanson , Histoire de la littérature Francaise, librairie Hachette, Sain-Germain, Paris, 14 éme edition, 1920, p 07.
[3] الكتابة والاختلاف، ص 50.
[4] بنية الخطاب الشعري، ص 283.

الأدب ليس علماً، كما لم يكن النقد إلاّ كلاماً عنه، وتعليقا عليه، وتحليلا له، وبياناً لمحاسنه، وكشفا لجماله المتواري وراء اللغة الفنية"[1].

ولعلّه من المفيد أن نقدم نماذج من نقده الانطباعي، وبعض أحكام القيمة التي يرفضها نظرياً غالباً، ويأتيها تطبيقياً، من ذلك أنّه عَدَّ مطلع معلقة امرئ القيس "بمثابة الشعر العربي كلّه، أو نصفه"[2]، كما لاحظنا مرتاضا حين أتى على قراءة مطلع معلقة لبيد تخلّى عن الأدوات المنهجية الصارمة، التي أثقلت كاهله، وراح يطلق العنان لانطباعاته قائلا: "وإذا أراد القارئ الكريم أن يعرف ما في نفسي شخصياً، وموقفي من جمالية هذا البيت في جبروتها وطغواها، وفي متاعها ولذواها، وبعيدا عن إجراءات النقد ومكابدتها وبلْواها، وما قد يكون فيها من الاحتكام إلى شيء من الموضوعية والحياد، فإنّي حين أنشد هذا البيت تصيبني هِزّة أطفح من هِزّة أبي ذؤيب... بحيث قد لا أجدها لدى إنشاد بيت آخر من الشعر العربيّ عبر عصوره المتطاولة"[3] ويواصل انطباعيته في شيء من الحماسة والكلف والمبالغة قائلا: "ونحن نعتقد أنّ الذي يُنشَد له هذا البيت، أو يُنشده، ثم لا يرقص له رقصاً، ولا يطرب عنده طرباً، لا بدّ من أن يكون ذوقُه محتاجاً إلى شيء من المعالجة والتهذيب! وإنّه لَبيتٌ تتراقص له الجبال انتشاءً، وتنشط بذكره الرُكبان اطِّراباً (...) ونحن نرى أنْ لو اجتمع خلقٌ كثير من الشعراء العرب ليقولوا بيتاً مثل هذا، لكان تأبّى عليهم تأبّياً"[4]. ولعلّنا حينئذ نتساءل: هل هذا الصنيع مما يتدرّج بالنصّ نحو الحداثة التي ينشدها مرتاض؟ وهل هذا من النقد الأدبي في شيء، أم أنّه كلّ شيء إلاّ نقد النص الأدبي وتشريحه؟ ثم أليس هذا رجوعاً بالنقد إلى الحافرة من خلال تيك المبالغات؟ وهل من المعقول أن يصرّح الناقد بأنّ تحليله تحليل سيميائي ثمّ يكون منه الذي ذكرنا؟

إنّنا نعتبر هذا خلالا منهجياً صارخاً عند مرتاض، فأن ننفتح على بعض المناهج السياقية ونحن ننهض بتحليلٍ نسقيّ أمر مقبول، إلى حدّ ما، أمّا أن نغرق في مثل تلك الأحكام التي أتاها مرتاض، والمتّصفة بالمبالغة، فهذا أمرٌ لا نتّفق فيه معه، فهل من

[1] الشعر الأول، ص 34.
[2] المصدر نفسه، ص 05.
[3] المصدر نفسه، ص 113.
[4] المصدر نفسه، ص 113- 114.

المعقول والمقبول أن يكون بيت مطلع معلقة امرئ القيس هو الشعر العربي كلّه أو نصفه؟ وهل من المعقول أن يكون بيت لبيد (وجلا السيول...) بيتاً معجزاً، بحيث يعجز من تقدّم من الشعراء وتأخّر عن الإتيان بمثله، ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا؟ ولذا لا بدّ في الانطباعية والحكم النقدي أن يتّسما بشيء من المعقولية كيما يُتلقَّيان بشيء من المقبولية، وإلاّ فدع.

ومن عجبٍ، أن نجد مرتاضا يعيب على طه حسين انطباعيته في قراءة أبيات لعنترة، فيُعلّق قائلا: "ونلاحظ أنّ مثل هذا الكلام انطباعيّ جداً (...) فأين التحليل الدقيق الذي ينشده القارئ"[1]، فهل كان ينتظر من طه حسين أن يقدّم قراءة سيميائية فيسبق عصره؟! وكأنّا بمرتاض يرفض الكلام الانطباعيّ رفضاً، ولكنّ النماذج التي استشهدنا بها عن انطباعيته حجّة عليه من جهة، وتكشف عن تناقض وتعارض بين التصور النظري والممارسة التطبيقية من جهة أخرى.

والأعجب من ذلك أنّ مرتاضا ينعى على نقّادنا القدامى أمثال ابن سلام الجمحي تقديم شعر شاعر على آخر، على أساسٍ من التفضيل والإعجاب، عادّاً إيّاه صنيعاً عفى عنه الزمن، فيقول: "إنّما تيكم، إذن، أحكام جاهزة قد خَلتْ! وليس ينبغي للنقاد المعاصرين الذين تغيّرت منظومة المعايير النقدية لديهم رأساً على عقب، إنْ كانوا ممن لا يزالون يؤمنون بإصدار مثل هذه الأحكام المطلقة، أصلا، على كلّ حال، أن يُبصروا إلى أحكام النقاد والشعراء الأقدمين إلاّ من أجل مجرّد الإلمام والاستئناس"[2] ، لنجده بعد خمس صفحات يأتي ما نهى عنه، فيُصدر مثل تلكم الأحكام مقتفراً أثر النقاد الأقدمين، حيث يقول: "وإذا كانت معلّقة امرئ القيس هي الأجمل لأنّ قريبا من رُبعها تناول الغزلَ ومواقف الجمال وسَوق الحديث مع ساحرات النساء والتساقط عليهنّ، على ما فيها من إبداء لبعض الهموم، لدى مخاطبة الليل؛ فإنّ معلّقة طرفة هي –مع معلقة زهير المتأخرة في الزمن– الأنبلُ والأحكمُ"[3].

وعلى طريقة النقاد القدامى، دوما، نجد مرتاضا يحكم على شعر النابغة، وتحديدا مدحَه، انطلاقا من صدق المشاعر (العاطفة)؛ فيعيب على النابغة هَرَعَه إلى الغساسنة ليمدحهم بما

[1] المصدر السابق، ص 170.
[2] المصدر نفسه، ص 273.
[3] المصدر نفسه، ص 278.

كان يمدح به المناذرة أنفسَهم، وذلك بعد أن غضب عليه النعمان بن المنذر، فيُعلّق مرتاض: "أين الموقف النبيل؟ وأين الوفاء الشريف للنعمان؟ والحقّ أن المدح، ربما، لم يصدُق، في رأينا، إلاّ في قصيدة واحدة في تاريخ الشعر العربي، وهي البردة"[1] ليُشير بعد ذلك إلى أنّ حكمه هذا قد يكون قاسياً، غير أنّ الذي حمله عليه هو تعصّب القدماء للنابغة. والعجيب في الأمر –والذي يجعل كلام مرتاض متناقضا، ورؤيته مضطربة– أنّه لم يأبه بموقف بعض العرب القدماء من النابغة وتفضيلهم لشعره، وأنّه (لا يُعاظل بين الكلام... ولا يمدح الرجل إلا بما فيه) فيرى أنّ ذلك جاء "باعتبار الجانب الأخلاقي في شعره، لا باعتبار المنحى الفنيّ الجمالي، ولا التصوير العبقري (...) فامتزج الحكم الأخلاقي بالحكم النقدي، فذوّب الأوّل الآخِر تذويبا"[2] وهذا يعني أنّ مرتاضا حكم على النابغة –حين مدح الغساسنة– بمثل ما حكم به هؤلاء من حكم أخلاقي لا نقديّ.

ونحن نرى أنّه ما من داعٍ إلى مثل هذا الحكم في دراسة قائمة على التحليل السيميائي أساسا، لأنّ مرتاضا كان قد اجتهد في ترتيب المعلّقاتيين على أساس من درجة شعريّة معلّقاتهم لا على أساس صدق عواطفهم أو سِيَرِهم، ولذلك قدّم لبيدا فجعله في الترتيب ثانيا، وأخّر النابغة وجعله في الترتيب سابعا، أي آخِرا.

ولا يكتفي مرتاض بإبداء انطباعاته حول النصوص والحُكم عليها، فحسب، بل ينتقل في ذلك من النص إلى الناصّ، ومن ذلك ما أتاه في كتابه (التحليل الجديد للشعر) 2017 حيث يقول: "محمد ولد إدوم شاعرٌ رهيف الإحساس، لطيف الذوق الشعري، ذو قدرة على التحكم في لغته الشعرية، ومن ثم ذو قدرة على شَعررتها وتفعيل سماتها، وإنّه على ذلك لمُقتدر مُقيتٌ"[3].

هو، إذن، خلل منهجي لازَمَ مرتاضا، حيث يرفض الانطباعية وأحكام القيمة تارة، ويؤوب إليها تارة أخرى، ويرفضها نظرياً ويأتيها تطبيقياً، وربّما كان كل ذلك في الدراسة الواحدة مثلما أومأنا. وبهذا نلاحظ أن سبيل مرتاض لم تستبِن مع هذا المنهج تحديدا.

[1] المصدر السابق، ص 316.
[2] المصدر نفسه، ص 316.
[3] التحليل الجديد للشعر، ص 87.

### حادي عشر: المقاربة الأنثروبولوجية

اعتمد مرتاض على هذه المقاربة في كتابيه (السبع المعلقات) و(الشعر الأول) وذلك لما تتضمنه المعلقات من مظاهر البداوة وما تقتضيه من عادات وتقاليد ونظم قبليّة وأدوات تقليدية... ولذلك "لا يمكن إلاّ أن تُقرأ قراءة أنثروبولوجية، بل إنّ عامة الشعر العربي ما قبل الإسلام يتقبّل هذا الإجراء من التحليل"[1]. هذا، وقد لاحظنا أن التحليل الأنثروبولوجي عند مرتاض لا يستند إلى منهج محدد أو طريقة باحث أنثروبولوجي معيّن –مثلما سجّلنا ذلك مع الناقد عبد الحميد بورايو الذي سلك نهج ستراوس– وإنّما وجدنا مرتاضا يكتفي برصد السمات الحاملة لأبعاد أنثروبولوجية ويقوم بشرحها فحسب، ولم يستند إلى مصطلحات أنثروبولوجية، سوى مصطلحي (الطبيعة) و(الحضارة/الثقافة) باستخدام ستراوس، فـ "الوُحِيّ" التي نُقشت على الحجر مثلا، والتي ذُكرت في معلقة لبيد، شأن من دأب الإنسان في أول عهده بالحضارة، لأنّ الكتابة إنّما تكون على الورق، بعد أن كانت تُكتب على جريد النخيل والجلود، فهذه النقوش المرسومة أو المكتوبة على صفحة الحجر وجهٌ أنثروبولوجيّ لحياة الإنسان العربي[2].

### ثاني عشر: المنهج النفساني

وقد كان مرتاض أزهد ما يكون في هذا المنهج، حيث وصف الدراسات النفسانية أو النفسانيات بـ "المريضة المتسلطة"[3] ورأى أنه ليس من حقّ التحلفسي (التحليل النفسي) أن "أن يتطاول على النص الأدبي من حيث هو نسوج أدبية خيالية جمالية، فيتناوله اغتفاصاً واعتسافاً"[4] وبناء على هذا التصوّر، ذهب إلى أنّ "نظرية التحلفسي لا تستطيع أن تكون منهجاً كاملا، متكاملا، للنقد الأدبي (...) ولكنّها يمكن أن تكون له ظهيرا في تأويل بعض ظواهر النص ليس غير"[5].

---

[1] الشعر الأول، ص 130.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 131.
[3] ألف ليلة وليلة، ص 09.
[4] في نظرية النقد الأدبي، ص 157.
[5] المصدر نفسه، ص 158.

ولذلك لم يحفل مرتاض بهذا المنهج، واكتفى باتخاذه سنداً تأويلياً في قراءة بعض النصوص الشعرية، خاصة، ومثال ذلك تأويله لفقر الإيقاع في إحدى الوحدات الشعرية من قصيدة لبكر بن حماد، حيث ذهب إلى أن ذلك راجع إلى "خلوّ النفْس، حين قرض هذه القصيدة: من المرح والأمل، واستسلامها لليأس والقنوط"[1]، ومثل ذلك قراءته لجانب من مطلع معلقة زهير (أمِن أمّ أوفى...) حيث رأى "أنّ تيك الذكريات الموجعة التي ظلت قابعة في أحناء قلب الشاعر، متحصحِصةً في نفسه الرقيقة تعذّبه وتُضنيه، كانت تعود إلى الوراء من الزمن عشرين سنةً كَرِيتاً. فهذه العشرون من السنين المنقضاة على انقطاع سبب ما بينه وما بين أمّ أوفى، لم تستطع أن تمحو ذلك الوجدان الجياش المترسّب في نفسه المعذّبة وتُزيله من قلبه الكريم"[2].

**ثالث عشر: المنهج التقليدي (الإجراء النحوي والبلاغي...)**

لا يرى مرتاض أيّ حرج في الاستعانة ببعض الإجراءات التقليدية بغية إشباع النص المعالج، وتعضيد المنهج المتّبع (السيميائي غالبا، القابل لاستيعاب مثل هذه الإجراءات) ولعلّ مرجعيته التراثية وتضلّعه في علوم اللغة مما جرّه إلى الاستظهار بها في قراءة السمات النصية والخصائص الأسلوبية.

فهو، إذن، مسعى اضطرّه إلى "الاستظهار ببعض الأدوات البلاغية التي على الرغم من أنّها أُدمجتْ في نظريّة الخطاب الآن.. إلاّ أنّ الحديث عنها في التنظيرات السيمائية يعني أنّها لا تبرح تفرض نفسها في بعض المواقف، وخصوصا لدى تحليل نص أدبي تحليلا أسلوبيا سيمائيا"[3]، ولذلك نجد مرتاضا في تناوله لمطالع المعلقات يلتفت اِلتفاتات نحوية وأخرى بلاغية، فيتحدث عن تأسيسات نحوية في مطلع امرئ القيس، ودلالة التنكير فيه، فيقول: "نلاحظ أنّ هذا المطلع نكّر السمات اللفظية ولم يعرّفها، فقال (من ذكرى) ولم يقل: من الذكرى، التي تكون اللام فيها للعهد؛ كما نكّر السمة اللفظية (منزل) ولم يعرّفها (...) فتنكير السمة هنا أعمق دلالة، وأبلغ تعبيرا عن الحال، بسياق النص ونسقه جميعا"[4]. كما

[1] الأدب الجزائري القديم، ص 226.
[2] الشعر الأول، ص 194.
[3] عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص 10.
[4] الشعر الأول، ص 68-69.

تحدّث عن تأسيس التصريع فيه، والتفت إلى النداء ووظيفته في مطلع معلقة النابغة، والتقديم والتأخير في قول لبيد: (زُبرٌ تُجِدُّ متونَها أقلامُها)، حيث لاحظ أنّ "زبُرها استمكنتْ من مفعولها قبل فاعِلها، فجعلت الفاعل تبعا، لا متبوعا؛ إذْ لو قيل: (تُجِدّ أقلامُها متونَها) لانصرف الوهم إلى الأقلام أولا، وإنّما الإجداد يُراد له هنا الانصبابُ على الكتب القديمة، قبل الأقلام، فاستأثرت الكُتب بالسبق وقد كان ذلك تمكيناً لها وتفضيلا"[1].

ولم تكن تلك الالتفاتات النحوية والبلاغية مقصورة على تناوله للشعر القديم فحسب، بل حتى المعاصر، ومن نماذج ذلك قراءته لقول الشاعر ولد إدوم: (أحبُّ رسولَ الله: فيضاً من الرؤى) فيرى أنّه كان "شبه فلتةٍ في الشَعررة، فقد انتصب (فيضاً) فتعانق مع انتصاب (رسولَ الله) فموّن لحمة نحويّة جميلة دون أن يكون نصبُه على وجه قطعيّ لا يؤوَل إلى غيره، فهل انتصب على البدل؟ أو هل انتصب على المفعوليّة له؟ أو هل انتصب على التمييز؟ أم المصدرية على أساس حذف فعله؟ لقد كان هذا الانتصاب في حدّ ذاته لعبة نحوية"[2].

ومن ملامح المنهج التقليدي لدى مرتاض: التصويب على طريقة النقاد القدامى، فحين قدّم قراءة لقصيدة (وطن على لوحة البراءة) توقّف عند قول الشاعر عصام خليفة: (يا نبتةً صاغ النسيم سكونَها) وقال: "وعلى أنّا كنّا ودِدْنا لو أنّ الشاعر قال: (يا نبتةً صاغ النسيم رواءها) ذلك بأنّ إعادة السكون على النبتة لا يعني منظرا حسناً، ولا رُواء أنيقا، وهو القصد من جمال النبت (...) أي أنّ الرواء يكون أنسب ذِكرا مع النبت الأخضر الريان"[3]. فهذا صنيع نقديّ عهدناه مع النقاد العرب القدامى ومن جاراهم، حيث يصوّبون ما بدا لهم خطأ أو قاصرا في الدلالة الفنيّة أو الإيقاع، أو غير منسجم مع ذوق الناقد، وقد أتى مرتاض ذلك في أَخَرةٍ من الزمن، في عمل نقدي صدر سنة 2017، فهل ينسجم هذا الصنيع التقليدي مع جِدّة التحليل المعلَن عنها انطلاقا من عنوان الكتاب (التحليل الجديد للشعر)؟

[1] المصدر السابق، ص 114.
[2] التحليل الجديد للشعر، ص 89.
[3] المصدر نفسه، ص 77.

وعموما فإنّنا ألفينا مرتاضا يمارس القراءة النقدية في كثير من الأحيان والحالات على طريقة قدماء النقاد العرب –طبعا جنبا إلى جنب مع الممارسة الحداثية– من ذلك: شرحٌ على طريقة المرزوقي[1]، ونقد على طريقة ابن رشيق القيرواني[2] وتصنيف على طريقة ابن سلام الجمحي[3]، واصطناع لغة على طريقة الجاحظ خصوصاً.

## 2- التركيب المنهجي

لم يستتم عبد الملك مرتاض لمنهج محدد –مذ انفتح على الحداثة النقدية المعاصرة، والتي عَرفت انفجارا معرفيا ومنهجيا كبيرا– بل سعى إلى التركيب بين المناهج، وتفعيل بعضها ببعض للظفر بأكبر قدر ممكن من عطائية النص، ومحاولة حصر ما أمكن من مستوياته، وكشف خصوصياته.

إنّ قناعة مرتاض بخصوص التركيب المنهجي منبثقة، في تصورنا، عن أمرين؛ أولهما: تلقيه لجملةٍ من المناهج والإجراءات الغربية دفعة واحدة، كالبنيوية والأسلوبية وشيئا من السيميائية... دون أن يتم تلقّي كل منهج على حده، وعبر مراحل مفصولة (وهو حال التلقي العربي عموما، على كل حال) وكان ذلك بتوجيه من أستاذه أندريه ميكال الذي أحاله على جملة من الدراسات؛ المختلفة منهجياً والمؤتلفة حداثياً. والأمر الآخر: تبنّيه لاستراتيجية "اللامنهج"، والتي تلقّفها أيضا عن أستاذه أندريه ميكال، والتي مؤداها التحرّر من سلطة المنهج الواحد، والتحلّل من صرامته، وذلك بالتصرف في إجراءاته تصرفا ذاتيا، وتطعيمه

[1] يتجلى ذلك في شرح بعض القصائد وبيان قصد الشاعر من كلامه، مثلما فعل في شرح المعلقات، وفي تحليله التداولي، مثلما كنّا أومأنا إلى ذلك.

[2] ونموذج ذلك قوله: "إنّ الإيقاع الشعري الذي اختاره عبيد بن الأبرص لا يمتدّ به النفس، ولا ترتاح له الأذن، ولا يسارع إلى القلب، ولا يستمتع به الذوق، بل كأنّه سوط عذاب في إيذائه الآذان، بل هو بحرٌ لم يخضه أيّ شاعر خنذيذ، لأنّ الذي يستمع إليه يتأذى به، ولا يجوز أن يرقص عليه إلاّ إذا كان يرقص على نُعاب الغراب، وعواء الذئاب..." الشعر الأول، ص 18.

[3] يظهر ذلك في تصنيفه لشعراء المعلقات، وعدِّها سبعاً، وإقصائه معلقة عمرو بن كلثوم، مثلا، حيث يقول: "حين جئنا نحن نُعيد تصنيف أولئك الشعراء السبعة الأوائل الذين على شعريّتهم قام تأسيس الشعر العربي في العهود اللاحقة، أخرجنا معلقة عمرو بن كلثوم من هذا التصنيف، لأنها قصيدة خرجت، من الوجهة الفنية، من منظورنا النقدي، وخصوصا من حيث مطلعها (...) فكأنّها خطبة منظومة تملؤها القعقعة والجعجعة" الشعر الأول، ص 17. هذا وقد لاحظنا مرتاضا ينتقد تصنيف ابن سلام ويصفه بالمتكلف والتقليدي وغير المقنع في بعض أوجهه، وذلك مثل تصنيفه زهيرا بجانب امرئ القيس في الطبقة الأولى، ينظر: المصدر نفسه، ص 16. ونحن نرى أن لا فرق بين تصنيف ابن سلام ومرتاض، إذ تمثّل الأول منبثق عن رؤية عصره، وتمثّل الثاني منبثق، أيضا، عن رؤية العصر (الشعرية/الجمالية المعاصرة).

بإجراءات مناهج أخرى، تجنّباً للخضوع لمقولات المنهج الواحد، وتلافيا للوقوع في الميكانيكية.

ولذلك يرى مرتاض أنّ المنهج الواحد يظلّ قاصراً أبدا، إذا وقع الاجتزاء به، وليس في ممكنه الضرب في مناكب النص الأدبي والعوج على تضاريسه الشكليّة، والغوص في أغواره المضمونية، والكشف عن مكامنه الجماليّة، فلا بدّ حينئذ من التركيب بين المناهج المتباينة الغايات، وقد يكون هذا التركيب قائما على "توحّد ابستيمولوجي"[1] مثلما ذهب إلى ذلك محمد مفتاح، وقد لا يكون كذلك، فالمهم أن تُتجاوز حصرية المنهج إلى تعدديّته، خاصّة وأنّ "التعدديّة المنهجية أصبحت تشيع الآن في المدارس النقدية الغربية، ونرى أن لا حرج في النهوض بتجارب جديدة تمضي في هذه السبيل (...) هي مجرّد دعوة إلى الإفادة من كل الأدوات والإجراءات والتقنيات لمحاولة تطوير مسار هذا النقد"[2]، فالتحليل الذكي، بوصف مرتاض، هو ذاك الذي ينبني على "شبكة متشابكة من الإجراءات لإمكان النهوض بقراءته قراءة ذكيّة"[3]. وهذا ما حمله، في تحليلاته للنصوص، على اصطناع "القراءة المركّبة التي لا تجتزئ بإجراء أحادي في تحليل النص؛ لأنّ مثل ذلك الإجراء مهما كان كاملا دقيقا؛ فلن يبلغ من النص المحلَّل كل ما فيه من مركبات لسانية، وإديولوجية، وجمالية، ونفسية جميعاً"[4]. وبما أنّه لا وجود لمنهج كامل، فإنّه من التعصّب "التمسّك بتقنيات منهج واحد على أساس أنّه، هو وحده، ولا منهج آخر معه، مجدرةٌ لأن يُتّبع"[5]، ومن أجل ذلك، يذهب مرتاض إلى أنّ "تهجين أي منهجٍ أمرٌ ضروريّ لتنشيط أدواته، وتفعيل إجراءاته، كيما يغتدي أقدر على العطاء والتخصيب"[6].

[1] تحليل الخطاب السردي، ص 07.
[2] المصدر نفسه، ص 06.
[3] الشعر الأول، ص 23.
[4] التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص 08.
[5] المصدر نفسه، ص 13.
[6] نظرية القراءة، ص 122. والتحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص 15.

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أنّ مرتاضا يميّز بين المنهج المركب أو التركيب المنهجي الذي ينشده، وبين المنهج التكاملي* الذي يقول عنه: "لم نر أتفه من هذه الرؤية المغالطة التي تزعم أنّ الناقد يمكن أن يتناول النص الأدبي بمذاهب نقدية مختلفة في آن واحد، فمثل هذا المنهج مستحيل التطبيق عمليا، إذ لو أردنا أن نطبّقه على نص أدبي (...) كان علينا أن ندرسه من الوجهة الاجتماعية، ثم من الوجهة البنيوية، ثم من الوجهة الألسنية (...) وهلم جرا إلى ما لا يحصى من المذاهب والنزعات"[1] ولعلّ القارئ يبقى حائرا في التفريق بينهما، إذ لم يقدّم الناقد حداً واضحا للتمييز بينهما. وقد اجتهد يوسف وغليسي للتمييز بينهما، فرأى أنّ المنهج التركيبي يفترق عن المنهج التكاملي "في طبيعة المناهج التي يأتلف كلاهما منها؛ حيث أنّ الأول يقوم على مناهج منبنية على (توحّد ابستيميولوجي) بتعبير محمد مفتاح السالف الذكر، في حين لا يراعي الثاني مدى توحّدها؛ كأن يكامل بين مناهج متناقضة في الرؤى والمنطلقات، وهو صنيع لا يخلو من عبث، فيما يبدو"[2].

وهو اجتهاد، في تصوّرنا، إمّا لم يبلغ الغاية؛ لأنّ مرتاضا جمع في كثير من تحليلاته بين مناهج غير متوحّدة ابستيمولوجيا، ومتناقضة في الرؤى والمنطلقات، وإمّا أنّه بلغ الغاية وناقض مرتاض نفسه، حين عاب على المنهج التكاملي متحَه من مناهج ومذاهب ونزعات شتى غير موحّدة ابستيمولوجيا، وأتى ذلك في تحليلاته. فلو تفحّصنا كتابه (الشعر الأول) لألفيناه قائما على مناهج مختلفة حدّ النشاز، وتتمثل تلك التوليفة المنهجية من: المنهج السيميائي، والتاريخي، والأنثروبولوجي، والبنيوي ضمنا، والاجتماعي في بعض المواضع، والنفساني بدرجة أقل، والمنهج الانطباعي، والإجراء التداولي، والإجراء النحوي والبلاغي، والإحصاء، والتأويل، فأيّ توحّد ابستيمولوجي يجمع هذه التوليفة المنهجية العجيبة؟ وهل هذا الصنيع تلفيق أم لا؟ وهل رؤيته، إذن، مغالطة أم لا؟ ثم هل يُعدّ ذلك التناهج مستحيلا أم هو من المستحيل الممكن؟ أم أنّ مرتاضا صار يَقبلُ ويُقبِل على ما كان رفضه ذات يوم، وعَدَّه منهجاً تافها مغالطا، أي المنهج التكاملي؟ وإذا كان ذلك غير هذا، فما المقصود

* إنّنا لا نميل إلى هذا المصطلح، لأنه يشير ضمنا إلى أنّ هذا المنهج يتكون من مناهج يكمّل بعضها بعضا، أي يجبر بعضها نقص بعض، كيما يغتدي منهجا كاملا مكتملا، لا يعتريه النقص، ومن ثم فنتائجه قطعيّة ونهائية، وهذا مستحيل التحقق، فهو، إذن، مصطلح يحمل حُكما في ذاته، وهو تحقيق التكامل أو الكمال.

[1] ألف ليلة وليلة، ص 10.

[2] الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 92.

بالتوحد الابستيمولوجي؟ وهل تحقَّقَ في صنيع مرتاض المنهجي، وتحديدا في التوليفة المنهجية التي أتينا على ذِكرها، والماثلة في كتابه (الشعر الأول)؟

لقد لاحظ مرتاض تلك التوليفة المنهجية في كتابه (الشعر الأول) ووصفها بالعجينة المتألفة أساسا من ثلاث مواد جملةً واحدة (والواقع أنّها أكثر من ثلاث، مثلما أومأنا) وأشار إلى أنّها "قد تكون متناشزة، ولكن لعلّها أن لا تكون مستنكَرة مستنفَرة"[1]، ونحن نتساءل: إذا كانت تلك التركيبة المنهجية متناشزة، فهل بالإمكان أن تكون موحّدة ابستيمولوجيا وهي ناشزة، فندرجها في المنهج المركّب لا التكاملي؟

لقد سعى مرتاض، في موضع آخر غير الموضع السابق، إلى التمييز بين التركيب المنهجي (المنهج المركّب) والمنهج التكاملي، مُحدِّدا الفارق بينهما؛ والمتمثّل في (الملاءمة المعرفية الواعية)، حيث يقول: "التركيب المنهجي هو مُلاءمة معرفيّة واعية تفيد من جميع المناهج عند الضرورة لتطويع النص وحمله على الكشف عن كل الخفايا والطوايا التي تختبئ في مجاهله، في حين أنّ المنهج التكاملي هو تلفيق ساذج قاصر بين منهجين أو ثلاثة لإرغام النص على أن يسير في اتجاه إديولوجي معيّن، ليس إلاّ"[2].

وهذا يعني أنّ اجتهاد يوسف وغليسي السابق لم يوفّق، لأن وغليسي يجعل المنهج التركيبي قائما على مناهج صادرة عن رؤية نظرية موحّدة ومنطلقات فلسفية متقاربة، في حين المنهج التكاملي يكامل بين مناهج متناقضة في الرؤى والمنطلقات، بينما يشير مرتاض إلى أنّ التركيب المنهجي يستوعب جميع المناهج على اختلاف منطلقاتها وطبيعتها، لكن بشرط (الملاءمة المعرفية الواعية).

غير أنّ الإشكال يظلّ قائما؛ وذلك حين نتساءل: ألم يقم المنهج التكاملي أو المتكامل لدى أنصاره، ومنهم سيد قطب، على وعيٍ معرفيٍّ يفيد من المناهج "ولا يحصر نفسه داخل قالب جامد أو منهج واحد"[3] ثم أليس من الوعي المعرفي أن يرى سيد قطب "أنّ المناهج بصفة عامة في النقد تصلح وتفيد حين تُتّخذ منارات ومعالم، ولكنّها تفسد وتضرّ إذا جُعلت

[1] الشعر الأول، ص 23.
[2] حوار مع عبد الملك مرتاض، ضمن كتاب: أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، ص 129.
[3] سيّد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط6، 1990، ص 08.

قيودا وحدودا (...) فكلّ قالب محدود هو قيدٌ للإبداع"[1]؟ وأخيرا، فيم يكمن الفرق بين رؤية مرتاض ورؤية سيّد قطب مثلا؟

إنّنا لا نلمس فرقا في ماهية المفهوم وجوهره والغاية، ولكن الفرق الظاهر والبيّن ماثل في المصطلح ليس غير.

**خامسا: التحليل المستوياتي، اصطناع منهج أم اصطناع طريقة؟**

دأب مرتاض في ممارساته النقدية على اعتماد تحليل يضرب في مناكب النص الأدبيّ من مستويات مختلفة ومتنوعة، حيث ينكفئ كل مستوى بمعاينة جزئية من جزئياته، ومن زاوية خاصة، مع التعمّق في الكشف عن أدق تفاصيل النص، وهو ما حدا به إلى وصفه في كثير من المواضع بـ "التحليل المجهري".

وهذه المستويات غالبا ما تكون خمسة، قد تزيد على ذلك أو تنقص، وقد تَثبت أو تتغير نوعا ما، فمنها، **مستوى اللغة الشعرية:** ومن خلاله يتم معالجة المادة اللغوية الإفرادية (المعجم اللغوي) والتركيبية، مما يسمح بكشف خصوصية اللغة الإبداعية؛ أي خصوصية النسج الفنّي، وقيمه الصوتية والمعنوية، وهذا المستوى يكون "بمثابة المقدمة الفنية التي تكشف لقارئ النص الشعري عمّا يكمن فيه من آفاق فنيّة توحي إليه بمستويات أخراة للقراءة الأدبية القائمة على الإجراء المستوياتي"[2].

ومنها **المستوى الحيّزي:** وهو المستوى الذي يتتبع الحيّز عبر السمات اللفظية، ويستخدم مرتاض مصطلح "الحيز" مقابلا للمصطلح الأجنبي Espase خلافا لمن يستخدم مصطلح (المكان، الفضاء، الفراغ) وحجّته في ذلك، أنّ المكان كأنّه وُضع أصلا للجغرافيا لا للفنّ، أي للحقيقة لا للخيال، فالمكان عاجز عن احتمال الأخيِلة في تحليقاتها المجنحة، فالحيز كما يتمثّله: يشمل المكان ويشمل الامتدادات والأحجام والأجسام والأثقال والخطوط والتعريجات...[3] ولا شكّ أن معظم السمات اللغوية تنطوي على حيّز ما بهذا المفهوم، هذا،

[1] المرجع السابق، ص 225.
[2] عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، ص 216.
[3] ينظر: عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، الدار التونسية للنشر، دط، 1989، ص 90-91.

وقد تكشّف لمرتاض نوعين من الحيز، فاصطنعَ لهما مصطلحي "الحيّز الأمامي" و"الحيّز الخلفي"؛ أمّا الأمامي فهو الحيّز المباشر أو المُجسّم الماثل للعين، مثل قولنا (أطلال) فهي آثار الديار وبقاياها، فهي حيّز ظاهر، وأمّا الحيّز الخلفي لهذه السمة، فينصرف إلى ما سبق الأطلال وما كان سببا فيها، أي الديار في حدّ ذاتها، وكيف كانت ممتدّة طولا وعرضا وعُلوا، وكيف كانت آهلة... فالحيّز الأمامي لا يكون إلاّ ثمرة من ثمرات الحيّز الخلفيّ، غير المرئي في راهن الحال[1] وعموما فإنّ الحيّز يلقي بظلاله ليرسم لوحة فنية، وفق تصوّر الشاعر وتصويره من خلال إيحاءات اللغة.

ومن ذلك أيضا **المستوى الزمنيّ**: والزمن والحيز متلازمان متضافران، ولم يفصل بينهما مرتاض إلاّ من باب تيسير الإجراء واستيعابه، ليس غير، والزمن الذي يقصده مرتاض لا ينصرف إلى الزمن التاريخي، ولا زمن النحاة ولا زمن النفسانيين، ولكنّه يقصد به، مثلما يقرر ذلك: "الزمن الأدبي الذي لم يتناوله أحد قبلنا، فيما نعلم، وعلى الهيئة التي نقرأ نحن بها الزمن في موالج النص ومخارجه"[2] ويطلق على هذا الزمن أيضا مصطلح "الزمن السيميائي"، وقد تناول به كثيرا من النصوص الشعرية والنثرية والشعبية وحتى نصّ من القرآن الكريم (سورة الرحمن)، وقد ذهب مرتاض إلى أنّ هذا الزمن هو ذلك "المتجسّد في الكائنات والأشياء: الدال عليها، والمحدد لعمرها، الواصف لأحوالها، المتسلّط عليها"[3] وبذلك فـ"الشيخ" زمان، و"الطفل" زمان، و"الشجرة" زمان، وهلم جرا، وهذه أسماء في العُرف النحوي غير مقترنة بزمن، فالذي يكشف عن الزمن فيها هو الزمن السيميائي، بالمفهوم الذي ارتضاه مرتاض، فيكون "الشيخ" دالا على أنّه إنسان تجاوز سن الطفولة والكهولة، وتكون "الشجرة" دلالة على زمن نمت فيه حتى صارت شجرة، خلافا للفسيلة، وهكذا.

لقد لاحظنا أنّ هذا الزمن السيميائي، وبهذا المفهوم، استخدمه مرتاض في عمله النقدي (النص الأدبي من أين وإلى أين؟) 1983، وهذا يعني أنّه استعان ببعض إجراءات السيميائية انطلاق من ممارساته الحداثية الأولى، وقبل كتابه (ألف ليلة وليلة) 1989 الذي صرّح فيه بمنهجه السيميائي المركّب.

[1] ينظر: نظرية القراءة، ص 216-217 (هامش).
[2] المصدر نفسه، ص 222.
[3] النص الأدبي من أين وإلى أين؟، ص 84.

ويميّز مرتاض بين نوعين من الزمن في بعض الحالات؛ زمن أوّل، وزمن ثانٍ، مثلما هو الحال في سمة (أطلال) مثلا، وذلك باعتبار ما كان قبل أن تصبح أطلالا من جهة، وما بعد ذلك من جهة أخرى، وإن كُنّا نرى أنّه ليس ينبغي أن يكون لها زمنان مثلما كان لها حيّزان؛ حيز أول وثان، لأنّ الحيز المكاني تغيّر فعلا، أمّا الزمن فهو هو، واحد لم يتغيّر.

ومستوى آخر، هو **المستوى التشاكلي:** ويتم هذا المستوى بتجزئة الوحدات الكلامية إلى عناصر متماثلة شكلياً (عنصرين على الأقل)، هذا ما هو متعارف عليه، غير أنّ مرتاضا يتوسع في مفهوم التشاكل Isotopie إلى التِماسه في مستوياته المورفولوجية، والنحوية، والمعنوية، والإيقاعية، والنَسجية، والحيّزية، والزمنية جميعاً، فيكون التشاكل بين الوحدات إمّا كلياً، إذا وقع التماثل بين الوحدات في مستوياته السابقة جميعا، أو جزئيا، إذا اقتصر على بعض تلك المستويات، والتشاكل بهذا المفهوم يتسلّط على الوحدات الكلامية ويغطي النص بالقراءة الأدبية، مما يجعله عاليَ القدرة على الذهاب بالنص إلى أبعد عطاءاته[1].

والتشاكل بما هو إجراء سيميائي، اشتغل عليه مرتاض منذ كتابه (الأمثال الشعبية الجزائرية) 1982، ولكن بمصطلحات أخرى هي (التماثل، التشابه، التجانس، التلاؤم) إلى حين استقرّ على مصطلح التشاكل، وسعى إلى تطوير مفهومه، وابتكار طريقة خاصة في التعامل معه، وهي قناعته في التحلّل من صرامة المنهج وإجراءاته، انطلاقا من استراتيجية "اللامنهج".

ولذلك يرى أنّ مفهوم التشاكل لدى غريماس مضطرب مفتقر إلى بلورةٍ تُنضّره، وصقلةٍ مفهومية تصقله، حيث يقول: "ولقد تغرينا حداثة نشأة هذا المفهوم من جهة، واضطرابُه من جهة أخراة، بأن نفيد من هذا الضعف المفهومي لنشُقّ لنا سبيلا خاصة بنا في ممارسة القراءة الأدبية"[2]، ولذلك لم تعُد ثنائية (الليل، النهار) مثلا، متباينة من كل أوجهها، بل هي متشاكلة أكثر من تباينها المعنوي، إنّها متشاكلة نحويا (اسمياً)، وزمنيا، وحيّزيا، وتعريفياً (ال)، وانتشاريا...

[1] ينظر: نظرية القراءة، ص 247-248.
[2] المصدر نفسه، ص 249.

هذا، وقد تكشّف له، داخل إجراء التشاكل، أنّ عناصر الكلام قائمة معنويا على (الانتشار والانحصار) أو (النشر والطيّ) الذي زاد مفهوم التشاكل غناءً، والتأويل اتساعاً، وعن هذا التوسّع في المفهوم يقول: "إنّ التوقف لدى ما كان توقف لديه قريماس لا يعني، لدينا، شيئا كثيرا، فهو لا يُشبعنا من جوع، ولا يُروينا من ظمأ، لأنّا نريد لمجال القراءة الأدبية أن يتّسع إلى أبعد ما يمكن أن يتسع إليه، في حين أنّ غايته هو، أن يضيّق على إجراءات القراءة الخناق، وأن يعمل على أحاديّتها"[1]، وهذا ما نُكبره في تعامل مرتاض مع إجراءات المناهج النقدية الغربية، حيث يسعى إلى إخضاعها لرؤيته وطريقته، ومن ثمّ سعيه إلى إغناء القراءة التحليلية، وتفجير مكامن النص، وتفعيل عطائيّته.

وخامس هذه المستويات، **المستوى الإيقاعي:** ولا نحسب أنّ الإيقاع يتحقق بعيدا عن التشاكل (الصوتي تحديدا)، وذلك لأننا لا ندرك الإيقاع من خلال وحدة لسانية منفردة أو سمة، ولكن نُدركه من خلال علاقة تلك الوحدة بوحدة أخرى متشاكلة معها، أو أكثر، مما يتسبب في توليد الإيقاع، والإيقاع مكون جماليّ رئيس في النسج الأدبي، وتتفاوت من خلاله النصوص الأدبية وتتفرّق شَعررةً، ففيها ما يكون الإيقاع طافحا، وما يكون قليلا، أو باهتا.

وهذا المستوى لم يستغنِ عنه مرتاض في تحليلاته المجهرية للنصوص، خاصة الشعرية منها، وما كان نثريا ذا إيقاع، كالأمثال، والمقامة، والأقاصيص، ناهيك عن النص القرآني الطافح بالجمال الإيقاعي.

والإيقاع نوعان؛ داخلي وخارجي، وكثيرا ما يتضافران من أجل "تشكيل التركيب الإيقاعي البديع. وإذا اجتزأ النسج الكلامي بالداخل وحده يكون أدنى إلى النثرية، وإذا اجتزأ بالإيقاع الخارجي وحده يكون أدنى إلى النظميّة؛ بينما الشعر الكامل هو ذاك الذي يحتوي على الإيقاع الغنيّ بصنفيه الإثنين"[2]، وهذا بعض ما كان قرّره جان كوهين.

هذه، إذن، مستويات قراءة النص الأدبي، الشعري تحديدا، وقد تزيد على ذلك، وقد تتغيّر شيئا ما. أمّا بالقياس إلى النص السردي، فغالبا ما تتمثل تلك المستويات في الآتي: مستوى

[1] المصدر السابق، ص 250.
[2] عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، ص 213.

الشخصيات ووظائفها، مستوى اللغة الفنية، مستوى البناء الحدثي (الحدث)، مستوى الحيّز، مستوى الزمن. أمّا في كتابه (ألف ليلة وليلة...) فقد بلغت سبعة مستويات هي (الحدث، عالم الشخصية، تقنيات السرد، الحيز، الزمن، البناء في لغة السرد، المعجم الفني).

هذا، وقد لاحظنا سعيَ مرتاض إلى التجديد في هذه المستويات التحليلية من خلال كتابه (التحليل الجديد للشعر) 2017، حيث استحدث مفاهيم جديدة لمستويات قراءته المجهرية/ الذكية، تمثلت في خمسة مستويات هي: الشَعررة، والدَوللَة، والحَيزَزة، والأزمنة، والأوقعة.

أمّا **(الشَعررة)** فيقصد بها تفاعل اللغة الشعرية في النسج الفني، وقد تدرّج في الكشف عنها من خلال رصد الحقل المعجمي، ثم تصنيف اللغة الشعرية إلى حقول دلالية، ثم المعالجة التحليلية، ليَخلص إلى خصائص الشعررة للنسج الشعري. وأمّا **(الدَوللة)** فيقصد بها تفاعل التداول بين السمات اللفظية وتعاورُها، ويتمّ الكشف عن ذلك بالإجراء التداولي. ويتمثل المستوى الثالث في **(الحَيزَزة)** ويعني به تفاعل الحيّز وتمثّلاته وتخاصبه من خلال تبادل العلاقات بين أشكال الأحياز، ورابع هذه المستويات **(الأزمنة)** وينهض برصد تجليات الزمن السيميائي الكامن في السمات اللفظية؛ الصريح منه (le temps explicite) والضمني (le temps implicite). وآخر هذه المستويات **(الأَوقَعة)** ويقصد بها تفاعل الإيقاع وتبدّلاته، وتقابلاته، وتجلياته معا، عبر الوحدات التشكيلية ذات الخصائص الإيقاعية، وذلك بتفعيل السمات اللفظية ذات الإيقاع المتجانس، أو الصوت المماثل، والأوقعة، في تصوّر مرتاض، هي ذروة الجمال الفني الماثل في النص الشعري، وهي بذلك تساهم في الرقيّ به إلى أعلى مستويات الشعرية[1].

وبناء على هذه المستويات، حاول مرتاض أن يتبيّن الفرق الجوهري بين هذا التحليل المستوياتي الجديد، وبين تحليله المستوياتي المعتاد، وقد تمثل ذلك في قيام هذا التحليل الجديد على تأسيس نظري صارمٍ خلافا لما سَلف، حيث يقول: "وقد دأبنا على معالجة نصوص (...) بالمنهج المستوياتي الذي كنّا نعالج به تيك النصوصَ علاجاً؛ غير أنّا كنّا

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، التحليل الجديد للشعر، ص 42- 43- 44.

نعالجها كذلك دون تأسيس نظري صارم لمستوياتها، إلى أن قرّرنا، في هذا الكتاب، ولأول مرّة، أن نسعى إلى تقنين المراحل المتّبعة في معالجة النص بإجراء مسطور"[1].

والحقّ أنّ التأسيس النظري، الذي تحدّث عنه، والمتعلق بمستويات التحليل، ماثلٌ في أعماله النقدية السابقة، وبشيء من الصرامة في كثير من المواضع، خاصة ما أورده في كتابه (نظرية القراءة)، ولعلّ صرامة التأسيس النظري فيه تفوق صرامة التأسيس النظري في كتابه الجديد (التحليل الجديد للشعر)، فالفارق الجوهري بين تحليله المستوياتي الجديد وبين سابقه، في تصورنا، يكمن أساسا في اصطناع مصطلحات جديدة لتلك المستويات، ليس غير، لأننا لم نلمس تغييرا في محتوى التحليل المستوياتي (سوى مستوى الدوللة؛ أي تفاعل السمات تداولياً)، فمستوى الأوقعة، والحيززة، والأزمنة، هو نفسه مستوى الإيقاع، والحيّز، والزمن، فليس هذا إلاّ ذاك إجرائياً.

كما لاحظنا أنّ مستوى الأوقعة لا ينبغي أن يخرج عن نطاق الشعررة، لأن الإيقاع عنصر جوهري في بناء اللغة الشعرية، وهذا ما أقرّه مرتاض نفسه حين اعتبر "الأوقعة ذروة الجمال الفني الماثل في النص الشعري"[2]، بل إنّه لما كان يعالج خصائص الشعررة في النصوص المحللة كان يلتفت إلى الإيقاع في التشكيلات النسجية، فيرى مثلا أنّ الناصّ "استطاع أن يتحكّم في لغة قصيدته فيُشعرِرَها بالتفعيل الإيقاعي"[3] إلاّ إذا أقام مرتاض هذا الفصل من باب تيسير ملاحظة العناصر الإجرائية، فذاك شأن.

تلكم، إذن، مستويات تحليل النص الشعري، أمّا بالنسبة للنص السردي، فيرى أن يعوّض مستوى الشعررة بمستوى (البنية السردية) أي الوقوف على كلّ ما يتمحّض للغة السرد وبنائه وتفاعلاته، ويكون المستوى الثاني متعلقا بـ (الحَدْثَنة) أي تجليات الحدث السردي في النص، والثالث (الشَخْصَنَة) ويقصد به، تجليات بنية الشخصية وتفاعل علاقاتها سلباً وإيجاباً، والرابع (الأَزْمَنَة) والخامس (الحَيْزَنَة)[4].

[1] المصدر السابق، ص 41.
[2] المصدر نفسه، ص 44.
[3] المصدر نفسه ، ص 77.
[4] المصدر نفسه ، ص 45.

وهذا وجه يُجلّي شُرأبيبة مرتاض إلى اصطناع المصطلح النقدي الذي يختزل ما كان يُعبَّر عنه بعبارة.

والسؤال الجوهري الذي ينبغي طرحه هاهنا: هل هذا التحليل المستوياتي لدى مرتاض هو منهج اصطنعه أم طريقة ليس غير؟

لقد ألفينا مرتاضا يعدّه منهجاً خالصاً من اصطناعه، ويصرّح بهذا في كثير من المواضع، من ذلك ما أتاه في كتابه (أ–ي) حيث يقول: "... بحكم المنهج المستوياتي الذي نصطنعه في تناول النص الأدبي* تناولا مجهريا إلى حدّ ما"[1] ويعتدّ بهذا أيما اعتداد في كتابه (شعرية القص، وسيمائية النص) فيذهب إلى أنّه أسّس منهجاً مخالفاً لما هو رائج في الغرب، وقد يفهم القارئ من هذا الكلام أنّ النقاد العرب، وعلى رأسهم مرتاض، اهتدوا إلى تأسيس منهج نقدي عربي، فهل حصل ذلك حقّا؟

يقول مرتاض: "وعلى أنّا نمتاز عن غيرنا من الغربيين، بأنّنا أسّسنا المنهج المستوياتي الذي يتيح لنا، من خلاله، أن نسلّط الضياء على مستويات مختلفة، أدناها خمسة"[2] ثم يقارن بين منهجه هو ومنهج رولان بارت في تحليله قصةَ (سارازين) لبالزاك في كتابه (س/ز) (S/Z) فيرى أنّ رؤية بارت شمولية لا تفصيلية، وهي رؤية غير محددة سلَفاً، وغير مصنّفة، فهي لا تتيح للقارئ تبيّن أمرها، ولذلك لم يتحدّث هو مثلما تحدث مرتاض عن الحيز والزمن وغيرهما، كما يرى مرتاض ذلك، ليختم ذلك بقوله: "وليعلم الناس أنّا لسنا، هنا، بسَتَتِ قيل هذا من باب ادّعائنا التفوّقَ على شيخ النقاد الفرنسيين الحداثيين، وقد تعلّمنا منه كثيرا؛ ولكنّا

* يشير مرتاض في كتابه (أ-ي) ص 13، إلى وُلُوجه النصَ الأدبي، عادة، بدون رؤية مسبقة، وربما بدون منهج محدد من قبل، والحق أنّ وُلوج مرتاض النصَ محكوم برؤية بسبق الإصرار والترصّد (بلغة أهل القضاء)، ونعني بذلك أنّه عادة ما يلج النص ويتقحّم غوائله، وهو مسلّح بأدوات التحليل المستوياتي، وإلاّ فبما نفسر تواتر التحليل المستوياتي لديه، في جلّ مقارباته النقدية، وعلى اختلاف النصوص المعالجة... فلو كان ذلك كذلك لاختلف تحليله باختلاف النصوص المعالجة.

[1] أ-ي، ص 07.

[2] عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيمائية النص، تحليل مجهري لمجموعة (تفاحة الدخول إلى الجنة)، دار البصائر الجديدة، الجزائر، ط1، 2014، ص 09.

أردنا، فقط، أن نثير انتباه الناس إلى شيء من أصالة منهج التحليل لدينا، وأنّا لم نُحاكِ فيه أحدا من أهل الغرب، ولا من أهل الشرق... فهو من تأسيسنا"[1].

يقرّر مرتاض كلّ ذلك عن منهجه الأصيل، غير أنّه يشير في كثير من المواضع أنّ إجراءاته التحليلية مستلهمة من تحليلات النقاد الغربيين، من ذلك أنّه استلهم إجراء تحليل الحيّز بمفهومه الواسع وبربطه بحركة الشخصيات وتنقّلاتها، من دراسةٍ لأندريه ميكال، فيقول: "وذلك شيء استلهمناه، في الحقيقة، أصلا، من عمل لشيخنا الأستاذ أندري ميكائيل كَتَبَه عن بعض شخصيات (ألف ليلة وليلة) ولا سيّما فصله: (l'espace)"[2]، كما يشير إلى أنّ تحليله المجهري مستمدٌ أيضا من "ما يطلق عليه رولان بارط "تقطيع اللفظ المعجمي": "Découpé en lexies"، وذلك في كتابه العجيب: "س/ز" (S/Z)"[3] كما أنّ معالجة بنية اللغة الشعرية والإيقاع مستمدة من عمل لجان كوهين والموسوم (بنية اللغة الشعرية)، فهل يكون مرتاض بهذا الصنيع قد اصطنع منهجا أم اصطنع طريقة خاصة به في تناول النصوص، وبتراتبيّة معيّنة وتركيبيّة محدّدة؟

إنّ الإجابة عن هذا السؤال تقتضي منّا التمييز بين المنهج والطريقة، فما الفرق بينهما؟

يشير الناقد المغربي حميد لحمداني إلى أنّه "كثيرا ما يقع الخلط لدى المهتمّين بالدراسات الأدبية بين مفهوم المنهج méthode ومفهوم الطريقة modalité التي تُتّبع في التحليل، فالمنهج هو حصول الرؤية المنسجمة التي أشرنا إلى أنّها تجيب عن الأسئلة الأساسية المذكورة سابقا*، وإذا اختلفت فمعنى ذلك أنّ المناهج ستختلف أيضا.

[1] المصدر السابق، ص 10.
[2] التحليل الجديد للشعر، ص 148.
[3] شعرية القص وسيمائية النص، ص 09.
* من تلك الأسئلة: ما هي طبيعة الأدب؟ ما هي خصوصياته التي تميّزه عن غيره من الفنون والإنتاجات الفكرية المغايرة؟ ما هي علاقته بمُنتِجِه وبالوسط الاجتماعي والبيئي والحضاري؟ ما هي وظيفة الأدب؟ ما هي القيم الجمالية المعبّر عنها في نصوص أدبية بعينها بالنسبة لوسط اجتماعي وثقافي معين ومرحلة تاريخية محددة؟

أمّا طرائق التحليل فهي الخطوات التي يتبعها الناقد في دراسة نصّ معيّن، وهذه الخطوات بعضها يفرضه نوع المنهج المتبع، والبعض الآخر يفرضه النوع الأدبي، والبعض الآخر يفرضه مزاج وفكر الناقد"[1].

وهذا يعني أنّ عبد الملك مرتاض لم يصطنع منهجاً نقدياً، مثلما زعم، ولكنّه اصطنع طريقة خاصة في التحليل؛ هي طريقة التحليل المستوياتي، وقد لاحظنا فعلاً أنّ الخطوات التي اتّبعها مرتاض في تحليلاته قد خضعت لنوع المنهج (حيث لاحظنا، مثلا، أنّه أضاف مستوى الدوللة لمستويات التحليل لمّا اعتمد المنهج التداولي، طبعاً مقروناً بالمنهج السيميائي والأسلوبي...) كما خضعت للنوع الأدبي (وقد أشرنا إلى أنّ مستويات التحليل لدى مرتاض تتغيّر بتغيّر النوع الأدبي، فمستويات تحليل الشعر غير مستويات تحليل السرد) كما خضعت لمزاج الناقد وفكره (فلاحظنا أنّ عدد تلك المستويات متغيّر لدى مرتاض فمرّة خمسة مستويات، ومرّة سبعة، ومرّة يضيف مستوى، ومرة يعزف عنه، وهكذا).

هذا، ولعلّ مرتاضاً قد لحِن إلى هذه القضية (قضية المنهج والطريقة) لديه، وفطن إلى زعمه تأسيسَ منهج خاص، فراح يقرّر في كتابه (الشعر الأول) قائلا: "من أجل ذلك، ولم نعبّر عن هذا الموقف من قبلُ في كتاباتنا، فنحن حين نحلّل (...) لا ندّعي أنّنا استحدثنا جديدا، أو أسسنا منهجاً للقراءة التي يجب أن يُقارَبَ بها النص الأدبي"[2] ومن عجبٍ أن يعود مرتاض إلى ادّعائه ذاك في كتابه (التحليل الجديد للشعر) فيقول: "تيك، إذن، أُسس المنهج المستوياتي لدُنّا، وقد وَضَحت، الآن، معالمها الكبرى وضوحا"[3] ورأى أنّ "هذا التأسيس المنهجيَّ نفسه يمكن أن يُجرى على النص السردي"[4].

ومهما يكن الشأن، فإنّ التحليل المستوياتي لدى مرتاض يكشف عن شيء من أصالة الرؤية، ومجانفة الميكانيكية، والتطلع إلى ابتكار طرق إجرائية تذهب بالنص إلى أبعد عطاءاته، وتكشف ما أمكن من أسراره التركيبية والجمالية والشعرية والدلالية والرمزية. وهو

[1] حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، مطبعة انفو-برانت، فاس، المغرب، ط3، 2014، ص 18.
[2] الشعر الأول، ص 37.
[3] التحليل الجديد للشعر، ص 45.
[4] المصدر نفسه، ص 44.

صنيع يُحسَب لمرتاض، لأنّه يؤشّر على وعي نقدي يتّخذ من المناهج الغربية وإجراءاتها منطلقاً ووسيلةً لا منتهىً وغايةً، فتلك، إذن، مَحمدة لا مَغمزة.

**سادسا: إشكالية المصطلح النقدي**

لقد واجه عبد الملك مرتاض إشكالية المصطلح النقدي –مثل غيره من النقاد العرب– غير أنّه، وبحكم تضلّعه من المعرفة التراثية، وتعمّقه في الحداثة الغربية، وتحكّمه في علوم اللغة العربية، استطاع أن يتصدّى لهذه الإشكالية بالتخفيف من وطأتها وحِدّتها؛ وذلك بردّ المصطلح النقدي إلى أقانيمه أو أصوله الأولى؛ المعرفية واللغوية والتاريخية والدلالية، ولذا نجده يعمد إلى إخضاع المصطلح إلى نظام العربية عبر آليات التوليد المعروفة (الاشتقاق، النحت، الإحياء، التعريب، المجاز...) بوعي نقدي، وحسّ لغوي، فتمكّن من استحداث بدائل مصطلحية لمصطلحات وُضعت على عَجَل وتفشّت في الخطاب النقدي العربي –طبعا بالدليل اللغوي والأصل المعرفي معا– وتمكّن أيضا من إنشاء مصطلحات من غير سبق، أي استحدثها استحداثا، فهو أبو عذرِها!

ونشير في هذا الصدد أنّنا لو جئنا نستقرئ المصطلح النقدي لدى مرتاض، من خلال منجزه النقدي الضخم، لاستحال المبحث بحثا قائما بذاته، غير أنّ مسعانا هو أن نقدّم صورةً لتعامله مع إشكالية المصطلح، وكيف تجلّت هذه الإشكالية في بعض اصطلاحاته، ولذا اجتزأنا بما بدا لنا منطويا على اجتهاد مرتاض وحضور لمسته فيه.

لاحظ مرتاض أنّ كثيرا من المصطلحات أو المقابِلات المصطلحية، إنّما وُضعت على عَجَل ومن غير تأسيس أو تأصيل أو تمحيص، فعدّها خطأ فادحا، أو لحنا فاضِحا، أو نشازا مُخِلا للعربية، أو دخيلا مُشوّها لنظامها وجمالها، "وهو أمر جعل لغتنا النقدية المعاصرة تَظلَعُ، وهي تتناول الأكداس المُكدّسة من هذه المفاهيم الجديدة التي تتدفق علينا من الغرب كالسيل"[1].

[1] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 29.

من ذلك مصطلح (البنيوية) Structuralisme الذي استعمله مرتاض نفسه حينا من الدهر في أعماله النقدية الحداثية الأولى، ثم عدَل عنه انطلاقا من كتابه (تحليل الخطاب السردي) عام 1995[1] حيث صار يُصرّ على استخدام مصطلح (البِنَوِيّة)، لأنّه، في تقديره، الأسلمُ من الناحية اللغوية –كما نصّ على ذلك سيبويه في باب الإضافة– والأخفُّ نُطقاً، والألطف وقعاً، وأمّا مصطلح (البنيوية) فيعدّه "محض لحنٍ"[2]، ولا يدري "كيف ذهب الاستعمال النقدي العام المعاصر إلى هذا الخطأ الفاحش الذي لا مبرّر له؛ إلا أن يكون الإصرار على إفساد العربية وفأسِها بالفأس، والاستمتاع بإصابتها بالبأس في الرأس!"[3] فالأصحّ، إذن، هو مصطلح (البنَويّة) أو (البنيَيّة)، غير أنّ الأفشَى في التداول هو مصطلح (البنيوية).

والأمر نفسه بالنسبة إلى مصطلح (السيميائية) حيث يعيب على من يُسكّن ميمَه، فيقع في محظورِ الجمع بين ساكنين، فيتقطّع النفَس بنطقه، وهو أمرٌ "محظور في النحو، كالمُحرّم في الفقه الجمعُ بين الأختين زواجا"[4]، وأصل هذا المصطلح وارد في المعاجم، متداول تحت مسميات هي: السِيمة، والسُومة، والسّيما، والسّيماء، والسيمِياء، وبناء عليها، يصحّ النسب إليها اصطلاحا، فنقول: "السيميّة، والسُومِيّة، والسيمَويّة، والسِيمائية وهو اختيارنا [أي اختيار مرتاض] والسيمِيائية"[5] بكسر الميم، ويختار مرتاض مصطلح (السيمَائية) لصِحّته وخفّته معا.

ويقابل مرتاض مصطلح (Sémiosis) بمصطلح عربيّ هو (المواسِم)[6] بضم الميم، وأيضا (التواسم)[7] ويقصد به: تداخل السمات وتضافرها، بعضها مع بعض، لتُنجز فعلا سيميائيا (كالتشاكل والتباين...)، ينشأ عنه دلالة سيمائية، بمعنى تتبع سيرورة الدلالة عبر

[1] ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 128.
[2] التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص 08.
[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 191.
[4] عبد الملك مرتاض، الشعر الأول، ص 404.
[5] المصدر نفسه، ص 405.
[6] المصدر نفسه، ص 223.
[7] ينظر المصدر نفسه، ص 305-392.

آليات اشتغالها. وهو بذلك يتلافى المعرّب ما استطاع إلى ذلك سبيلا، فغيره من النقاد والدارسين يستخدمون المقابلات الآتية (السيميوزيس)، (السيميوسيس)، (السيميوزة)، وغيرها.

كما يقابل مصطلح (Signe) بالمقابِل العربي (السِمة) بدل المُقابل الذي يرتضيه كثير من الدارسين وهو مصطلح (العلامة) وذلك لأسباب هي:[1]

– إنّ العلامة استُعمِلت في الفكر النحوي العربي بمعنى لاحقة تلحق الاسم أو الفعل للنهوض بوظيفة نحوية، ولعلّ اصطناع ذلك المصطلح النحويّ في أصله، في المفاهيم السيميائية، قد يزيد الأمر اضطرابا والتباسا.

– قد ينصرف مصطلح (العلامة) ولو من باب الحاسة الذوقية إلى المعنى المادي، خلافا لمصطلح (السِمة).

– إنّ إطلاق (السِمة) على مفهوم (Signe) سيحلّ مشكلة اصطلاحية متعلقة بالترجمة، حيث تكون السمة مقابلة للمفهوم (Signe) وتكون العلامة مقابلة لما يُطلق عليه في الفرنسية (La marque).

وقد لاحظنا أنّ مرتاضا لا يميل إلى التعريب إلاّ نادرا*، ولذلك يلتحد إلى اصطناع مُكافئات مصطلحية ذات أصل في المكنَز التراثي العربي، حيث يقول: "نميل إلى الاعتقاد أنّ المصطلح الذي نصنعه في كتاباتنا الجديدة من الأمثل له أن يكون قد ترعرع في البيئة الثقافية والحضارية العربية ليكون مسعانا العلميّ استمرارا لا انقطاعاً"[2] ومن ذلك مقابلته المصطلح الأجنبي (Icone) بالمكافئ العربي (المُماثِل) بعد أن كان يُطلِق عليه، مثل عامة الدارسين العرب (الإيقونة)، أو(الإقونة)[3] بحذف الياء، والمماثل مصطلح من إنشاء مرتاض، مرتاض، يعني في المفهوم السيميائي: "سمةٌ حاضرةٌ تدلّ على سمة غائبة"[4] تُدرَك عن طريق

[1] ينظر: المصدر السابق، ص 400.

* لاحظنا ركون مرتاض إلى المُعرّب والدخيل في كتابه (النص الأدبي من أين وإلى أين؟) ومن ذلك مثلا: (السيميوتيكية La sémiotique)، (القرافيمات Les graphème)، (المونيمات Les monème)، (السانطاقمات Les syntagmes)، (البويتيك La poétique)...

[2] التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص 29.

[3] أ-ي، ص 80.

[4] الشعر الأول، ص 412.

طريق الحواس الخمس، وإذ يلتحد مرتاض إلى هذا المقابل، فبما حرصٍ منه على الحفاظ على نضَارة اللغة العربية وإقامة نظامها، بعيدا عن إثقالها بالمعرَّب والدخيل، ولذلك يعقّب على من يصرّ على استعمال المصطلح الأجنبي (أيقون) مُعرَّباً، فيقول: "وإنْ أبى مَن أبى، أن يستعمل إلاّ هذا المصطلح الأجنبي، إعجابا به، واحتفالا له، وعقوقا للعربية، وتنكّرا لكفاءتها التعبيرية، فهو وما يرى!"[1]. ومن أمثلة المماثل في قراءة مرتاض، سمة (عَفَت) في قول لبيد (عفت الديار...) فيرى أنّ العَفَاء مُماثل، لأنّها سمة بصرية حاضرة (بقايا الديار) تدلّ على سمة غائبة (الديار كما كانت قائمة).

ويذهب مرتاض إلى أنّ مصطلح (القرينة) قابل لاستيعاب مدلول المصطلح الأجنبي (L'indice) والذي يُترجَم عادة بمصطلح (المؤشر)، ويرى أنّ هذا المفهوم كان معروفا لدى العرب متداولا بينهم تحت مصطلح (العَلَم) ولهذا يقول: "إنّنا نرى –ومع ميلنا في الوقت الراهن إلى استعمال مصطلح القرينة– أنّ مصطلح العَلَم التراثي شديد الاقتدار على احتمال الدلالة التي نفخها بيرس في مصطلحه (L'indice)"[2]. وهذا وجه من أوج تأصيل المصطلح لدن مرتاض، وفزعه إلى التراث متى واجه مصطلحا أجنبيا وافدا. هذا، ويرى أنّ التمييز بين المماثل الذي يقوم على مبدأ التماثل بين الأشياء، وبين القرينة التي تقوم على مبدأ السببية (الدخان كقرينة على وجود النار)[3] غير مُقنع من الوجهة المنطقية، ونظرية بيرس مفتقرة إلى بلورة وتدقيق، لأنّ المماثل يظل، هو أيضا، قائما على الشرطيّة؛ شرطية وجود الأصل، ليحدث الفرع[4]، ولهذا التصورِ وجاهتُه، وهو مؤشرٌ على وعي مرتاض في التعامل مع المصطلح وحدّه المفهومي.

وقد كنّا أشرنا إلى أنّ مرتاضا يقابل المصطلح الأجنبي Isotopie بـ (التشاكل)، وفي المقابل (التباين) الذي يقابل مصطلح (Hétérotopie)، وهو مصطلح منحوت من لفظين هما: (Hétéros) ومعناه: غير أو آخر، و(Topos) ومعناه: "مكان"، فكأنّ المصطلح الأول

[1] المصدر السابق، ص 412. وينظر أيضا: ص 221 (هامش).
[2] التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص 28-29.
[3] Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique, larousse, paris, la première édition, 1994, p460.
[4] ينظر: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص 27.

يعني (تساوي المكان) والثاني (المكان الآخر)، ويرى أنّه من الممكن مقابلته بالمصطلح التراثي الذي كان اصطنعه الفَلكي العربي عمر المنذري، وهو التقابل[1].

لا يقتصر تأصيل مرتاض للمصطلح الوافد تأصيلا لغويا فحسب، بل يتعدى ذلك إلى التأصيل الدلالي، من ذلك مصطلح (التفكيكية) الذي استعمله حينا من الدهر، ثم استعاض عنه بمصطلح (التقويضية) بحجّة أنّ التفكيك لا يؤدي المفهوم الصحيح، و"لا يستند، في أصل الاستعمال، إلى أي علاقة دلالية مما يودّون (...) ولا أحد يستطيع أن يجعله يحتمل دلالة المصطلح الأجنبي من الوجهة المعرفية"[2] لأنّ التفكيك يراد به فصل أجزاءٍ بعضها عن بعض، بحيث يكون بالإمكان إعادة تركيبها، في حين استُخدم مفهوم هذا المصطلح الأجنبي Déconstruction في مظانه لغيره هذه الدلالة، حيث يراد له في أصله: تقويض البناء أو الفكر وهدّه من أساسه، لتشييد بناء أو فكر جديد على أنقاضه. وهذا تأصيل دلالي معرفي يكشف عن نباهة مرتاض ووعيه في التلقي، ويكشف عن مراجعته المستمرة للمصطلح، وردّه إلى أصوله الدلالية والمعرفية والاشتقاقية والمعجمية والنحوية والصرفية جميعا.

لقد تبيّن لنا أنّ المصطلح النقدي لدى عبد الملك مرتاض مُولَّدٌ عبر آلية الاشتقاق بالدرجة الأولى –بالقياس إلى آليات الاصطلاح الأخر، كالنحت والإحياء والتعريب والمجاز والدخيل– على اعتبار أنّ اللغة العربية لغة اشتقاقية بامتياز، وقد مكّنته هذه الآلية من مجابهة المصطلحات المنتهية باللاحقة tion (a) خصوصا، وذلك عن طريق قولبة المصطلح عبر قوالب صرفية من قبيل: (فَعلَلَة، أَفْعَلَة، فوعلة، تَفَعْلُل، تفعيل، مَفعَلَة...) حيث تزداد الحاجة إلى مثل هذه القوالب الصرفية حين اصطدامنا بمصطلحات أجنبية منتهية باللاحقة tion (a) التي تدل على صيغ مصدرية يسمّيها الفرنسيون (Noms d'action) وعادة ما تُسخَّر لمعاني التعدية والصيرورة ونسبة المفعول إلى أصل الفعل خصوصا[3]، وفي هذا الشأن يقول: "دأبنا على اصطناع (الفَعْلَلَة) (...) في تعيين هذه المفاهيم الجديدة (...) (النَصنَصة) مقابلا لقول السيمائيين الفرنسيين Textualisation

[1] ينظر: المصدر السابق، ص 23.
[2] عبد الملك مرتاض، نظرية التقويض، مقدمة في المفهمة والتأسيس، مجلة علامات في النقد، السعودية، ج34، مج 9، ديسمبر، 1999، ص 279-208.
[3] ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 426- 442.

و(الأزمَنة) مقابل: Tomporisation... وهو اجتهاد أقمناه على نظام الاستعمال العربي المسكوك لإطلاقاتهم منذ القدم، مثل: البأبأة، أي قول الشخص لصاحبه: (بأبي أنت وأمي) أي أفديك (تاج العروس) والطأطأة والدحرجة"[1]. ومن نماذج المصطلحات المولَّدة اشتقاقياً لدى مرتاض:

| المصطلح | أصل الاشتقاق | مفهوم المصطلح |
|---|---|---|
| الشَعرَرَة Poétisation | الشعرية* | "تفاعل اللغة [الشعرية] فيما بينها على سبيل الانسجام والتوافق" (التحليل الجديد للشعر، ص 61) وهو مصطلح من إنشاء مرتاض، وقد استعمل صلاح فضل لهذا المفهوم مصطلح (التشعير). |
| الأَزمَنة Temporisation | الزمن | "تحليل التأثيرات الزمنية الكامنة في السمات اللفظية وتفجير مندسّاتها، وتقفّي تمثلاتها، وتقصّي تفاعلاتها مع بعض بعض؛ وذلك بواسطة السمات اللفظية الدالة سيمائيا، وغير الدالة تقليديا على الزمن في ظواهر أمرها وتجليات شأنها" (م ن، ص 197) وقد استعمل مرتاض هذا المصطلح في كتابه (أ-ي) ولكن لمفهوم آخر هو (إيلاج الزمن في الفعل أو الحدث، أو إيلاج الفعل في إطار الزمن) ص 121، كما استخدمه في كتابه نظرية القراءة مقابلا لمصطلح غريماس Temporalisation ص 225. |
| الحَيزَزَة Spatialisation | الحيّز | "تفاعل الحيز وتمثلاته، وتخاصبه عبر تبادل العلاقات بين أشكال الحيز" (م ن، ص 43) وقد استعمل مرتاض لهذا المفهوم مصطلح (التحييز) قبل أن يستعيض عنه بمصطلح الحيززة، حيث بدا له الأوّلُ قاصرا عن تحمّل الدلالة المفهومية الجديدة. |
| الأوقَعَة Rythmisation | الإيقاع | "تفاعل الإيقاع، وتبادل جماله بين عناصر السمات اللفظية ذات الأصوات المتقاربة أو المتشابهة أو المتماثلة، في تجلياتها الصغرى (داخل البيت الواحد وفي قافيته بالقياس إلى سوائه من أصنائه) وفي تمثلاته الكبرى (داخل القصيدة بجذاميره)" (م ن، ص 227). غير أننا لم نلمس فرقا جليا بين الإيقاع والأوقعة من خلال هذا التعريف، |

[1] التحليل الجديد للشعر، ص 43 (هامش).

* يميز مرتاض بين (الشعرية) Poéticité (وهي المرادة بالتهميش هنا) والتي يقصد بها: ما يحمله النص بداخله من خصائص جمالية وفنية، أو هي مسحة شعرية متّسمة بالجمالية، وبين (الشعريات) Poétique (والتي يطلق عليها عامة النقاد العرب مصطلح (الشعرية)) والتي يراد بها: النظرية العامة للأعمال الأدبية، فللاحقة ique تقابل لدى مرتاض بـ (يات) الدالة على العلم أو النظرية، مثل Linguistique مقابل (اللسانيات) وSémiotique مقابل (السيميائيات)... ينظر: نظرية النص الأدبي، ص 71-95 (هامش).

| | | |
|---|---|---|
| | | إذ يصلح هذا التعريف للإيقاع أيضا، من وجهة نظرنا. زد على ذلك أنّه مصطلح مستثقَل، ولو اصطنع مصطلح (الأيْقَعة) لهذا المفهوم أخفّ وأدلّ وأقرب إلى الأذهان، غير أنّ حجّة مرتاض هي ردّه المصطلحَ إلى أصله اللغوي (وقع)، ومع ذلك نرى أن أصل اشتقاق هذا المصطلح يعود إلى (الإيقاع) كمفهوم، لا إلى الأصل المعجمي أو الجذر اللغوي (وقع)، ولذا لا نراه مصطلحا موفّقا. |
| **الدَوْلَلَة Pragmatisation | التداول/ التداولية | "وهي عبارة عن تفاعل التداول بين السمات اللفظية وتعاوُرها" (م ن، ص 43) وهو مصطلح لا نراه قادرا على تأدية المفهوم الذي ابتغاه مرتاض، لأنه ينصرف إلى الدلالة أو الدوال لا إلى التداول أو التداولية. كما لاحظنا أنّ مرتاضا لم يعمَد إلى تأسيس مفهوم هذا المصطلح، وإنما اكتفى بالتعريف البسيط أعلاه، وظلّ يتحدث عن مفهوم التداولية. |
| الحَدْثَنَة | الحدث | "تجليات الحدث السردي داخل النص" (م ن، ص 45) وقد كان استعمل مصطلح الحدثنة لغير هذا المفهوم، وجعله مقابلا لمصطلح Actualisation أي جعل الشيء حديثا، أي جديدا، في الزمان (م ن، ص 388). |
| الشَخْصَنَة | **الشخصية** | "تجليات بنية الشخصية وتفاعل علاقاتها سلبا وإيجابا" (م ن، ص 45) |
| القَرْنَنَة Indication | القرينة | حضور السمات القرينية في النص (ينظر: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص 29-135). |
| المَمْثَلة Iconisation | المُمَاثِل | حضور السمات المماثليّة في النص (ينظر: م ن، ص 135) |
| المَفْهَمة Conceptualisation | المفهوم | وقوع "التنظير لمفهوم نقدي ما، أو لسواه" (التحليل الجديد للشعر، ص 147 هامش) و(في نظرية النقد، ص 88) |
| النَصنَصَة Textualisation | النص | "مرحلة إنجاز النص ومعاناة مخاضه" (تحليل الخطاب السردي، ص 262). |
| الخَطبَنَة Discursivisation | الخطاب | "جملة من الإجراءات المتعلقة بوضع خطاب موضع الإنجاز، أو في حالة إنجاز" (م ن، ص 262). |

** لم يجعل عبد الملك مرتاض لمصطلح (الدوللة) مقابلا أجنبيا، وقد اقترحنا عليه جعل المصطلح الأجنبي Pragmatisation مقابلا للدوللة، فأقرنا عليه، وأبدى ارتياحا لهذا المقابل.

وغيرها من المصطلحات كالأسْلبة Stylisation والسَمْيأة Sémiotisation والوَقْعنة أي جعل الحدث واقعيا[1]، فنلاحظ أنّ الاشتقاق مكّن مرتاضا من توليد مصطلحات جديدة قمينة باستيعاب مدلولات جديدة تخدم الخطاب النقدي العربي، على الرغم من أن أكثرها مستثقل غير مألوف، وبعضها غير موفّق اشتقاقياً في تأدية المفهوم المراد، كالدولَلَة والأوقعة.

ولم يستنم مرتاض إلى المصطلح المنحوت إلاّ قليلا، ومثال ذلك مصطلح (الزَمَكَان) القائم على "المزج التركيبي المنحوت من الزمان والمكان"[2]، وهو مصطلح شائع بين الدارسين لاختزاله مصطلحَين في مصطلح واحد، ولإحالته على المفهوم بيُسرٍ ومباشَرة؛ حيث يُستشفّ مفهومه من بنيته اللغوية مباشرة، أي من جزأيه المركّبين، خلافا لبعض المصطلحات التي يتعذّر معها الوصول إلى مفهومها بعيدا عن شرحها، وهي إشكالية اصطلاحية تزيد الخطاب النقدي تعقيدا وتأزيما.

ومثال ذلك، ما أتاه مرتاض في كتابه (النص الأدبي من أين وإلى أين؟) حيث اصطنع مصطلحَين غريبَين مستثقَلَين مستهجَنَين فاقدَين لشروط الإحالة المباشرة على المفهوم، أحدهما مصطلح (الرَكْبَرَة) المنحوت من فعلين هما (ركّب) بمعنى ألّف الكلام، و(عبّر) بمعنى بلّغ الرسالة ووصلها إلى المتلقي، وقد جعلَه مُكافئاً للمصطلح الأجنبي Syntagme.[3] وقد كان من الأولى أن يستغني عن الفعل الثاني ويجتزئ باشتقاقٍ من الفعل الأوّل، فيجتعل (التركيب) مقابلا له، لأنّ التعبيرَ تحصيل حاصل، فاللغة أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم، مثلما أومأ إلى ذلك ابن جنيّ.

والأمر نفسه بالنسبة للمصطلح الثاني (الجَدْلَغَة) المنحوت من لفظين هما: (جدّدَ) و(لُغة) وقد جعله مقابلا للمصطلح الأجنبي Le néologisme أي إنشاء ألفاظ جديدة بالمرّة، أو إحياؤها إن كانت قديمة[4]. فنلاحظ أنّ المصطلحين غير موفّقين في تأدية المفهوم، ونلمس من خلالهما تكلّفاً واضحاً في اصطنعهما، وهما أشدّ ثقلا من المصطلح المعرّب (الهرمينوطيقا) الذي علّق عليه مرتاض بقوله: "لا أحبّ نُطقه المستقبح، ولا سماعه أيضا

[1] عبد الملك مرتاض، الشعر الأول، ص 388.
[2] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 227.
[3] ينظر: النص الأدبي من أين وإلى أين؟، ص 86-97-98.
[4] ينظر: المصدر نفسه، ص 98.

بالعربية"[1]، فليس هذا إلاّ ذاك الذي اصطنعه مرتاض، فكلّ أولئك مستثقل مستقبح بعيد عن الذوق العربي، ومشوّه لجمال العربية.

وقريبا من ذينك المصطلحين، مصطلح (البَدْعَدة) المنحوت من الفعلين (بدأ) و(عاد) والذي يدلّ على: كلّ عنصر ألسني يتكرّر، أو يعيد نفسه، وقد اجتعله مرتاض مقابلا للمصطلح الأجنبي Récurrence[2] وهو مصطلح مستثقل في النطق، مستهجن في السمع، مستبعد عن الفهم، ولو اصطنع مصطلحَ التكرار لكان أحسن وألطف. ولا أقلّ من ذلك مصطلح (التَحلِفْسِي) الخارج عن البناء العربي، والذي نحته من لَفظي (التحليل) و(النفسي) للدلالة على (التحليل النفسي) وذلك قياسا على المصطلح الأجنبي المركّب مزجيا، هو الآخر Psychanalyse والذي كان يُطلق عليه Psychoanalyse [3]، ونحن إذ نتّفق مع مرتاض على ضرورة اختزال المصطلح المركّب من لفظين في مصطلح واحد، للضرورة الاصطلاحية والعلمية معا، فإننا قد نختلف معه في جدوى مثل هذه المصطلحات في احتواء المفاهيم وتأديتها انطلاقا من ظاهرها وبنائها، ومن ثم جدواها في مواجهة إشكالية المصطلح النقدي العربي.

والملاحظ أنّ هذه المصطلحات المنحوتة لم تنتشر بين الدارسين لثقلها وبُعدها عن الإحالة المباشرة على معنيي اللفظين المركّبَين، بل إنّ مرتاضا نفسه عزف عنها، فالمصطلحات يفترض فيها أن تكون مفاتيح للمعرفة لا أن تكون مغاليق لها.

هذا وقد أنشأ مرتاض مصطلحات جديدة، في أعمال النقدية الجديدة*، منها: السمة الصغرى والسمة الكبرى[4]، السمة الذكية، الحيز الذكي، اللوحة الخلفية[5]، التداول الأصغر

[1] السبع المعلقات، ص 05 (هامش).
[2] ينظر: شعرية القصيدة قصيدة القراءة، ص 42.
[3] ينظر: في نظرية النقد، ص 135-136.
* نقصد ، تحديدا، كتبه: (شعرية القص وسيمائية النص) و(التحليل الجديد للشعر) و(الشعر الأوّل) والذي ختمه بملحق لأهم المصطلحات الخاصة به.
[4] أمّا السمة الكبرى: فهي التي تستطيع أن تدلّ بنفسها على حالة سيميائية، وتتجلى من خلال الأسماء والأفعال، بينما لا تستطيع السمة الصغرى أن تدلّ بنفسها على حالة سيميائية، وعادة تتمثل هذه السمة في الحروف الوظيفية كحروف النداء وحروف الجر... ينظر: الشعر الأول، ص 404.
[5] ويطلق عليها أيضا مصطلح الحيز الذكي أوالخلفي، ويقصد باللوحة الخلفية: ما يمكن أن يندسّ في سمة تعيّن حيّزا حاضرا منظورا، ولكنّا حين نستعمل الذهن في تتبّعه نلاحظ أنّه يتّخذ له أحيازا أخرى غير مرئيّة، وغير واردة على الذهن لأول وهلة، ولكنها، أو لكنّه مرتبط بها، حين إعمال الخيال، وتسريح الذهن. الشعر الأول، ص 410. ومثال ذلك سمة

والتداول الأكبر[1]، الحيّز الظاهر والحيز المتخفّي (الخلفي)، الحيز الحيّ والحيز الجامد، الزمن البادي والزمن المتخفي...

وعموماً، فإنّ هذه الإطلالة العجلى على طبيعة المصطلح النقدي لدى مرتاض، تكشف عن تطلّعه إلى التخفيف من حدّة إشكالية المصطلح النقدي، التي زادت الخطاب النقدي العربي تأزيما واعتياصا، وذلك عبر فزعه إلى آليات توليد المصطلح؛ من اشتقاق، وإحياء، ونحت، ومجاز، وتعريب، وقد بدا لنا سعيُه الحثيث في تأثيل المصطلح، من خلال ردّه إلى أصوله المعرفية والتراثية والاشتقاقية والمعجمية والنحوية والصرفية والتاريخية، وهذا الصنيع ينمّ عن وعي في تعاطي المصطلح الأجنبي الوافد، بغضّ النظر عن مدى توفيقه في بعض ذلك المسعى من عدمه، فضلا عن كونه يشرئبّ إلى إنشاء مفاهيم جديدة لمفاهيم أُسّست في مظانها الغربية والتوسّع فيها مما اضطرّه ذلك إلى استحداث مصطلحات جديدة، كالتداول الأصغر والأكبر، والسمة الكبرى والصغرى، والحيز الظاهر والمتخفّي، وغيرها.

(الديار) في قول لبيد (عفت الديار) فالديار البالية تعيّن حيزا ظاهرا، لكنّ مرتاضا قرأها من خلال لوحتها الخلفية، فتخيّل ما كانت عليه الديار، وكيف كانت آهلة، وكانت تعجّ بالحركة في كل مرتفقاتها، ينظر: المصدر نفسه، ص 135. والحقّ أن هذا الصنيع هو خروج عن معطيات النص وتقويل له وتحميله ما لم يحتمله أصلا.

[1] يختصّ التداول الأكبر بالنص الأدبي ، في حين ينصرف التداول الأصغر إلى التعابير اليومية. التحليل الجديد للشعر، ص 121.

# الفصل الخامس

## إشكالية المنهج عند رشيد بن مالك

**أولا:** أُطر المشروع ومستويات الخطاب النقدي

1- خطاب التأسيس والتأصيل
2- خطاب الترجمة والتعريب
3- خطاب التأليف القاموسي
3-1- إشكالية المصطلح النقدي
4- خطاب الممارسة التطبيقية

**ثانيا:** ممكنات النص ومحدودية النموذج التحليلي

**ثالثا:** صرامة المنهج وميكانيكية الإجراء

## الفصل الخامس

## إشكالية المنهج عند رشيد بن مالك

### أولا: أُطر المشروع ومستويات الخطاب النقدي

ينبني مشروع الناقد رشيد بن مالك على إرساء معالم السيميائية (مدرسة باريس) في الفضاء النقدي العربي، وذلك من منطلق السعي إلى احتذاء مكتسبات النظرية السيميائية السردية التي وضع أسسها المنظّر والناقد ألجرداس جوليان غريماس Algirdas Julien Greimas (1917-1992)، وطوّرها بعض تلامذته ومشايعي توجهه؛ مثل: جوزيف كورتيس، وجون كلود كوكي، وجاك فونتانيل، وبيرنار بوتي... حيث سعى بن مالك إلى تطويق النظرية السيميائية (السردية) من خلال مستويات خطابية أربعة:

- خطاب التأسيس والتأصيل
- خطاب الترجمة (التعريب)
- خطاب التأليف القاموسي
- خطاب الممارسة التطبيقية

وكلّ خطاب مما ذكرنا يُكمّل الآخر، ويعضده في إطار مشروع ينتظمها جميعا، ويذوبها لخدمة هاجسه المعرفي، فخطاب التأسيس والتأصيل يضع القارئ العربي أمام أقانيم النظرية وإجراءاتها المنهجية، ويبيّن منحدراتها العلمية، وخطاب الترجمة يوفّر للقارئ النصوص التأسيسية للنظرية أو النصوص الشارحة لها، وهو ما يقيم بينه وبين لفضاء الغربي وصلة معرفية، وأما خطاب التأليف القاموسي فيقدم للقارئ مفتاح ولوج النظرية، لأنّ المصطلحات مفاتيح العلوم وسبيل الفُهوم، وأما خطاب الممارسة التطبيقية ففيه تتنزل النظرية إجرائيا، أي من الوجود بالقوة إلى التحقق بالفعل.

وكلّ أولئك يسهم في بناء خطاب نقدي مبسّط ومتماسك غير مهزوز الأركان، وهذا ما يبتغيه رشيد بن مالك، حيث يقول: "حرصنا كل الحرص على صناعة خطاب نقدي يتوخى

البساطة في الصياغة اللغوية، والطرح النظري، والممارسة التطبيقية، وينأى عن كل ما من شأنه أن يعكر صفو القارئ ويثير عنده الالتباس، ويعقد عليه الأمور، فتجاوزنا المعضلة المصطلحية البالغة التعقيد بالبحث عن مسميات لا يلقى صعوبة في تلقيها والوقوف عند مراميها"[1].

هكذا يسعى رشيد بن مالك، من خلال مشروعه النقدي، إلى بيان النقاط المَعلمية الأساسية للبحث السيميائي المعاصر ذي التوجه الغريماسي، وتمكين القارئ العربي من المبادئ الأولية في النظرية السيميائية، وتحريضه على النظر بعمق في الآليات التي تحكم النصوص السردية، وفي السبل الكفيلة بتطويق المسارات الدلالية الممكنة للنصوص، ولا يتأتى ذلك للقارئ إلاّ بتبيُّن الأصول اللسانية والشكلانية للنظرية السيميائية، في سبيل الكشف عن التيارات البحثية التي كان لها عميق الأثر في تأصيل قواعد البحث العلمي، وتقوية الحسّ المنهجي في الممارسة النقدية، وبناء المصطلحية المعتمدة في التحليل السيميائي للنصوص[2].

يستمدّ الدرس السيميائي السردي طابعه العلمي من أصوله اللسانية والشكلانية، وثراء مفاهيمه، وصرامة آلياته المنهجية، ودقة جهازه المصطلحي، وهو في هذا الشأن امتداد للدعوة المبكرة التي نادى بها الشكلانيون الروس، والمتمثلة في "علمنة الأدب". ومشروع بن مالك يتنزّل ضمن هذا المسعى، وإن كان يرى أن الحديث عن علم النص الأدبي في الوضع الراهن للبحث سابق لأوانه، وذلك لاعتبارات ثلاثة هي:[3]

أولها: إنّ الحديث عن علم الأدب يعني أنّ مسألة العلموية محسومة سلفا بوجود قوانين علمية للأدب على نحو ما هي موجودة في العلوم التجريبية، وهذا ما يملي علينا بعض التحفظات، كما أنّ علم الأدب في الفكر النقدي الأوربي تقف وراءه تيارات نقدية عرفت تطورات يعسر معها تدقيق ما نعنيه بموضوع هذا العلم.

[1] رشيد بن مالك، من المعجميات إلى السيميائيات، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص 09.
[2] ينظر: رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، ص 07.
[3] ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط1، 2000، ص 49-50.

ثانيها: تتحدد الرؤية المنهجية لدعاة علم الأدب على لسان رومان جاكوبسن R.Jakobson في مقولة "الأدبية" بوصفها قاعدة تجيز لنا التمييز بين الأدبي وغير الأدبي، والإشكال يبقى قائما، ذلك أنّ الأشكال الأدبية لا نملك ما يزكي خصوصيتها الأدبية التي تلتقي مع النماذج الخطابية الأخرى، وفي غياب القوانين أو الانتظامات البسيطة الخاصة بالخطاب الأدبي، فإنّ الحديث عن الأدبية لا معنى له.

ثالثها: بدأت معالم موضوع الدراسة في المجال النقدي والرؤية العلمية تتبلور مع بداية الستينيات التي تشكل مرحلة حاسمة ومتميزة في التنظير النقدي، تُوجت بظهور كتاب علم الدلالة البنيوي لـ أ.ج. غريماس (1966)، وفي هذه المرحلة، نما الشعور بضرورة التفكير في علمنة الممارسة النقدية من خلال تحديد المنهج والموضوع وتطويق إشكالية البحث، والنظر في الأصول النظرية التي تأسست عليها فلسفة العلم.

بناءً على هذه الاعتبارات، يتحفظ بن مالك مبدئيا من استخدام مصطلح (علم الأدب)، وهو تحفظ مؤسس على منظورين: الأول متعلق بماهية "العلم" وماهية "الأدب"؛ فمن الصعب تحديد موضوع العلم بعيدا عن العلوم التجريبية، ومن الصعب أيضا تحديد ماهية الأدب وخصوصياته الخطابية، لأن الخطاب الأدبي يتقاطع مع غيره من الخطابات في كثير من القضايا ومن ثم فمن العسير تأسيس قوانين خاصة بالخطاب الأدبي فحسب.

وأمّا المنظور الثاني فمتّصل بفضاء التلقي الذي لم تتهيأ له عوامل ظروف احتضان مشروع علم الأدب، فالتحفظ الذي أبداه الباحث، إذن، لا يلغي قيام مشروع علم الأدب، وإنمّا ينبّه إلى أن الحديث عنه سابق لأوانه، على اعتبار أن الظروف التي هيأت لقيام هذا العلم في الغرب، وأسست له عبر تيارات نقدية متلاحقة ومتقاطعة أحيانا، لم يعرف النقد العربي مثيلا لها، ولا يمكن أن تتكرر على المنوال نفسه في الثقافة العربية[1].

ومع هذا فإنّ بن مالك ظل يشير في أعماله النقدية إلى الطابع العلمي الذي يوشّح المشروعَ السيميائي في عمومه، ومشروعَه المندرج ضمنه، حيث تُعطى "الأولوية في التعامل

[1] ينظر: عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، ص 189.

مع النصوص إلى التفكير العلمي"[1]، وهذا أيضا ما يقرره كثير من الدارسين، على غرار حسين خمري الذي يذهب إلى أنّ "السيميائي يصطنع المنهج العلمي ويستعير الأداة العلمية التي تعطي لنقده طابعا علميا، وتسمه بالصرامة والدقة التي تتوخاها العلوم"[2].

هكذا يتضح أن الناقد رشيد بن مالك يحرص في بناء مشروعه النقدي على وضوح المرجعية؛ والمتمثلة أساساً في السيميائية (مدرسة باريس)، ومن ثم اعتمادها خيارا منهجيا أحاديا في مواجهة النصوص السردية، بحثاً عن تمفصلات الدلالة، وكشفاً عن آليات اشتغالها، انطلاقا من القواعد التي أرساها غريماس ومشايعو توجهه. وهو في كل ذلك يضع في الحسبان قارئا عربيا فاقدا للأدوات اللازمة التي تؤهله لتقحّم النظرية السيميائية ذات التوجه الغريماسي، ولذا نهض بتوفير المادة المعرفية الكفيلة بتبسيط النظرية وتيسير فهما، وذلك عبر المستويات الخطابية المذكورة آنفاً؛ ولذا بدا من الطبيعي أن يضمّ كتاباه (البنية السردية في النظرية السيميائية) و(من المعجميات إلى السيميائيات) ثلاثة مستويات خطابية: المستوى النظري التأصيلي، المستوى الترجمي، والمستوى التطبيقي) حيث تفضي مجتمعة إلى ضبط المفاهيم النظرية وتبسيط فهم الأدوات الإجرائية.

وبما أنّ المشروع النقدي عند رشيد بن مالك مؤسس على استراتيجية التوليف بين المستويات الخطابية السابقة الذكر، فإنه يُستحسن بنا أن نقف عند كل مستوى خطابي على حده.

[1] رشيد بن مالك، من المعجميات إلى السيميائيات، ص 333.
[2] حسين خمري، السيميائيات والفكر النقدي المعاصر، مجلة الدراسات اللغوية، ص 182.

## 1- خطاب التأسيس والتأصيل

إنّ المستقرئ للخطاب النقدي عند رشيد بن مالك يلمس نزوع هذا الأخير إلى إنتاج خطاب نقدي يوفّر للقارئ الوسائل المعرفية الكفيلة بتمثّل النقاط المعلمية الكبرى للسيميائية السردية ذات التوجه الغريماسي، ومن تلك الوسائل: المادة التأصيلية؛ التي تضع القارئ أمام أصول النظرية وجذور مفاهيمها، وإطارها المرجعي الذي استمدت منه رؤاها ومصطلحيتها، وهذا يعني أنّ هذا المنزع النقدي "ضروري لازدهار الحقل المعرفي حول هذا الموضوع، من حيث هو ذو طبيعة تأسيسية وتأصيلية"[1] ولذا سعى رشيد بن مالك من خلال جملة أعماله النقدية إلى ردّ المفاهيم السيميائية إلى أقانيمها اللسانياتية والشكلانية، كخطورة أوّلية لا مناص منها.

ففي كتابه (مقدمة في السيميائية السردية) سعى -من خلال مقدمته المنهجية- إلى "دراسة الأصول اللسانية والشكلانية التي انبنت عليها النظرية السيميائية (مدرسة باريس) واستمدت منها مصطلحيتها العلمية مع إجراء تعديلات على مفاهيمها تقصياً في ذلك الانسجام مع التوجهات الجديدة للبحث السيميائي المعاصر"[2]، وتوخيا لهذا المقصد العلمي تناول أهمّ المنحدرات المفاهيمية اللسانية للمصطلح السيميائي، وكيفية انتقالها، من ذلك مبدأ المحايثة *Immanence الذي جعل اشتغال الدلالة مشروطا بالقوانين الداخلية، وكذا مبدأ الاختلاف Différence الذي أرسى معالمه سوسير وبلوره غريماس ضمن تصوّر جديد يقضي بارتهانية المعنى بالاختلافات المنتجة له، وقد تجلى بعض ذلك في المربع السيميائي القائم على علاقة التضاد المحورية بين طرفين، وفي السياق ذاته أشار الباحث إلى بعض ما قرّره ابن رشد في كتابه (تلخيص كتاب المقولات) حول الاختلاف الدلالي وكيفية انبثاق

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 05.
[2] مقدمة في السيميائية السردية، ص 05.
* تطلق المحايثة على كل بحث يستهدف البنية الداخلية للمادة أو الموضوع من خلال تحديد شبكة العلاقات القائمة بين عناصرها، ينظر:
Jean Dubois et autre, Dictionnaire de linguistique, p 240.

المتقابلات عن محور دلالي، فالأبيض والأسود مثلا يندرجان ضمن المحور الدلالي (اللون) وهكذا[1].

وبعد بيان المنطلقات اللسانية للنظرية السيميائية، انتقل الباحث إلى أرضية بحثية أخرى كان لها عميق الأثر في إثراء الصعيد السردي للمشروع الغريماسي، حيث ضبط بشكل شمولي التوجه الشكلاني الروسي العام في الممارسة النقدية، متتبعا النموذج البروبي ومقيّدا الانتقادات التي وجهها له غريماس والتعديلات التي أسس عليها الترسيمة السردية Schéma narratif والتي عُدّت سندا مهما لفهم تنظيم الخطابات السردية[2].

ولا نعدم هذا الجهد التأسيسي التأصيلي في كتابه (البنية السردية في النظرية السيميائية) إذ يشكّل هذا الكتاب امتدادا طبيعيا لكتابه (مقدمة في السيميائية السردية) من حيث التوجه المنهجي والأفق المعرفي، حيث خصص القسم الأول من الكتاب لتوضيح المفاهيم الفرعية للبنية السردية، مثل: الحالة والتحويل، البرنامج السردي، الرسم السردي... ومن نماذج التأصيل المصطلحي: تأصيله لمصطلح (القيمة) في حديثه عن (موضوع القيمة)، حيث يذهب إلى أننا "لا نستطيع أن نفهم المسألة الخاصة بالنظام السيميائي للقيمة في ((المعنى)) [1983] ما لم ندرك أصوله الدلالية المستمدة أصلا من دروس ف. دي سوسير الذي يعود إليه الفضل في إرساء مفهوم القيمة في الدراسات اللسانية، والذي كان له عميق الأثر في إضفاء المشروعية العلمية على البحوث الدلالية والتي غالبا ما كانت تقصى من الاعتبارات اللسانية"[3]، وهذا ينم عن وعي بمنحدرات المصطلح، وامتداد جذوره عبر التيارات والحقول المعرفية، ومعرفة مثل هذه الأمور كفيلة بفهم آليات اشتغال الأدوات المنهجية، ومن ثم فهم الاستراتيجيات العامة للكشف عن تمفصل الأنساق الدلالية في النص الخاضع للتحليل.

[1] ينظر: مقدمة في السيميائية السردية، ص 11.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 28.
[3] البنية السردية في النظرية السيميائية، ص 17.

ولذا يدرك بن مالك جيدا أنّ "الكتابة النقدية موجهة أساسا إلى القارئ، فحريّ بها أن تكون شفافة بالقدر الكافي، ومبنية على استراتيجية واضحة، وفهم عميق، وصناعة لغوية متماسكة خالية من كل تعقيد"[1].

هذا، وقد نوّه الناقد عبد الحميد بورايو بدراسات رشيد بن مالك التأسيسية والتأصيلية للنظرية السيميائية، وأكّد على ضرورتها في فتح آفاق معرفية تحرك عجلة الدرس السيميائي في مساق التلقي العربي، وفي هذا الشأن يقول: "لا شك أنّ مثل هذه الدراسات تسهم في الكشف عن مصادر البحث السيميائي والإشكاليات التي رافقت نموه في السنين الأخيرة، والتطور الذي أصاب أطروحاته النظرية والتطبيقية، وتوجهه نحو الفحص المدقق لبعض مرتكزاته النظرية، ومراجعته لآلياته"[2]. وقد واصل صنيعه التأصيلي في كتابه (من المعجميات إلى السيميائيات) ومن خلاله عرض لأثر المعجميات في التوجه السيميائي لدى غريماس، والتحول من "البحث في معاني المفردات المعزولة إلى صياغة نظرية عامة تعنى بالتجليات الدلالية في الخطاب"[3].

وحتى اختيار الباحث للنصوص الأجنبية بغرض ترجمتها لم يكن اعتباطيا، بل كان مؤسسا أيضا على هاجس الكشف عن الخلفية الابستيمولوجية والتاريخية للسيميائية (مدرسة باريس)، وذلك بعد أن لاحظ افتقار القارئ العربي إلى "الخلفيات التاريخية لهذا التيار، والحقول المعرفية المتنوعة التي سخرها غريماس في مساره العلمي لتأسيس النظرية السيميائية"[4]، وهذا ما يقودنا إلى الحديث عن خطاب الترجمة والتعريب لدى بن مالك.

## 2- خطاب الترجمة والتعريب

تأتي ترجمات رشيد بن مالك امتدادا لمساق التأسيس والتأصيل لديه، وتتنزل ضمن مشروعه الرامي إلى التعريف بالسيميائية (مدرسة باريس) والتعريف بأعلامها ومنجزاتهم،

[1] من المعجميات إلى السيميائيات، ص 09.
[2] من تقديمه لكتاب: البنية السردية في النظرية السيميائية، ص 05.
[3] من المعجميات إلى السيميائيات، ص 07.
[4] البنية السردية في النظرية السيميائية السردية، ص 54.

وبيان أصولها ومنحدراتها المصطلحية والمفاهيمية، ونقل النصوص التأسيسية والتأريخية المتعلقة بها.

وبناء على هذا المقصد، راكم عددا مهما من الترجمات؛ ترجمات كتب، وترجمات نصوص مجتزأة، خصّها بكتاب ترجمي، ونصوص أخرى ضمّنها بعض كتبه بالموازاة مع النظري والتطبيقي، ومن ترجماته:

- كتاب (السيميائية، مدرسة باريس) لجان كلود كوكي.
- كتاب (تاريخ السيميائية) لآن إينو.
- كتاب (رهانات السيميائية) لآن إينو.
- كتاب (السيميائية، أصولها وقواعدها/ نصوص مترجمة) لميشال أريفيه، جان كلود جيرو، لوي بانييه، وجوزيف كورتيس.
- كتاب (السيميائية: الأصول، القواعد، التاريخ) لآن إينو، ميشال أريفيه، لوي بانييه، جان كلود كوكي، جان كلود جيرو، وجوزيف كورتيس.

وأما النصوص المترجمة التي ضمّنها كتابيه (البنية السردية...) و(من المعجميات إلى السيميائيات) فهي:

- السيميائية، الصيرورة غير مستحبة، لبيرنار بوتي.
- السيرة الذاتية والعلمية لـ أ.ج. غريماس، لجان كلود كوكي.
- أ.ج. غريماس واللسانيات الفرنسية لتوما.ف. برودن.
- بعض انعكاسات الحياة الاجتماعية خلال 1830 في مفردات صحف الموضة لتلك الحقبة (أطروحة دكتوراه دولة ثانوية 1948) لصاحبها غريماس.
- الروح السيميائية الجديدة، لآن إينو.

إن استقراء هذا المنجز الترجمي يفضي بنا إلى تسجيل جملة من النقاط، أهمها:

– وفاء الباحث للمنحى السيميائي ذي التوجه الغريماسي، إذ كل ترجماته تتنزل ضمن حدود هذا المنحى، ولا تحيد عنه، وهو ما يشي بحصرية المنهج أو أحاديّته لديه.

– انطواء ترجمات الباحث على النزعة التأسيسية التأصيلية بما يضمن توجيه القارئ نحو النصوص التي كان لها عميق الأثر في ترقية البحث السيميائي الراهن، فمن الواضح أنّ "ترجمة نصوص السيميائيين الرواد إلى اللغة العربية تهدف إلى تبليغ المعرفة السيميائية في مصدرها، وفتح آفاق جديدة في البحث أمام القارئ العربي، وتنمية حسّه النقدي، وتوسيع دائرة اهتمامه بصورة تجعله ينظر إلى الموضوعات السيميائية فلا يقنع بما هو سطحي، ولا يكتفي بنتيجة علمية إلا بعد التحقق من سلامة فرضياتها وصحة التفكير الذي أفضى إليها"[1]، فليست الترجمة، إذن، نشاطا اعتباطيا، الهدف منه نقل نص من لغة إلى لغة، وإنما ينبغي أن تكون نشاطا معرفيا مستندا إلى وعي يحمل المترجم على تسطير أولويات في الترجمة، بما يخدم حاجات القارئ، ولذا ظل رشيد بن مالك يضع في الحسبان –كلّما همَّ بترجمة نص أو كتاب– "افتقاد القارئ العربي إلى المرجعية التاريخية لهذه البحوث، وافتقاره إلى الأرضيات البحثية التي انطلقت منها، والتيارات العلمية التي مهّدت لظهورها، والفوضى المصطلحية التي تعدّ السمة الغالبة في الخطاب النقدي العربي"[2]. وهو ما كان سببا مُوجِّها لخياراته الترجمية، فترجمته مثلا لدراسة جان كلود كوكي الموسومة (السيميائية: مدرسة باريس)، مثلما يصرح بذلك، تأتي في الامتداد الطبيعي لبحوثه المؤسسة لمشروعه، و"الهادفة إلى توسيم النقاط المَعلمية التاريخية، والأسس الابستيمولوجية للبحوث السيميائية الراهنة"[3].

– لقد بدا واضحا أن ترجمات رشيد بن مالك لم تقم على مجهود فردي خالص، بل كان شديد الحرص على عرض ترجماته ومراجعتها من قبل باحثين متخصصين في المجال، من العرب وحتى الفرنسيين المترجَم لهم، فمن الباحثين العرب الذين تعاون معهم في ترجماته

[1] رشيد بن مالك، من المعجميات إلى السيميائيات، ص 16.
[2] رشيد بن مالك، من مقدمة كتابه الترجمي: السيميائية، أصولها وقواعدها، لميشال أريفي وآخرين، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط، 2000، ص 07.
[3] رشيد بن مالك، من مقدمة كتابه الترجمي: السيميائية: الأصول، القواعد، والتاريخ، لآن إينو وآخرين، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2008، ص 11.

وعرضها عليهم للمراجعة: عبد الحميد بورايو، عز الدين المناصرة، وعبد القادر بوزيدة، ومن الغربيين: جان كلود كوكي، آن إينو، وبيرنار بوتي.

إنّ صنيعه ذاك يكشف عن مدى وعيه بضرورة التحري الجماعي في البحث، ففي هذا الشأن يقول: "أنا مقتنع أنّ هذه التجربة الجماعية في البحث، وعلى الرغم مما قد يعتورها من أخطاء، كفيلة بإرساء قنوات الحوار العلمي، المشيد على التحري الجماعي، الذي تفتقد إليه نسبة كبيرة جدا من البحوث العربية"[1]، ولعل أهم ما ينجرّ عن الجهد الفردي في الترجمة؛ تعدد المقابلات المصطلحية العربية للمصطلح الأجنبي الواحد، وذلك ما يفضي إلى فوضى المصطلح في الخطاب النقدي العربي، وضياع القارئ أمام الركام المصطلحي، ومن ثم الإخفاق في إقامة الوصلة المعرفية المفترضة بين القارئ والمعرفة المنقولة إليه من مظانها.

لقد ترجم بن مالك للباحثة آن إينو كتابين؛ الأول (تاريخ السيميائية) والثاني (رهانات السيميائية)، وتكمن طرافة هذه الترجمة في محاورة صاحبتهما حول أدق المسائل التي طرحها الكتابان على الصعيدين المصطلحي والدلالي، وهو صنيع يقوض كل ما من شأنه أن يعمل على انفلات المعنى من القارئ، ويعمل هذا التحدي على تذليل العقبات من طريق القارئ والأخذ بيده إلى مكامن المعرفة السيميائية الراهنة[2]، وفي هذا إدراك لمدى صعوبة عملية الترجمة، وما قد ينجر عن الجهد الذاتي من انفلات المعنى من القارئ نتيجة التأويلات التي يمكن أن تنأى عن المضامين المرادة في سياق النص الأصلي، وهذا ما حمل المترجم على التواصل المستمر مع المؤلفة.

ولعل ما يؤشر على وعيه بمزالق الترجمة؛ عدّه الترجمة "مغامرة بكل المقاييس لا سيما عندما يترجم النص في غياب صاحبه. ولما كان النص يُكتب على فترات متقطعة ويُترجم أيضا على فترات متقطعة، فإنّ نسبة تطابق المضامين تتباعد بين النصين، أضف إلى ذلك الخلفية الثقافية والعلمية التي قد تكون متباعدة أو متقاربة نسبيا بين كاتب النص ومترجمه"[3]. وانطلاقا من هذه المعطيات كان الباحث يلجأ إلى المؤلفة كلما دعت الحاجة إلى ذلك؛ من

[1] المرجع السابق، ص 11.
[2] ينظر: رشيد بن مالك، من مقدمة كتابه الترجمي: رهانات السيميائية، لآن إينو، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014، ص 05.
[3] المرجع نفسه، ص 06.

غموض عبارة، أو اعتياص مسألة، أو اضطرابٍ في ترجمة المصطلح، و"تعدّ هذه الطريقة في التعامل مع النص ضمانا للخروج بأخف الأضرار من هذه المغامرة الصعبة"[1]، وذلك من منطلق قناعته بأهمية التحري الجماعي في البحث.

وحديثنا عن الترجمة يقودنا، بالضرورة، إلى الحديث عن المصطلح، وإشكالياته، خاصة وأن الناقد خص المصطلح النقدي بقاموس متخصص.

### 3- خطاب التأليف القاموسي

بما أنّ مادة التأليف القاموسي هي "المصطلح"، فقد آثرنا أن نتحدث عن إشكالية المصطلح عند بن مالك ضمن هذا المساق، ولو باختصار.

إنّ عناية رشيد بن مالك بالمنحى السيميائي ذي التوجه الغريماسي، حمله على وقف جهده عليه، ومن ثم سعيه للإحاطة بهذا المنحى من مختلف مستوياته وزواياه، فلم يقنع بمستوى التأسيس والتأصيل، ومستوى الترجمة، ومستوى التطبيق، فحسب، بل رأى أنّ مشروعه لا يكتمل إلا بمستوى آخر لا يقل أهمية وشأنا عن أصنائه من المستويات السابقة، ونعني بذلك المستوى: مستوى التأليف القاموسي، وتأتي أهميته من كون السيميائية السردية تعدّ أغنى التيارات والمناهج مصطلحاً، بل إنّها لا تقوم لها قائمة إلاّ بجهازها المصطلحي المفاهيمي المتشعب. فكان من آلاء اهتمام بن مالك بالسيميائية، وكان من آلاء مشروعه عموما، إنجاز قاموس متخصص عنوانه: (قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص).

لقد ضمّ القاموس بين دفتيه زهاء مائتي* 200 مادة أو مصطلح، وقد كان فرَغ المؤلِف من تدبيجه شهر جوان 1989 غير أنّ نشره تأخر إلى غاية فيفري 2000، وقد سمحت هذه المدة الطويلة لصاحبه "بربط علاقة حميمة مع المصطلح ومعايشته واختباره في اللقاءات العلمية ومواجهته مع الترجمات الجديدة الطارئة، للتحقق من صلاحيته والاطمئنان إلى

[1] المرجع السابق، ص 06.

* لقد ألفينا باحثَين أنجزا دراستين حول قاموس رشيد بن مالك، وأشارا إلى أنّ القاموس ضمّ ثمانمائة مادة (مصطلح) ! والباحثان هما: عبد القادر شرشار في كتابه (تحليل الخطاب السردي وقضايا النص)، ص 209، وقادة عقاق في كتابه (الخطاب السيميائي في النقد المغاربي)، ص 229.

سلامته واستبداله أحيانا"[1]، كما اشتمل القاموس على حوالي سبعة وعشرين 27 شكلا أو ترسيمة، وهو ما زاد من قيمته العلمية التبليغية، وذلك "لما تحمله الترسيمة/الشكل من حمولة معرفية/علمية، قد تعجز التراكمات الوصفية في الكلام عن بلوغها"[2].

لعلّ الذي حمل رشيد بن مالك على تأليف هذا القاموس، هو فوضى المصطلح النقدي السيميائي وتداوله واستعماله في الخطاب النظري والتطبيقي في الفضاء النقدي العربي عموما، والجزائري خصوصا، وهذا ما أكّده بن مالك في غير ما موضع من كتبه، من ذلك مثلا إشارته إلى أننا "لا زلنا ضائعين في متاهات المصطلح. كل باحث يترجم حسب ما يحلو له. ولم تتوصل نسبة غير قليلة من البحوث السيميائية العربية إلى بلورة خطاب علمي لا يلقى فيه صاحبه مشقة في تمرير المعارف السيميائية"[3]، وفي السياق ذاته أشار إلى أنّ كثيرا من النصوص المترجمة ترد بِلغة عربية مفككة يغلب عليها الغموض والتضارب في الأفكار والخلط بين المفاهيم، واستعمال مصطلحية مضطربة، لا يولي أصحابها في أثناء وضعها أو توليدها أهمية إلى خطورة ما ينجر عنها من انعكاسات سلبية على البحوث النقدية العربية[4]، وعموما، فإنّ "ترجمة المصطلح في الخطاب السيميائي المعاصر، تتسم بالاضطراب الذي يحول دون بث وتلقي الرسالة العلمية، ويؤدي في جميع الحالات إلى نسف الأسس التي ينبغي أن ينبني عليها التواصل العلمي"[5].

إنّ هذا القلق المعرفي الذي تأوب الناقد، هو الذي حمله على محاولة الحد من غلواء إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي، والتي باتت تشكل عائقا وحائلا يقف أمام القارئ العربي، في الوقت الذي يُفترض فيه أن يكون ذلك الخطاب شفافا وواضح المعالم ومبنيا على استراتيجية معرفية وكفاءة تبليغية.

وأمام هذا الوضع الذي يسم الخطاب النقدي العربي، رأى بن مالك أن أوّل خطوة ينبغي أن ننهض بها في سبيل عملية ترجمة المصطلح، هي "أن نبدأ أولا بحصر المصطلحية في

[1] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2000، ص 13.
[2] عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، ص 210.
[3] من المعجميات إلى السيميائيات، ص 14.
[4] ينظر: مقدمته لكتابه الترجمي: السيميائية: الأصول، القواعد، والتاريخ، ص 12.
[5] مقدمة في السيميائية السردية، ص 72.

المعاجم والبحوث العربية المتخصصة، ونجنح ثانيا إلى ترجمة ما استعصى نقله وفق عمليات التوليد والاشتقاق والتعريب"[1]. وهذا ما تجسّد من خلال (قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص).

إنّ القيمة العلمية التي يكتسيها هذا القاموس نابعة من كونه يُعدّ نقلة نوعية في الخطاب النقدي النظري والتأليف القاموسي، حيث إنّه يجمع أكبر قدر ممكن من مصطلحات التحليل السيميائي ذي التوجه الغريماسي المتسم بالصرامة، كما أنّه يتجه نحو التخصص مواكبةً للمعرفة النقدية المعاصرة، التي تنزع هذا المنزع وتعمل به، والذي بدونه لا يمكن لأي معرفة أن تتطور وتتعمق[2].

### 3-1- إشكالية المصطلح النقدي

إنّ القيمة العلمية والمعرفية لقاموس رشيد بن مالك لا تنفي عنه الوقوع في مطب إشكالية المصطلح النقدي، وهذا أمر طبيعي؛ لأنّ هذا القاموس عبارة عن جهد فردي -على الرغم من أن صاحبه عرض كثيرا من مصطلحاته على غيره من الدارسين المتخصصين في مجاله- فضلا عن العدد الهائل من مصطلحات السيميائية (مدرسة باريس)؛ فقد أحصى غريماس وتلميذه كورتيس في قاموسهما (المعجم المعقلن لنظرية اللغة) 645 مادة (مصطلحا)، فمن الصعوبة أن يسلم المؤلف من شَرك إشكالية المصطلح، والتي تزداد تعقّدا وتأزما أمام كثرة المقابِلات المصطلحية العربية للمصطلح الأجنبي.

إنّ أول ما نسجله من خلال هذا القاموس عن إشكالية المصطلح، نقلُه لجملة من المصطلحات عبر آلية التعريب والدخيل، في الوقت الذي تفترض فيه القواميس المتخصصة اللجوء إلى آليات التوليد التي تتناسب واللغة المنقول إليها؛ كالاشتقاق والإحياء والنحت، لأنها الأجدى في تحمّل المفهوم ونقله، ومن تلك المصطلحات المعربة والدخيلة الواردة في القاموس:

[1] المصدر السابق، ص 72.
[2] ينظر: قادة عقاق، الخطاب السيميائي في النقد المغاربي، ص 228-229.

| المصطلح المعرّب/الدخيل | المقابل الأجنبي | الصفحة |
|---|---|---|
| إيزوتوبيا | Isotopie | 93 |
| موتيف | Motif | 115 |
| سيمنتيم | Sémantème | 164 |
| سيم | Séme | 167 |
| سيميم | Sémème | 169 |
| سيميولوجيا | Sémiologie | 170 |
| تيمي | Thématique | 237 |
| تيم | Théme | 238 |
| طوبيقي | Topique | 240 |
| إيطوبيقي | Utopique | 247 |

ومن مظاهر إشكالية لمصطلح النقدي عند رشيد بن مالك التضاربُ بين المنظور والاستعمال؛ فقد قاده فحصه للمصطلحية السيميائية المسخرة في الدراسات النقدية، إلى تحديد أهم تجليات الفوضى والتذبذب، والمتمثلة في:[1]

- الترجمات العديدة للمصطلح الواحد
- الترجمة الواحدة لمصطلحين مختلفين
- الترجمتان المختلفتان للمصطلح الواحد

غير أنّا، وبعد استقراء قاموسه النقدي خصوصا وأعماله النقدية عموما، ألفينا الناقد واقعا في ما شَخَّصه من أسباب فوضى المصطلح وتذبذبه، فهو بذلك "يلعب دور الطبيب والمريض في الوقت ذاته!؛ لأنّ تلك الوصفة التي سعى لتقديمها إلى الآخرين كان أحقّ بها

[1] مقدمة في السيميائية السردية، ص 71-72.

منهم، فكل مظاهر الفوضى التي تحدث عنها كانت تنطبق عليه!"[1] فمن تجليات الترجمة الواحدة لمصطلحين مختلفين –في قاموسه– ما يأتي:

| المصطلح المترجَم | المصطلح الأجنبي الأول | المصطلح الأجنبي الثاني |
|---|---|---|
| كيفيّة | Modalisation (ص109) | Modalité (ص111) |
| تقطيع | Découpage (ص53) | Segmentation (ص163) |
| قصّة | Diégèse (ص58) | Histoire (ص87) |
| إضمار | Ellipse (ص63) | Virtualisation (ص256) |

ومن نماذج الترجمات المتعددة للمصطلح الواحد –بالنظر إلى قاموسه وبعض أعماله النقدية– ما هو موضح في هذا الجدول:[2]

| المصطلح الأجنبي | الترجمات المتعددة ومراجعها | | |
|---|---|---|---|
| | قاموس مصطلحات التحليل السيميائي | مقدمة في السيميائية السردية | السيميائية بين النظرية والتطبيق |
| Immanence | الملازمة (ص 89) | المحايثة (ص09، 40) | المحايثة (ص 260) |
| Manipulation | استعمال (ص 102) | إيعاز (ص34، 37) | استعمال (ص 262) |
| Modalités | الكيفيات (ص 111) | الجهات (ص 41) | الجهات (ص 262) |
| Ellipse | إضمار (ص 63) | | إهمال (ص 258) |

[1] يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، ص 326-327.
[2] المرجع نفسه، ص 327.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Epreuve | اختبار (ص 70) | مهمة (ص26، 40) | مهمة (ص 259) |
| Charge | شحنة (ص 38) | | ثقل (ص 256) |

هذا، وقد لاحظنا أنّ بعض المقابلات المصطلحية غير موفقة في تأدية المفهوم، مثل ترجمة مصطلح: Temporalisation[1] بـ **(المزامنة)**، وهي ترجمة، فيما يبدو "عاجزة نسبيا عن القبض على المفهوم؛ بطبيعة قالبها الصرفي الوارد على صيغة (المفاعلة) التي قد تدل على المشاركة، مما يوهم بحدثين يقعان بالتوازي في زمن واحد؛ فهي أدنى إلى التزامن من أي مفهوم آخر"[2]. وقد كنّا أشرنا إلى أنّ مرتاضا آثر استخدام مصطلح (الأزمَنة) مقابِلا للمصطلح الأجنبي السابق، ومفهوم هذا المقابِل أسبق إلى الذهن، ومن ثم الفهم، من مصطلح (المزامنة) الذي اقترحه رشيد بن مالك.

وركوحا إلى ما سلف من حديث عن إشكالية المصطلح لدى بن مالك، نفهم إشارته إلى الصعوبة التي تعتور إقدامه على تأليف قاموسه، ووصفه لصنيعه بالمغامرة، حيث استهل قاموسه بمقدمة أعرب فيها عن ذلك قائلا: "إنني واثق من خطورة المهمة، وبالتالي فإنني أعتبر عملي هذا مجرّد اقتراح لترجماتٍ ستثير، من دون أدنى شك، جدلا من شأنه أن يؤدي –إذا توافرت الإرادات الحسنة– إلى ترقية البحث وإرساء قواعد الحوار العلمي المثمر"[3].

وبما أنّ الناقد (بن مالك) يعي أنّ جهده في ترجمة مصطلحات قاموسه، يعدّ محاولة ومبادرة أولية، غير مقطوع بنتائجها، فقد عمد إلى إعادة النظر في كثير من المصطلحات عبر أعماله النقدية التالية لقاموسه.

من نماذج ذلك: مصطلح Manipulation الذي قابله بمصطلح **(استعمال)** في قاموسه، ميد أنه تراجع عن هذه الترجمة، بعد أن أدرك –من خلال معاينته للوضع المصطلحي في الدراسات اللسانية والسيميائية الراهنة– أن مصطلح الاستعمال يوضع في الغالب الأعم مقابلا لمصطلح Usage. ليتبنى بعد ذلك –في كتابه مقدمة في السيميائية السردية–

[1] قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص 223.
[2] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 430.
[3] قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 12.

مصطلح (**الإيعاز**) الذي اعتمده عبد الحميد بورايو، وقد تبيّن له أنه يحيل على جانب مفهومي واحد في المصطلح (الأمر) ولا يغطي مساراته الدلالية الفرعية، ولحل هذا الإشكال انتقل إلى مصطلح (**التحريك**) الذي اعتمده الناقد المغربي سعيد بنكراد في كتابه (مدخل إلى السيميائيات السردية).

غير أنّه بعد تدقيق النظر في هذه الترجمة، لاحظ أنّ التحريك يحقق الفاعلية من جانب واحد (المحرك) ولا يشمل اللحظة التي قد يتم فيها التواصل المبني على الخطاب البرهاني (الذي تُسخّر فيه وسائل الإقناع سواء أتعلق الأمر بالمحرك أم فاعل الحالة) وبناء على هذه الاعتبارات النظرية، تحفّظ عن استعمال مصطلح التحريك، واقترح مصطلح (التفعيل) المشتق من فعل الذي يغطي المسارات الدلالية لفعل الفعلFaire–Faire، وقد عرض هذه الترجمة على مجموعة من الدارسين والنقاد، منهم: عبد الحميد بورايو، عبد القادر بوزيدة، وبيرنار بوتي، فأبدوا موافقتهم المبدئية على هذا المكافئ الترجمي[1].

كل ما تقدّم يكشف عن هاجس معرفي يحدو الناقد رشيد بن مالك، من حيث العناية بالمصطلح النقدي، وسعيه الحثيث إلى ضبطه، والعمل على عرضه على الباحثين والمتخصصين في إطار التحري الجماعي؛ بغية توحيده، ومن ثم الحدّ من غلواء الفوضى الاصطلاحية في الخطاب النقدي العربي (النظري والتطبيقي)، وهو ما ينم عن وعي نقدي ومعرفي يسم مشروعه من هذه الزاوية تحديدا.

[1] ينظر: رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية، ص 27 هامش.

### 4- خطاب الممارسة التطبيقية

إنّ المستويات الخطابية الثلاثة السابقة تؤول جميعا إلى مستوى الممارسة التطبيقية، ومن ثم تشكل تلك المستويات أرضية صلبة يقف عليها القارئ لمعاينة الفعالية المنهجية إجرائيا، وبالاستناد إلى الرصيد المعرفي الذي حصّله من قبل؛ وهو ما يعني أنّ القارئ يلج النص النقدي مسلحاً بالمعارف اللازمة التي تهيأت له بمقتضى المستويات الخطابية السابقة.

هذا الأفق المعرفي هو أحد الرهانات التي راهن عليها رشيد بن مالك في مشروعه النقدي؛ حيث هيّأ القارئ معرفيا قبل تقحّم الممارسة التطبيقية وفق إجراءات المنهج السيميائي، وذلك بتعريفه بالأصول المعرفية والتاريخية للنظرية السيميائية وإجراءاتها، وإطْلاعِه على نصوص المنظّرين التأسيسية والنصوص الشارحة للنظرية، فضلا عن تمكين القارئ من التحكم في المصطلحية السيميائية، والتي بدونها لا يستقيم له فهم آليات اشتغال النموذج السيميائي.

غير أنّ هذا المشروع النقدي، بمستوياته الخطابية، على أهميّته ألزم الناقد بحصرية المنهج، أي أحاديته؛ ونقصد بذلك المنهج: المنهج السيميائي الذي اجترحه غريماس وانتهجه مشايعوه، فأوقف جهده عليه، ولم يبغِ عنه حولا، ولم يرتضِ له بدلا، وسعى إلى تطبيقه على نصوص سردية قصصية وروائية حديثة، فضلا عن بعض النصوص التراثية. وهذه الحصرية المنهجية في حد ذاتها إشكالية منهجية، لأنّه ما من منهج إلا وتعتوره نقائص لا تُجبَر إلا بما تملكه مناهج أخرى من مستويات تحليلية. وهذا ما سيأتي الحديث عنه تباعا.

يُعدّ النقد التطبيقي "ثمرة من ثمرات النقد النظري الذي يزوده بالأصول والمعايير والإجراءات والأدوات، ويؤسس له الأسس المنهجية التي يمكن أن يتّخذ منها سبيلا يسلكها لدى التأسيس لقضية نقدية، أو لدى دراسة نص أدبي، أو تشريحه، أو التعليق عليه، أو تأويله"[1].

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 50.

وبناء على ذلك، راكم الناقد رشيد بن مالك منجزا نقديا معتبرا، كانت مادته نصوصا سردية عربية، وكان منهجه سيميائيا وفق الآليات الإجرائية التي أرساها غريماس وكورتيس، ومن تلك النصوص السردية التي اتخذها عيّنة للتطبيق: في مجال الرواية: (رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة، رواية نوار اللوز لواسيني الأعرج، رواية عواصف جزيرة الطيور لجيلالي خلاص، رواية الصحن لسميحة خريس، ورواية العشاء السفلي لمحمد الشكري)، وفي مجال القصة، تناول بالدراسة (قصة العروس لغسان كنفاني، وقصة عائشة لأحمد رضا حوحو...)، أمّا في مجال النص السردي التراثي، فقد تناول بالتحليل نصّ النصيحة التي أسداها الفيلسوف بيدبا للملك دبشليم، كما ورد في كليلة ودمنة لناقله عبد الله بن المقفع، فضلا عن نص كتاب إغاثة الأمة بكشف الغمة للمقريزي.

يهدف رشيد بن مالك، من خلال مقاربته للنصوص السردية وفق إجراءات التحليل السيميائي، إلى تفحّص تلك الإجراءات والنظر في مدى فاعليتها في الكشف عن المنظومة الدلالية للنص وكيفية تمفصلها، ومن ثم النظر في "إمكانية وضعها كقاعدة علمية تبنى عليها محاورة النصوص ومُساءلتها وفهمها فهماً يرتكز على تحليل يستمد مشروعيته العلمية من تحديد موضوع الدراسة وزاوية النظر، ومن فرضيات البحث والتحقق منها أثناء الدراسة"[1] وذلك من منطلق قناعته التي مؤدّاها "أنّ مصداقية النظرية تكمن بدرجة أولى في فعاليتها الإجرائية"[2]. والظاهر أنّ الناقد بن مالك قد لمس هذه الفعالية الإجرائية في المقاربة السيميائية السردية المتسمة بالدقة الإجرائية والصرامة المنهجية فلم يبرحها، بل ظلّ متمسّكا بها "بوصفها خيارا منهجيا مغايرا للمنهج النقدية التقليدية"[3] التي قصارها تفسير مضمون النص على ضوء المعطيات السياقية أو ظروف إنتاجه، دون أن يكون في مقدورها التغلغل في أعماق النص، بغية الكشف عن بناه وتمفصلاته الدلالية وتفاعلات عناصره الداخلية.

بعد استقرائنا للممارسة النقدية التطبيقية عند رشيد بن مالك، تبين لنا أنّه استطاع أن يواجه النصوص السردية بكفاءة منهجية عالية، حيث تمكن من الانتقال بين مستويات

[1] رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص 49.
[2] رشيد بن مالك، من المعجميات إلى السيميائيات، ص 09.
[3] رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، ص 07.

السيميائية السردية بمرونة وسلاسة، وذلك بفضل وضوح الرؤية وتحكمه في آلياتها ومصطلحيتها جميعا.

كما لاحظنا التزام الناقد بالنموذج الغريماسي في تحليلاته، فألفيناه ينطلق من مستوى البنية السطحية بمكونيها؛ الخطابي والسردي، ليخلص إلى مستوى البنية العميقة، وقد سعى في خضم ذلك إلى تقديم إشارات تأويلية منسجمة مع ما أفضت إليه البنية العميقة عبر المربع السيميائي من نتائج.

ولعلّ أهمّ ما نسجله عن تلك الممارسات النقدية التطبيقية؛ عدم اكتفاء الناقد بالنموذج الغريماسي فحسب، بل استفاد أيضا من طروحات بعض تلامذته ومشايعي توجهه، أمثال: كورتيس، وجان كلود كوكي، وبيرنار بوتي... والتي لا تخرج، في عمومها، عن الإطار المنهجي العام (السيميائية السردية)، خاصة ما تعلق بمراعاة "الفعل التلفظي" عند التحليل، كما قرّر ذلك جوزيف كورتيس في دراسته الموسومة L'énonciation comme acte sémiotique حيث إنّ الآليات المنهجية السيميائية كانت معبّأة لدراسة الموضوعات السيميائية في استقلاليتها عن الجهاز التلفظي، وكان يُتعامل مع الملفوظ كما لو أنّه يملك دلالة مستقلة عن تلك المتعلقة بالتلفظ، مع العلم أنّ الملفوظ محصّلة التلفظ[1]. ولذا لاحظنا أن رشيد بن مالك أولى أطروحة كورتيس عناية خاصة؛ حيث تمثّلها نظريا، وسعى إلى تجسيدها تطبيقيا.

من نماذج ذلك أنّه تناول نص النصيحة التي أسدها الفيلسوف بيدبا للملك دبشليم –بِعَدِّه نصا إطارا يغذّي دلاليا حكايات كليلة ودمنة– سيميائيا، مراعيا في ذلك البعد التلفظي، وما يندرج ضمنه من هيئاتٍ لافظة، ومقاصدها، واستراتيجياتٍ حجاجية بينها في إطار التحريك، وقد أشار الناقد إلى هذه الاعتبارات المنهجية في مستهل دراسته قائلا: "حتى نوضح الآليات التي يشتغل بها الخطاب الحجاجي في النص، ينبغي أن نسلم في البداية بأنّ الموضوعات السيميائية (كليلة ودمنة على سبيل المثال) المتنقلة من هيئة (اللافظ) إلى أخرى (الملفوظ له) ترتهن في وجودها إلى فعل تلفظي. من هذه المنطلقات سنسعى إلى دراسة نص

[1] ينظر: المصدر السابق، ص 15.

النصيحة"[1]. فواضح، إذن، تمثّل بن مالك لأطروحة كورتيس حول فعل التلفظ ضمن آليات السيميائية السردية، وقد تعامل مع هذه المسألة (التلفظ) إجرائيا دونما تكلّف، وذلك نتيجة حُسن تمثل الطرح النظري من جهة، والتحكم في الأدوات المنهجية من جهة أخرى؛ فقد سعى بن مالك إلى رصد الاستراتيجية الحجاجية التي اعتمدها بيدبا (اللافظ) بوصفه محركا، لحمْل الملك دبشليم على تغيير سياسته المحكومة بقيم الطغيان والبغي والتجبّر والتكبّر، المشكّلة للمسار الصوري، وذلك عبر برنامج سردي انتهى بالنجاح والتحقق، حيث ثمّن دبشليم مشروع بيدبا، واستوزره بمجلس العدل. وقد جسّد الناقد هذا التحول من الطغيان إلى العدل والسياسة الحكيمة عبر مربع سيميائي طرفاه: الجهل والمعرفة، وبعملية نفي الجهل (اللاجهل) تم الانتقال إلى المعرفة، والتي كانت أساس الوضع الجديد.

وقد سار على المنوال* ذاته في دراسة رواية (نوار اللوز، تغريبة صالح بن عامر الزوفري) للروائي واسيني الأعرج؛ حيث اعتمد على آليات السيميائية السردية الغريماسية، وطعّمها بمنظور جوزيف كورتيس حول (الفعل التلفظي)، ولذلك اهتم بفاتحة الرواية بِعدِّها حيثية تلفظية ذات صلة دلالية بالنص الروائي، وقد تمثلت تلك الفاتحة في إمضاءين؛ الأول لواسيني الأعرج، والذي دعا فيه القارئ إلى قراءة تغريبة بني هلال، لما بينها وبين الرواية من محمول دلالي مشترك، والإمضاء الثاني للمؤرخ المقريزي من كتابه إغاثة الأمة في كشف الغمة[2].

إنّ إيلاء فعل "التلفظ" أهمية من قبل رشيد بن مالك، مجاراة لكورتيس، اقتضى منه الاهتمام بالمتلفِّظ، حيث وضع "نص المقريزي في صلب الاستراتيجية الخطابية للمُرسل المحرك الأساسي واسيني الأعرج"[3]، فنلاحظ كيف أدرج الروائيَّ واسيني الأعرج في صلب البرنامج السردي لفاتحة الرواية، بِعَدِّه مرسِلا محرِكا يدفع القارئ إلى إقامة وصلة بالمعرفة التي تؤهله لفكّ شفرات الرواية، وفهم الواقع الذي يعيشه، وفهم العلاقة بين الحاكم والرعية.

[1] المصدر السابق، ص 46. ومن المعجميات إلى السيميائيات، ص 281.

* مع بعض التوسع؛ كدراسة شخصيات الرواية وفق منظور فيليب هامون Philippe Hamon.

[2] تمثل مقطع المقريزي في قوله: "من تأمل الحادث من بدايته إلى نهايته، ومن أوله إلى غايته، علم أن ما بالناس سوى سوء تدبير الزعماء والحكام وغفلتهم عن النظر في مصالح العباد". ينظر: واسيني الأعرج، نوار اللوز، تغريبة صالح بن عامر الزوفري، دار الحداثة، بيروت، لبنان، 1983.

[3] رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، ص 80.

إنّ هذه الممارسة التحليلية لفاتحة الرواية قائمة على عَدِّ الناقد فاتحةَ الرواية خطابا *Discours وعدِّها، فضلا عن ذلك، نصا سردياً، وما دامت كذلك، فإن ما يصلح لقراءة متن الرواية سيميائيا، يصلح كذلك لقراءة فاتحتها، بما هي من خارجيات النص، وفي هذا الشأن يشير: "نعتبر فاتحة الرواية نصا سردياً لأنها تنطلق من وضع مضطرب يتجلى عبر الحادث، ويسعى المرسل [واسيني] إلى تقديم المساعدة للقارئ الجماعي المحتمل بوصفه فاعلا متضررا من الوضع. غير أن المساعدة المتمثلة في تحريكه لمعرفة أسباب الحادث ومن ثم تمرده على السلطة السياسية تصطدم بالسيف بوصفه لغة السلطة المسخرة لحل المشاكل المعقدة"[1]، وبهذا فإنّ "المرسل المحرك ينتقل في خطابه من الأنتم (ستجدون حتما...) إلـ /نحن/ ليطرح إشكالية التواصل بين السلطة والشعب من جهة، والسلطة والمثقف من جهة أخرى، وعلى اعتبار أنّ الكاتب يُعدّ واحدا من رموزها. يضع القارئ والحاكم وجها لوجه، وتحسم هذه المواجهة بالسيف"[2].

وعموماً، فإنّ القيم الدلالية للنص الروائي وتمفصلاتها مرتهنة من الناحية الفنية والتأويلية بنصين تراثيين؛ الأول: نص تغريبة بني هلال؛ حيث "تستند رواية "نوار اللوز" في تفاعلها مع نص تغريبة بني هلال إلى شبكة من العلاقات التناصية، التي يصعب التمييز بين عناصرها"[3]، أمّا النص الثاني فيتمثل في نص المقريزي (إغاثة الأمة في كشف الغمة) إلى درجة الانصهار الدلالي والمضموني. وهما في ذلك يشكلان سياق اشتغال الدلالة عبر الرواية، ومن ثم يشكلان مرجعية الرواية من الوجهة التأويلية.

ومن خلال الممارسة التطبيقية لدى بن مالك، دائما، لاحظنا ميل الناقد إلى تقديم خلاصة تأويلية مقتضبة عقِب الفراغ من تحليل النص سيميائيا، وعقِب بيان تمفصل الدلالة عبر البنية العميقة، من ذلك ما أتاه في تحليله لقصة (عائشة) للقاص أحمد رضا حوحو؛

* يفهم من الخطاب ارتباط النص بسياقه. ينظر:
Dominique Maingueneau, Les termes clés de l'analyse du discoures, éditions du Seuil, Paris, 1996 , p 29 .

[1] رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، ص 80.
[2] المصدر نفسه، ص 80.
[3] عبد الحميد بورايو، قصص تغريبة بني هلال في الدراسات المغاربية، منشورات وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، ط1، 2014، ص 71.

وذلك حين أفضى به تقصي الدورة الدلالية –القائمة، من خلال الرواية، على محورين دلاليين هما: الاستغلال (استغلال المجتمع للمرأة واضطهادها) والتحرر (تحرر عائشة من وضع الاستغلال وخرقها لقانون العائلة الريفية والنظام القيمي التقليدي)– إلى ملاحظة أنّ الراوي/الملاحظ "قد سخّر قصة عائشة، باستشارة الماضي وتحيين الحاضر، لإقناع الأطراف الفاعلة في المجتمع بهذا الوضع الذي آلت إليه [المرأة] وأن السبيل الوحيد لخلاصها منه وتحررها من قيوده وبناء مستقبل يكفل لها كرامتها الإنسانية هو نضالها"[1].

صفوة المستخلص، هي أن الناقد رشيد بن مالك استطاع أن يحقق كفاءةً عالية في تحليل النص السردي سيميائيا، وذلك بفضل تمثله الدقيق للطروحات النظرية لغريماس وغيره من مشايعي توجهه أمثال جوزيف كورتيس، خاصة في ما تعلق بمراعاة "الفعل التلفظي" عند التحليل، وكذلك بفضل تحكمه في المصطلحية السيميائية (مدرسة باريس)، وهو ما كان سببا في تفعيل بعض مردودية النص السردي، غير أنّ إشكالية المنهج ظلت مطروحة، وذلك بالنظر إلى حصرية المنهج أو أحاديته، وهو ما سنتناوله بالتحليل والشرح في ما يأتي.

[1] مقدمة في السيميائية السردية، ص 93.

## ثانيا: ممكنات النص ومحدودية النموذج التحليلي*

لقد انفتح الناقد رشيد بن مالك على السيميائية مدرسة باريس بداية الثمانينيات، وقد سمحت له الفرصة بمتابعة دراسته بجامعة السوربون، أين تحصل على شهادة الدراسات المعمقة سنة 1982، وشهادة الدكتوراه من الجامعة ذاتها سنة 1984، وقد كان تسجّل آنذاك بإشراف الأستاذة ندى طوميش، والتي كان لها الفضل –هي والأستاذ دانيال ريغ– في توجيهه إلى دروس غريماس والاستفادة من طروحاته النظرية وأدواته المنهجية، كما كان يختلف هنالك إلى دروس (غريماس، جوزيف كورتيس، جيرار جنيت، جوليا كريستيفا[1] وغيرهم من النقاد والدارسين الغربيين.

ومنذ ذلك الحين استطاع أن يتعمق في فهم النموذج التحليلي الغريماسي، واتخذه إطارا مرجعيا لدراساته، وأوقف جهده عليه؛ نظريا وتطبيقيا وترجمة وتأليفا قاموسيا، وذلك بعد أن اقتنع بمردوديته الإجرائية، وصرامته المنهجية، ونزعته العلمية، ودقته المصطلحية.

إنّ انفتاح بن مالك على السيميائية ذات التوجه الغريماسي، كان مزامنا لحركة نقدية عربية تشرئبّ إلى أفق حداثي، وتدعو إلى بدائل منهجية مغايرة للمناهج التقليدية/السياقية، بل وتنشد القطيعة معها، وقد انسحب هذا المنظور على الخطاب النقدي لدى بن مالك، فأبدى امتعاضه الشديد من المعالجات الكلاسيكية التي وصفها بأنها "جمّدت الفكر وحصرته في أطر لا تتجاوز الأحكام المعيارية"[2].

انطلاقا من هذا المنظور، وبناءً على ما تهيّأ للناقد من ظروف البحث بجامعة السوربون، تبنى السيميائية (السردية) بِعدّها "خيارا منهجيا مغايرا للمناهج التقليدية"[3]، وعمل على ترسيخها وإرساء معالما في الفضاء النقدي العربي عموما، والجزائري خصوصا، وقد تُوّج مسعاه هذا بمنجز نقدي وترجمي مهم، كما تُوّج بتأسيس (رابطة السيميائيين الجزائريين)

* استعرنا هذا العنوان من دراسة للناقد المغربي سعيد بنكراد تحمل العنوان ذاته.
[1] ينظر: مقدمة رشيد بن مالك لكتابه الترجمي: السيميائية، الأصول، القواعد، والتاريخ، ص 17. وكذا مقدمته لكتابه الترجمي: السيميائية أصولها وقواعدها، ص 11.
[2] مقدمة في السيميائية السردية، ص 49.
[3] رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، ص 07.

بجامعة سطيف في شهر ماي من سنة 1998*، وغير ذلك من المشاريع العلمية والبحثية التي تندرج ضمن المساق ذاته.

لقد أشار رشيد بن مالك إلى أنّ المشروع السيميائي ظل يتطور بالبحث عن بدائل إجرائية جديدة للإشكاليات المطروحة، وهذا يعني أن المعرفة النقدية في تجدد مستمر، وتجاوز متواتر، غير أننا لاحظنا أنّ بن مالك ظلّ وفياً للسيميائية (السردية/مدرسة باريس) ولم يبرحها إلى غيرها من المناهج، ولم يطعّمها بآليات مناهج أخرى، على مدار مساره النقدي، وكأنّ هذا الخيار المنهجي صالح لكل زمان، وصالح للتطبيق على أي نص كان.

والحق أنّ السيميائية مدرسة باريس قدّمت للدرس الأدبي/السردي خدمات جُلّى، وفتوحات معرفية كبرى، بخصوص الكشف عن تشكلات المعنى وتسرّباته عبر الخطاب، وهذا أمر لا ينكر، غير أنّها وككل نظرية نقدية أو منهجية تحليلية، حاملة لنقائص ينبغي تجاوزها، إمّا ببدائل منهجية أو بتطعيمها بإجراءات مناهج أخرى.

لقد بدا واضحا أنّ رشيد بن مالك قد اعتنى بالسيميائية السردية تأصيلا وتطبيقا وترجمة وتأليفا قاموسيا، وهو في ذلك لم يرتض غيرها منهجاً، ولم يقوَ على الوقوف على مكامن ضعفها وجوانب قصورها، مثلما فعل بعض النقاد والدراسين العرب، ولعلّ هذا نتيجة قناعته بمردوديتها التحليلية من جهة، ونتيجة الانبهار بمقولاتها وإجراءاتها ومصطلحاتها من جهة أخرى؛ وهذا ما ذهب إليه حسين خمري حين لاحظ أنّ "النقد العربي قد تلقف المنهج السيميائي في سياقه الغربي دون نقد، أي لم يواجهه بعقل تحليلي وفكر نقدي، لأنّه انبهر

* تولّى رشيد بن مالك نيابة رئاسة هذه الرابطة، وكان رئيسها: عبد الحميد بورايو، من أهم أهدافها:
- لم شمل السيميائيين الجزائريين في إطار يسمح لهم بالتواصل المستمر بهدف ترقية المستوى النظري والتطبيقي للممارسات السيميائية.
- ربط الصلة بالسيميائيين في مختلف أنحاء العالم.
- خلق قنوات تبادل وحوار ما بين الباحثين من أجل محاولة الإجابة عن الأسئلة العلمية ذات الطبيعة النظرية.
- تشجيع وترجمة المفاهيم والأبحاث النظرية إلى اللغة العربية والمساعدة على انتشار المعارف المتعلقة بالخلفية الابستيمولوجية والتاريخية لهذه المفاهيم والنظريات.
- توفير الوثائق والنشريات التي تسمح للسيميائيين الجزائريين بالاطلاع على مختلف التطورات في ميدان السيميائيات.
- نشر وتوزيع الدراسات والأبحاث النظرية والتطبيقية.

غير أنّ مشروع الرابطة لم يلق الرعاية التي تكفل له النجاح والتحقق الفعلي، فظلت الجهود فردية أو شبه جماعية. ينظر: كلمة تقديم بورايو لقاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 08-09.

بمصطلحاته العلمية وإجراءاته التطبيقية فلجأ إلى تكرار مقولاته ومنظومته المصطلحية"[1]. ولذا وجب التعامل مع المناهج النقدية الغربية بشيء من النسبية لا القطعية بنتائجها، فالنموذج التحليلي مهما بلغت صرامته ودقة نتائجه، فإنّه ليس بمكنته الإحاطة بأبعاد النص الدلالية وجوانبه الشكلية ومناحيه الفنية، ولهذا فإنّ "المنطق النقدي الذي لا يتسلح بالنسبية سينتهي لا محالة إلى الإفلاس والانسداد، ولا يحقق المقاصد العامة للبحث العلمي"[2]. وهذا الصنيع في حدّ ذاته إشكالية منهجية منبثقة أساسا عن إشكالية حصرية المنهج، لأن المعرفة النقدية تشهد بأنْ لا كمال في المنهج.

إنّ المطّلع على أعمال رشيد بن مالك سيلمس إعلاءً من شأن النظرية السيميائية (السردية) وتقديمها على أنّها النموذج الأكفأ في التحليل، والأقدر على تحقيق التفكير العلمي من خلال "قوتها الاستفزازية في توجهها إلى الفكر، وبوصفها منظومة فكرية تحكمها مجموعة من القيم"[3]. لكنّ الناقد لم يجرؤ على بيان مواطن ضعفها وجوانب قصورها، وهو ما يؤشّر على تعصّب بن مالك للسيميائية مدرسة باريس كنظرية ومنهج، وتحيّزه لها، وهذه نقطة إشكالية في تجربة بن مالك النقدية.

خلافاً لرشيد بن مالك، نجد الناقد المغربي سعيد بنكراد تعامل مع السيميائية (مدرسة باريس) بشيء من النسبية والاتزان والحذر، فقد استهل كتابه (السيميائيات السردية، مدخل نظري) –الذي كان صدوره متزامنا تقريبا مع صدور كتاب بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية– بقوله: "نقدّم للقارئ بالعربية هذه المدرسة في خطوطها العامة والرئيسة، وبطبيعة الحال، لم نحاول أن نجعل من هذه النظرية كياناً يعلو على كل النظريات، ولم نقدمها على أساس أنّها البديل الأسمى لكل المقاربات، فلا وجود لنظرية من هذا النوع، ولا يمكن أن توجد نظرية تجيب عن كل الأسئلة"[4]، كما سعى، فضلا عن ذلك، إلى تبيّن الغطاء الحضاري لهذه النظرية، "فما يأتينا ليس مجرّد مفاهيم عارية من أي غطاء حضاري، بل هي نماذج

[1] السيميائيات والفكر النقدي المعاصر، ص 178.
[2] أحمد يوسف، السلالة الشعرية، ص 10.
[3] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 11.
[4] سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، منشورات الزمن، الرباط-المغرب، دط، 2001، ص 05.

معرفية تخفي داخلها نمط الحياة والموت وإنتاج القيم"[1]، وهذا أيضا لم نلمسه في منجز رشيد بن مالك، مع أنّه سعى للإحاطة بهذه النظرية.

لقد صرّح رشيد بن مالك بأنّ أحد أهداف مشروعه النقدي: إحداث قطيعة مع الممارسات الكلاسيكية، وأنّ هذه القطيعة قناعة علمية مستمدّة أصلا عن رغبة الباحث في صياغة أجوبة عن إشكاليات مطروحة، وسدّ الافتقار في نظام الأفكار السائد في الدوائر العلمية العربية، والمفرز لقيم سلبية جمّدت الفكر وقيّدت الحرية البحثية[2]، والظاهر أنّه حلَّ الإشكالية بإشكالية، وسدّ الافتقار بإفقار من طبيعة أخرى، وذلك أنّ "إسقاط نموذج تحليلي جاهز على النص سيؤدي إلى إفقار العوالم الدلالية المتنوعة التي يشتمل عليها هذا النص (...) وفي هذه الحالة ستتشابه القراءات وتتقارب الخلاصات، بل إنّ التقيد بتوجيهات النموذج التحليلي سيؤدي حتما إلى تحديد أوصاف متشابهة لنصوص بالغة التباين، وهذا ما تكشّف عن الدراسات التطبيقية التي أنجزت استنادا إلى مقترحات السيميائيات السردية"[3].

ثم إنّ النموذج التحليلي الغريماسي يفقد كثيرا من فعاليته إذا ما انصرف من نصوص الحكاية الشعبية والخرافية، الثابتة نسبيا من حيث البناء الفني والدلالي العام، إلى نصوص سردية أكثر تعقيدا واعتياصا وتحولا كالرواية الجديدة، هذا ما يتأكّد حال محاولة إسقاط آليات السيميائية السردية على مثل هذا النوع من النصوص السردية المعقدة، وهذا ما يؤكده أيضا عديد النقاد والدارسين ممن خبروا النموذج التحليلي الغريماسي، من هؤلاء الناقد عبد الملك مرتاض، الذي يرى أنّ "الذي يضعف من قيمة جهد غريماس هو أنّ البنية الروائية مترجرجة معتاصة على التنظير العام؛ لِعِلّة واحدة ولكنها وجيهة؛ وهي أنّ الكتابة الروائية إبداع مفتوح؛ (...) فإذا الشخصية في الرواية الجديدة لا تعدو كونها شبحا مضطهدا (مجرد رقم، أو حرف...)، وإذا الحبكة غائبة، أو شاحبة (...) اللغة فيها مجرّد لعبة، الشخصية مجرد شبح، والزمن مجرد أحيان متقطعة لا يجمعها خيط؛ والحيّز سحري، أو عجائبي، أو مموه، أو

[1] المرجع السابق، ص 06.
[2] ينظر: مقدمة في السيميائية السردية، ص 71.
[3] سعيد بنكراد، ممكنات النص ومحدودية النموذج، مجلة بحوث سيميائية، مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، جامعة أبي بكر بلقايد-تلمسان، ع2، مج2، ديسمبر 2006، ص 74.

مشوه"[1]، وهذا أيضا ما يؤكده الناقد المغربي سعيد بنكراد، وهو من أبرز النقاد اشتغالا على النظرية السيميائية السردية، وقد خبر ممكناتها وهَناتها، حيث يقول: "لم تعد هذه النظرية تغري كثيرا الباحثين في ميدان التحليل السردي، فحكاية الذات والموضوع والغايات الكبرى والصغرى التي تعاينِها في الأساطير والحكايات الشعبية، لا يمكن أن تسعفنا في تحليل نصّ أنتجته آلة حضارية بالغة التعقيد"[2].

ومن إشكاليات هذه النظرية أيضا أنّها أمعنت في تحري النسقية وتوخي المحايثة، ولعلّه من الأجدى احتفاظ التحليل بهامش من المعرفة السياقية المصاحبة للنص الخاضع للتحليل، إذ في ممكن ذلك خلق دينامية بين المعطيات النسقية والمعطيات السياقية بما يغني الممارسة النقدية، ويفتح آفاقا رحبة للتأويل. فلم تعد مقولات المحايثة الخالصة تقنع الدارسين، وإنما قد تقنعهم إذا ما اتُّخذت منطلقا في التحليل، لا غاية ومنتهىً.

إنّ الاكتفاء برصد التكوين المنطقي الذي يحكم البنية السردية فرض على النظرية أو النموذج التحليلي نوعا من الانغلاق والرتابة، كما أنّ عنايتها بالمعنى من حيث شكله لا من حيث ماهيته أفقدها بعض المرونة، وطبعها بنوع من الصرامة، ولذا كان من الضروري تجاوز هذا الانغلاق وأحادية القراءة بمراعاة علاقة النص الأدبي/السردي بالواقع ومقتضياته، ولهذا فإن الانتقال من "السيميائيات النصية إلى غيرها من المناهج والنظريات التي تراعي علاقة الأدب بالواقع، تطلّب وقتا وجهدا من السيميائيين المعاصرين، ومنهم غريماس نفسه، ليقتنعوا أنّ إبعاد الحديث عن المدلولات والمعاني والوظائف التداولية، يعدّ نظرة قاصرة للأدب"[3].

زيادةً على ما تم ذكره من ثغرات النموذج التحليلي الغريماسي، فإن مقولة التناظر في النظرية السيميائية والتي تتجسد عبر البنية الدلالية العميقة ومن خلال النموذج التأسيسي (المربع الدلالي)، تملك مردودية تحليلية، وتتمتع بقيمة استكشافية لا تنكر، بيد أنّها "ليست بأي حال من الأحوال نقطة نهائية عندها يتوقف التحليل (...) التناظر هو فرضية للقراءة

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، رقم 240، ديسمبر 1998، ص 214.
[2] ممكنات النص ومحدودية النموذج، ص 78.
[3] حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص 160.

تمكننا من تلمس سبل السيرورات المنتجة للمعاني، وليست غاية دلالية مقصودة لذاتها"[1]، بمعنى؛ ينبغي أن تقودنا تلك البنية التناظرية إلى آفاق تأويلية تُفجِّر مكامن النص الدلالية والجمالية والرؤيوية، وتفعّل عطائيته التأويلية، ومن ثم يكون في ممكنها الكشف عن خصوصية النص وفرادته.

وهذا يكشف عن محدودية النموذج السيميائي السردي الذي تبناه رشيد بن مالك، ولم يبغِ عنه حِولا، ولم يرتض له بدلا، ولعله كان من الأجدى والأليق أن يطعّمه بمناهج أخرى تجبر نقصه، وتغنيه إجرائيا "غير أنّه حَرَم نفسَه من بعض ذلك، عن قناعة متطرّفة في إيمانه بالمنهج الواحد وكفرانه بالتعدد المنهجي؛ فقد سمعناه –في مناقشات علمية متفرقة يصدع بسخريته ممّا يُسمى "منهجا تكامليا"، ويحذّر من الجمع بين اتجاهات سيميائية متنوعة داخل الممارسة النقدية الواحدة، لأنّ كل اتجاه منها مستقل بتصوراته ومصطلحاته!"[2]، وهذا مبرر، فيما يبدو، واهن واهٍ؛ لأنه ما من داعٍ يُلزم الناقد باتباع خطوات نموذج تحليلي، وإنْ بدا عواره وانطفأت ناره! لأنّ الغاية من المقاربة النقدية هي خدمة النص لا المنهج، فإذا اقتضى فهم النص وطبيعته التظاهر على ذلك بتنويع الأدوات المنهجية، فلا ينبغي أن تقف القناعة بمردودية منهج ما، حائلاً دون ذلك؛ لأن مثل هذا الصنيع يشي بتقديم المنهج على النص، ومن ثم عدّ المنهج غاية لا وسيلة، وهو ما سيقود حتما إلى الميكانيكية في التطبيق.

إنّه ما من نص أدبي إلاّ ويضع قارئه/محلله أمام اعتبارات أو اختيارات تأويلية في ممكنها تفعيل عطائية النص، غير أنّ "مقترحات السيميائيات السردية تحدّ من هذه الاختيارات، وتفرض على القراءة مساراً لا يجب أن يحيد عنه، لأنها تفترض أنّ النص مكتف بذاته، وينتج معانيه استنادا إلى طاقته الذاتية، فلا خلاص لنا خارج النص كما يقول غريماس"[3] ومن ثم فوظيفة القارئ/الناقد لن تزيد على كشف المعنى، أو بالأحرى شكل المعنى، وهذا يعني أنّ الإسهام في إنتاج المعنى من قبل القارئ غير وارد في هذا النموذج التحليلي، وذلك بسبب الصرامة المنهجية من جهة، وضيق الأفق وانحصاره من جهة أخرى.

[1] سعيد بنكراد، ممكنات النص ومحدودية النموذج، ص 72.
[2] يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، ص 325.
[3] سعيد بنكراد، ممكنات النص ومحدودية النموذج، ص 72.

لقد بات من الضروري مراجعة النظرية السيميائية الفرنسية، وإعادة النظر في جدواها، خاصة في ظل التحولات المعرفية المعاصرة، كيما تتجاوز الاهتمام بالكيفية؛ كيفية تشكل المعنى وكيفية التكوين المنطقي الذي يحكم البنية السردية، ولهذا السبب بالذات، رأى الناقد السعيد بوطاجين أننا بحاجة إلى تليين المنهج وتبسيطه من أجل استثمار نفعي مؤهل لتجاوز سؤال كيفية العرض أو أشكال القول، ومن ثم المرور إلى سؤال آخر تم تجاوزه بسبب الضوابط المنهجية الصارمة: لماذا الكيفية؟ وهذا يعني أنه من المهم أن نعتني بسؤال: كيف قال النص ما قاله، ولكن دون إغفال لماذا كتب/قال النص ما كتبه/قاله بشكل ما دون آخر؟ بهذه الطريقة يرى الناقد أنّه بإمكاننا التوفيق بين العرض وأسبابه، بغية الإحاطة بالفعل الإبداعي الذي لم يعد معنياً بالكيف فحسب[1]، وكل هذا يعني ضرورة تطعيم آليات النموذج التحليلي (السيميائية السردية) بما يجعله أكثر كفاءة ومردودية، وهذا الطرح يقودنا إلى مسألة التركيب المنهجي، وانتصابها بديلا لحصرية المنهج أو أحاديته.

لقد كنّا أشرنا إلى قناعة رشيد بن مالك بالمنهج الواحد، وتمسكه بالمنهج السيميائي السردي إلى درجة التطرّف –مثلما عبّر عن ذلك يوسف وغليسي–، فإذا كان يرفض تطعيم منهجه بأدوات التيارات السيميائية الأخرى، فإنّ التركيب المنهجي غير وارد في عُرفه النقدي أصلاً، وهنا نتساءل عن جدوى المنهج الواحد في مقاربة النصوص؟

في الوقت الذي يتمسك فيه رشيد بن مالك بأحادية المنهج أو النموذج السيميائي السردي، نجد غيره من النقاد الذين تبنوا المنهج ذاته قد تجاوزوه ودعوا إلى الاستفادة من مقولات المناهج الأخرى وأدواتها الإجرائية، ودعوا إلى شيء من التركيبية وتجاوز المنهج الواحد، من هؤلاء: السعيد بنكراد والسعيد بوطاجين، حيث يرى الأوّل –بناءً على السائد حاليا في الدراسات الأدبية– أنّ "المنهج الواحد خرافة لا يمكن أن تنتج عنها سوى الأوهام، فالقراءة تستند إلى فرضية يبرزها وجود نص يبني معانيه استنادا إلى قوانين، لا يمكن الكشف عنها إلا ارتكازا على تصورات تخصّ شروط إنتاج المعنى وشروط تداوله، وهي فرضيات لا تشكل (منهجا) بل ينظر إليها باعتبارها (ترتيبات تحليلية) قد تفيد من تصورات نظرية

[1] السعيد بوطاجين، علامات سردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2019، ص 09-10.

متعددة، فالناقد لا يبحث في النص عما يعرفه بشكل مسبق، بل يستدرجه التأويل إلى اكتشاف ما لم يتصوره من قبل"[1].

وأمّا السعيد بوطاجين فيدعوا إلى بديل منهجي مفاده: اعتماد وسائل متنوعة في المقاربات، وهو "ما يدل على نوع من التوفيقية التي ستكون أكثر ليونة مع المناهج والمعارف والتوجهات النقدية المختلفة، على شاكلة الخيار الذي اتبعته التداولية باستفادتها من حقول متباينة، ومن ثمة تخليها عن الصرامة المنهجية التي سلكتها اللسانيات البنيوية"[2]، ولعلّه بهذا المنظور الجديد، يكون قد تحلّل من الصرامة المنهجية والانغلاق الذي فُرض عليه في إطار السيميائية السردية، في أعماله النقدية السابقة، خاصة (الاشتغال العاملي).

وإذا ما قارنّا الممارسة النقدية عند رشيد بن مالك بالممارسة النقدية عند الناقدين موضوع الدراسة (عبد الحميد بورايو وعبد الملك مرتاض)، فإننا نكتشف من دون مشقة جنوحَ هذين إلى التركيب المنهجي كقناعة معرفية، خلافا للناقد رشيد بن مالك الذي يرى في التركيب المنهجي تلفيقا لا طائل منه. مع العلم أنّ الناقدين بورايو ومرتاض قد استفادا من بعض آليات النموذج التحليلي الغريماسي، غير أنّهما لم يتعصّبا له، ولم يتقوقعا فيه وعليه مثلما فعل بن مالك.

فهذا عبد الملك مرتاض يرفض أُحادية القراءة التي ألحّ عليها غريماس، ويرى أنّه ينبغي أن يظلّ النص الواحد مفتوحاً إلى ما لا نهاية، ولكل قارئ أن يقرأه بمنظوره الخاص، بل ويَعجب مرتاض من رأي غريماس الجريء الذي يوهم بوجود قراءة علمية، خالصة العلمية، لنصّ أدبي خالص الأدبية، ويتساءل: كيف يُصرّ غريماس وأصحابه على مطالبتنا بإغلاق النص، أي بإلغاء كل القراءات الغيريّة، والتمسك بقراءة واحدة، بحجة أنّ تعددية القراءة تفضي حتما إلى تحيّز، بل إنّ هذا الموقف الغريماسي هو الذي يمثّل شيئا من التحيّز[3]. إنّ رفض مرتاض لأحادية القراءة ومِن ثم أحادية المنهج سليل استراتيجية اللامنهج لدنه؛ إذ كل منهجٍ ناقصٌ مفتقد مفتقر إلى الكمال، ولذا فمن الضروري تضافر مساعي كل الكفاءات

[1] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص 07-08.
[2] علامات سردية، ص 223.
[3] ينظر: نظرية القراءة، ص 117-118.

النقدية للازدلاف من الكمال قدر المستطاع، ولأن هذا الصنيع يجنّب القارئ/الناقد التعصّب لمنهج ما دون آخر، وفي هذا الشأن يقول: "لا يوجد منهج كامل، مثاليّ؛ لا يأتيه الضعف ولا النقص من بين يديه ولا من خلفه، وإذن، فمِن التعصّب (والتعصب سلوك غير علمي، ولا أخلاقي أيضا) التمسك بتقنيات منهج واحد على أساس أنّه، هو وحده، ولا منهج آخر معه، مجدرة لأن يُتّبع"[1]، وهذا منظور مخالف تماماً لمنظور الناقد رشيد بن مالك الذي يؤمن بفكرة المنهج الواحد، ويكفر بالتركيب المنهجي سبيلا.

وأمّا الناقد عبد الحميد بورايو، فإنّه لم يستغن عن إجراءات السيميائية السردية على مدار تجربته النقدية الحداثية، ومنذ باكورة منجزه النقدي (القصص الشعبي في منطقة بسكرة)، ومع ذلك لم يتّخذها خيارا منهجيا وحيدا، بل ظلّ يطعّمها بإجراءات مناهج نقدية مختلفة؛ منها: التحليل الوظائفي لفلادمير بروروب، والبنيوية الأنثروبولوجية لكلود ليفي ستراوس، والمقترح التحليلي لكلود بريمون، والبنيوية التكوينية للوسيان غولدمان، وشعرية المسرود لتودوروف، وبعض مقولات بارت، وهو ما يسّر له الانتقال عبر مستويات النص: الخطابية والدلالية والرمزية، وكلّ أولئك كان سبباً في التمكّن من تفجير مكامن النص البنيوية والدلالية والفنية والإيديولوجية جميعا، وكان سبباً في إغناء الممارسة النقدية التطبيقية بأدوات منهجية متنوعة وذات كفاءة عالية.

فقناعة الناقد بورايو، إذن، تتمثل في الاستفادة من أدوات المناهج النقدية "دون التقيّد بطريقة باحث معيّن أو فرعٍ وحيد من فروع الدراسات الإنسانية"[2]، وهذا أيضا منظور مخالف لمنظور الناقد رشيد بن مالك؛ فيما يتعلق بأحادية المنهج.

إنّ وقوفنا على محدودية النموذج التحليلي (السيميائية السردية) ليس الغرض منه الانتقاص من شأنه، ولا التزهيد في الإقبال عليه، إذ هو نموذج تحليلي على قدر كبير من الدقة والصرامة والكفاءة والمردودية، وقد أثبت فعاليته الإجرائية في الكشف عن التكوين المنطقي الذي يحكم البنية السردية، والكشف أيضا عن تشكلات المعنى في النص. وأثرى الخطاب النقدي بجهاز مصطلحي دقيق وعميق.

[1] المصدر السابق، ص 120.
[2] عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 123.

إنّ الغرض من وقوفنا على محدودية النموذج التحليلي هو إثبات ما لم يثبته الناقد رشيد بن مالك من نقائصَ وخصاصٍ إجرائي لهذا النموذج الذي انكفأ عليه، وتعصّب له، ولم يواجه بالنسبية التي تقتضي بيان نقاط قوته ونقاط ضعفه، فهو نموذج تحليلي أو منهج مثله مثل غيره من المناهج يعتريه النقص وتتخلله الثغرات، فقد كنّا أكّدنا أنْ لا كمال في أيّ منهج كان؛ وذلك لأن المنهج الواحد ليس في حدود إمكاناته محاصرة النص من جميع زواياه. فالانكفاء على منهج واحد على مدار التجربة النقدية وعدم نقد النموذج وعدم تطعيمه بإجراءات مناهج أخرى، يشي بنوع من التعصب غير المشروع، وهذه إشكالية منهجية لازمت تجربة رشيد بن مالك النقدية على مدارها.

**ثالثا: صرامة المنهج وميكانيكية الإجراء**

يتميز المنهج السيميائي السردي بصرامة آلياته، ورصانة مفاهيمه، ودقة مصطلحاته، وهذا أمر ضروري في كل منهج نقدي يروم وضوح الرؤية وانتظام الإجراء، بيد أنّ الخضوع لمقولات المنهج وآلياته سيفضي حتماً إلى الوقوع في مطب الممارسة الميكانيكية، خاصة إذا ما ارتهن الناقد بإجراءات ذلك المنهج، ولم يعضّدها بإجراءات مناهج أخرى، فحينئذ ستقع الممارسة النقدية في فخ التناسخ، وستكون رجع صدى للنموذج الغربي، وستكون السلطة فيها للمنهج على حساب النص.

فالتحليل السيميائي السردي يلج النص عبر مستويين: المستوى السطحي le niveau de surface والمستوى العميق le niveau de profond، فيكون على المحلل، من خلال المستوى الأول، رصد مكونين يقعّدان لنظام عناصر هذا المستوى، وهما:

أ- المكون السردي: وفيه يتم ضبط التتالي والعلاقات الخاصة بالحالات والتحولات؛ أي مراعاة سلسلة التغيرات الطارئة على حالة الفواعل.

ب- المكون الخطابي: وفيه يتم ضبط الترابط الخاص بالصور ومولدات المعنى ( les figures et les effets du sens)؛ أي التركيز على استخراج الأنظمة الصورية المنتشرة في نسيج النص.

بينما يتم في المستوى الثاني (العميق) الكشف عن ما ينتظم عناصر هذا المستوى، ويتم ذلك من خلال ضابطين هما:

أ- شبكة العلاقات التي تنجز تصنيفا لقيم المعنى.

ب- نظام العمليات système d'opération والذي ينظم الانتقال من قيمة دلالية إلى أخرى[1].

[1] ينظر: قادة عقاق، الخطاب السيميائي في النقد المغاربي، ص 32.

وركوحا إلى ما سلف، يتم استخراج المعنى بالكشف عن شبكة العلاقات القائمة بين الوحدات السردية والخطابية والدلالية، وذلك بحكم الطبيعة التوليدية[1]؛ فالبنية الدلالية/العميقة مولِّدة للبنية السردية، والكشف عن البنية الدلالية يقتضي رصد سيرورة الدلالة عبر البنية السردية، فهناك، إذن، مولِّد (المستوى العميق) وهناك مولَّد (المستوى السطحي)، ولا يتم الكشف عن المولِّد إلاّ من خلال المولَّد.

إنّ هذا النموذج التحليلي يضعنا أمام طرح موضوعي مؤدّاه: أنّه إذا كانت هذه العمليات مبرمجة بشكل مسبق، وذلك بالنظر إلى النمطية التي تراعي نظام البنية الدلالية وتمفصلها عبر البنية السردية من خلال فعل التسريد Narrativisation، فإنّ النص يكشف بشكل مبكّر كلَّ أسراره، ولن يقوم القارئ/المحلل سوى بالكشف عن معنى مودع بشكل مسبق في النص يتّخذ شكل تناظر دلالي عام، على المحلل أن يصل إليه[2]، وهذا يعني أنّ هذا النموذج التحليلي أو المنهج يرغم الناقد أو المحلل على اتباع الخطوات الإجرائية المسطرة له، ومن ثم سيكون تحليله مطبوعاً بشيء من الميكانيكية، خاصة إذا وقع الاجتزاء به دون سواه، وهذا تحديدا ما وقع فيه الناقد رشيد بن مالك، على الرغم من أنّه سعى إلى التخفيف من حدة الميكانيكية بحسن الانتقال بين مستويات النص ومستويات التحليل بسلاسة وكفاءة.

إنّ انتهاج رشيد بن مالك السيميائية السردية، واتخاذه إيّاها منهجا وحيدا، وخيارا فريدا، جعل مقارباته للنصوص السردية متشابهة متقاربة؛ فالمرجعية واحدة، والإجراءات ثابتة، كما أنّ إغراق النموذج التحليلي في التجريدية وإمعانه في اصطناع الخطاطات والأشكال، وسَمَ تلك المقاربات بنوع من الشكلنة والجفاف، وهو ما أفقد النصوص المعالجة كثيرا من طاقتها الجمالية والرمزية والدلالية والمرجعية.

ولذا، فإنّ المطّلع على تطبيقات بن مالك سيلمس انعكاس صرامة المنهج على تلك التطبيقات، ثم إنّ التزامه بتلك الصرامة وانقياده لها كان سببا في سقوطه في مطبّ الآلية أو الميكانيكية، هذا ما لاحظناه ولاحظه غيرنا من الدارسين؛ من هؤلاء يوسف وغليسي الذي

[1] ينظر: أحمد طالب، الفاعل في المنظور السيميائي، دراسة في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب، الجزائر، دط، 2002، ص 23.
[2] ينظر: سعيد بنكراد، ممكنات النص ومحدودية النموذج، ص 71.

لاحظ أن دراسات رشيد بن مالك تتميز في عمومها "بالتطبيق الجبريّ الألي لمقولات السيميائية الفرنسية (والغريماسية خصوصا)، مع تغييب المعطيات الذوقية"[1]، وهذه إشكالية كبيرة حادة في تجربة رشيد بن مالك تتضاف إلى إشكالية حصرية المنهج أو أحاديته.

غير أنّ الإشكال الذي يطفح حول هذه المسألة (إشكالية الممارسة الميكانيكية) هو أنّ الناقد بن مالك نفسه يشير إلى أنّه تجنّب التطبيق الآلي للنظرية السيميائية على النص، واحتفظ بهامش من المناورة أثناء الممارسة التطبيقية[2]. إنّ الميكانيكية أو الآلية في تمثل رشيد بن مالك تمسّ تلك الممارسات التي تطبّق الأداة الإجرائية دون استيعاب كافٍ، وتطبّقها أيضا بِعَدِّها غايةً، ولذلك حذّر من الاستعمال الآلي للمربع السيميائي؛ حيث لا يراعى في ذلك توجّه الأسهم الدالة على وجهة العمليات الانتقالية من قيمة دلالية إلى أخرى.

إنّ الصنيع الذي أشار إليه بن مالك يعدّ ضرباً من أضرب الميكانيكية، وهناك ضرب آخر من الميكانيكية أكثر شمولية من السابق، وهو المتعلق بلزوم الناقدِ القوالبَ المنهجية الجاهزة التي رُسمت لمنهج ما، وتزداد هذه الميكانيكية حدّة إذا ما تعلّق الأمر بنموذج تحليلي صارم وضارب بأواخيّه في التجريدية، كالمنهج السيميائي الشكلاني الذي أرسى قواعده غريماس، وأضاف إليها أو عدّلها بعض تلامذته ومشايعي توجهه، فالالتزام بآليات هذا النموذج التحليلي مُوقع بالضرورة في الميكانيكية إذا ما وقع الاجتزاء به، والتقوقع فيه، والانغلاق عليه؛ وهذا يعني أن الممارسة التطبيقية لدى رشيد بن مالك عالقة بإشكالية التعامل الآلي الجبري، ومكمن ذلك مثلما أشرنا سببان:

- صرامة النموذج التحليلي، وثبات آلياته الإجرائية، وثبات زاوية ولوج النص؛ أي تناول النص من مستوييه السطحي والعميق.
- لزوم إجراءات النموذج التحليلي والاكتفاء بها، دون السعي إلى إغنائها بإجراءات مناهج نقدية أخرى، ودون التصرف بتكييفها مع متغيرات النصوص الخاضعة للتحليل.

[1] النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 139.
[2] ينظر: من المعجميات إلى السيميائيات، ص 09، والسيميائيات السردية، ص 08.

وبناء على ما سبق "تتحول العملية النقدية التي تستعير آليات التحليل عند ذلك المنهج وجهاز مفاهيمه الخاص إلى عملية قسرية، لا تهدف غير استنباط ما يتفق وآليات المنهج المستعار، وتبدأ آنذاك قضية غاية في الخطورة، ألا وهي الاستغناء عن كل ما لا يتطابق ومفردات المنهج، وحشد كل ما لا يتطابق معه، ويصبح الهدف هو المطابقة بحدّ ذاتها، لا المقاربة النقدية الخالصة"[1]، وهذا ما لمسناه في الممارسة النقدية لدن بن مالك؛ حيث كان الهدف من تلك الممارسة بداية الأمر هو اختبار المنهج وتعقّب مقولاته إجرائيا، غير أنّ تتالي المقاربات بالمنهج ذاته، والإجراءات ذاتها، لم يعد الهدف منه هو اختبار كفاءة المنهج ومردوديته، بل صار الهدف هو المطابقة؛ أي مطابقة ممارسة الناقد للنموذج التحليلي الغربي.

لا شك أنّ أي استعارة كاملة لأي منهج ما (وليكن المنهج السيميائي السردي في سياق حديثنا) سيفضي إلى إخضاع المادة الأدبية إلى موقف مسبق، وسيتم إقصاء كل ما ليس له علاقة بذلك المنهج، وصنيع مثل هذا سيقود إلى الوقوع في مطبّ الآلية/الميكانيكية، وسينجرّ عن ذلك تحول النص السردي إلى مجموعة من المقولات الجامدة المغلفة بغلاف المصطلح الجديد الذي فرضه المنهج المستعار؛ أي تحول المادة الإبداعية إلى مجموعة من النظم المنهجية، فتفقد كونها موضوعا للدرس النقدي، وتصبح حقلا لتجريب معطيات المنهج، وبهذا تلغي تلك المقاربات الجوهر الذي ينطوي عليه النص الإبداعي بحثا عن نظم مستنبطة من خطابات أخرى[2]، وهذه من أعقد الإشكاليات التي طبعت الممارسة النقدية لدى طائفة من النقاد العرب.

في الوقت الذي نجد فيه الناقدَ رشيد بن مالك متمسكا بأحادية المنهج، متقيدا بصرامته، نجد الناقدين موضوع الدراسة (عبد الحميد بورايو، وعبد الملك مرتاض) على النقيض من ذلك؛ حيث لم يتقيد أيّ منهما بحرفيّة المنهج، ولا بأحاديته؛ بل لاحظنا نزوعَهما إلى التركيب المنهجي كاستراتيجية تحليلية، وتحرّرَهما من صرامة المنهج كلّما تعارضت تلك الصرامة مع خصوصية النص الفنية والمرجعية، مع حرصهما الشديد على مراعاة الانسجام المنهجي.

[1] عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص 13.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 13-14.

فلو نظرنا في السيميائية السردية عند عبد الحميد بورايو، فسنجدها مطعّمة بإجراءات مناهج أخرى إلى درجة الانصهار؛ من تلك الإجراءات: المنهج الوظائفي لبروب، ومع ذلك لم تفقد السيميائية طاقتها في التحليل، بل على العكس من ذلك اكتسبت تماسكا وازدادت ثراءً ومردودية، وهذا ما أقرّ به رشيد بن مالك نفسه، من خلال استقرائه للممارسة التطبيقية السيميائية لدى بورايو، حيث يقول في كتابه (السيميائيات السردية): "يشكّل التحليل السيميائي للخطاب السردي للباحث عبد الحميد بورايو حدثا نقديا في الجزائر واستطاع أن يستثمر الإنجازات البروبية من منطلقات سيميائية (...) إنّ أهم ما تتميز به هذه الدراسة، هو أن الباحث التزم حدود النص وأدرك مستوياته، واستطاع من خلال اشتغاله على اللغة صناعة خطاب نقدي يوفّق فيه بين القيود التي يفرضها الجهاز السيميائي وتطلعات القارئ العربي إلى نص نقدي ييسر له سبيل الاتصال بالمناهج الحداثية"[1]، وهذا يعني أن تهجين المنهج السيميائي (السردي) وتطعيمَه بأليات مناهج أخرى لا يضير القراءة المنهجية للنص، كما أنّ عدم الخضوع لصرامة السيميائية السردية لا يقلل من مردودية التحليل، ومع هذا ظلّ بن مالك وفياً للمنهج الواحد (السيميائية مدرسة باريس) وظل ملتزما بصرامة إجراءاته، على مدار تجربته النقدية.

ومما كنا لاحظناه أيضا في تجربة بورايو النقدية، ولم نلمسه في تجربة بن مالك، تجنّبه التطبيقَ الآلي الجبري، وتجنّبه التقيد بطريقة باحث معين أو فرع معرفي وحيد، وهذا ما يؤكّده في كتابه (الحكايات الخرافية للمغرب العربي)، حيث يقول: "حاولتْ هذه الدراسة أن تتجنب قدر الإمكان الاعتماد على التطبيق الميكانيكي والارتباط الحرفي بالطرق والمناهج الغربية، وعملت على الاستفادة منها حسبما تمليه ضرورة مراعاة درجة تطور الأبحاث العلمية العالمية في هذا الميدان، وما يتطلبه تحقيق الانسجام المنهجي، وكذلك طبيعة المادة موضوع الدراسة، دون التقيد بطريقة باحث معيّن أو فرع وحيد من فروع الدراسات الإنسانية"[2].

[1] السيميائيات السردية، ص 35، ومن المعجميات إلى السيميائيات، ص 276.
[2] الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 123.

وإذا ما نظرنا إلى تجربة رشيد بن مالك النقدية بالقياس إلى تجربة عبد الملك مرتاض فسنلفيها على النقيض تماما؛ حيث إنّ عبد الملك مرتاض، خلافاً لبن مالك، يقيم ممارساته التطبيقية على مفهوم "اللامنهج" بما هو معارضةٌ "للمنهج الجامد والتطبيق الميكانيكي للآليات المنهجية الثابتة (...) لمواجهة النص مواجهة مرنة، تتظاهر بأدوات منهجية قابلة للتطويع بما يعمّق عطائيته ويتركها أرضية بِكراً؛ قابلة لممارسات قرائية مفتوحة"[1]، ولذا كان مرتاض شديد الميل إلى التركيب المنهجي لاتّساع أفق القراءة النقدية وانفتاحها من خلاله، وكان شديد الحرص على التفلّت من صرامة المنهج، والتحرر من قيوده، وذلك بالاجتهاد في تطويع الآلية المنهجية وإخضاعها لأصالة الرؤية النقدية الخاصة. وفي مقابل ذلك كان شديد التبرم من المنهج الواحد، والخضوع لألياته وخطواته الإجرائية، وقد أعرب عن موقفه هذا في غير ما موضع من أعماله النقدية، ففي كتابه (التحليل الجديد للشعر) مثلا، يشير إلى استراتيجيته التحليلية (اللامنهجية) قائلا: "نحن لا نستنيم إلى أيّ منهج على وجه الإطلاق فنتخذه لنا صنماً، أو نظلّ له عبداً، نتبنّاه، ولا نبحث عن سواه. ولعلّ ذلك ممّا يبدو واضحاً لدُن مَن يتابع مسيرتنا النقدية، من حيث تعمّد التنقّل في كتاباتنا من منهج إلى منهج آخر. وعلى أنّا كثيرا ما نعمِد للمنهج الذي كنّا تبنّيناه سابقاً فنعدّل منه، ونطوّر من شأنه"[2].

ومهما كان المنهج النقدي ضاربا بأواخيه في العلميّة (العلمنة) فإنّه في تصوّر مرتاض لا ينبغي تطبيقه بحذافيره على نصوص أدبية مختلفة[3]، فهذا السلوك المنهجي لدى مرتاض يختلف تماما عن السوك المنهجي لدى رشيد بن مالك الذي تمسّك بالسيميائية مدرسة باريس/السردية، فلم يرتض غيرها سبيلا منهجياً، ولزم صرامة إجراءاتها، فلم يبرحها ولم يطعّمها بإجراءات غيرها من المناهج النقدية.

إنّ الميكانيكية التي تحدثنا عنها في مقاربات رشيد بن مالك منبثقة، بشكل طبيعي، عن طبيعة المنهج وصرامته، وعن أحاديته؛ أي اتخاذه خيارا منهجياً وحيدا، غير أنّ كل ذلك لا يعني أن بن مالك لا يعي خطورة التطبيق الآلي الجبري، بل إنّه حذّر من مغبّة هذا التطبيق غير الواعي، ودعا إلى ضرورة التليين والهضم أثناء التحليل، وذلك بعد أن لاحظ أنّ بعض

[1] يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 88.
[2] التحليل الجديد للشعر، ص 40.
[3] ينظر: النص الأدبي من أين وإلى أين؟، ص 54.

التطبيقات السيميائية العربية تحولت إلى مجموعة من الخطاطات الصورية الشكلية، ومن ثم صار النص يبدو، من خلالها، كما لو أنّه بلا دم ولا حركة للحياة فيه؛ وكل ذلك ناتج عن غياب الوعي النقدي، وقلة التمثّل الدقيق لأسس المنهج، حيث يتم تطبيق المصطلحات والخطاطات الأوروبية بشكل ميكانيكي دون الاهتمام بعملية التليين والهضم بغية تحقيق التواصل مع القارئ العربي[1].

فالناقد بن مالك، إذن، لم يقع في هذا النوع من التطبيق الذي تحتشد فيه الخطاطات، فتُفقد التحليلَ مرونتَه، بل كان ينتقل بين مستويات النص (السردية والخطابية والدلالية العميقة) بسلاسة ووعي وحسن تمثّل. غير أنّه لم يسلم من تلك الميكانيكية التي فُرضت عليه من خلال عموم التطبيق، والمنبثقة أساسا عن أمرين رئيسين كنّا أشرنا إليهما: (صرامة المنهج) و(أحاديته).

إنّ السيميائية بما هي نظرية ومنهج "ساهمت بقدر كبير في تجديد الوعي النقدي من خلال إعادة النظر في طريقة التعاطي مع قضايا المعنى"[2] ووفرت أدوات منهجية دقيقة لتحليل النصوص، وأغنت النقد بجهاز مصطلحي مهم، خاصة النموذج التحليلي السيميائي الذي بلوره غريماس، وسعى من خلاله إلى "إقامة البنى السردية باعتبارها بناءً مستقلا ضمن التنظيم العام للسيمياء باعتبارها علماً للدلالة"[3]، وهو نموذج، وإن كان على قدر كبير من الأهمية مثلما أومأنا إلى ذلك، فإنّه بالإمكان اتخاذه منطلقاً في تحليل النصوص لا منتهىً وغاية، لأنّ الاجتزاء به يكشف عن محدوديته أمام ممكنات النص وعطائيته؛ وذلك لأنّ هذا النموذج يسيّج القراءة النقدية بأدواته الصارمة، فلا يتحرّك القارئ/المحلل، حينها، إلاّ ضمن الحدود التي اختطّها النموذج المنهجي بشكل مسبق، في حين ينبغي أن يظلّ النص مفتوحا على القراءة والتأويل وتعدد النتائج المتمخضة عن التحليل لا ثبوتها مثلما هو الحال مع السيميائية السردية.

[1] ينظر: السيميائيات السردية، ص 33.
[2] سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط3، 2012، ص 10.
[3] ألجرداس جوليان غريماس، في المعنى، دراسات سيميائية، تر: نجيب غزاوي، مطبعة الحداد ، اللاذقية، سوريا، دط، 2000، ص 13.

إنّ لزوم الناقد رشيد بن مالك السيميائية مدرسة باريس ووفاءَه لها مردّه جملة من الاعتبارات أهمّها:

- تكوينه الأكاديمي، وتلقيه السيميائيةَ في مظانها (جامعة السوربون، فرنسا) على أيدي كبار المنظرين (جوليان غريماس، وكورتيس) وغيرهما من مشايعي هذا التوجه، مثل آن إينو، وجان كلود كوكي، وبيرنار بوتيه...
- قناعته بضرورة التخصص الدقيق معرفيا ومنهجيا، وقد تمخض عن ذلك سعيه إلى الإحاطة بالسيميائية مدرسة باريس على صعيد مستويات عدّة، كنّا أشرنا إليها، وهي : مستوى التأسيس والتأصيل، ومستوى الترجمة، ومستوى التأليف القاموسي، ومستوى الممارسة التطبيقية.
- إيمانه بأنّ التركيب المنهجي يؤدي بالضرورة إلى التلفيق الذي لا طائل منه، وإلى الفوضى والاضطراب، ومن ثم فلا مناص من اتخاذ نظرية ما أو نموذج تحليلي كخيار معرفي ومنهجي معا، بشرط أن تتوافر أو يتوافر على قدر كبير من العلميّة والموضوعية والدقة، فكانت السيميائية مدرسة باريس ضالته.
- اختباره للنموذج التحليلي السيميائي، واقتناعه بمردوديته الأدائية، وكفاءته الاستنباطية من خلال عدّته الإجرائية، ودقة مصطلحيته، ولذلك رآه نموذجاً يستحق أن يكون أساس مشروعه النقدي، وتصوَّرَ أنّه من الممكن اتخاذ إجراءات التحليل السيميائي الفعّالة "كقاعدة علمية تُبنى عليها محاورة النصوص ومساءلتها وفهمها فهماً يرتكز على تحليل يستمد مشروعيته العلمية من تحديد موضوع الدراسة وزاوية النظر، ومن فرضيات البحث والتحقق منها أثناء الدراسة"[1].
- قناعته بأنّ العملية النقدية ينبغي أن تستمد شروط تحققها من المعطيات الداخلية للنص، أي بشكل محايث وبمعزل عن الظروف الخارجية؛ والمحايثةُ ركيزة أساسية

[1] مقدمة في السيميائية السردية، ص 49.

في السيميائية السردية، وهو ما كان داعياً آخر لتمسكه بها، والثورة في الوقت ذاته على المناهج السياقية التي قُصاراها معالجة المضامين النصية وتفسيرها على ضوء معطيات خارجية (تاريخية وإيديولوجية ونفسانية واجتماعية...).

إنّ هذه الاعتبارات كانت بمثابة الأرضية التي شيّد عليها رشيد بن مالك مشروعه النقدي، وهو مشروع بقدر ما آتى أكله وأثبت قيمته المعرفية، بقدر ما أبان أيضا عن محدوديته؛ فالسيميائية مدرسة باريس ذات منزع شكلاني، وهذا يعني أنّها على قدر كبير من الدقّة والصرامة، فمن هذه الزاوية أفادت الدراسات الأدبية بعمق الرؤية وأفادتها بعُدّة إجرائية متماسكة، غير أنّها بانغلاقها ورتابة خطواتها كشفت عن قصورها ومحدوديتها، مثلها مثل أي منهج نقدي آخر؛ فالمنهج "لا يمتلك كفاية إجرائية مطلقة بحيث يمكن تطبيقه في كل العصور والأمكنة، بغضّ النظر عن حجم الفروق والاختلافات التي تفصلها عن ظروف النشأة والميلاد، التي كان المنهج ثمرة لخصوصيتها"[1]، ومن ثم فإنّ تمسّك بن مالك بإجراءات السيميائية الشكلانية يعني تمسّكه بمعرفة، على قيمتها، قد تجاوزها الزمن نسبياً، لأن المعرفة متطورة متجددة باستمرار، فكان في ممكنه، إذن، تطعيمها بما جدّ في الساحة النقدية من تأويلية، وسيمياء أهواء، وتداولية، ونقد ثقافي، وتفسير سياقي، كيما تغتدي أكثر مردوديةً.

وهذه نقطة فارقة بين تجربة رشيد بن مالك النقدية، وتجربة الناقدين عبد الحميد بورايو وعبد الملك مرتاض؛ حيث عمل هذان على الاستفادة من إجراءات مناهج نقدية مختلفة ضمن المقاربة الواحدة، وهو ما أتاح لهما فسحة من الحرية وهامشا من المناورة والإضافة، وجنّبهما في الوقت ذاته الخضوعَ لإجراءات المنهج الواحد وصرامته، ومن ثمّ جنّبهما الوقوع في مطبّ التطبيق الآلي الجبري، غير أنّهما في الوقت ذاته لم يسلما من بعض التلفيقية الناتجة عن التركيب بين مناهج مختلفة، قد تصل أحياناً إلى حدّ التعارض والتنافر. وهذه إشكالية منهجية تفادها الناقد رشيد بن مالك بفضل وضوح المنهج وإجراءاته ووضوح المرجعية أيضا، وهذا الوضوح ناتج عن أحادية المنهج ولزومِه، فهذه إحدى إيجابيات المنهج

[1] عبد العالي بوطيب، إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث، ص 464.

الواحد، غير أنّه في الوقت ذاته وجد نفسه خاضعا لرتابة الإجراء، وضيق الأفق، وانغلاق المجال، وهو ما جعل مقارباتِه متشابهة متشاكهة واقعةً في عمومها في نوع من الآلية أو الميكانيكية؛ وسبب هذه الميكانيكية، مثلما أشرنا سابقا، أمران: (أحادية المنهج) و(صرامة إجراءاته).

كلّ ما أتينا على ذكرة يُبره على أنّ الممارسة النقدية المنهجية محاطة بسياج إشكالية المنهج؛ فأحادية المنهج إشكالية، والتركيب المنهجي كذلك، والتطبيق الآلي إشكالية منهجية، والممارسة التطبيقية الحرّة بشكل مطلق إشكالية أيضا؛ وذلك لغياب الضوابط المؤطِّرة لتلك الممارسة، ناهيك عن إشكالية غربة المنهج وانبثاقه عن نصوص ذات خصوصية حضارية وثقافية وفنيّة ومرجعيّة مغايرة للنص العربي وخصوصياته، يضاف إلى كل ذلك إشكالية المصطلح النقدي، وهي إشكالية سليلةُ إشكاليةِ المنهج.

وهذا يعني أنْ لاوجود لممارسة نقدية سلِمت من الوقوع في مطبّ إشكاليةٍ من إشكاليات المنهج، غير أنّ التخفيف من حدّة إشكالية المنهج يبقى رهين الوعي النقدي، وحسن تمثّل مقولات المنهج وإجراءاته، مع مراعاة خصوصية النص الفنيّة والمرجعية، فمتى تحقق ذلك خفّت إشكالية المنهج وكانت الممارسة أبدع وأنفع.

# خاتمة

# خاتمة

لقد قادنا استقراء المنجز النقدي الجزائري عموما، ومنجز الثلاثة النقاد خصوصا (عبد الملك مرتاض، عبد الحميد بورايو، رشيد بن مالك)، ضمن دائرة مخصوصة هي دائرة "إشكالية المنهج" إلى جملة من النتائج، أهما:

- تعدّ إشكالية المنهج أهم إشكالية طرحت في الخطاب النقدي المعاصر، وذلك منبثق عن الانفجار المعرفي والمنهجي الذي شهده العصر، حيث تعددت الرؤى وتكاثرت المناهج؛ فما إن يتأسس منهج نقدي حتى ينهض على أنقاضه منهج آخر، إما بالإضافة والتفاعل، أو بالارتداد والتجاوز، وقد أفرز هذا الوضع إشكاليات منهجية، تجلّت بشكل واضح في سياق التلقي؛ فقد أدى انفتاح النقد العربي على إفرازات الحداثة الغربية إلى ولوجه مضمارا يعجّ بالمعضلات والإشكاليات والسجالات، بعضها ورثه عن الخطاب النقدي الغربي، وبعضها الآخر متمحض لطبيعة التلقي العربي وخصوصية البيئة والثقافة العربية، ومن ثم طفح خطاب النقد العربي بتلك الإشكاليات التي كانت سببا في حصول الوعي بها وبمستوياتها، وقد تمفصلت تلك الإشكاليات في شكل ثنائيات: بين غياب المنهج وغربته، بين التطبيق الآلي (الميكانيكي) ومراعاة خصوصية النص الفنية والمرجعية، بين التركيب المنهجي وحصريته (أحاديته)، بين النسق والسياق، يضاف إلى ذلك إشكالية المصطلح النقدي...
- لقد وقع النقد العربي عموما والجزائري خصوصا تحت هيمنة الفكر النقدي الغربي وأدواته المنهجية؛ حيث لم يستطع الناقد العربي/الجزائري بلورة نظرية نقدية أو اجتراح منهج نقدي مستنبط من خصوصية النص العربي، بل ظل يتلقف عن الغرب النظريةَ تلو النظرية، والمنهج تلو الآخر، ما يعني أننا لا نملك نقدا خالصا فالمرجعيات غربية والأدوات مستعارة، وهذا نوع من الاستلاب الفكري والارتهانية بالآخر.
- لقد كان تبنّي الناقد الجزائري للمناهج السياقية نتيجةَ متطلبات ظرفية، واستجابةً لمعطيات تاريخية وسوسيوثقافية؛ فالمنهج التاريخي مثلاً ظهر نتيجة الرغبة في

تسجيل تاريخ الأدب الجزائري، وتتبع تطور أجناسه الأدبية، وتفسير انتشار أشكال ومضامين أدبية دون أخرى، وكان ذلك متزامنا مع الاستقلال والاستقرار الذي شهدته الجزائر. والأمر نفسه مع المنهج الاجتماعي الذي انتشر في فترة السبعينيات، وفي ظل ظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية وإيديولوجية ملائمة لهذا المنهج. بينما كان تبنّي المناهج النسقية نتيجة الحاجة إلى التجديد والرغبة في تسلق سلّم الحداثة، مع العلم أن سياق نشأة تلك المناهج غير سياق التلقي، فالمناهج النسقية الحداثية أُنتجت في حواضن المعرفة والفلسفة الغربية، وموقفها من الوجود والإنسان، فهي مناهج متحيّزة لخلفياتها.

- إنّ ما يميز مرحلة النقد النسقي في الجزائر عن مرحلة النقد السياقي هو أن نقادنا المتطلعين للحداثة نهلوا من ينابيع التجربة النقدية الغربية بشكل مباشر، إمّا عن طريق التتلمذ على أيدي كبار النقاد والمنظّرين (غريماس، كورتيس، جيرار جينيت، جوليا كريستيفا، كلود بريمون، أندريه ميكال، دانيال ريغ... –وهو ما انعكس على توجهاتهم المنهجية–) أو الاطلاع على مستجداتها من الكتب بلغتها الأصلية (الفرنسية)، خلافا لمرحلة النقد السياقي التي كان التتلمذ فيها والتلقي مشرقياً، أي تلقيا من الدرجة الثانية.
- لقد كانت البداية الفعلية لانفتاح النقد الجزائري على النقد الحداثي الغربي سنة 1978 مع العمل النقدي الأكاديمي الذي أنجزه عبد الحميد بورايو والموسوم (القصص الشعبي في منطقة بسكرة) وأصله رسالة ماجستير ناقشها بجامعة القاهرة بإشراف الناقدة نبيلة إبراهيم سنة 1978، حيث اعتمد في تحليل النصوص السردية على المنهج البنيوي أساسا. وبهذا نكون قد خالفنا كلا من شريبط أحمد شريبط ويوسف وغليسي، اللذيْن عزوا الريادة في تلقي المناهج النسقية الحداثية لعبد الملك مرتاض مع بداية الثمانينيات (1982–1983).
- لقد كان إقبال النقاد موضوع الدراسة (بورايو، مرتاض، وبن مالك) على المناهج الحداثية بإيعاز من المشرفين على أعمالهم النقدية (نبيلة إبراهيم بالنسبة لبورايو) و(أندريه ميكال بالنسبة لمرتاض) و(ندى طوميش بالنسبة لبن مالك)، ولم يكن توجيه

بورايو ومرتاض إلى مناهج بعينها؛ بل كان توجيههما إلى كل منهجٍ ذي صلة بالحداثة، فكان من نتائج ذلك "التركيب المنهجي" لدنهما، خلافا لرشيد بن مالك.

- لقد وقع النقاد الجزائريون الحداثيون كغيرهم من الحداثيين العرب تحت صدمة الحداثة وإغراءاتها فثاروا على المناهج السياقية، في بداية الأمر، بشيء من الحدة واللاوعي؛ بمعنى أن انتقالية المناهج النقدية من السياقية إلى النسقية لم تتم بالتدرج، بل تمت بالثورة والقطيعة –على المستوى النظري على الأقل– تحت وطأة الانبهار بمنجزات الآخر، والنتيجة: خطاب نقدي نظري متحيّز يكاد يكون صورةً طبق الأصل للنموذج الغربي، وهو ما صعّد من إشكالية المنهج في النقد الجزائري، وتحولت إغراءات الحداثة إلى إغراقات إشكالية. غير أنّ بعض نقادنا قاموا بمراجعة خطابهم النقدي، وسعو إلى تكييف المنهج مع مقتضيات خصوصية النص العربي، ومن هؤلاء: مرتاض وبورايو.
- لقد اشتغل الناقد الجزائري منهجياً على نصوص تراثية في كثير من الحالات، وهذا الصنيع في تمثلنا يعود إلى سببين: الأول: إعادة قراءة التراث بعين معاصرة وفهم جديد، والثاني: سعيهم للحدّ من غلواء حداثة المنهج الغربي بتراثية النص العربي؛ وذلك لشعور الناقد الجزائري بالاغتراب رؤيةً ومنهجاً؛ فكان صنيعه ذاك تخفيفاً من حدة الارتباط والارتهان بالآخر، بما أن التراث رمز للخصوصية والهوية.
- إن من أهم أسباب التركيب المنهجي عند نقادنا: تلقيهم للمناهج الحداثية دفعة واحدة وبشكل متزامن؛ فقد تلقوا البنيوية والبنيوية التكوينية والأسلوبية والسيميائيات والسرديات والشعريات... دفعة واحدة؛ ما يعني أنّه لم يكن هناك فاصل زمني بين تلقي منهج وآخر يتيح الوقوف على خصوصيات كل منهج ومقولاته وهَناته، على حِده، وأمام هذا الوضع في التلقي وجد الناقد الجزائري نفسه أمام ركامٍ من المناهج التي تصبّ في دائرة الحداثة، وأمام حشدٍ من المصطلحات، وأمام منهجٍ ونقده، وأمام إيجابيات منهج وسلبياته، وأمام مستجداتٍ حداثية ورصيد معرفي تراثي، ومن ثم كان مدفوعا إلى الانتقائية من جهة، والتعددية والتركيبية من جهة أخرى، وهذا ما لمسناه عند عبد الملك مرتاض وعبد الحميد بورايو.

- لم يكن مرتاض وبورايو على وعيٍ بالتركيب المنهجي أوّلَ عهدهما بالحداثة، وذلك لأنّ هدفهما كان منصباً حول تحديث القراءة النقدية بكل ما له صلة بالحداثة؛ فالمهمّ عندهما أن تكون القراءة حداثية بمنهج حداثي فحسب، والآية على ذلك أنهما لم يصرّحا بالتركيب المنهجي في دراساتهما الأولى، بل وجدنا مرتاضا ينعت منهجه بالجديد تارة، والحداثي تارة أخرى، ووجدنا بورايو يصف منهجه بالبنيوي فحسب، مع أنّ منهجَهما في تلك الدراسات منهج تركيبي.
- لقد تنوعت مستويات الخطاب النقدي لدى النقاد موضوع الدراسة، فقد تقاطعت خطاباتهم عند ثلاثة مستويات (مستوى التأسيس والتأصيل، ومستوى الممارسة التطبيقية، ومستوى الترجمة) وانماز الخطاب النقدي لدى مرتاض بمستويين آخرين هما (مستوى التنظير والتقعيد، ومستوى النقد والتقويم)، كما انماز الخطاب النقدي لدى بن مالك بمستوى (التأليف القاموسي). ما يعني أنّهم أثروا الخطاب النقدي الجزائري في عمومه وعلى صعيد مستويات متنوعة.
- لقد ظلت الممارسة النسقية لدى مرتاض وبورايو مشوبة برواسب المناهج السياقية، على الرغم من نعتهما لمنهجهما بالبنيوي والأسلوبي... وهي إشكالية منهجية تكشف عن بعض التعارض بين المقولات النظرية والممارسة التطبيقية.
- أجمع النقاد موضوع الدراسة على ضرورة مراعاة خصوصية النص، وتجنب التطبيق الآلي الميكانيكي، كلٌّ برؤيته وطريقته واجتهاده الخاص –بغضّ النظر عن مدى التوفيق في ذلك المسعى– وقد تجلت تلك الدعوة بشيء من الحماسة والإلحاح لدى عبد الملك مرتاض، الذي يصدر في ذلك عن استراتيجية "اللامنهج" والتي تبناها بإيعاز من أستاذه أندريه ميكال.
- لاحظنا تحرر الناقدين عبد الحميد بورايو ومرتاض من صرامة المنهج باستنباط طُرق إجرائية خاصة، وذلك من منطلق محاورة النص وخصوصيته من جهة، ومحاورة المنهج وإجراءاته من جهة أخرى، وهو ما طبع ممارستهما ببصمتهما، وجلَّى اجتهادهما فيها. خلافاً لرشيد بن مالك الذي ظل وفياً للمنهج السيميائي السردي

وإجراءاته وصرامته، فكان هامش الاجتهاد لديه محدودا، وكانت الممارسة واقعة في بعض الآلية/الميكانيكية، وهي إشكالية منهجية.

- إنّ النموذج التحليلي (السيميائية السردية) الذي ارتاضاه رشيد بن مالك وظل وفيا له، وإن كان على قدر كبير من الأهمية؛ بفضل دقة إجراءاته وصرامتها، وغِناه من حيث جهازه المصطلحي، فإنّه بالإمكان اتخاذه منطلقاً في تحليل النصوص لا منتهىً وغاية، مثلما فعل بن مالك، لأنّ الاجتزاء به وإن كان يجنّب صاحبه الوقوعَ في التلفيقية، فإنه يكشف عن محدوديته أمام ممكنات النص وعطائيته؛ وذلك لأنّ هذا النموذجَ يُسيّج القراءة النقدية بأدواته الصارمة، فلا يتحرّك القارئ/المحلل، حينها، إلاّ ضمن الحدود التي اختطّها النموذج المنهجي بشكل مسبق، في حين ينبغي أن يظلّ النص مفتوحا على القراءة والتأويل وتعدد النتائج المتمخضة عن التحليل لا ثبوتها مثلما هو الحال مع السيميائية السردية.
- لقد تبيّن لنا نزوع النقاد الثلاثة إلى تأصيل بعض المفاهيم النقدية المعاصرة والآليات المنهجية، في التراث العربي؛ فقد ربط عبد الحميد بورايو "البنية التركيبية المجردة" في البنيوية بكلام ابن خلدون عن الأسلوب أو المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، وعاد رشيد بن مالك بمسألة التناظر الدلالي في السيميائية، إلى حديث ابن رشد عن التقابلات الدلالية وكيفية توالدها، وأمّا عبد الملك مرتاض فلا يكاد يجاوز مفهوما نقديا أو إجراء منهجيا إلاّ وأوجد له أصولا في التراث العربي، ولذلك ظل يقابل بين مقولات النقاد الغربيين والنقاد العرب القدامى.
- لقد حظي المنهج السيميائي بعناية خاصة من قبل النقاد الجزائريين عموما، والثلاثة النقاد موضع الدراسة خصوصا، خلافا لغيره من المناهج، ولعلّ السرّ في ذلك: كفاءته الإجرائية وقدرته على تلمس مختلف مستويات الخطاب النصي، وهو فضلا عن ذلك يتميّز بالصرامة والمرونة معا، ما يعني أنّه يمنح الناقدَ فسحةً للاجتهاد والإضافة من جهة، ويسمح بالتركيب من جهة أخرى، يضاف إلى كل ذلك أنّ نقادنا لمسوا في مقولاته وأدواته امتدادا لكثير من المفاهيم التراثية، ولذلك لم يستشعروا غربته.

- لم يسلم نقادنا من إشكالية المصطلح النقدي، وقد تجلت هذه الإشكالية بحدّة في أعمالهم النقدية الأولى، مما جعل الخطاب النقدي لديهم متّسما بالاضطراب، غير أنّهم سعوا للتخفيف من حدة الإشكالية مع مرور الوقت وبنضج التجربة، كلٌّ بطريقته الخاصة؛ فقد عمد بورايو ورشيد بن مالك إلى التحري الجماعي في وضع المقابلات المصطلحية، في حين عمد عبد الملك مرتاض إلى الاجتهاد الخاص في ذلك، حيث اتخذ من التراث العربي منطلقا في توليد المصطلح النقدي عبر أليات الاشتقاق والمجاز والنحت... ولذلك لا يلمس القارئ لمرتاض غربة لغته النقدية المهتدية بلغة القدامى أسلوباً ومصطلحاً.

وختاما نشير إلى أنّ هذه النتائج إذا كانت بمثابة خاتمة لبحثنا، فإنّا لنأمل أن تكون فاتحة لبحوث جادة تتناول موضوع بحثنا بالتوسع والزيادة أو التعمّق في حيثية من حيثياته، فتكشف ما لم يتكشف لنا، وتجبر نقص بحثنا، ولذا نهيب بالباحثين إلى العناية بالنقد الجزائري، ففيه من القضايا والإشكاليات ما يجعله قمينا بالدراسة، كما ننوه بالمنجز النقدي للنقاد موضوع دراستنا (عبد الحميد بورايو، وعبد الملك مرتاض، ورشيد بن مالك) والذي اكتشفنا من خلال استقرائه، أنّه منجز محكوم بوعي نقدي، وكفاءة في الطرح النظري والتطبيق المنهجي، كما يمتاز بالتنوع رؤيةً ومنهجا. ونحن إن كنا ركّزنا على الجوانب الإشكالية في مشاريعهم فلأنّ طبيعة الموضوع اقتضت ذلك، ليس غير.

ولا يسعني في الختام إلاّ أن أحمد الله عزّ وجلّ على توفيقه لي في إتمام هذا العمل، وأسأله أن يكون نافعا للطلبة والباحثين كنفع الماء للتراب، لا أن يكون زبدا فيذهب جفاء، والله المستعان.

# ملحق

**ملحق: حوار مع عبد الملك مرتاض حول تجربته النقدية**

**حاوره: أ. حمــزة بســـو**

**جرى اللقاء بجامعة وهران 2018/04/09**

**حمزة بسو: يعد عبد الملك مرتاض أيقونة النقد الجزائري، بفضل المنجز النقدي الذي راكمه، وبفضل خبرته الواسعة ومعايشته لمختلف النظريات والمناهج النقدية، حبذا لو تحدثنا عن هذه التجربة.**

**عبد الملك مرتاض:**

هذا الأمر في الحقيقة لا يحتاج إلى تحليل ولا إلى تشريح، ولكنْ هذا شيء وقع لعبد الملك مرتاض بالطبيعة والمصادفة، أو المعاناة اليومية، وليس بالاختيار... بحكم السن، وبحكم أني كنت من أوائل أساتذة الجامعة في الجزائر (يعني منذ سبتمبر 1970) تقريبا نصف قرن وأنا في الجامعة، بالإضافة إلى أن الله تبارك وتعالى مكنني من أن أحضّر أطروحتي في السوربون وليس في الرباط، لأن الحكاية هي أنني كنت تسجّلتُ في جامعة الرباط وحضّرت أطروحتي (فنون النثر الأدبي في الجزائر) وعندما أكملتها وأرسلتها في خمس نسخ (700 صفحة في كل نسخة) انقطعت العلاقة بين بلدي والمغرب، فاتخذت موقفا من ذلك، إذ لم ينهني أحد عن الذهاب إلى هناك؛ لا ساسة ولا جامعيون، ولكن من اختياري، قلت: هذا البلد قطع العلاقة مع بلدي، فكيف أنا أذلّ بلدي –وكأنه لا توجد عندنا جامعات ولا رجال ولا علماء– فعدلت عن المناقشة، وكففت عن التفكير في المناقشة بجامعة الرباط، وبدأت أكابد وأعاني، واتصلت بجامعة بغداد، وجامعة دمشق، وأخيرا بجامعة القاهرة، حيث قُبلت طالبا في الدكتوراه تحت إشراف الدكتور عبد المنعم تليمة، وكانت الإجراءات الإدارية تمت، ولم يبق إلا أن أحضر إلى القاهرة.

وإني لَكذلك، وإني لشديد التردد للذهاب إلى مصر، لا أدري لم، فاتصلت بمجموعة من الأساتذة في فرنسا (هذه معلومات ربّما لأول مرة تسمعها) منهم دكتور جزائري كان أستاذا

بجامعة ليون (صاحب كتاب Les éléments d'Algérie) فاعتذر لي، ثم اتصلت بالأستاذ جمال الدين بن الشيخ الذي كتب مقالة في الموسوعة العالمية Universalis Encyclopedia فاعتذر لي أيضا.

وإني لَكذلك، وجاء يوم وأنا هنا (بجامعة وهران) مدير معهد اللغة العربية وآدابها، زارنا الأستاذ أندريه ميكيل André Miquel المستشرق الفرنسي لإلقاء محاضرة، لم تكن الجامعة هي التي دعته ولكن المركز الثقافي الفرنسي بوهران، دعاه فألقى محاضرة بتلمسان (أعتقد) ومحاضرة بجامعة وهران ومحاضرة بالمركز الثقافي الفرنسي، وكانت محاضرته عن الشاعر لبيد بن ربيعة، ولأول مرة سمعتُ مستشرقا فرنسيا يتحدث عن الشعر الجاهلي، ويتوقف عند بيت ويقول "هذا بيت حديث جدا" والبيت هو:

وجلا السيولُ عن الطلولِ كأنها زُبرٌ تُجِدُّ متونَها أقلامُها

وهو بيت من معلقة لبيد بن ربيعة الذي عاش ستين سنة في الجاهلية، وستين سنة في الإسلام، فتوقفت عند هذا البيت كثيرا في كتابي "السبع المعلقات"، وهو البيت الذي سجد له الفرزدق، حين سمع أحدهم ينشد هذا البيت فسجد، فقيل له: ما هذا يا أبا فراس، أتسجد للشعر؟ قال لهم أنتم تعرفون سجدة القرآن، وأنا أعرف سجدة الشعر!

فهو بيت ممتلئ بالثقافات والأنثروبولوجيات والسيمائيات والأدبيات والجماليات، حقيقةً هو بيت كامل، بيت كبير جدا في الشعر العربي قبل الإسلام. تقريبا هذه من بين الأمور التي جعلتني ألتفت إلى الدراسة الحداثية للنصوص الأدبية العربية.

**حمزة بسو: يعني بإمكاننا القول إنّ أندريه ميكال شكّل منعرجا حاسما في مسيرة عبد الملك مرتاض النقدية، وفي انفتاحه على إفرازات الحداثة الغربية.**

**عبد الملك مرتاض:**

أكيد، وبالمصادفة العجيبة حين جاء إلى جامعة وهران وألقى محاضرة، وكنت قد قدمته للحضور بمدرج محمد البشير الإبراهيمي (وعلى فكرة، أنا صاحب أول مبادرة في تسمية القاعات والمدرجات بأسماء الشخصيات وليس بالأرقام، وهذه التسميات ينبغي أن تكون

للعلماء وتظل لهم، فأنا أمجد الشهداء صحيح، فبهم أصبحنا بشرا أحرارا والحمد لله، ولكن ينبغي أن تكون تسمية المدرجات والجامعات للعلماء دون غيرهم من الشخصيات الوطنية والسياسية) إذن قلت له (أي أندريه ميكيل) كنت مسجلا بجامعة الرباط، ولكن الأمر هو كذا وكذا، فقال لي: هل بإمكان الشخص أن يعيد الكرة في إنجاز أطروحة الدكتوراه فيبدأ من جديد بعد أن انتهى، قلت له أنا أعيدها، فقال: (J'admire votre courage) "أنا معجب بإرادتك"، J'accepte volontier "أقبل تحديك".

فذهب إلى الكوليج دو فرانس Collège de France بباريس، وقد كان أستاذا بها، (مع العلم أن الكوليج دو فرانس لم تكن تُسجَّل بها الشهادات الجامعية، فهي مؤسسة عليا للدراسات الحرة يحاضر بها أساتذة كبار، وذهابُ الطلبة إليها للاستفادة والتعلم، لا لنيل شهادة جامعية، فالشهادة تُنال من السوربون) وأرسل إليّ بالآلة الكاتبة –ساعتها يومئذ– سطورا يجيبني فيها بأنه قبل الإشراف على عملي، فبدأت أشتغل، حيث تسجّلت في السوربون الثالثة، والسوربون بداية ملتصقة بالكوليج دو فرانس، وبقيت أشتغل وأشتغل باللغة الفرنسية، واقتنيت Le Gand Robert وهو بمثابة "لسان العرب" ومجموعة من كتب النحو الفرنسي، وبدأت أشتغل.

المفاجأة أنني حين ذهبت إليه في أول جلسة ابتسم الرجل ابتسامة –على أنني في ضلال من طريقي– لأنني اتبعت المنهج الكلاسيكي الذي كنت كتبتُ به أطروحتي تحت إشراف الدكتور عباس الجراري بجامعة الرباط، فقال لي: أنا أحيلك على مجموعة من الكتب، (وعناوين تلك الكتب لا تزال مكتوبة بخط يده وأنا أحتفظ بها في مكتبتي) اقرأها ثم اكتب ما تشاء...

أول تلك الكتب كتاب (الكتابة في درجة الصفر Le degré zéro de l'écriture) لرولان بارت، فضلا عن كتب غريماس وتودوروف، فاشتريتها من مكتبة بجانب السوربون في الشهر ستة، –حينها كان الجو مُصحيًا– وبدأت أقرأ لرولان بارت فلم أفهم جملة واحدة مما كان يقول، فالقضايا التي كان يطرحها لم أكن أنا مُلمًا بها على وجه الإطلاق، وأعدت قراءته ثلاث مرات أو أكثر، حتى اعتقدت أني فهمته أو اقتربت من فهمه، وهنالك حاولت

أن أعدّل مما كتبته في أطروحتي إلى حد ما، فالأطروحة نصف نصف، بين الكلاسيكية والحداثة، ثم ناقشنا أطروحة الدكتوراه سنة 1983 في السوربون، وكان رئيس الجلسة الأستاذ المرحوم **محمد أركون**، كان خمسةُ علماء وأنا أعتز بهذا، أنا شديد الاعتزاز بأنّ أركون هو الذي كان رئيسَ الجلسة.

بعدها بدأنا نشتغل والحمد لله، فحاولنا التجديد، وبحكم أنني انطلقت من التراث، وجدت نفسي اغترف بشيء لا يكاد الحداثيون العرب يعرفون عنه شيئا، فالحداثيون العرب يقطعون الحداثة من الشجرة دون العودة إلى جذورها. هذا، وبحكم أنني كنت حضّرت أطروحة دكتوراه الطور الثالث –التي تمنحها جامعة الجزائر– حول (فن المقامات في الأدب العربي) والتي ناقشتها في 07 مارس 1970، وهي أول دكتوراه تمنحها جامعة الجزائر بعد الاستقلال في اللغة العربية وآدابها (لو تذهب إلى جامعة الجزائر تجد دفترا كبيرا بأسماء من مُنحت لهم تلك الشهادة) جرت الأمور على هذا النحو والحمد لله، وأصبحنا نحاول –وكما لاحظ كثير من الناس– أنْ ننطلق من التراث في كثير من القضايا، لأنّ النقد العربي نقد كبير جدا وليس أيَّ نقد، ولذلك نجد فيه الحداثة، نجدها عند كثير من النقاد؛ عند ابن قتيبة، عند ابن سلام الجمحي، عند أبي عثمان الجاحظ، عند عبد القاهر الجرجاني، عند مجموعة من الفطاحل من علمائنا ونقادنا الأقدمين...

ولعل أبا عثمان الجاحظ أول من تحدّث عن السمة، وفصّلها بوعي كامل في مطالع كتابه البيان والتبيين، وقد وجدت أن هؤلاء الذين يكتبون الحداثة في نسختها الغربية منفصلة عن الحداثة العربية، هم في الحقيقة غير مصيبين في طريقهم، خصوصا بعد أن قرأت لتودوروف ولرولان بارت، ورأيتهما يحيلان على الأدب العربي، ولعل رولان بارت هو من لفت انتباهي إلى قضية على غاية من التقنية السردية في حكايات ألف ليلة وليلة، فأفدت منها عندما ألفت كتابي (ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد)... حكايات ألف ليلة وليلة تراث عجيب يتحدث عن العجائبية، وهو في حد ذاته عجيب، يحتاج إلى فك ألغاز لا تزال غير مفكوكة، فمثلا نجد الحكاية الخامسة مرتبطة بالسابعة، والسابعة مرتبطة بالحادية عشرة –وهذا تمثيل لا غير– فانتهيتُ إلى الحكاية السابعة عشرة وأعتقد أنها تبدأ من الحكاية الثالثة، فعلا هناك ترابط، تختتم الحكاية بعبارة "وأدرك شهرزاد الصباح،

فسكتت عن الكلام المباح..." ولكن الحكاية لم تنتهي، فعندما تستأنف الحكاية تشير إلى لقطة سردية سابقة في حكاية سابقة، والذي نبهني إلى هذا هو رولان بارت، لم ينتبه أحد من النقاد العرب من محللي السرديات إلى هذا قبل، أرأيت كيف هؤلاء يستطيعون قراءة تراثنا ويستخلصون منه نتائج عظيمة.

إذن، من هنا دخلتُ الحداثة، التي أتمثلها "دهليزا أو نفقا مظلما طويلا، تذهب فيه وتنتظر أن تخرج إلى الضوء، فلا تنتهي إلى الضوء"، ولذا كثير من الناس يرفض الحداثة، على أساس أنها تخوض في أمور أو أنها كالفلسفة من بعض الوجوه، تطرح الأسئلة ولا تجيب عنها وتثير المشاكل ولا تحلّها، فمن هذه الناحية، الحداثة شيء جميل لكل جامعي لأنها تفتق الذهن، وتدعو إلى المساءلة. فالواحد الذي يظل معولا على التراث أعتقد سيظل ذهنه متبلّدا حتما، وإذا أهمل كذلك هذا التراث العظيم وانطلق من 1915 أو 1950 أيضا سيكون مخطئا ولا ينتهي إلى شيء في مشروعه النقدي أو المعرفي.

**حمزة بسو: القارئ لعبد الملك مرتاض لا يشعر بغربة خطابه النقدي، مع أن أصوله مستمدة من النظريات النقدية الغربية المعاصرة، ما السر في ذلك؟**

**عبد الملك مرتاض:**

السر هو الذي كنت أتحدث فيه، أولا لغتي لغة عربية صافية، لغة قرآنية ولا فخر، لأني أحفظ القرآن وختمته إحدى عشرة مرة، وهو الذي يأتيني، فأنا لا أذهب إليه، بمعنى لغته تأتيني فكيف أردّها أو أرفضها، وهذا مثار إعجاب قرائي الذين أحييهم عن طريقك بالمناسبة، أحييهم تحية حارة جدا، إذن هذا المفتاح الأوّل، الأمر الثاني من الوجهة النظرية أو المنظورية، أحاول دائما أن أنطلق من التراث، كما فعلت في ألف ليلة وليلة، كما فعلت في كثير من كتبي...

بالنسبة لي "البنوية" عرفها العرب، ففي السرديات وجدنا كثيرا من نقادنا المعاصرين يَدِينون الحريري على أنه يكتب سجعا ركيكا، ومتكلَّفا، إلى غير ذلك، والحقيقة ما قام به هو لعب باللغة، واللعب باللغة آخر نظرية، والقرآن الكريم فيه هذا النوع من اللغة، فانظر قوله تعالى "الحمد لله رب العالمين، الرحمن الرحيم، ملك يوم الدين، إياك نعبد وإياك نستعين..."

في غير القرآن كان يُقال: نعبد إياك ونستعينك، حينئذ يصبح الكلام غير قرآني، لا علاقة له بالقرآن، فهو جمع بين التخصيص وبين الإيقاع، وهذا بفضل اللعب باللغة من خلال التقديم والتأخير، وكل العرب كانت تفعل ذلك، حتى الأحاديث النبوية فيها هذا الصنيع، انظر قوله صلى الله عليه وسلم: "إنّ الله كرِه لكم ثلاثا: قيلَ وقال، وإضاعة المال، وكثرة السؤال" أليس في هذا ما يدعو إلى أنه لعب باللغة؟، فالأسلبة العربية في أنصع تجلياتها هي بفضل اللعب باللغة، و Le jeu de langage هو آخر نظرية حداثية في كتابة السرديات وفي تحليلها أيضا، فأعتقد أنّ الحداثي الذي يشتغل على الحداثة الغربية وهو يكتب عن الأدب العربي بحاجة إلى قراءة طويلة في التراث حتى نتقبّله بيننا.

**حمزة بسو: عكفتم على إنجاز سلسلة النظريات ((نظرية الرواية، نظرية النص الأدبي، نظرية النقد، نظرية البلاغة، نظرية القراءة، نظرية اللغة، نظرية السياسة...)) هل رأيتم أن القارئ العربي بحاجة إلى رصيد معرفي حول أسس تلك النظريات ومعرفة أصولها، لأنه اعتاد خطاب الممارسة، ومن ثم سيكون فهمه قاصرا عن استيعاب حقيقة الظاهرة المدروسة؟**

**عبد الملك مرتاض:**

أنا لا أعتقد أن القارئ العربي سيرفض هذا، لكلّ علم نظرياته وأصوله وأدواته، فلا بد من تأسيس لهذه العلوم؛ علوم اللغة وعلوم الأدب عندنا. ربما كان العنوان الأول مجرد اتفاق، مثلا تحدثت عن "قضايا الشعريات" ولم أقل نظرية الشعريات، والحقيقة أنني كنت أخوض في صميم نظرية الشعريات، وعندما كنت أكتب عن اللغة العربية "نظرية اللغة العربية" كنت أدعو إلى مراجعة كثير من القضايا النحوية التي كُرّست في النحو العربي على أساس أنها مسلمات، وحينئذ كنت أتناقش مع جامعي من جامعة مستغانم، فقال لي أنت تخوض في صميم النظرية وذلك ما كان...

فيبدو أن النحو العربي أُسّس على عجل، وأخذ سيبويه مكانة لا أقول لا يستحقها فهو عظيم، ولكن ربما أشم في ذلك المشروع شيئا من الشعوبية، لأنّ العالم الأول للغة العربية هو الخليل بن أحمد الفراهيدي، فهو الذي جمع بين التأسيس للنحو وأول من عرّضَ

العروض، وأول من معجمَ المعجم العربي، وهلم جرا... أيًّا ما يكن الشأن فإنّ النحاة أو النحويين على الأصح، حين يقولون: ((الولد دخل)) أو ((الطالب دخل القاعةَ)) يقولون "الولد" مبتدأ مرفوع، ودخل فعلٌ فيه ضمير مستتر تقديره هو، والجملة الفعلية في محل رفع خبر... طيّب، المشكلة كم دخل؟ هل دخل واحد أم اثنان، (الولد دخل الولد) هذا عبث، لأن النحو ينبغي أن يقوم على المنطق، منطَقة الأشياء، فأنا أقترح أن "الولد" في العبارة السابقة هو فاعل مقدّم، مادام عندنا المفعول مقدّم في النحو العربي، فكلّ ما في الأمر أن يتقدم الفاعل على فعله.

**(وهل بالإمكان أن يتقدم الفاعل على فعله !؟)** ولماذا لا، لماذا لا، هل هناك جيش يمنعنا من ذلك بالنووي، "الولد دخل" و"دخل الولد" مَن الذي دخل؟ وهل الولد شخصان أم شخص واحد؟ طبعا هو الشخص ذاته، إذن لكي يحلّوا المشكلة قالوا ضمير مستتر تقديره هو وحلّوا المشكل، وهذا أيضا ينطبق على مجموعة من الإجراءات الإعرابية الأخرى، ففي قضية الجار والمجرور مثلا، عندما يتقدم يكون شبه جملة في محل رفع...إلخ، ولذا أنا سعيت إلى أن أهزّ النحو العربي، وليس بالضرورة أن يوافقني الناس لأن النفوس عادة لما تتجذر فيها بعض القيم لا تريد أن تُعرض عنها ولا أن تُقلع عنها، مع العلم أن القضايا اللغوية التي تناولتها ليست مسلمات، بل يجب أن نعيد النظر في كثير من إجراءاتها. لا بد من مراجعة.

**حمزة بسو: لا شك أنكم واجهتم –مثل غيركم من النقاد– إشكالية المصطلح، غير أنكم حاولتم التخفيف من وطأتها أو حدّتها –إن شئتم– بالعودة إلى كنوز التراث اللغوي العربي.**

**من خلال صنيعكم هذا، هل ترون أن إشكالية المصطلح ينبغي أن تُحلّ انطلاقا من تراثنا اللغوي والأدبي والنقدي؟**

**عبد الملك مرتاض:**

نعم، الجواب نعم، وأنا عندما جئت إلى التعامل مع المصطلح النقدي وجدتُني في غابة ممتلئة بالأشواك أو في نفق مظلم، وأكرر النفق المظلم، لأنّ الذين استعملوا من نقاد العرب

المعاصرين الأوائل المصطلحَ النقدي، استعملوه أيضا على عجل، وأتمثلهم كـ"الحاطب بليل" كما تقول العرب، فلم أجد ناقدا عربيا واحدا –حسب ما انتهى إليه اطلاعي– أصَّلَ المصطلح النقدي وأسّسه وأعاده إلى أصوله الأولى؛ المعرفية والتاريخية وكذلك إخضاع هذا المصطلح لنظام اللغة العربية، لذلك تجدهم أحيانا يلحنون، فيقولون: "البنيوية"، طيّب هذه "البنيوية" لا تصلح نحويا، مستحيل، فالأصح هو "البنوية" أو "البنيَوِيَّة"، ولا يقال البنيوية أبدا، فهذا لحن فاضح وصُراح، أمّا "السِيمِيَائِية" صحيحة، لكن المشكلة أننا نلحن في نطقها لطولها، حيث تتقطع بها حبال الحَنجرة، فنقول "السِيمْيَائِية" حينئذ نجمع بين ساكنين فنلحن، فأنا لا أرفض "السِيمِيَائِية" إذا نطقناها بشكل الصحيح، وإلا نقول "السِّيمَائِية" وبإمكاننا أن نقول حتى "السِيمَوِيَّة" بالنظر إلى قوله تعالى "سِيمَاهُم في وُجُوهِهِم..." فليس هذا إلا ذاك، فعلى هذا الأساس فضّلتُ "السِيمَائية" على أساسٍ من (السِيمَاء)، و(السِيمَة)، و(السِيمَا) بالقصر، و(السِيمَاء) بالمدّ، ثم (السِيمِيَاء)، فكان ذلك من هذا.

ربما أفدت أنا من اللغة الفرنسية (وربما هناك من يحسن الفرنسية أفضل مني) لكن المشكلة أنني شديد الحساسية لمسألة الاستعمال اللغوي (ربما هذا وضع طبيعي في نفسي). من المصطلحات أيضا "الشعريات" فكل عباد الله العرب يقولون "الشعرية" La Poétique، وفي الحقيقة "الشعرية" هي La Poéticité هي هذا الجمال، هذا الرُواء البديع الذي نتحسّسه ونحن نقرأ نصا أدبيا، ونجده فيه ولا نجده في غيره.

فهذه هي "الشعرية" La Poéticité وأنا أعتقد أنّ هذا المصطلح غير موجود في الفرنسية، وبذلك خدمتُ الفرنسيين إن لم أكن مخطئا، لأنّهم يقولون: La Poésie، La Poétique؛ أما La Poétique فهي العلم، حينئذ ينبغي أن نقول "الشعريات" مثلما نقول "لسانيات" فهي مجموع الإجراءات التي ندرس بها النص الشعري، أو النص الأدبي على الأصح، لأن "الشعريات" هنا ليس بالضرورة أن تكون إجراءات لتحليل النص الشعري وحده، بل كل نص أدبي، لأنّ النص الأدبي إذا لم يشتمل على شعريّةٍ فهو ليس نصا أدبيا. ثم بعد ذلك أنا في آخر كتبي "التحليل الجديد للشعر" –وقد صدر بالإمارات– اختلقت شيئا أطلقتُ عليه "الشَعْرَرَة" La Poétisation مثل Le Texte، Textualiser، Textualisation، وStyle، Stylistique، Stylisation، فالمفاهيم الآن تطوّرت.

ونقصد بـ "الشَعْرَرَة": ((هذا النشاط الجمالي الذي يحدث لألفاظ النسج اللغوي، فيقع التفاعل بين هذه النُسوج اللغوية داخل النص)) فهذه هي الشَعْرَرَة، وهي تُفهم ولا تُلمس.

**حمزة بسو: من خلال كتاباتكم نقرأ لمرتاض، ومن خلالها أحيانا نقرأ لمرتاض ضدّ مرتاض؛ من ذلك على سبيل المثال لا الحصر، احتفاؤكم بالبنيوية في مرحلة من حياتكم النقدية، وأنّها أقدر من غيرها على الكشف عن كنه النص وجوهره، أو لنقل حقيقته الأدبية، لنقرأ لكم بعد ذلك خطابا مضادا للبنيوية، وذلك بالوقوف على مطباتها وعُوَارها. ما تعليقكم؟**

**عبد الملك مرتاض:**

كتب واحد عني في البحرين (توفي رحمه الله) في مجلة أدبية، وقال ((اضطراب المصطلح عند مرتاض))، والحقيقة أنّ هذا غير صحيح، أنا لا أعُدّه اضطرابا ولكن أعُدّه تطورا، فقد لوحظ على تودوروف أنه ظلّ وفيًا للبنوية طول حياته، لم يغير من أدواته، وألاحظ على محمود أمين العالم أنه ظلّ واقعيا اشتراكيا طول عمره، لم تهزَّه هذه المذاهب النقدية الجديدة، ولم يحاول تعلّمها، ولم يحاول أن يغذي أفكاره العتيقة بها، فظل وفيا لها حتى مات بها.

رولان بارت كان يرفض L'étiquette ، كان يرفض أن توضع على ظهره عنوانةٌ تصنفه بِنَوِيا، أو تصنفه... فقد كان يزورّ ازورارا، ويحاول أن يغيّر من جلده... وأنا اعتقد أنّ هذه المسألة شبيهة بالخيّاط الذي يخيط اليوم بذلة أو قميصا من نوع ما، ثم يأتي زمن بعد ذلك فيغيّر التفصيل، فهذه المذاهب موضات، ولكنّها موضاتٌ معرفيةٌ وليست موضاتٍ شكليةً، فلماذا لم يتوقف الناسُ عند الإنسانية L'humanisme؟ ولماذا لم يتوقفوا عند الكلاسيكية Classicisme؟، ولماذا لم يتوقفوا عند الرومانسية Romantisme؟، ولماذا لم يتوقفوا عند الواقعية الاشتراكية؟ ولماذا لم يتوقفوا عند الرمزية Symbolisme؟... وبدأتِ الناس تحاول أن تطور الفكر النقدي، وذلك ما حاولته أنا، وربما أوّل من أدخل البنوية

للجزائر هو العبد لله في كتابي (النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟) أعتقد هذا، وهذا هو الذي يقولون.

طيّب، لكن رأيتُ أنّ البنَويةَ شكليةٌ جدا، ومتعصبة جدا لنفسها، وترى أنّه لا شيء خارج اللغة، وتكفر بالإنسان والتاريخ وتكفر بالقيم وتكفر بكل ما هو ماضٍ، إذن كيف يمكن أن أظل أنا على هذا المذهب؛ هذا مذهب لا يمكن لمفكر حقيقي أن يظل متمسكا به، فعدلت عنه وبدأت أحاول أن أؤسس منهجا خاصا بي، وهو هذا المنهج، لا أقول هو منهج تكاملي، لأنه منهج تلفيقي –ولم يقل به أحد–، ولكني أنا أؤمن بأن النص الأدبي الكبير لا يمكن لأحد أن يحلّله بإجراء واحد فقط، لا يمكن أبدا.

كأني غداةَ البينِ يومَ تحمّلوا لدى سَمُرات الحيِّ ناقفُ حنظلِ

فهنا، في هذا البيت المَرْقَسِيّ نجد –في الحقيقة– علمَ النفس والرجل يبكي حزينا، ونجد علمَ الاجتماع وأنّ الناس يرحلون من مكان إلى مكان، ونجد علمَ النحو كظاهرة ورود خبر "كأنّ" بعد ما يقرب من عشرة ألفاظ، ولأنّ هذا البيت من الوجهة الأدبية على غاية من الجمال، ولأنّه من الوجهة البلاغية فيه التقديم والتأخير، فهذه الأمور لا ينبغي أن نتعقّد أمامها؛ أن تأخذنا عقدة فيُقال (عنّي) هذا يتحدّث عن البلاغة، وهو يتناول السيمائية. أنا أتصوّر أننا أحيانا نضطر إلى الاستفادة من العلوم الأخرى ونحن نركز على مذهب معيّن في التحليل.

**حمزة بسو: ألا ترون أنّ هذا التركيب المنهجي –مثلما أشرتم وكلامكم منطقي جدا– أنّه محاولة للإحاطة بالنص، ومن ثم غلق الباب أمام تعدد القراءة؟**

**عبد الملك مرتاض:**

أنا أعتقد أنّ المنهج الواحد منهج مسكين وقاصر وبسيط، ولا يمكن أن يلمّ كما لاحظت بالظاهرة الأدبية في جمالياتها المختلفة، وفي علاقاتها مع غيرها ومع بعضها بعض داخل ذلك النص نفسِه، ولذلك أعتقد أنّ المنهج التركيبي هو الأجدر والأقدر على مواجهة النص، ولذلك أنا شخصيا أحاول تطبيقه في تحليلاتي الأدبية الأخيرة، لأنه يسعفني بالمعرفة، وأجد

نفسي مرتاحا، وأحاول أن أستنزفَ ما في النص، وأستخرجَ ما فيه، وذلك ما جعلني أكتب عن نص واحد؛ عن ثلاثة عشر بيت لمحمد العيد آل خليفة "أين ليلاي أينها؟" أكتب عنها كتابا، وأكتب تقريبا ما يقرب من عشرة كتب عن روايات وعن قصائد، بل كتبت عن قصيدة "أشجان يمانية" كتابين "بنية الخطاب الشعري" و"شعرية القصيدة، قصيدة القراءة"، فلأوّل مرة في التاريخ نجد ثنائية نقدية عن قصيدة واحدة، وذلك يعود إلى أنّ شخصا من مصر هاجمني في مقالة، فأذكر أننا كنا في جدة لشهود مؤتمر "قراءة جديدة لتراثنا النقدي" حيث دعانا شخص موسر في جدّة إلى أمسية يطلق عليها "الإثنينية" دعاني ثلاث مرات، وهو يكرّم كل سنة شخصية من الشخصيات، إلى حدّ الآن بلغ خمسة وعشرين شخصية، فركبت بالمصادفة في الباص/حافلة صغيرة بجانب المرحوم عزالدين إسماعيل وكان صديقا لي (وقد كتبت عنه في كتابي "هؤلاء أصدقائي") فبدأنا نتحدث ونسأل بعضنا بعضا عن مشاريعنا الكتابية، –ونحن في ذلك كالتجار حين يسألون بعضهم عن وضع التجارة وأحاولها، فالعقّال مثل التجّار– فسألني عن مشاريعي، وحينها كنت بصدد مشروع مع كمال أبو ديب، فتحدثنا في الأمر، ثم أخبرني عزالدين إسماعيل بالمناسبة أنه توجد مقالة عنك –وكان هو رئيس تحرير مجلة فصول– فهل أنشرها؟ فقلت لماذا تستشيرني؟ أجابني باللهجة المصرية (بس آسية شويّة)، قلت له: ليكن، أنشرها، وكانت المقالة لشخص أعتقد يسمى عبد الحكيم راضي، وأنا كنت أعتقد أنّ اسمه مستعار مرموز به، ولكن تبيّن أنه شخص حقيقي تاريخي، ومن خلالها يدّعي أنّي في كتابي الأول "بنية الخطاب الشعري" تزلفتُ فيه لعبد العزيز المقالح، فقلت له لو فيك مسحة من الذكاء؛ الواحد يتقرب إلى ملك من الملوك، أو أمير من الأمراء، يعني حتى يأخذ مليون دولار، أو... أماّ أن أتقرب إلى عبد العزيز المقالح، وهو أشدّ فقرا منّي –يعني لا يوجد مرتّب أقل من مرتّب الأستاذ الجزائري إلاّ في اليمن، حتى في الصومال، الأستاذ الجامعي يتسلّم مرتّبا أفضل– فمن جملة ما أذكر (وقد ذكرته في مقدمة كتابي "شعرية القصدية قصيدة القراءة") أنني قلت كتبت هذا الكتاب الثاني بعناد الجزائريّ، ردّا على ذلك الشخص الذي يدّعي أنني تزلفت للشاعر عبد العزيز المقالح. قلت أنا فعلت هذا حبا في عبد العزيز المقالح، وهو بالمناسبة شخص في منتهى الدماثة والأخلاق العالية،

فيستحيل أنك تراه أو تتعرفه ولا تحبّه، فأحببت هذا الرجل حبا حقيقيا، وهو يحبني ويحترمني، ويحبّ الجزائر أيضا، وهو الذي جعلني أكبر فيه هذا.

**حمزة بسو: الظاهر أنّ التحليل المستوياتي قد استأثر باهتمامكم، وصار سمة ملازمة لتطبيقاتكم، فقد أغدق عليكم من فضله وفيضه، فصرتم لا تبرحونه. هل بالإمكان أن يكون هذا التحليل المستوياتي بديلا منهجيا؟**

**عبد الملك مرتاض:**

أنا لا أدعو لأن يكون المنهج المستوياتي منهجا بديلا لمعالجة النص الأدبي؛ الشعري والسردي، ولكنه منهج جَهدنا أنفسنا في اصطناعه، وأتيناه في تحليل نصوص شعرية كثيرة، وأخرى سردية، بالإضافة إلى تحليل سورة الرحمن، وقد بلغ بنا تحليل النص الواحد إلى استغراق كتاب كامل، ما يدل على ثراء هذا المنهج ومردوديته...

وهو منهج ينهض على معالجة النص من مستويات مختلفة، عادة ما تتجاوز الخمسة، وينهض كل مستوى بتسليط حزمة الضياء على قضية فنية أو تقنية من صميم نسجه وكينونته... إنّ دقة التحليل المستوياتي في الكشف عن دقائق العناصر الفنية في النص الأدبي وجليلها، شبيه بالمجهر في دقة كشفه عن عناصر العيّنة الخاضعة للمعاينة والتحليل، فالأوّل يكشف عن الحقيقة الأدبية، والثاني يكشف عن الحقيقة العلمية.

وأيّا ما يكن الشأن، فإنّه تحليل يحاول أن يتعرض لكل تفاصيل نظام النص؛ لغة ونسجا ودلالة... فمستوى يكشف عن بنية اللغة الشعرية، ومستوى يبيّن إيقاعها، ومستوى يحلل الشخصية الشعرية، وآخر يُعنى ببناء الحيز، وأخر يهتم بالزمن، وقد تختلف بعض المستويات إذا ما كان النص سرديا، فيتحول الأمر إلى تحليل بنية اللغة السردية، والحدث، والشخصية السردية، فضلا عن الحيز والزمن... فتيكم هي أسس المنهج المستوياتي لدنّا، وقد سعينا إلى تقنين المراحل المتبعة في معالجة النصوص بشيء من التأسيس النظري صارم في كتابنا "التحليل الجديد للشعر" في طبعته الأولى 2017 عن أكاديمية الشعر بـ (أبو ظبي/الإمارات).

إنّ هذا التحليل المستوياتي –كما لاحظت– يسمح بالتركيب المنهجي الذي دأبت على انتهاجه، فهو يمنحني فسحة في الانتقال من زاوية إلى زاوية، ومن وجهة إلى وجهة، ومن مستوى إلى مستوى، فأحاول استنزاف النص ما استطعت إلى ذلك سبيلا، وهذا بخلاف المنهج الواحد الذي قصاراه التركيز على قضية في النص واحدة، ومحاولة تعويمها، وهو إجراء قاصر لا طائل منه...

**حمزة بسو: الخطاب النقدي المعاصر يستدعي لغة علمية صارمة، أو لنقل تميل إلى العلمية بجهازها المصطلحي، غير أنكم تميلون إلى اصطناع لغة نقدية خاصة بكم، تقترب من طبيعة النص الإبداعي المعالج، بل ربما قد تفوق لغتُكم النقدية لغةَ الإبداع شعريّةً في بعض الأحيان.**

**عبد الملك مرتاض:**

لقد ألّف كاتب فرنسي كتابا حول الأجناس الأدبية، وذكر فيه: الشعر، والرواية، والقصة، والمسرحية... وذكر فيه أيضا النقد الأدبي، فاسترعى ذلك انتباهي، فأدركت أنّ اللغة الأدبية/الشعرية هي التي تجمع هذه الأجناس الأدبية، وقد لاحظت هذه اللغة في تراثنا النقدي العربي؛ من ذلك كتابة المرزوقي في شرح حماسة أبي تمام، وهو نموذج استهواني،... فكان الشيخ يصطنع لغة عالية متأنقة تتلاءم مع النسج النصي الشعري... وغيره كثير كأبي عثمان الجاحظ، وابن سلام، وابن رشيق، وعبد القاهر الجرجاني...

فهي إذن كتابة إبداعية على كتابة إبداعية أخراة، وهذا ما نأتيه نحن في كتابتنا النقدية، وهي كتابة واصفة (ميتالغة)، فلا ضير أن نكتب عن لغة جميلة متألقة متأنقة بلغة غير غريبة عنها، ما دمنا لا نكتب عن العلوم الدقيقة كالطب والفيزياء والرياضيات...

ثم إننا نكتب بهذه اللغة نتعمدها ونتقصدها، وهي نتاج التبحر في اللغة، وتحفّظ الأشعار، وملازمة أمهات الكتب، والتشرّب من لغة القرآن والسنة النبوية... فليس هذا إلا ذاك. ولنا بعد كلّ ذلك قرّاء معجبون بأسلوبنا (أحيّيهم من خلالك...) فلا ضير إذن أن نرضي أنفسنا وقراءنا، ما دمنا لا نسيء للأدب...

**حمزة بسو: ألم يستهوكم النقد الثقافي؟ وهل بالإمكان أن يكون بديلا منهجيا؟**

**عبد الملك مرتاض:**

النقد الثقافي تعود أصوله إلى الثقافة الأنجلو–سكسونية، وهو نقد يعقب ما بعد الحداثة (هذه المرحلة التي لم يجدوا لها اسما فأطلقوا عليها "ما بعد") وهو نقد منفتح على مختلف العلوم والمعارف يسعى إلى كشف الأنساق المضمرة وتعرية ثقافة المركز و.... أذكر أنني مرة كنت مع عبد الله الغذامي، وأشرت له بضرورة أن نجدد خطابنا النقدي بالانفتاح على الدراسات الفكرية، وأن نكتب شيئا عن الفكر والثقافة... فكان أن ألف هو كتاب "النقد الثقافي"، وكتبت أنا بعض الكتابات المنفتحة في شؤون مختلفة في مرحلة متقدمة، وكتبت مؤخرا كتاب "نظرية السياسة وقوام الرئاسة"، ولا نقصد بالسياسة هنا ما تقوم به الأحزاب السياسية، ولكن نقصد بها سياسة الأمر بالمفهوم العام، من ساس، يسوس...

فلا أدري إن كان النقد الثقافي قادرا على دراسة النص الأدبي، وهل بإمكانه أن يقف على طبيعته ونظامه وأدبيته؟ ومن ثم هل بالإمكان أن يكون بديلا للنقد الأدبي؟...

**حمزة بسو: عرف النقد الجزائري بعض المفاهيم الحداثية في مرحلة مبكرة (في العشرينيات من القرن الماضي) مع رمضان حمود، من ذلك تأسيسه لمفهوم "الشعرية Poétique" حين يقول: "قد يظن البعض أن الشعر هو ذلك الكلام الموزون المقفى، ولو كان خاليا من معنى بليغ وروح جذاب، وأن الكلام المنثور ليس بشعر، ولو كان أعذب من الماء الزلال، وأطيب من زهور التلال، فهذا ظن فاسد، واعتقاد فارغ، وحكم بارد". وقد أوردتم أنتم ما يشبه هذا المفهوم في كتابكم "نظرية النص الأدبي" بفارق زمني مقداره ثمانين سنة. ما تعلقكم؟**

**عبد الملك مرتاض:**

صحيح، الفكرة موجودة في كتابه "بذور الحياة" في العشرية الثالثة من القرن الماضي، فقد نحا منحى تجديديا على مستوى الرؤية الإبداعية/الشعرية، وكان سبّاقا في ذلك –ليس على المستوى الجزائري فحسب، بل المستوى العربي– سبقت دعوته دعوة كل من بدر شاكر

السياب ونازك الملائكة (هذه الأخيرة التي التقيتُها شخصيا... وأوردت ذلك في كتابي هؤلاء أصدقائي)...

فالفكرة إذن ثابتة، لكنني منذ مدة لم أعد إلى كتابه ذاك... ومع ذلك فأنا لا أعتبر رمضان حمود ناقدا، ولكنه دارس متميّز اختط الخطوط الأولى للنقد الجزائري، وسعى إلى تجديد قضايا الشعر...

**حمزة بسو: هل النقد الجزائري بخير؟**

**عبد الملك مرتاض:**

مؤخرا النقد الجزائري بخير، وهو لا يقل شأنا عن النقد في المشرق والمغرب، فالمحاولات الأولى تؤوب إلى النقاد الشيوخ؛ عبد الله ركيبي، وأبي العيد دود، وأبي القاسم سعد الله، وصالح خرفي... غير أن المحاولة التأسيسية الجادة كانت محمد مصايف. يضاف إلى ذلك جهود اتحاد الكتاب الجزائريين من خلال المؤتمرات التي كانت تعقدها...

ومؤخرا، هناك محاولات نهض بها مجموعة من الباحثين استطاعوا كتابة دراسات جادة، نذكر من هؤلاء على سبيل المثال: حسين خمري، يوسف وغليسي، محمد ساري، آمنة بلعلى...

عموما النقد الجزائري بخير.

# قائمة المصادر والمراجع

# قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم (رواية حفص)

## أولا: المصادر


1. رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2001.
2. ـــــــــ، السيميائيات السردية، دار مجدلاوي، عمّان، الأردن، ط1، 2006.
3. ـــــــــ، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2000.
4. ـــــــــ، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط1، 2000.
5. ـــــــــ، من المعجميات إلى السيميائيات، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2014.
6. عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2007.
7. ـــــــــ، البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية، الأداء والشكل والدلالة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1998.
8. ـــــــــ، البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 2008.
9. ـــــــــ، التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات من "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة"، منشورات مخبر "عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر"، دار الغرب، وهران، الجزائر، دط، 2003.
10. ـــــــــ، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في "معنى المعنى" لمجموعة من الحكايات، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007.
11. ـــــــــ، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، دراسة ميدانية، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، دط، 2007.
12. ـــــــــ، المسار السردي وتنظيم المحتوى، دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة، دار السبيل، الجزائر، دط، 2008.
13. ـــــــــ، في الثقافة الشعبية الجزائرية، التاريخ والقضايا والتجليات، فسيرا للنشر، الجزائر، ط1، 2011.
14. ـــــــــ، قصص تغريبة بني هلال في الدراسات المغاربية، منشورات وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، ط1، 2014.

15. ـــــــــــ، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، منشورات السهل، الجزائر، دط، 2009.
16. عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، دار هومه، الجزائر، دط، 2009.
17. ـــــــــــ، الألغاز الشعبية الجزائرية، تحليل لمجموعة من الألغاز الشعبية الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2007.
18. ـــــــــــ، الأمثال الشعبية الجزائرية، تحليل لمجموعة من الأمثال الزراعية والاقتصادية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 2014.
19. ـــــــــــ، التحليل الجديد للشعر، معالجة تحليلية لخمس القصائد التي قدّمت في نهائي الموسم السادس لأمير الشعراء، أكاديمية الشعر، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2017.
20. ـــــــــــ، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الحلبيّ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2005.
21. ـــــــــــ، السبع المعلقات، تحليل أنثروبولوجي سيميائي لشعرية نصوصها، دار البصائر، الجزائر، ط2، 2012.
22. ـــــــــــ، الشعر الأوّل، معالجة تاريخية رصدا، وأنثروبولوجية مقاربة، وسيمائية تحليلا لمطالع المعلقات، أكاديمية الشعر، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2015.
23. ـــــــــــ، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1993.
24. ـــــــــــ، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990.
25. ـــــــــــ، الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب، الجزائر، ط1، 2003.
26. ـــــــــــ، الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، الدار التونسية للنشر، دط، 1989.
27. ـــــــــــ، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1983.
28. ـــــــــــ، أ-ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1992.
29. ـــــــــــ، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1986.

30. ـــــــــــــ، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1995.
31. ـــــــــــــ، شعرية القص وسيمائية النص، تحليل مجهري لمجموعة (تفاحة الدخول إلى الجنة)، دار البصائر الجديدة، الجزائر، ط1، 2014.
32. ـــــــــــــ، شعرية القصيدة قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.
33. ـــــــــــــ، عناصر التراث الشعبي في اللاز، دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987.
34. ـــــــــــــ، فن المقامات في الأدب العربي، الدار التونسية للنشر، تونس، والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1988.
35. ـــــــــــــ، في الأمثال الزراعية، دراسة تشريحية لسبعة وعشرين مثلا شعبيا جزائريا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987.
36. ـــــــــــــ، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، رقم 240، ديسمبر 1998.
37. ـــــــــــــ، في نظرية النقد، متابعة لأهمّ المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومه، الجزائر، ط1، 2002.
38. ـــــــــــــ، قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009.
39. ـــــــــــــ، نظام الخطاب القرآني، تحليل سيمائي مركّب لسورة الرحمن، دار هومه، الجزائر، دط، 2001.
40. ـــــــــــــ، نظرية البلاغة، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط2، 2010.
41. ـــــــــــــ، نظرية السياسة وقوام الرئاسة، دار البصائر الجديدة، الجزائر، ط1، 2014.
42. ـــــــــــــ، نظرية القراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دط، 2003.
43. ـــــــــــــ، نظرية النص الأدبي، دار هومه، الجزائر، ط 2، 2010.
44. ـــــــــــــ، هؤلاء أصدقائي، ملامح من ذكرياتي مع الأدباء العرب، دار البصائر الجديدة، الجزائر، ط1، 2013.

## ثانيا: المراجع

### أ- الكتب العربية


45. إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.
46. إبراهيم صدقة وآخرون، إشكالية المنهج في النقد العربي، منشورات مخبر المثاقفة العربية في الأدب ونقده، جامعة سطيف 02، ط1، 2015.
47. أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007.
48. ـــــــــــــ، محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث، دار المعارف، مصر، ط2، 1985.
49. أبو عبد الله محمد القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي، ج8، مؤسسة الرسالة، بيرت، لبنان، ط1، 2006.
50. أبو عبيدة معمر بن المثنى، مجاز القرآن، تح: محمد فؤاد سزكين، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، دط، 1988.
51. أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، تح، عبد السلام هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط07، 1998.
52. أحمد بن حنبل، مسند الإمام أحمد بن حنبل، تح: شعيب الأرنؤوط وآخرون، ج30، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
53. أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، في الفترة ما بين 1931-1976، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، 1989.
54. ـــــــــ، الفاعل في المنظور السيميائي، دراسة في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب، الجزائر، دط، 2002.
55. أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار العربية للعلوم، الجزائر، المغرب، بيروت، ط1، 2005.
56. آمنة بلعلى، خطاب الأنساق، الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2014.
57. أنور الجندي، خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1985.
58. توفيق الزيدي، المنهج أولا، في علوم النقد الأدبي، قرطاج للنشر، تونس، ط1، 1997.

59. جهاد فاضل، أسئلة النقد، حوارات مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب، تونس–ليبيا، دط، دت.
60. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، دت.
61. حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، دط، 2007.
62. حسن الطالب، مفهوم التاريخ الأدبي، مجالات التوسع وآفاق التجديد، دار أبي الرقراق، الرباط، المغرب، ط1، 2008.
63. حسين المناصرة، ثقافة المنهج، الخطاب الروائي نموذجا، دار المقدسية، دمشق، سوريا، ط1، 1999.
64. حسين الواد، في تاريخ الأدب، مفاهيم ومناهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1993.
65. ـــــــ، في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة، تونس، ط2، 1985.
66. حسين خمري، سرديات النقد، في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، المغرب، ط1، 2011.
67. ـــــــ، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
68. حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، مطبعة انفو–برانت، فاس، المغرب، ط3، 2014.
69. ـــــــ، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
70. ـــــــ، سحر الموضوع، عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، مطبعة انفو–برانت، فاس، المغرب، ط2، 2014.
71. سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.
72. ـــــــ، السيميائيات السردية، مدخل نظري، منشورات الزمن، الرباط–المغرب، دط، 2001.
73. ـــــــ، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط3، 2012.
74. السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية، غدا يوم جديد لابن هدوقة عينة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.

75. ـــــــــ، الترجمة والمصطلح، دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2009.
76. ـــــــــ، علامات سردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2019.
77. سيد البحراوي، البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، القاهرة، مصر، ط1، 1993.
78. سيّد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط6، 1990.
79. سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط6، 1990.
80. شريبط أحمد شريبط، مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2001.
81. الشعراء الهذليون، ديوان الهذليين، تح: أحمد الزين ومحمود أبو الوفا، ج2، الدار القومية، القاهرة، مصر، دط، 1965.
82. صالح خرفي، المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1983.
83. ـــــــــ، حمود رمضان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1985.
84. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2002.
85. ـــــــــ، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1980.
86. طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف، مصر، ط6، 1963.
87. ـــــــــ، في الأدب الجاهلي، مطبعة فاروق، القاهرة، مصر، ط3، 1933.
88. عباس الجراري، خطاب المنهج، منشورات السفير، مكناس، المغرب، ط1، 1990.
89. عبد الجليل مرتاض، في عالم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2011.
90. عبد الرحمن ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تح: أحمد جاد، دار قصر البخاري، الجزائر، دط، 2012.
91. عبد الرحمن بدوي، مناهج البحث العلمي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط3، 1977.
92. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، 1982.
93. عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 298، نوفمبر، 2003.
94. ـــــــــــ، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 232، أبريل 1998.

95. ـــــــــــ، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 272، أغسطس 2001.
96. عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009.
97. عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، ط1، 1994.
98. ـــــــــــ، دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1993.
99. عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 1996.
100. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990.
101. ـــــــــــ، المركزية الغربية، إشكالية التكون والتمركز حول الذات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997.
102. عبد الله الغذامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2006.
103. عبد الله ركيبي، الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار، دار الكتاب العربي، الجزائر، دط، 2009.
104. ـــــــــــ، الشعر الديني الجزائري الحديث (الأعمال الكاملة)، مج1، دار الكتاب العربي، الجزائر، دط، 2011.
105. ـــــــــــ، القصة الجزائرية القصيرة (الأعمال الكاملة)، مج 4، دار الكتاب العربي، الجزائر، دط، 2011.
106. ـــــــــــ، تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط2، 2009.
107. عبد الملك بومنجل، تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015.
108. عبد الوهاب المسيري، حوارات الثقافة والمنهج، جمع وتحرير: سوزان حرفي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2009.
109. علي خذري، نقد الشعر، مقاربة لأوليات النقد الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1998.

110. عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990.
111. عمار زعموش، النقد الأدبي المعاصر في الجزائر، قضاياه واتجاهاته، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، دط، 2000-2001.
112. عمارية بلال أم سهام، شظايا النقد والأدب، دراسات أدبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1989.
113. عمر أحمد بوقرورة، إشكالية تأصيل الرؤية الإسلامية في النقد والإبداع، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت، ط1، 2009.
114. ـــــــــــ، فوضى الإبدال في النقد العربي المعاصر، بحث في الواقع والآفاق، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012.
115. عمر عيلان، الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، دط، 2001.
116. فاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.
117. قادة عقاق، الخطاب السيميائي في النقد المغاربي، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2014.
118. كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1986.
119. ـــــــــــ، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1984.
120. مجموعة مؤلفين، أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، تنسيق: جعفر يايوش، دار الأديب، وهران، الجزائر، دط، 2005.
121. مجموعة مؤلفين، مدخل إلى السيميوطيقا، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والنقد، دار إلياس، العصرية، القاهرة، مصر، دط، 1986.
122. مجموعة مؤلفين، مشروع محمد مفتاح، دراسات في المنهج والمصطلح، مطبعة آنفو-برانت، فاس، المغرب، دط، 2011.
123. محمد أقضاض، مقاربة الخطاب النقدي المغربي، التأسيس، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.
124. محمد الهادي الزاهري السنوسي، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج1، إعداد: عبد الله حمادي، دار بهاء الدين، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2007.
125. محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد: شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

126. ـــــــــ، تحولات مفهوم الالتزام في الأدب العربي الحديث، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2003.
127. ـــــــــ، محمد مندور وتنظير النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1985.
128. محمد بن جرير الطبري، تفسير الطبري (جامع البيان عن تأويل آي القرآن)، تح: محمود محمد شاكر، ج10، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، مصر، دط، دت.
129. محمد بن سمينة، في الأدب الجزائري الحديث، النهضة الأدبية الحديثة في الجزائر، مطبعة الكاهنة، الجزائر، دط، 2003.
130. محمد بوشحيط، الكتابة لحظة وعي، مقالات نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1984.
131. محمد خرماش، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق، ج3، آنفو برانت، فاس، المغرب، ط1، 2001.
132. ـــــــــ، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي، الواقعية والواقعية الجدلية، ج2، آنفو-برنت، فاس، المغرب، ط1، 2006.
133. محمد ساري، البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1984.
134. ـــــــــ، في النقد الأدبي الحديث، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2013.
135. ـــــــــ، في معرفة النص الروائي، تحديدات نظرية وتطبيقات، دار أسامة، الجزائر، ط1، 2009.
136. ـــــــــ، وقفات في الفكر والأدب والنقد، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.
137. محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة الوطنية، بيروت، لبنان، ط2، 1990.
138. ـــــــــ، نحن والتراث، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط6، 1993.
139. محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2003.
140. محمد فليح الجبوري، الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، منشورات الاختلاف وضفاف ودار الأمان، الجزائر، بيروت، الرباط، ط1، 2013.
141. محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، ش و ن ت، الجزائر، دط، 1983.

142. ـــــــــــ، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984.
143. ـــــــــــ، دراسات في الأدب والنقد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1988.
144. محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع المداس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
145. محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، دط، 2004.
146. محمود طرشونة، إشكالية المنهج في النقد الأدبي، مركز النشر الجامعي، تونس، د.ط، 2008.
147. مخلوف عامر، ألوان من الحكي، مقالات في القصة والرواية، دار القبية، الجزائر، ط1، 2016.
148. ـــــــــــ، متابعات في الثقافة والأدب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002.
149. مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 2005.
150. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2002.
151. نبيل راغب، النقد الفني، مكتبة مصر، مصر، دط، دت.
152. نصر حامد أبو زيد، الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2008.
153. هيام زيد عطية عريعر، الخطاب النقدي العربي وعلاقته بمناهج النقد الغربي، تموز للطباعة والنشر، دمشق، سورية، ط1، 2012.
154. واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1983.
155. ـــــــــــ، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1989.
156. ـــــــــــ، نوار اللوز، تغريبة صالح بن عامر الزوفري، دار الحداثة، بيروت، لبنان، 1983.
157. وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 2007.
158. يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.

159. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم، ناشرون، لبنان، ط1، 2008.
160. ـــــــــــ، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، دط، 2002.
161. ـــــــــــ، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، دط، 2002.
162. ـــــــــــ، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1، 2009.
163. ـــــــــــ، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2010.

## ب- الكتب المترجمة

164. ألجرداس جوليان غريماس، في المعنى، دراسات سيميائية، تر: نجيب غزاوي، مطبعة الحداد ، اللاذقية، سوريا، دط، 2000.
165. آن إينو وآخرون، السيميائية الأصول، القواعد، والتاريخ، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2008.
166. آن إينو، رهانات السيميائية، تر: رشيد بن مالك، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014.
167. برونو بتلهايم، التحليل النفسي للحكايات الشعبية، تر: طلال حرب، دار المروج للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 1985.
168. تزفيتان تودوروف، نقد النقد، ت: سامي سويدان وليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط2، 1996.
169. جاب لنتفيلت وآخرون، السيميائيات السردية، نمذجة سردية، الأشكال السردية، وظائف العنوان، تر: عبد الحميد بورايو، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.
170. جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال، المغرب، ط2، 2000.
171. جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
172. دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا نص-صورة، ترجمة عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1995.
173. روجيه غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

174. رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993.

175. ـــــــــ، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1994.

176. ـــــــــ، هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1999.

177. رينيه ديكارت، مقال عن المنهج، تر: محمود محمد الخضيري، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، ط2، 1968.

178. غريماص وآخرون، المنهج السيميائي، الخلفيات النظرية، وآليات التطبيق، تر: عبد الحميد بورايو، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014.

179. ـــــــــــ، النظرية السيميائية، مسار التوليد الدلالي، تر: عبد الحميد بورايو، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.

180. فلادمير بروب، مورفولوجية القصة، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، شراع للدراسات، دمشق، سوريا، ط1، 1996.

181. كلود ليفي ستروس، الإناسة البنيانية، تر: حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، الرباط، ط1، 1995.

182. كلود ليفي ستروس، الأنثروبولوجيا البنيوية، تر: مصطفى صالح، ج1،ج2، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، دط، 1977.

183. مجموعة مؤلفين، السرديات التطبيقية، مقاربات سيميائية سردية، تر: عبد الحميد بورايو، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.

184. ميشال أريفي وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط، 2002.

## ت- الكتب الأجنبية

185. Gustave Lanson , Histoire de la littérature Francaise, librairie Hachette, Sain-Germain, Paris, 14 éme edition, 1920.

186. Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique, larousse, paris, la première édition, 1994.

187. Dominique Maingueneau, Les termes clés de l'analyse du discoures, éditions du Seuil, Paris, 1996.

**ث- المعاجم والقواميس**

188. ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، مج 6، دار المعارف، مصر ، دط، دت.
189. أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، تح: محمد محمد ثامر، دار الحديث، القاهرة، مصر، دط، 2009.
190. أحمد بن فارس: مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، ج5، دار الفكر، القاهرة، مصر، دط، دت.
191. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، ج4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
192. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، سوشريس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.
193. مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، 1983.

**ج- الرسائل الجامعية (المخطوطة)**

194. أنيسة أحمد الحاج، الاتجاه الاجتماعي في النقد الروائي في المغرب العربي، دراسة في نقد النقد، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، جامعة وهران، الجزائر، 2015-2016.
195. حمزة بسو، آليات التحليل النقدي عند عبد الحميد بورايو، مذكرة ماجستير(مخطوط)، جامعة سطيف 2، 2012-2013.
196. سماح سعيد، في نقد الخطاب الشعري الجزائري المعاصر من منظور الباحث أحمد يوسف، قراءة في الأصول والإجراءات، مذكرة ماجستير (مخطوط)، جامعة سطيف 02، الجزائر، 2013-2014.
197. شراف شناف، العقل النقدي العربي وخطاب الأنساق، أطروحة دكتوراه العلوم في النقد الحديث (مخطوط)، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2012/2013.
198. قادة عقاق، السيميائيات السردية وتجلياتها في النقد المغاربي المعاصر (نظرية غريماس نموذجا)، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي (مخطوط)، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2004.

## ح- المجلات والدوريات


199. مجلة الأدب الإسلامي، رابطة الإبداع الإسلامي العالمية، السعودية، (ع36، 2003/ ع68، 2012/ ع83، 2014).
200. مجلة الدراسات اللغوية، مختبر الدراسات اللغوية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، (ع) .
201. مجلة الشهاب، المطبعة الجزائرية الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، (ع فيفري 1930).
202. مجلة الكتابة، مديرية الثقافة لولاية سكيكدة، الجزائر (ع2، 1999).
203. مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، (ع 205-206، 1983).
204. مجلة آمال، الجزائر، (ع55، 1982).
205. مجلة بحوث سيميائية، مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان، مج2 (ع2، ديسمبر 2006).
206. مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، الجزائر (دع، 1992).
207. مجلة حوليات الآداب واللغات، جامعة المسيلة، الجزائر، (ع2، 2013).
208. مجلة عالم الفكر، الكويت، (ع 1-2، 1994/ع4، 2000).
209. مجلة عالم الكتب، السعودية، (ع2، 1983).
210. مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، (ع 4، 1992/ ع5، 1992/ ع26، 1997/ ع29، 1998/ ع34، 1999/ ع38، 2000).
211. مجلة فتوحات، مخبر التأويل والدراسات الثقافية المقارنة، جامعة خنشلة، الجزائر، (ع1، 2015).
212. مجلة فصول، مصر، (ع3، 1981).
213. مجلة مقاليد، مخبر النقد ومصطلحاته، جامعة ورقلة، (ع2، 2011).


## خ- الجرائد والملفات


214. جريدة الشهاب، ع94، (28 أفريل 1927).
215. جريدة الصراط، ع04، (09 أكتوبر 1933).


## د- المواقع الإلكترونية


216. موقع المكتبة: www.almaktabah.net (حوار مع عبد الحميد بورايو، توقيع اللقاء: علي ملاحي). تاريخ زيارة الموقع: 2012/10/01.

# فهرس الموضوعات

# فهرس الموضوعات


| | |
|---|---|
| مقدمة | أ-ز |
| **الفصل الأول: إشكالية المنهج؛ الحد المفهومي وتجليات الإشكالية في سياق التلقي** | |
| توطئة | 09 |
| **أولا:** مفهوم المنهج والإشكالية | 12 |
| 1- الإشكالية: | 12 |
| 2- المنهج: | 15 |
| **ثانيا:** الموقف النقدي العربي من إفرازات الحداثة الغربية | 23 |
| **ثالثا:** تجليات إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر | 32 |
| 1- إشكالية المنهج بين غيابه وحضوره | 34 |
| 2- إشكالية المنهج بين الميكانيكية ومراعاة الخصوصية | 43 |
| 3- إشكالية المنهج بين الحصرية والتركيبية | 47 |
| 4- إشكالية المصطلح النقدي | 50 |
| **الفصل الثاني: الرؤية والمنهج في النقد الجزائري، التحولات والإشكاليات** | |
| **أولا:** النقد الصحفي وإشكالية التأسيس النقدي | 59 |
| 1- المرحلة الأولى: غياب الرؤية وغياب المنهج | 59 |
| 2- المرحلة الثانية: حضور الرؤية وغياب المنهج | 62 |
| **ثانيا:** المناهج السياقية: فاتحة النقد الجزائري المنهجي | 71 |
| 1- المنهج التاريخي: ارتهانية النقد الجزائري بالمشرقي | 71 |
| 2- المنهج الاجتماعي والقناعة الاشتراكية (الرؤية الجدانوفية) | 77 |
| 3- مناهج أخرى وإشكاليات أخرى | 83 |
| **ثالثا:** المناهج النسقية/ الحداثة بين الإغراء والإغراق | 91 |
| 1- انفتاح النقد الجزائري على الحداثة النقدية الغربية | 91 |
| 2- أسئلة المنهج في الخطاب النقدي الجزائري | 100 |

| | |
|---|---|
| 3- المناهج النسقية في النقد الجزائري | 103 |
| **الفصل الثالث: إشكالية المنهج عند عبد الحميد بورايو** | |
| **أولا:** محددات المشروع ورهانات المنهج | 115 |
| 1- توصيف المشروع | 115 |
| 2- مستويات الخطاب النقدي عند بورايو | 118 |
| 2-1 خطاب التأسيس والتأصيل | 119 |
| 2-2 خطاب الممارسة التطبيقية | 127 |
| 2-3 خطاب الترجمة والتعريب | 129 |
| 3- المنهجية العامة للتحليل النقدي عند عبد الحميد بورايو | 133 |
| **ثانيا:** تحليل القصص الشعبي بين إكراهات البنيوية وضغط الرؤية السوسيولوجية | 136 |
| 1- خرق مبدأ المحايثة/إشكالية رواسب النقد السوسيولوجي | 136 |
| **ثالثا:** التركيب المنهجي وإشكالية التحديد | 151 |
| **رابعا:** إشكالية المصطلح النقدي | 161 |
| **خامسا:** التحليل النقدي بين صرامة المنهج وخصوصية النص/محاورة النص والمنهج | 171 |
| 1- خصوصية التحليل الوظائفي عند بورايو | 173 |
| 2- إجراء المقارنة وآلية استنباط العناصر المسقطة من الحكاية | 179 |
| 3- استنباط معيار تصنيفي عن طريق المنهج | 183 |
| 4- الكشف عن تنامي الوحدات السردية عبر نموذج الوساطة بين متضادين | 184 |
| **الفصل الرابع: إشكالية المنهج عند عبد الملك مرتاض** | |
| توطئة | 188 |
| **أولا:** مستويات الخطاب النقدي عند مرتاض | 190 |
| **ثانيا:** موقف مرتاض من الحداثة وإفرازاتها المنهجية | 198 |
| 1- صدمة الحداثة وإشكالية التحيّز المنهجي | 198 |
| 2- جدل التراث والحداثة في فكر مرتاض المنهجي | 204 |
| 2-1 المسعى التوفيقي | 204 |

| | |
|---|---|
| 2-2 النزعة التأصيلية للإجراء المنهجي داخل التراث العربي | 208 |
| **ثالثا:** القراءة النقدية المنهجية؛ وظيفتها ولغتها | 214 |
| 1- القراءة المنهجية ووظيفتها | 214 |
| 2- لغة القراءة النقدية عند مرتاض | 217 |
| **رابعا:** استراتيجية اللامنهج والتركيب المنهجي | 223 |
| 1- اللامنهج وتعددية المنهج | 223 |
| 2- التركيب المنهجي | 247 |
| **خامسا:** التحليل المستوياتي، اصطناع منهج أم اصطناع طريقة؟ | 251 |
| **سادسا:** إشكالية المصطلح النقدي | 260 |
| **الفصل الخامس: إشكالية المنهج عند رشيد بن مالك** | |
| **أولا:** أُطر المشروع ومستويات الخطاب النقدي | 271 |
| 1- خطاب التأسيس والتأصيل | 275 |
| 2- خطاب الترجمة والتعريب | 277 |
| 3- خطاب التأليف القاموسي | 281 |
| 3-1- إشكالية المصطلح النقدي | 283 |
| 4- خطاب الممارسة التطبيقية | 288 |
| **ثانيا:** ممكنات النص ومحدودية النموذج التحليلي | 294 |
| **ثالثا:** صرامة المنهج وميكانيكية الإجراء | 304 |
| خاتمة | 315 |
| ملحق: حوار مع عبد الملك مرتاض حول تجربته النقدية | 322 |
| قائمة المصادر والمراجع | 338 |
| فهرس الموضوعات | 353 |

**ملخص**

يضطلع هذا البحث باستقراء المنجز النقدي الجزائري المعاصر ضمن دائرة محدَّدة وهي "إشكالية المنهج"، حيث تُعدّ هذه الأخيرة أهمّ إشكالية طُرحت في الدراسات الأدبية المعاصرة، الغربية والعربية على حدّ سواء، وحتى لا نقع في فخ التعميم والتلفيق، آثرنا أن نتقصى هذه الإشكالية في مشاريع ثلاثة من النقاد الجزائريين، ما زالوا في مرحلة البناء المعرفي، هم: عبد الحميد بورايو، عبد الملك مرتاض، ورشيد بن مالك، وهم أبرز من مثّل النقد الجزائري المعاصر.

لقد طفح خطاب هؤلاء، بإشكاليات متعددة متنوعة، أفرزها انفتاحهم على النقد الغربي ومناهجه، من قبيل: إشكالية المرجعية الغربية للمنهج، جدل التراث والحداثة، إشكالية الميكانيكية في التطبيق ومراعاة الخصوصية النصية، إشكالية النسق والمرجعية السياقية، إشكالية الحكم النقدي، إشكالية التركيب المنهجي وحصرية المنهج، فضلا عن إشكالية المصطلح النقدي، وكلُّ أولئك يؤول إلى الإشكالية المحورية: "إشكالية المنهج".

**الكلمات المفتاحية:** إشكالية المنهج، النقد الجزائري المعاصر، المشروع النقدي، الحداثة، عبد الحميد بورايو، عبد الملك مرتاض، رشيد بن مالك.

**Résumé**

Cette recherche tente d'extrapoler les acquis critiques algériens contemporains dans un cercle spécifique, à savoir "La problématique de la méthodologie", cette dernière est considérée comme la plus importante problématique évoquée dans les études littéraires contemporaines, occidentales et arabes. Et pour ne pas tomber dans le piège de généralisation, on a préféré de suivre cette problématique dans trois projets des experts de la critique algérienne, qui sont encore en phase de construction cognitive, il s'agit de: Abdelhamid Bourayou, Abdelmalek Mourtad et Rachid Ben Malek .

leurs discours submerge avec des problématiques variées et diversifiées issues de leur ouverture sur la critique occidentale et ses méthodologies comme le problème de la référence occidentale de la méthodologie, la controverse du patrimoine et modernité, le problème de la systématisation dans l'application et la prise en compte de la spécificité textuelle, le problème de la référence contextuelle, la problématique du jugement critique, et le problème de la structure méthodologique et l'exclusivité de la méthodologie. Ainsi que la problématique du terme critique. Tout cela conduit au problème central: "la problématique de la méthodologie".

**Mots-clés** La problématique de la méthodologie, la critique algérienne contemporaine, le projet critique, la modernité, Abdelhamid Bourayou, Abdelmalek Mourtad, Rachid Ben Malek.