

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: نظرية الأدب

إعداد الطالبة: ربيعة بزان

عنوان الأطروحة

خطاب المنهج في السرديات الجزائرية

عبد الملك مرتاض - أنموذجاً -

المشرف : أ.د عقيلة بالي محجوبي.

جامعة: محمد لمين دباغين - سطيف 2 -

أعضاء لجنة المناقشة:

اسم ولقب العضو	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د هداية مرزق	أستاذ	جامعة سطيف 2	رئيسا
أ.د عقيلة محجوبي	أستاذ	جامعة سطيف 2	مشرفا ومقررا
أ.د فتيحة كحلوش	أستاذ	جامعة سطيف 2	ممتحنا
أ.د عباس بن يحيى	أستاذ	جامعة المسيلة	ممتحنا
أ.د رابح بن خوية	أستاذ	جامعة برج بوعريرج	ممتحنا
د محمد عبد البشير مسالتي	أستاذ محاضر أ	جامعة سطيف 2	ممتحنا

طلبت العلم فوجدته بعيد المرام، لا يرى في المنام، ولا يُصاد بالسَّهام، ولا
يُستعار من الكرام، ولا يُورث عن الآباء والأعمام، فتوسلت إليه باقتراض
المدر، وردّ الضجر، وإدمان السَّهر، وإعمال الفكر، وركوب الخطر،
ووجدته شيئاً لا يصلح إلا بالغرس، ولا يغرس إلا بالنفس.

بديع الزمان الهمذاني.

مقدمة

تُعَدُّ السرديات حقلاً نقدياً يختص بدراسة النصوص السردية على تنوع أشكالها ومضامينها، وقد حظيت باهتمام المشتغلين في حقل الدراسات الأدبية، فجعلت الآفاق واسعة ومفتوحة أمامهم، ومنحتهم القدرة على مقارنة النصوص من منطلقات عدّة، قصد استنباط مبادئ عامة شاملة للظاهرة الأدبية السردية. ومع أنّ لكلّ نظرية جهازها المصطلحي وآليات تحليلها ومجالات اشتغالها، إلّا أنّ اللسانيات شكلت رافداً مهماً استرشدت به في بناء تصوراتها ومفاهيمها، فكان نشدان العلمية والموضوعية قاسماً مشتركاً بينها.

وفي إطار المثاقفة بين الأنا والآخر لأخذ المعرفة، والاستفادة مما توصل إليه من أطروحات فكرية، وآليات إجرائية تُقارب بها النصوص الأدبية السردية، انتقلت هذه المعارف النقدية إلى الساحة النقدية العربية عامة والجزائرية خاصة، إلّا أنّها ولّدت مجموعة من الإشكاليات على المستويين المعرفي والمنهجي.

وقد استأثرت هذه القضايا الإشكالية بمختلف مظهراتها باهتمام النقاد، فسعوا لتشخيصها، ومعرفة الحلول لرسم معالم آفاق مستقبلية، مع تغييرٍ وتحديدٍ في الرؤية الغربية.

ويحاول البحث الوقوف عند حدود التجربة النقدية عند مجموعة من الدارسين الجزائريين (عبد الله الركيبي، محمد مصايف، واسيني الأعرج، عبد الحميد بورايو، رشيد بن مالك، حبيب مونسي)، واختير "عبد الملك مرتاض" نموذجاً تطبيقياً. وقد تمّ التركيز على هذه النماذج لاعتبارات عدّة أهمها:

- إنّها مؤسسة لخطاب السرديات في الجزائر، بما راكمته من منجز نقدي في هذا المجال.
- جمعت هذه النماذج بين المستوى النظري والتطبيقي والترجمي، إضافة إلى رؤاها المختلفة، والتي تسمح للبحث بالوقوف عند تعددية المرجعيات النقدية المؤسسة لخطاب السرديات في الجزائر، مع ما حققته من انتشار واسع بفضل الاشتغال على النصوص السردية الجزائرية

والعربية، بشقيها القديم والحديث. ويندرج موضوع البحث ضمن هذا الإطار، حيث يسعى إلى استظهار الآليات المنهجية التي اهتدى بها "عبد الملك مرتاض" لاستنتاج النصوص السردية،

استناداً إلى هذه المعطيات كان اختيار موضوع "خطاب المنهج في السرديات الجزائرية - عبد الملك مرتاض أنموذجاً - محاولة للحفر في الأسس المنهجية والمنظومة المصطلحية والمفاهيمية، وكشفاً للمنطلقات النظرية والخلفيات المعرفية التي توجه مسار الرؤية النقدية لـ "مرتاض"، على أساس أن كلّ منهج يصدر عن رؤية، والوعي بأبعاد الرؤية شرط ضروري لاستعمال المنهج استعمالاً سليماً مثمراً كما أكد ذلك "الجابري". مع إبراز الآليات الإجرائية المساهمة في استنتاج النصوص السردية، لاستظهار بنيتها التكوينية وتفجير دلالاتها، انطلاقاً من بناء نظري، تتحدّد فاعليته بالجانب التطبيقي.

وقد نالت الأعمال النقدية للأسماء السابقة الذكر حظاً من اهتمام الدارسين، والملاحظ أن أغلب الدراسات التي تمّ الرجوع إليها قدّمت معالجة جزئية لمسألة من المسائل المتعلقة بدراسة "مرتاض" للنصوص السردية، كما لم تعالج الآليات المنهجية في مقاربتة للنصوص السردية، فتطرقت لبعض القضايا دون أخرى، فكانت رؤية البحث وتصوره مختلفان عمّا تناولته تلك الدراسات، قصد الإضافة والمغايرة، والبعد عن المماثلة والمطابقة. ويذكر البحث من ذلك: رسالة دكتوراه للطالب "بسو حمزة" المعنونة بـ "إشكالية المنهج في الخطاب النقدي الجزائري المعاصر (قراءة في مشاريع عبد الحميد بوراوي، عبد الملك مرتاض، رشيد بن مالك)، إضافة إلى كتاب "يوسف

وغليسي "الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض". هذا ولا يستثني البحث بعض المقالات المنشورة هنا وهناك⁽¹⁾.

أمّا عن أسباب اختيار الموضوع فتعود أساساً إلى السعي إلى التعريف بالإنتاج النقدي الجزائري في مجال السرديات، والتعرف على كفايته النظرية وفاعلية تطبيقاته، لموضعه ضمن خطاب النقد العربي.

وأطرت البحث إشكاليات يمكن إجمالها فيما يأتي:

ما مدى حضور الخلفية المعرفية والفكرية الغربية في الممارسة النقدية الجزائرية في مجال السرديات، هل اعتمادها بمفاهيمها ومقولاتها كان مجرد نقل يُجسد الإذعان أم أنّ الوعي باختلاف الحضارتين كان ملازماً للخطاب النقدي، فتمّ فصل روح النظريات الغربية عن جسدها، بمعنى الاستفادة من طرائق بحثهم وليس من نتائجهم، لتحقيق الحوار العميق الرامي إلى التأصيل والإبداع، بما أنّ التربة المستنبطة للمعرفة مختلفة؟

أين يتموقع التراث العربي - بما هو رمز للهوية وصانع الكينونة - في مشاريعهم النقدية؟ هل اللجوء إليه كان لإخفاء التوجه نحو الآخر/ الغرب، أم للمساهمة في بناء حاضر نقدي متطور؟

هل استطاع الخطاب المرتاضي أن يشكل منظومة مصطلحية ومفهومية تقوم على التدقيق الاصطلاحي والمراجعة المفهومية ليؤسس لبناء نظري ينتفي فيه الاضطراب الاصطلاحي والالتباس المفهومي؟ أم أنّ خاصية الجمع غير المنهجي بين رؤى متباينة أفقدت أعماله الانسجام النظري وأوقعته في الارتباك

⁽¹⁾: نسرین بن الشیخ: مصطلح التّشاکل عند عبد الملك مرتاض من خلال كتبه: (شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، نظام الخطاب القرآني، التحليل السيميائي للخطاب الشعري). شايب مفيدة: إبداع المصطلح السردى عند عبد الملك مرتاض (المناجاة) أمودجا، محمد عبد الفتاح مقدود: المصطلح السردى عند عبد الملك مرتاض وعلاقته بالمصطلح النقدي...

المنهجي الذي يؤدي إلى التلفيق والتركيب غير المؤسّس؟ هل أخضعت النصوص المحلّلة لسلطة المنهج بلي عنقها فأضحت تحليلاته ميكانيكية؟

ولتشكيل تصور شامل حول الموضوع توزعت خطة البحث إلى ثلاثة فصول ومدخل تمهيدي للموضوع. فالمدخل المعنون بـ "السرديات الغربية: الحدّ المفهومي والاستقبال العربي" يتطرق إلى مفهوم السرديات، وحيثيات نشأة المصطلح، مع ذكر الظروف العاملة على تبلوره مشروغاً اختص بالغرب، بدءاً بالزخم المعرفي الهائل، الذي دفع الدّارسين إلى وضعها على محكّ البحث، وصولاً إلى استوائها علماً يختص بدراسة النّصوص السّردية. كما لم يفته الحديث عن الاستقبال الجزائري لهذا المشروع، وما أوجّه فيه من إشكاليات ومعضلات سببت أزمة في خطابه النقدي، على مستوى المصطلح والمنهج.

ليهتم الفصل الأوّل المعنون بـ "الممارسة النقدية الجزائرية في مجال السّرديات بين مرجعية التأصيل وإشكالية التأسيس"، بتتبع طريقة إبداع كلّ من (عبد الله الركيبي، محمد مصايف، واسيني الأعرج، عبد الحميد بورايو، رشيد بن مالك، حبيب مونسي) للمفاهيم وصناعتهم المصطلحات، وتمّ النظر في قدرتهم على تطويع المنهج وأقلمته وتكييفه بعدّه أداة إجرائية منهجية مساهمة في استكناه خبايا النصوص، والتفاعل مع مضامينها، والغوص فيها، لمعرفة مرجعياتهم بمحاورة أطروحاتهم، ولكن ذلك لم يتم إلاّ بعد الوقوف عند الحركة النقدية المصاحبة لتحولات الخطاب السّردية في الجزائر.

أمّا الفصل الثّاني الذي يحمل عنوان "الخلفية المعرفية للآليات المنهجية لخطاب السرديات عند عبد الملك مرتاض"، فهو دراسة للأدوات الإجرائية التي اهتمدى بها النّاقِد وهو يباشر وصف النصوص السردية ويستنتقها، وبحث في آليات صناعة المصطلح النقدي، فاستظهرها للخلفية المعرفية التي تقبع خلف المناهج المستخدمة في مدارس وتحليل النص الإبداعي بعدها إجراءً نقدياً. ولأنّ "مرتاض" من

التّقاد الدّاعين إلى خاصية التركيب المنهجي، فقد نظر البحث في مدى توفيقه في الجمع بين عدّة مناهج. بالإضافة إلى اعتداده بالإحصاء وسيلة لتحقيق أكبر قدر من العلمية والموضوعية، رغم جنوح خطابه النقدي نحو الإبداعية.

وحاولت الدّراسة في الفصل الثّالث المعنون بـ "الجهاز المصطلحي والمفاهيمي لتحليل النّصّ السّرديّ عند عبد الملك مرتاض" تحديد المصطلحات وتحرّي المفاهيم التي صاغها النّاقّد للمكوّنات السّردية المساهمة في تشكيل بنية هذا النّوع من النّصوص، انطلاقاً من الآليات المنهجية التي تعامل معها، للكشف عن رؤيته وخلفيته التي طوّقت اختياراته. وكانت الخاتمة خلاصة التّنتائج المتوصل إليها من الدّراسة.

ولأنّ الدّراسة تندرج ضمن إطار "نقد التّقد" السّاعي إلى تقصي أسس الخطابات ومرجعياتها، وتفحص طبيعة الممارسة المنهجية، وغيرها من القضايا المندرجة في نشاطه المعرفي، تمّ الاستناد إلى المنهج الوصفي القائم على التّحليل، لتوصيف طبيعة الممارسة المنهجية وتحليلها، كما استعان البحث بالمنهج التاريخي، من خلال تتبع الحركة النقدية المرافقة لتحولات الخطاب السردى الجزائري.

وقد استقى البحث مادته العلمية من مجموعة من المصادر والمراجع، فسحلت كتب "عبد الملك مرتاض" حضورها القوي على اعتبار أنّه مدار البحث، نذكر منها: تحليل الخطاب السردى، ألف ليلة وليلة، القصة الجزائرية المعاصرة، نظرية الرواية، نظرية النص الأدبي، عناصر التراث الشعبي في (اللاز)دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية. إضافة إلى كتب أخرى أنارت درب البحث وساهمت في إثرائه، من ذلك: بنية النّصّ السّردى لحמיד لحمداني، وتلقي السّرديات في النقد المغاربي لسليمة لوكام، السّيميائيات السّردية لسعيد بنكراد. إضافة إلى الكتب المترجمة يذكر منها البحث على سبيل التمثيل لا الحصر: جيران جنيت من خلال كتابيه: خطاب الحكاية، وعودة إلى خطاب الحكاية، أ

ج. غريماس: السيميائيات السردية، وكتاب طرائق تحليل السرد الأدبي لمجموعة من المؤلفين. واستعان البحث ببعض المعاجم لضبط المصطلحات والمفاهيم منها: معجم السرديات لمحمد القاضي وآخرون، والمصطلح السردى لجيرالد برنس، وكذا معجم مصطلحات الرواية للطيف زيتوني. هذا وقد استفاد البحث من مختلف المراجع التي لها علاقة بالموضوع من بعيد أو قريب.

ولا يخلو مجال البحث العلمي من صعوبات وعراقيل، يضعف من تأثيرها هدف البحث في الوصول إلى الغاية التي رسمها، وحاول جاهداً الاقتراب منها، وعزاؤه ما قدمه من محاولة عسى أن تصيب أكثر مما تخطئ.

ولا يسعني في الأخير سوى أن أشكر الله عز وجل لتوفيقه في إكمال هذه الدراسة، كما أتوجه بالشكر للأستاذة المشرفة "عقيلة محجوبي" على رعايتها للبحث مذ كان فكرة، إلى أن استوى على صورته هاته. وإلى كل من قدّم المساعدة.

مدخل

تتعدّد النّصوص في العالم وتختلف، فينفرد كلّ نصّ بخصائص تميزه عن غيره، ويكتسب صفته المتفرّدة وقوانينه المتميزة. وتندرج النّصوص السردية ضمن هذا التّنوع والاختلاف. وهي قديمة قدم الكائن الوجودي، فقد ارتبط به السرد في كلّ زمان ومكان، وعُدّ رفيقه الذي تطوّر معه ونقل تفاصيل وجوده. إنّهُ فعلٌ لا حدود له، يحضّر في كلّ المجالات والخطابات الأدبية وغير الأدبية، كما يحتل مكانةً مهمةً في التّقافات الإنسانيّة المختلفة. يوجد في كلّ المجتمعات، يوجد في « الأسطورة، الخرافة، المثل، الحكاية، القصّة القصيرة، الملحمة، التاريخ، التراجيديا، المأساة، الملهاة، المسرح الإيمائي، كما في اللوحة الملوّنة (...)، والواجهة الزّجاجية، والسّينما، والفنون الهزلية، والحدث المتنوّع والمحادثة»⁽¹⁾. وفي خضم هذا التّنوع والزّخم المعرفي الهائل، كان لزاماً على الباحثين والدّارسين في هذا المجال وضع تلك السّروود على محك البحث، وإنتاج خطاب يصدر عن رؤية ومنهج معين، ويوظف جهازاً مصطلحيّاً يقارب تلك النّصوص، بهدف الوصول إلى القوانين التي تحكمها.

1- النظرية السردية: النشأة والأصول:

ظهرت النّظرية السردية بعدها حقلاً نقديّاً يختص بدراسة النّصوص السردية على تنوّع أشكالها ومضامينها، وتحليل بنيتها، وتفسير مكوّناتها وميكانيزماتها من أجل بيان خصائصها. لذلك عُدّ فرعاً من فروع النّقد الأدبيّ، يقوم على الاستقراء والاستنباط العلمي. كما يمكن إدراجها ضمن النّظرية الأدبيّة، فالاهتمام بالنّصوص السردية ضمن هذا الإطار يكون قصد استنباط مبادئ عامة شاملة للظاهرة الأدبيّة السردية.

⁽¹⁾ رولان بارت: النّقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، ط1، منشورات عويدات، بيروت/ باريس، 1988، ص90.

انطلاقاً من هذا، يمكن أن نُميّز بين مستويين، مستوى نظري، يجعل من « نظرية السرد المستوحاة من البنيوية، وعلم السرد يدرس طبيعة وشكل ووظيفة السرد (...)»، كما يحاول أن يحدّد القدرة السردية، وبصفة خاصة فإنّه يقوم بتحديد السّمة المشتركة بين كلّ أشكال السرد (...)، وكذلك ما يجعلهم مختلفين عن بعضهم البعض⁽¹⁾. فهو علم تتمحور قضاياها في بيان وظيفة السرد، إضافة إلى رصد القوانين السردية التي تنظم وفقها السرد الأدبية. أمّا على المستوى التطبيقي، فيسعى "علم السرد" إلى استغلال النماذج النظرية السابقة في وصف وتفسير الظاهرة السردية، وكذا تحليلها على اختلافها، فـ« السرديات فرع معرفيّ يحلّل مكونات وميكانيزمات المحكي، لكلّ محكي موضوع، إنّهُ يجب أن يحكي عن شيء ما. هذا الموضوع هو الحكاية، هذه الأخيرة يجب أن تنقل إلى المتلقي بواسطة فعل سردي هو السرد»⁽²⁾. فالمحكي مكوّن من الفعل والموضوع، وهما ضروريان له، فالأوّل ينتج الثّاني، وبالتالي هما جوهر الدّراسة العلميّة في هذا الحقل. إذ تدل كلمة "السرد" على « تمثيل عالم ممكن بوسيلة لغوية ورؤى بصرية، في مركزه هناك بطل أو عدّة أبطال بطبيعة إنسانيّة، مثبتون وجوديّاً بإدراك زماني ومكاني، والذين يؤدّون (غالباً) أفعالاً ذات أهداف مباشرة»⁽³⁾، وهو ما دفع "جيرالد برنس" (Gérald Prince) إلى إدراج "الباليه"، وعدّه شكلاً من أشكال السرد، لاعتماده على شخصيات تقوم بتمثيل أفعال ضمن إطار زماني ومكاني محدّد. إلّا أنّ هذا لا ينفي تعلق السرد (الحكيّ) بحدث حقيقيّ أو خياليّ، يقوم الرواة بتوصيله إلى المروي لهم،

(1) جيرالد برنس: المصطلح السردى، تر: عابد خزندار، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2003، ص157.

(2) جيار جنيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التّعبير، تر: ناجي مصطفى، ط1، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدّار البيضاء-المغرب، 1989، ص97.

(3) مونيكا فلودريك: مدخل إلى علم السرد، تر: باسم صالح حميد، مراجعة: مي صالح أبو الجلود، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 2012، ص22.

فيشتمل الحكّي على حدث أو مجموعة أحداث بغض النظر عن كونها حقيقة تاريخية أو إبداع أدبيّ (حقيقيّ أو خياليّ).

أمّا إذا عاد البحث إلى تاريخ العلم، وتحدث عن إرهاصات النّظرية السّردية، فإنّ الفضل يعود إلى البلغاري "تزيفيتان تودوروف" (tzvetan todorov)، الذي وضع عام 1969 تسمية (la narratology)، للدّلالة على ذلك الاتجاه أو الفرع من العلم المتخصص في الدّراسات السّردية. وإذا كانت هذه الصّيغة الاصطلاحية حديثة، فإنّه يعدّ قديماً من حيث النّشأة. والأرجح أنّ مباحث السّردية استقامت على يديّ الرّوسي "فلاديمير بروب" (vladimir propp)، فقد استطاع أن يُعدّ بحثاً تأصيليّاً في تحليل القصّ الرّوسي العجيب، وكان مؤلّفه "مورفولوجيا الحكاية" (Morphologie du récit) مُقّعداً للسّرديات. فعمد "بروب" إلى تحليل البنية الدّاخلية لحكايات مجموعة "أفانا سيف"، وبحث عن العناصر المشتركة بين قصصها، للوصول إلى بيان المتغيرات والثّوابت. أمّا منهجه فقد كان مغايراً للدّراسات التّقليدية السّابقة عليه، والقائمة على الجمع والتّصنيف، فهي «لم تقطع شوطاً بعيداً إلى الأمام على الرّغم من أنّ التّصنيف يشكل إحدى الخطوات الأساسية لكلّ بحث»⁽¹⁾. وهو المنطلق الذي باشر به "بروب" عمله، إلّا أنّه لم يقتصر عليه، بل جعله خطوة للوصول إلى "الوظيفة" (fonction)، ورأى أنّها عنصر مشترك بين جميع القصص العجيب، وكان يعني به الفعل الذي تقوم به شخصية من شخصيات الحكاية.

وقد اتخذت الدّراسات التّقديرية من عمل "بروب" المذكور أنفاً، معياراً لتطويع طرائق البحث والتحليل في مجال السّرد. فأضحى الأنموذج التحليلي البنائي للخرافة الرّوسية مرجعاً للدّارسين وأداة لا استغناء عنها لكلّ من يروم الدّقة والصّرامة في مجال السّرديات بجميع توجهاتها، فراحوا يتوسعون

(1) فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، ط1، دار شراع للنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، 1416هـ-1996م، ص29.

فيها، مضيفين إليها، من خلال انتقاداتهم التي وضعوها بعد تحققهم من الإمكانيات النظرية والتطبيقية لعمله، غير أنهم لم يخرجوا عن الإطار العام الذي وضعه، حتى وإن اختلفوا في بعض التفاصيل. ويذكر البحث منهم "ألجيرداس جوليان غريماس" (Algirdas Julien Greimas) "جيرار جنيت" (Gérard Genette)، "رولان بارت" (Roland Barthes)، "كلود بريمون" (Claude Brémont) وغيرهم.

ومن نافلة القول الإشارة إلى أنّ تباين الرؤى في النظر إلى السرديات هذا بالدارسين إلى الخلط بينها وبين نظرية الرواية، بوصفها موضوعاً يحظى باهتمام مركزي في الدراسة الأدبية⁽¹⁾، إلّا أنّ ذلك لا يعني التماهي بين النظريتين حدّ انتفاء الحدود. وعلى هذا الأساس فنظرية الرواية تختص بنوع أدبيّ واحدٍ هو "الرواية"، بينما تجعل النظرية السردية اهتمامها منصباً على الخطابات السردية بما في ذلك الرواية، التي يمكن التمييز بينها وبين الخطابات غير السردية من خلال الخاصية السردية. فيكون هذا الأخير أشمل وأوسع. مع أنّ لكلّ نظرية جهازها المصطلحي وآليات تحليلها ومجالات اشتغالها، فتحدّد خاصيتها وتميزها عن غيرها.

عموماً كان النقد الروائي مبنوياً في مقدمات الروائيين، ومدوّن في مؤلفات كتبها الدارسون في هذا المجال. ويعدّ النقد الروائي الأنجلوسكسوني علامةً فارقةً في هذا الشأن، ومرد ذلك إلى إسهاماته الفاعلة في السرديات خاصة في شقها البنيوي. فـ "هنري جيمس" (Henry James) أثمر "وجهة النظر"، من خلال انكبابه على الإنتاج الروائي الفرنسي والانجليزي. فيما قدم "بيرسي لوبوك" (Percy Lubbock) مفهوم "التبئير" في كتابه "صناعة الرواية". كما لا يمكن للبحث أن يغفل الإشارة إلى كلّ من "فورستر" (Forstier) وأدوين موير (Edwin Muir)، فصاحب

⁽¹⁾ ينظر: مارتن والاس: نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، (د، ط)، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1998، ص15.

كتاب "بناء الرواية" أكد أنّ هذا الجنس الأدبي يدرس ذاته بذاته، فيحدثنا عن نفسه، منتقداً بذلك "فورستر"، الذي استمد من منظوره المصطلحات من الموسيقى والرّسم، وإن كان قد أكد على مبدأ السببية في الحبكة، ففرق بينها وبين القصة⁽¹⁾. إلّا أنّ هذه الإرهاصات لا تعني أنّ علم السرد هو تطوير لنظرية الرواية، أو أنّه يختص بهذا الجنس الأدبي دون غيره، كما نجد ذلك عند "برنار فاليت" (Bernard Vallet)، حيث عدّه « نوع من الشعريّة المقيدة المختص بالظاهرة الروائية وحدها، فأنساق التبئير [من يرى؟ من يتكلم؟] ومغذجة المونولوجات الداخليّة مثلاً هما من اختصاص علم السرد. أمّا مفهوم "الشخصية" فقد لا يتعلق بهذا العلم مادام إنتاج المعنى في هذه الحالة ليس شأن اللغة الروائية وحدها»⁽²⁾، رغم أنّ الشخصية تعدّ أحد أهم مكونات النصّ السردّي، وإن كانت أشدها غموضاً، وأقلها اهتماماً.

أمّا عدّ النظرية السردية نوعاً من الشعريّة، فهو ما يوافق البحث عليه، غير أنّ الشعريّة المقيدة التي أشار إليها "فاليت"، ليست البويطيقا (Poétique)، ذلك أنّه يمكن النّظر إلى "علم السرد" كاختصاص جزئيّ يهتم بـ (سردية) الخطاب السردّي، ضمن علم كليّ هو البويطيقا، التي تنادي بأدبية الخطاب الأدبي بوجه عام⁽³⁾، فهي ترجع إليها في أصولها المعرفية، وما انفصالها عنها إلّا نتيجة التوالد المتسارع واللافت للأنواع الأدبيّة كمّاً وكيفاً. فكان لزماً مع استقرار الأشكال الأساسيّة للتصوّص السردية من استحداث إطار نظري وتطبيقي لتحليل وتفسير هذه الظواهر.

(1) ينظر: سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغربي، (د،ط)، دار سحر للنشر والتوزيع، تونس، ديسمبر، 2009، ص 52. وينظر: أدوين موير: بناء الرواية، تر: إبراهيم الصيرفي، (د،ط)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، 1965، ص ص 10، 11.

(2) برنار فاليت: النص الروائي تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنحدو، (د،ط)، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، (د،ت)، ص 100.

(3) جيرالد برنس: المصطلح السردّي، ص 156.

فأعلنت النّظرية السّردية استقلالها عن نظرية الأدب، وشهدت تطورات وانتقالات مرحليّة، ولكن ما إن تأسست في بداية القرن العشرين، حتى أخذت في « تنمية تقنيات محدّدة للوصول إلى أجروميات السّرد وأبنيتها المختلفة، دون الارتباط بلغة معينة، وإنّما بحثاً عمّا يسمى بالنّمودج العالمي للخطاب السّردى الذي لا يتوقف على فارق اللّغات وخصائصها التّعبيريّة»⁽¹⁾، فهو أشمل، لأنّه يسعى إلى وضع قوانين عالمية شاملة تُقيّد النّصوص السّردية باختلاف أشكالها ومشاربها وتظهراتها. فأوضحت النّصوص الأدبية ذات الطّبيعة السّردية تخضع للدراسة العلميّة، بمنهج مستقل بذاته، له أدواته الإجرائية وغاياته المقصودة و المرجوة. وفي أواسط القرن العشرين، توسعت دائرة الاهتمام بالظواهر السّردية، فلم تقتصر على النّصوص السّردية اللّغويّة فحسب، بل امتدت إلى أنماط تعبيرية أخرى. فـ «أنواع السّرد في العالم لا حصر لها، وهي قبل كلّ شيء تنوع كبير في الأجناس، وهي ذاتها تنوزع إلى مواد متباينة، كما لو أنّ كلّ مادة صالحة لكي يضمّنها الإنسان سروده. فالسّرد يمكن أن تحمله اللّغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة، والصّورة ثابتة كانت أم متحركة، والإيماء، مثلما يمكن أن يحتمله خليط منظم من هذه المواد»⁽²⁾. ولا يسع علم السّرد في هذا المقام إلّا أن يرصد القوانين التي تحكم هذه الأشكال من السّرد على اختلافها وتنوعها، خاصة وأنّها دائمة التّطور لا تركز إلى السّكون.

ولم تكن النّظرية السّردية بعيدة عن هذا الجدل، فقد شهدت هي الأخرى سلسلة متعاقبة من التّطورات التاريخيّة، متأثرة بما آل إليه المشهد التّقدي الحديث. وقد شكّلت اللّسانيات - بما هي

(1) عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، (د،ط)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، 2006، ص30.

(2) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، (د،ط)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس، 1992، ص 254.

المنطلق للكثير من العلوم- رافداً مهماً نُهلت منه واسترشدت به في بناء تصوراتها ومفاهيمها، إلاّ أنّها لم تبق حبيسة الصّورة التي تركها رائد "علم اللغة" "دوسوسير" (F.de saussure)، بل تعدته إلى أحدث ما وصل إليه هذا العلم من تطوّر في مجال الخطاب (لسانيات الخطاب) والتداولية (نظرية أفعال الكلام)، فــــ« السّرديات لم يكن باستطاعتها أن تخطو خطواتها الأولى نحو البحث العلمي الصّارم في المحكي ومكوّناته إلاّ بعد أن قدّمت اللّسانيات نموذجاً في التّمييز بين الزّمن اللّساني والزّمن الحداثي»⁽¹⁾، وقد ظهر ذلك جليّاً في الاتجاه السّردى البنيوي أو "الحصري"، الذي كان أقدم زمناً في الظّهور مقارنة بالاتجاه التّوسعي (السّرديات السّيميائية)، الذي كان لاحقاً له. ففيما تطلعت "السّردية الحصرية" إلى وضع أنظمة تحكم مسار الأفعال السّردية، واتخاذ الصّيغة معياراً، انتهت السّرديات التّوسعية إلى استيعاب كلّ الدّراسات التي تعالج موضوعاً سرديّاً نجده في كلّ عمل حكائي⁽²⁾. وقد انتظمت هذه الجهود، فكانت لكلّ مدرسة آليات تحليلها ومجالات اشتغالها، وإن كان نشدان العلمية والموضوعية في تقصي الظّاهرة السّردية قاسماً مشتركاً بينها، وقد تمّ استلهاً من منهج اللّسانيات، مع العلم أنّ المنهج « هو سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها النّاقّد، وهو يباشر وصف التّصوّص الأدبيّة وتنشيطها واستنطاقها»⁽³⁾، من أجل تفجير دلالاتها، بعد سبر أغوارها، وخوض غمار التّجربة التّقديّة التي تتباعد عن الدّاتية بقدر اقتراحها من الموضوعية، متسلحة بأدوات إجرائيّة، وترسانة مصطلحيّة، صادرة عن رؤية تعدّ خلاصة الفهم الشّامل للعملية الإبداعية من جميع نواحيها.

(1) مصطفى منصوري: سرديات جبرار جنيّت في النقد العربي الحديث، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، 2015، ص 64.

(2) ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التّعبير)، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، 1997، ص ص 47، 48.

(3) عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف، بحث في نقد المركزية الثقافية، (د، ط)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004، 504.

فقد أكد النقاد والدارسون على « اقتران الرؤية الدقيقة والشاملة للعملية الأدبية بالمنهج المعبر عنها، فبدونهما تفقد أي مقارنة جدواها، لا في غايتها فحسب، بل في سبيل الوصول إلى تلك الغاية، وتصبح المقاربة ضرباً من التضليل والخداع لا الكشف والاستنباط والتأويل»⁽¹⁾، وهو ما يؤكد تداخلهما، فيشد أحدهما إلى الآخر.

فالنظرية السردية تخضع للتطور تبعاً لتطور الأشكال الأدبية السردية، التي تختص بها، غير أن ذلك لا يعني أن التأثير أحادي الطرف، بل إننا نجد أن السرد الأدبي يتأثر ويستفيد من الدراسات النقدية الخاصة بمجاله، فالتقيد يعد من الحوافز الدافعة إلى ازدهار الإبداع الأدبي وتطوير أشكاله⁽²⁾، فهما مرتبطان ومتلازمان. بيد أن ذلك لا يؤكد قدم النظرية السردية، رغم أن هناك من الباحثين من يلاحظ اشتغال البلاغة الغربية على كثير من أسس السرديات. فهذا الفرع المعرفي لم يستقم علماً قائماً بذاته، له أسسه التي يقوم عليها، وجهازه المصطلحي الذي به يُعرف إلا في العصر الحديث. مع أن إرهاصات السرد تعود إلى أزمنة موعلة في القدم. فالسرد في العالم لا نهائية عدداً وحجماً وشكلاً، إذ تتخذ « لنفسها ألف وجه وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل، مما يعسر تعريفها تعريفاً جامعاً مانعاً»⁽³⁾، مما يصعب من القبض على ماهيتها، وبيان طبيعتها، بسبب التغيرات التي تلحقها. فبقدر وجود خصائص مشتركة بين الأجناس الأدبية السردية، هناك خصائص حميمية وأشكال صميمية يستميز بها كل جنس أدبي عن الآخر بتعبير

(1) عبد الله إبراهيم: التخييل السردية: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، حزيران، 1990، ص6.

(2) ينظر: مورييس أبو ناضر: الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، (د،ط)، (د،ت)، ص 11.

(3) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، (د،ط)، عالم المعرفة، الكويت، شعبان،

1419هـ، ديسمبر 1998م، ص11.

"عبد الملك مرتاض". وهو ما جعل النّظرية السّردية تتخلّى عن بعض المقولات القديمة، وترتدي لبوس الحداثة، فتطبع مقولاتها الجديدة بها.

2- تيارات النظرية السردية:

2-1: التيار البنيوي:

لقد كانت بداية النظرية السّردية مع البنيويّة، فإسهاماتها ذات أهمية بالغة، إلّا أنّ ذلك لا ينفي الإضافات الهامة لعلم اللغة. فـ"علم السّرد" في هذه المرحلة كان يسعى إلى علمنة دراسته، احتذاء باللسانيات، وهو ما ظهر جليّاً في نصوص نقاد السّرد خاصة في شقّة الحصريّ أو البنيويّ. فهذا "رولان بارت" ينعت تحليله بـ"البنيويّ"، ويفرّق بينه وبين التّحليل النّصيّ، فإذا كان الأوّل متعلّقاً بالمحكي الشّفهيّ، من خلال بحثه في الأشكال، فإنّ الثّاني؛ أي النّصيّ، يختصّ بالمحكي المكتوب، ويركز اهتمامه على إنتاج بنية متحركة للنّص⁽¹⁾. كما أنّ تحليلاته قد قامت على مقولة المستويات، التي كرّسها اللّسانيات، فكانت تمثل حجر الأساس في دراسته.

ولم يكن البلغاري "تريفتان تودوروف" بعيداً عن هذا، وقد جمع ما توصلت إليه النّظريات، ولكنه الجمع المنظم، فكان « أشمل البنيويين وأكثرهم نظامية، وتظهر كتاباته المختصة عن السّرد ، كيف يمكن دمج النّظريات الرّوسيّة والفرنسيّة ببعضها، وهو كذلك يدمج النّظرات النّافذة لدى النّقاد الأنجليز والأمريكيين، مظهرًا ملاقاتهم بالاهتمامات الأوروبيّة»⁽²⁾. فتشكّلت رؤاه من متحه من

(1) ينظر: رولان بارت: التحليل النصي: تطبيقات على نصوص التوراة والإنجيل والقصة، تر: عبد الكبير الشرفاوي، (د، ط)، دار التكوين، سوريا، 2009، ص23.

(2) مارتن ولاس: نظرية السرد الحديثة، ص30.

مشارب مختلفة، مع إحدائه بعض التغيرات والتعديلات، وهو ما صرح به في صياغته لـ "مظاهر السرد" التي عاد فيها إلى ما اقترحه "جون بويون" (John Bouillon)، فتوصل إلى صياغة نموذج العلاقة بين السارد والشخصية. هذه الأخيرة التي أولاه اهتمامه، نظراً للثانوية التي كانت تطبع الاهتمام بها.

ولم يغفل الناقد مقولة "الزمن"، ومردّد هذا الاهتمام هو انعدام التشابه بين زمانية القصة وزمانية الخطاب. فالتحريف الزمني الذي يمارسه المؤلف لأغراض جمالية ناتج عن تعدّد أبعاد زمن القصة في مقابل خطية زمن الخطاب⁽¹⁾.

أمّا "جيرار جنيت"، الذي كان له الفضل في الاعتراف بالنظرية السردية رسمياً حينما أصدر كتابه "خطاب السرد"، فيشكل ثالث المرتكزات التي تمحورت حولها مقارنة النصوص السردية في شقها البنيوي. وقد تميزت كتاباته بالعمق والتنوع في محاورته للنصوص، غاية البحث عن قواعد ثابتة تحكم في تشكيل هذه الظواهر.

إنّ النزعة الشعرية والبنائية ظهرت عند "جنيت" من خلال تركيزه على البنية الداخلية للنص، بعيداً عن المؤثرات الخارجية، و«سعيه لإقامة نظرية عامة في الأشكال الأدبية، تستكشف إمكانات الخطاب»⁽²⁾، وتكشف بناءه وطرائقه الإبداعية.

لقد شكلت كتبه "صور" (Figures) مرحلة أساسية في محاوره الكتابة الأدبية ومناقشتها، وأظهرت ولعاً شديداً بالبلاغة، التي أضحت معه تسير جنباً إلى جنب مع النقد، وكان ذلك من خلال عودته إلى الأدب اليوناني، مثلاً في "شعريات" أرسطو (Aristote)، فكانت العودة التي تمنع

(1) رولان بارت: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، مجموعة مؤلفين، (د، ط)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، 1992، ص55.

(2) جيرار جنيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ط3، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، (المقدمة).

النظر، لا لاقتفاء الأثر، وإنما لأجل التّجاوز، باختلاق مفاهيم جديدة، انطلاقاً من متصورات حديثة. فانقل "جنيت" من حقل معرفي إلى آخر، دون عفووية، بل بوعي يحاول بلورة خطاب للمحكي يقوم على انسجام نظري، يسعى إلى معاودة البحث عن طرائق جديدة نقرأ بها النّصوص، فكان كتاب "خطاب الحكاية" أكمل محاولة للتّعرف على مكونات الحكاية وتقنياتها الأساسية، فعدّ دراسة نظرية رحبة الأسس بتعبير "جاناثان كالر" (Jonathan culler)⁽¹⁾.

وبقدر اتفاق "جنيت" مع معاصريه، اختلف عنهم في عدم إلزام نفسه بالاهتمام بأسبقية النّصّ الاجتماعية والثّقافيّة، بل تخلّى عن محيط النّصّ وخارجه، وولى وجهته شطر التّحليل الدّاخلي، فتضافرت سردياته مع ما اقترحه "تودوروف" في المبادئ والمفاهيم، وتباينت عنها في الإجراءات والتّفريعات، فاقرن المحكي لدى "جنيت" بأوجه الفعل الثلاثة (الزّمن، الصّيغة، الصّوت)⁽²⁾.

2-2 التيار السيميائي:

يُعدّ "ألجيرداس جوليان غريماس" ممثل ومنظر الشّق الثاني من السرديات بامتياز، فهو المروج لفاعلية جهازه المفاهيمي، لذلك عدّ علامة فارقة في تاريخ البحث السيميائي، واحتل مكانة خاصة ضمنه. فأسّس نظريته في السرد على تقاليد أسبق، استلهمها من أعمال الفلكلوري الروسي "فلاديمير بروب" في محاولته صياغة نموذج نظري، يستطيع تفسير مختلف الأشكال الحكائية، إلّا أنّ استناده إلى فكرة توالي الوظائف وفق آلية ميكانيكيّة، جعل أنموذجه لا يصلح لتحليل الملفوظات الحكائية الأكثر تعقيداً. لهذا فإنّ « قيمة التّمودج البروبي لا تكمن في عمق التّحليلات التي تسنده، ولا دقة الصّيغات، وإنما في طبيعته الاستفرازية، وفي قدرته على إثارة الفرضيات، (...) والمهمة الحالية الملقاة

(1) ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص ص 23، 24.

(2) ينظر: مصطفى منصوري: سرديات جيرار جنيت، ص 19.

على عاتق السيميائيات هي تعميق وتوسيع الترسّمة السردية القانونيّة⁽¹⁾. وهو ما رام "غريماس" تحقيقه، خاصة بعد أن تبين النقص والغموض اللذان اعتورا دراسة "بروب". فتأسست السيميائية السردية من هذا المنطلق، باسطة سلطاتها بمفاهيمها ومصطلحاتها، التي ما فتئت عند رائدها تستفيد من حقل معرفي آخر هو "المسرح"، ممثلا في أعمال "سوريو" (E. Souriau). كما استفاد من ملاحظات "شترابوس" (Strauss)، متجاوزا حدود الظاهر لاستنطاق الباطن، بحثا عن المعنى، فتمظهرت إسهاماته في نموذجين: نموذج البنية العامليّة ونموذج المربع السيميائي، بما هما أداة فعّالة في القراءة النقدية، التي تتخذ المنهج السيميائي أداة لها. ففتحت أعماله التي راكمها الآفاق لمقاربة الخطابات السردية من خلال بلورته عدّة مفاهيمية وآليات منهجية.

هذا، ولا يمكن للبحث أن يتغافل عن الجذور الفلسفية لهذا الاتجاه
فـ « الأفكار الفلسفية تمثل الأصول المعرفية التي تقوم عليها كلّ المناهج
النقدية⁽²⁾، فالفلسفة لها قدرة تجعل الفكر ينهل منها، ويقدم ما يُلبّي حاجته، لهذا تعود السيميائية
بجذورها إلى الفكر الفلسفي منذ أفلاطون وأرسطو والرواقين. فكانت متعدّدة المشارب، رغم أنّها لم
تستقم علما قائما بذاته، له قواعده وأسسها المنهجية الصحيحة إلّا على يد كلّ من الفيلسوف
الأمريكي "شارل سندر بيرس" (Charles Sanders Pierce) والعالم اللغوي السويسري
فردينان دي سوسير.

3- الاستقبال العربي للسرديات الغربية:

(1) أ، ج، غريماس: السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع)، تر: سعيد بنكراد، ضمن كتاب: طرائق تحليل
السرد الأدبي، ص188.

(2) محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، ط1، دار الأمان، الرباط - المغرب /
منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر / منشورات ضفاف، بيروت - لبنان، 1434هـ، 2013م، ص22.

إنّ علاقة الثقافة والتأثير بين الشعوب أمرٌ طبيعيٌّ وضروريٌّ للاستمرار، ومنعاً للتفوق على الذات، وجعل المعرفة ظاهرةً خاصةً بمجتمع دون غيره، انفتحت الثقافة العربية على الثقافة الغربية، التي يؤكد جلُّ النقاد استنادها إلى الفكر الفلسفيّ، الذي أسّس صرحه على ما نهل من مختلف المصادر الشرقية (آسيوية، عربية إسلامية،...) في إطار التبادل الثقافي على المستوى الإنسانيّ. وخاضت غمار الثقافة والانفتاح على الآخر/ الغربيّ، أولاً لتستفيد مما توصل إليه، وثانياً لتعيّ إينيتها وتطورها بالنظر إليها في مرآة الآخر.

وفي إطار هذه العلاقة انتقلت مجموعة من المناهج والنظريات الغربية إلى الساحة العربية، وبدلاً من مساعدة الأنا على تطوير ذاتها، خلقت لها جملة من الأزمات والمآزق (أزمة المصطلح والمنهج) خاصة بعد انكسار العرب وهزيمتهم في حرب 1967م. والتي تأتي في مقدمتها كيفية وطريقة تبيّة هذه المناهج في التربة العربية. وبهذا أصبح سؤال المنهج من الأسئلة الشائكة المعقّدة المتداولة في الساحة النقدية العربية، فتصدّر اهتمامات النقاد والدارسين، واحتل مكانة هامة في مختلف المجالات. ويعكسه حجم التراكم الحاصل في الكتابات المنجزة حول هذا الموضوع، والتي تعكس بدورها التوتر الذي انتهى إليه النقد، وعلة ذلك التهافت اللامحدود على المناهج الغربية، فقد تهافت عليها النقاد استيراداً دون مراعاة للبيئة التي أفرزتها، ولا للتربة التي أنبتتها، ولا للخلفيات المعرفية والتاريخية التي أوجدتها، ونظرة خاطفة على الدراسات المنجزة في هذا الإطار، سواء تلك التي تتحدث عنه أو توظفه تكشف ذلك الاضطراب والقلق اللذان يطبعان هذه الدراسات، إضافة إلى ما يجده المطلع من أحكام مسبقة عليها (يقصد المناهج الغربية)، دون الاقتراب منها مساءلةً ومدارسةً وتمحيصاً، والاكتفاء بالتأييد أو المعادة، مرةً بحجة أنّها عتيقة تستند إلى التراث، ومرة أخرى لأنّها وافدٌ ورافدٌ غربيٌّ جديدٌ.

كلّ هذا أدى إلى تمزقٍ وخلافٍ في السّاحة النّقديّة العربيّة التي أضحت تغطّ في سباتٍ عميقٍ، تنتظر بزوغ فجر ينبيء بواقع مختلف لا متخلف، ويعوّل الكثير من النّقاد على المنهج لأهميته وخطورته، فبه تعرف ثقافات الشّعوب والأمم، وهو التّعبير الواضح والصّريح على درجة تخلفها وتقدمها، ذلك أنّ « قيمة المنهج ليست كامنة فقط في نوع الأدوات التي استعملها الباحث سواء أكانت صالحة أو غير صالحة، لمجرد البحث، أو أنّ موضوعة تقتضي نوعاً ما من المناهج، ولكن قيمة أي منهج رهينة بما يحققه في نطاق رؤيته وهدفه»⁽¹⁾، فهو يوظف لأجل استكناه دلالة النّصوص، وكشف بنياتها الجمالية والشّكلية. كما يعدّ الوسيلة والأداة التي بها يتم البحث في مضامينها من الدّاخل، بعد أن كانت العمليّة النّقديّة تقوم على الذّوقية والذّاتية، والاعتماد على جوانب خارجية أثناء الاقتراب من النّصوص مساءلةً. وهو في كلّ ذلك يعتمد على النّظرية بأبعادها الفلسفية والإيديولوجية، فيصبح الاتساق بين الأسس النّظرية والأدوات الإجرائية أمراً حتمياً، غير أنّ العلاقة بينهما ليست أحادية الجانب، فالمنهج يمارس دوراً تصحيحياً إزاء الأسس النّظرية⁽²⁾، من خلال الخلل الذي قد يظهر أثناء التّطبيق، فيأبى المنهج عن مطاوعة تلك الأسس.

وإذا كان الانفتاح على الآخر/ الغرب قد ولّد هذه الإشكالية، فإن القول والإيمان بأنّ المنهج ليس إلّا أدوات إجرائية يُتوسّل بها، يُعدّ جانباً مرئياً فيه كما يؤكد ذلك "عباس الجارري"، لأنّ الجانب اللامرئي يتمثل فيما يحمله المنهج من حمولة فكرية ومعرفية للثقافة المنتجة⁽³⁾. لهذا وجب إدراك ذلك، والتّعامل معه بمرونة تمكّن من توظيف الوافد الغربيّ ليتلاءم والثّقافة العربيّة، خاصة وأنّ

(1) عباس الجارري: خطاب المنهج، منشورات السفير، مكناس/المغرب، ط1، 1990، ص ص40، 41.

(2) ينظر: سيد مجراوي : البحث عن المنهج في النّقد العربي الحديث، ط1، دار شرقيات للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر 1993، ص ص9، 11.

(3) عباس الجارري: خطاب المنهج، ص ص40، 41.

النصوص التي تقارب بها المناهج مختلفة المنبت. لأجل هذا وجب التأكيد على ضرورة التأصيل المنهجي كحل لهذه الإشكالية.

ولا تقل قضية المصطلح شأنًا عن سابقتها، لما للمصطلح من مكانة كبيرة في تأسيس العلوم، فلا يكاد يقوم العلم إلاّ به، كما تُعدّ المصطلحات خلاصات العلوم ورحيقها المختوم بتعبير "وغليسي"⁽¹⁾. وإذا كان ذلك كذلك، فولوج وسبر أغوار العلوم يكون من خلال التوسل بترسانتها المصطلحية.

وقد حظي المصطلح بعناية الدارسين منذ القديم، في محاولة منهم الاتفاق على وضع مجموعة من المدلولات لدوال معينة، وقد أثمرت هذه الجهود تأسيس علم خاص به، له مفرداته الدالة عليه، وهو "علم المصطلح"، الذي يتقاطع مع عدّة علوم أخرى، مما يؤكد عدم استقلاله بذاته. وقد ظهر هذا العلم حديثًا في القرن الثامن عشر (ق 18) في ألمانيا، ويعد "أوغين فوستر" (Eugène foster) مؤسس علم المصطلح المعاصر⁽²⁾، وكانت مساهمة اللسانيات كبيرة في مجال بلورة هذا العلم من خلال ضبطه بقواعد وتقنيات تمنعه أن يجرد عن العلميّة والعلم الذي يتناوله.

والجدير بالذكر هنا، أنّ المصطلح يظلّ وفياً للتخصّص المعرفي الذي يندرج ضمنه، وكذا محافظاً على الخصوصية الحضارية والمعرفية الخاصة بالبيئة التي لفظته، خاصة تلك المتصلة بالتيارات الفكرية والفلسفية، فالمصطلح يمارس « دوراً أساسياً وفعالاً في تكوين المعرفة، وفي الوقت نفسه فإنّ حقل المعرفة الذي يتشكل فيه المصطلح يتعدّد تبعاً لتعدّد حقول المعرفة من جهة، وتبعاً للأثر التاريخي الذي

⁽¹⁾ ينظر: يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر،

1430 هـ-2009م، ص 27.

⁽²⁾ ينظر: المرجع نفسه، ص ص 28، 29.

يتطوّر في ضوءه ذلك الحقل⁽¹⁾. يتجلى من خلال هذا القول مدى وفاء المصطلح لتربيته، وصعوبة التعامل معه في تربية مغايرة. وهو ما كان سبباً في ظهور إشكالية المصطلح، لأنّ الأبعاد الخطيرة للمصطلح تكمن في انعدام الوعي بملايسات نشأته وخصوصياته الحضارية، التي يبقى وفيّاً لها، رغم محاولات تبيئته. فالعربي إمّا أن يرتقي في أحضان الوافد الغربيّ، أو يرجع إلى مستودع التراث العربي، بهدف البحث عن مقابل للمصطلحات الدخيلة.

إذن، فأهم عامل فعّل هذه الإشكالية المصطلحيّة، هو ذلك الانفتاح على الحداثة الغربية، التي عرفت عبر مسيرتها تغييراً مسّ النّقد بجميع جوانبه.

وقد شكّل المصطلح من خلال كلّ ما ذكر، معضلةً من معضلات الخطاب النّقديّ العربيّ، في غياب تنسيق عربيّ موحد، « فالمصطلح الموحّد والمتفق عليه رمز الحضارة المتقدّمة، لأنّه يؤصّل لفكرٍ واحدٍ متّحدٍ لا خلاف فيه، ويدعو إلى جمع شتاتٍ مفرقٍ ليسمو بالأمة وينفلها إلى المعالي، ويضيّق فجوات الشّقاق وثرغات الفرقة بين علماء الأمة واللّغة الواحدة»⁽²⁾، كما يمنع الاتفاق الفوضي المصطلحيّة والإرباك. فالترجمات متعدّدة، بل قد لا تخصي للمصطلح الواحد، ما منع العرب من بناء حضارتهم، بل السّيادة والتّبوأ. ف_____ « الأمة التي تبني الإنسان لغويّاً وعلميّاً هي التي تسود وتقوى دعائهما في الأرض، والأمة التي تتفاعل حضاريّاً مع الأمم الأخرى، فتأخذ منها كلّ جديدٍ لتضمّه إلى تراثها بعد أن تصوغه في قالبها اللّغوي، لا بد أنّها سائرة في طريق صحيح يوصلها إلى الرّيادة والتّقدم»⁽³⁾، لهذا على العربي أن يسعى جهده لبناء ثقافة

(1) عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف، ص 559.

(2) محمد عبد الله العيسى: علم المصطلح بين القديم والحديث، أطروحة دكتوراه، جامعة تشرين اللاذقية، ص 12.

(3) المرجع نفسه: ص 13.

وقد أرقّ استفحال هذه الإشكالية النّقاد، فسعوا لاستجلاء أسبابها، وفحص جذورها، بغية الوصول إلى إيجاد الحلول المناسبة لها. ولا سبيل إلى القضاء على هذه الإشكالية إلّا التّفاعل مع الحضارات الأخرى، بتبيئة الوافد وقولته لغويّاً في إطار التّراث العربيّ، ليتلاءم والثّقافة العربيّة المعاصرة. وقد ترتب عن هذا ثقافة الشّرخ، فارتدى النّقد العربيّ لبوساً غربيّاً، في محاكاة منه لثقافته، وانقطع عن تراثه متجاهلاً، متهمّاً إياه بالجمود والانغلاق، فأضحى النّقد العربيّ يعيش غرباً في عقر داره، ويدلّل على كفاية النّقد الغربيّ بليّ عنق النّصّ العربيّ بتعبير "عبد العزيز حمودة". كلّ هذا دون مراعاة للخلفية الفلسفية والمرجعية المعرفية للمناهج الغربية بدعوى كونية وشمولية النّظريات، فهي تتجاوز الأطر الزمانيّة والمكانيّة بتجريدتها وعموميتها. إلّا أنّ هذه الدّعوة تجد من يفندوها ويعارضها على أساس أنّ النّظرية لها تشكيل حضاري وثقافي أسهم في انتصاها، وسياق تاريخي شهد ميلادها. وهنا تعدّدت المواقف وتشعبت، بل وصلت حدّ التّناقض بين رافضٍ ومؤيدٍ.

في ظلّ هذا، تضافرت الجهود العربيّة للبحث عن معادلات يمثل حلّها خروجاً مما نعاناه. وهنا اشتد الصّراع بين فريقين، قدّم كلّ منهما مشروعاً باعتباره المخلص من حالة التّوتر؛ دعاة الحداثة بمشاريعهم الغربية، وأنصار التّجديد وفق الأصول الموروثة، فكان أنّ اتهم النّقد العربيّ بعدم تمتعه بمهوية مستقلة، و« كانت الإيديولوجية هي الصبغة الأساس في هذا الصّراع، فكلّ يدافع عن الفكر الذي ينتمي إليه»⁽¹⁾، فبرزت المفارقات والتّناقضات، وأصبحت سمة للفكر العربي، كما أدى هذا الصّراع إلى فوضى في الكتابة التّقديّة التي امتنعتها الجميع.

ورغم ذلك لا يمكن للبحث أن يشكك في جهود النّقاد العرب، الذين سكّنوا بهاجس الارتقاء، للوصول إلى مسايرة الرّكب، وبناء حضارة على شاكلة نظيرتها الغربية، تساهم في تشييد

(1) محمد فليح الجبوري: الاتجاه السّيميائي في النّقد العربي الحديث، ص 115.

صرح إنساني، الحقّ فيه للكلّ على حساب الجزء. لهذا فعلى الفكر العربي الحديث أن يسعى إلى بناء مجتمع يفيد من تراثه الحيّ؛ باعتباره الذاكرة التي تحفظه من الاندثار، ويجمع إلى جانبه ما يحدث أمامه من تطوّر حدثي، بوصفه حالة حضارية. كلّ هذا في إطار ثقافة واعية توصل الوافد ليتلاءم والحضارة العربيّة، فيُصبح ابنًا من صلبها، لا يدين لأحد بفضل إيجاده إلاّ لثقافته العربيّة.

والجدير بالذكر، هو أنّ استقبال النّقد العربي للمناهج الغربيّة لم يكن مترامًا مع ظهورها بأرض نشأتها، فكان الحاصل كمًّا معرفيًّا من النظريات والمناهج، بل من المصطلحات والمفاهيم التي تعجّ بها السّاحة النّقدية العربيّة، في عجزٍ عن استحداث فرعٍ من فروع المعرفة، أو تطوير فرع قديم لبلوغ الهدف كما عبّر عن ذلك "علي حرب"، وهو استحداث نظرية نقدية عربيّة.

ومن جملة النّظريات التي حظيت باهتمام النّقاد العرب، فسعوا إلى نقلها وتمثلها "السرديات"، هذا الفرع من الدّراسة الذي يُعنى بالنّصوص ذات الطّابع السّردية. وهي حديثة العهد في النّقد العربي « لا تتعدى ثمانينيّات القرن الماضي، على الرّغم من أنّ استحضار المنجز النّقدي الغربي يؤرخ له بمنتصف القرن العشرين»⁽¹⁾، غير أنّه لم يحظ بالحفاوة التي حظيت بها الفروع اللّغويّة والنّقدية والفكرية والاجتماعية⁽²⁾.

ولعل ردود الفعل التي أثارها هذا الفرع من الدّراسة لا تقل حدّة عما أثارته بقية النّظريات، بين مؤيد ومعارض، وممسك للعصا من الوسط، مع تعالي صيحات المحافظة على الهوية العربيّة، والانفتاح على العالم.

وقد تعرف القارئ العربي على هذا الفرع من العلوم، في إطار التّحوّلات التي عرفتها السّرديات في هذه الفترة، فقد شهدت تحوّلًا مهمًّا على مستوى المرجعيّات، وكذا طرائق التّعامل مع

(1) مصطفى منصور: سرديات جبرار جنيّت، ص338.

(2) ينظر: سليمة لوّكام: تلقي السّرديات في النّقد المغربي، ص31.

النّصوص الأدبيّة. فتزايد عدد المشتغلين في هذا الحقل، موازاة مع تزايد وتيرة الإبداع السّردية خاصة الرواية، هذا الجنس الأدبي الذي كان أوفر الأنواع حظاً، على مستوى الإبداع والتّقد.

وقد كان للمثقفين دورهم في بعث مقومات المشهد الثقافي، فاتخذوا من الأنواع الأدبية التي كان السّرد خاصيتها، كالرواية والقصة والأفصوصة مجالاً لطرح أفكارهم والتّعبير عن آرائهم، فتعدّدت المواضيع باختلاف الرّؤى، وإن كان الطّابع السّياسيّ غالباً عليها. فنشرت هذه النّصوص في المجلات والجرائد على شكل مقالات.

أمّا عن المستويات الخطابيّة التي نقلت السّرديات الغربيّة إلى السّاحة النّقديّة العربيّة فتتنوع بين:

الترجمة: بعدها آلية ونافذة تفتح بها الذات العربيّة على العالم الخارجيّ، لغاية رؤيته والتّعرف عليه. فهي ركيزة أساسية تقوم عليها حلّ التّخصصات، لأنّها تسمح بانتقال المعارف من لغة إلى أخرى، فتتواصل الأفكار وتُتبادل المعلومات.

وما يجدر التّنويه به هنا، هو أنّ ترجمة المصطلحات ليست فقط عملية لغوية، تكفي فيها قاعدة أن يكون المترجم مُلمّاً باللّغتين (المنقول منها وإليها)، بل عليه أن يمتلك المعرفة باللّغة الاصطلاحيّة على حدّ تعبير "سعيد يقطين".

لقد كان للتّطورات التي شهدتها السّرديات الغربيّة الدّفع القوي لإقبال النّقاد العرب على ترجمة مقالات أو أجزاء من كتب، وتعريبها من خلال الإطلاع عليها في أصولها، والتّعرف على تقنياتها وأسّسها.

ولأنّ المصطلح السّردية على غرار المصطلح اللّسانيّ والسّيميائيّ ميزته التّنوع وتعدّد الدّلالة، فقد ترتب عن ترجمته فوضى مصطلحيّة، تجلّت في وجود عدّة مصطلحات للمفهوم الواحد، فأضحت

الضبابية تلف المشهد النقدي في هذا المجال. لذلك، فبقدر ما ساهمت الترجمة في إثراء الرّصيد المصطلحي للسّرديات، تسببت في فوضى دلالية ومصطلحية. كلّ هذا في غياب التنسيق بين النّقاد والمصطلحيين. ومن ثمّ تضاعفت التّباينات نظراً لهذه الاختلافات، فأضحت خلافات.

أمّا على المستوى الخطابي الثاني، وهو خطاب التأسيس والتأصيل، الذي أنيطت به مهمة توفير الوسائل المعرفية التي تكفل تبين المعالم الكبرى للسّرديات، فيتعرّف القارئ العربيّ على أصولها التاريخية والمعرفيّة، وكذلك الخلفية الابستمية التي استندت إليها، فاستمدت رؤاها ومصطلحاتها، عن طريق ردّها إلى أقانيمها التي انبثقت منها، فساعدت على ظهورها. أمّا عن دور هذا المستوى، فهو المساهمة في فتح الآفاق المعرفيّة، التي بها تُحرك عجلة النّقد السّردية. لتأتي الممارسة التّطبيقية، فتُعّين الفعاليّة المنهجية إجرائياً، استناداً إلى المستوى السّابق، مسلّحة بترسانة لازمة توفرها المستويات السّابقة. خاصة ما تعلق بالإجراءات والأدوات التي تتخذ آلية لولوج النّصوص أو معالجة القضايا، فيتفحص القارئ تلك الأدوات والإجراءات، وينظر في مدى فاعليتها في الكشف عن دلالات النّصوص وتفصيلاتها.

هذا، ويشير البحث إلى أنّ شقي السّرديات البنيوية والسّيميائية، قد تسلّل إلى الدّرس النقدي العربيّ ضمن دراسات المحكي، وفق المنهجين البنيويّ والسّيميائيّ، فكان الأوّل رافضاً إقحام بنيات خارج المحكي، مُلغياً كلّ المقاربات السياقية، التي مارست سلطة فيها الكثير من الاعتساف، عن طريق ربط النّصّ بسياقات خارجية. إلّا أنّ النّاقّد العربيّ سارع إلى ترديد مفاهيمه دون ضبط لإجراءاته ومعرفته بأسبقيتها، فاكتنف الغموض خطابه، والضبابية مصطلحاته.

والأمر عينه، يمكن أن يقال عن الشّق الثاني من السّرديات، التي عرفت في إطار دراسة المنهج السّيميائي، فقد تبوأ مكانة متقدّمة في النّقد العربيّ الحديث، وأثبت نجاعته وكفاءته العالية في التحليل.

وإذا كان هذين التّوعين منفصلين في أرض نشأتهما، على أساس أنّ الأوّل قد جعل اهتمامه مُنصباً على المتن، فيما اهتم الثّاني بالمبنى، فإنّ التّقاد العرب لا يجدون حرجاً في الجمع بينهما وهما منفصلان⁽¹⁾. وهو لبّ وجوهر أزمة هذا التّقّد، الذي عجز عن رسم معالم طريقه، نظراً للإشكاليات التي تقف حائلاً دون وصوله إلى مراده.

ولم يكن المثقف الجزائريّ بعيداً عن ذلك، فقد أسهم في تطوير الجانب الإبداعيّ والنّقديّ، فازدهرت الحركة الفكرية والنقدية. إلّا أنّ الحديث عن استقبال الجزائر لهذا التّوع من الدّراسة، هو حديث عن مرحلة متأخرة مقارنة بظهورها في الغرب/ أرض النشأة، وبالنظر إلى بلدان المغرب العربي (تونس، المغرب)، فقد انتصب السرديات مبحثاً قائماً بذاته في التسعينيات، وذلك من خلال تسليّتها إلى قاعات الدّرس الجامعي. ولم تكن هذه الوسيلة الوحيدة في تعرف القارئ الجزائري عليها، فقد كان للبعثات العلميّة التي انتقل بها الدّارسون إلى البلاد الغربية دورٌ في ذلك، إضافة إلى ترجمة الكتب والمقالات الغربية في هذا المجال. ومن خلال الكتاب الأصلي، خاصة وأنّ معظم المثقفين الجزائريين يتقنون اللّغة الفرنسيّة بحكم الاستعمار⁽²⁾، فكان لـ "عبد الملك مرتاض"، و"رشيد بن مالك" و"عبد الحميد بورايو" وغيرهم من جيل الرّواد دور في انتشار السرديات في السّاحة النّقديّة الجزائريّة. ويعتزم البحث تقصي تلك المعالم النّقديّة التّنظيريّة، لما لها من أثرٍ واضحٍ في رسم صورة التّقّد الجزائريّ في مجال السرديات، وكذا الوقوف عند مرتكزاتها وأسسها في تعاملها مع الحكّي، واشتغالها عليه تحليلاً، للوصول إلى موضعه ضمن الخطاب النّقديّ العربيّ في هذا المجال.

فهل اهتدى هذا التّقّد بظروف تاريخية مختلفة عن ظروفه، فأنتج ما أسماه "عبد الله إبراهيم" بالمطابقة، أم كانت فكرة الاختلاف حاضرة، فتفاعل مع المنجز الغربيّ، وأسّس لثقافة الاختلاف؟

(1) ينظر: مصطفى منصوري: سرديات جبار جنيت، ص 354.

(2) ينظر: سليمة لوكام: تلقي السرديات في التّقّد المغربي، ص 35.

ولإجابة عن هذه التساؤلات اتخذ البحث من نقد النقد أدواته في الكشف عن آليات اشتغال خطاب "السرديات" عند النقاد الجزائريين، وسيحاول الوقوف ولو بشكل مقتضب عند هذا المجال المعرفي، ولكن ليس لمناقشة المصطلح، ولا بحث جذوره في التراث العربي أو تأصيله في التربة الغربية، بل سيكتفي بإشارات تعرض لمفهومه في إطار تداخله مع مجال آخر هو النقد الأدبي، وكذا بيان منهجه، والخطوات المتبعة من قبل ناقد النقد في معرفة الخلفيات الفكرية التي تقبع خلف التفكير النقدي، وكشف سلامة مبادئه النظرية وأدواته الإجرائية، بوضعه موضع المسائلة والمراجعة والتقويم.

4- نقد النقد:

يعود الفضل في اصطلاح المصطلح للبلغاري "تودوروف"، فقد تناول في كتابه (critique de la critique) مجموعة من القضايا النقدية لنقاد عالميين، و«لم يكن يريد أن ينتقد مذهباً نقدياً بعينه، بالمعنى الحرفي لمصطلح النقد في نزعتة التقليدية على الأقل فيرفضه أو يقبله، أو يدافع عنه أو يهاجمه، ولكنه كان بصدد تقديم رؤية شاملة، أو واسعة الأبعاد على الأقل، ومن وجهة نظر فكرية خاصة عن تيارات نقدية عالمية...» فتناول الشكلائية والبنوية، والوجودية والواقعية، ومعظم التيارات النقدية التي كان لها شأن أي شأن في القرن العشرين⁽¹⁾، فمثل عمله هذا البداية الحقيقية لهذا النوع من النقد، خاصة في الجانب المصطلحي. ولأنه لم يبلغ درجة التخصص المستقل بعد، فقد استعصى على المشتغلين به الاستقرار على وضع تعريف محدّد له، فتباينت مفاهيمه واختلفت وجهات نظر الباحثين في تحديد ماهيته، لتداخله أولاً مع مجال آخر هو النقد الأدبي، الذي كان مصاحباً في جميع تقلباته

(1) عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، (د، ط)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة - الجزائر، 2005، ص 248.

وتحوّلته للعملية الإبداعية، واختلاف المنطلقات الفكرية والمعرفية التي يستقي منها الباحثون رؤاهم ثانيًا.

ف_____ "جابر عصفور" يعرفه بأنّه « قول آخر عن النقد، يدور حول مراجعة القول النقدي ذاته، وفحصه، وأعني مراجعة مصطلحات النقد وبنية المنطقية ومبادئه الأساسية وفرضياته التفسيرية وأدواته الإجرائية»⁽¹⁾.

يتبيّن من القول السابق أنّ "نقد النقد" عند "عصفور" يرتبط بالجانب التطبيقي، في تعلقه ببحث كيفية طرح الناقد لرؤيته المنهجية، بكشف آلياته، ووصف سيرورة عمليات التحليل لمعرفة طبيعة الممارسة النقدية المتبعة.

و يعدّه "محمد الدغمومي" « بناءً معرفيًا إجرائيًا وظيفيًا يعمل بإستراتيجية واحدة (...) ليست أبدًا إستراتيجية التنظير أو النظرية الأدبية أو النقد، وإنّما تستهدف من خلال معرفة طبيعة الممارسة النقدية (آلياتها، مبادئها، غاياتها، معرفتها) الوصول إلى أحد المرامي الآتية:

- كشف الخلل فيها.
- تدعيم هذه الممارسة.
- تبرير هذه الممارسة.
- تحديد تشغيل المفاهيم النقدية في ممارسة منهج ما.
- تحديد تشغيل الإجراءات في الممارسة منهج ما.
- فحص النظريات النقدية والأدبية بما هي بناءات معرفية. «⁽¹⁾

⁽¹⁾ جابر عصفور: نقاد نجيب محفوظ، ملاحظات أولية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، م1، ع3، أبريل- جمادى الآخرة، 1981، 1401، ص 164.

يتجاوز "الدغمومي" بهذا التّحديد رؤية "جابر عصفور"، لتعلق "نقد النقد" عنده بالجانبيين النظري والتطبيقي، ففيما يشتغل الفرع الأوّل (النظري) على الأسس النظرية للمناهج النقدية، من خلال البحث في مرجعياتها الفكرية والفلسفية (المعرفية)، ويتم ذلك من خلال تفكيك مقولات النقد الأدبي. يختص الفرع الثاني (التطبيقي) ببحث الآليات الإجرائية المطبقة من قبل الدارسين على النصوص الإبداعية، أي جانب الممارسة النقدية. وهو ما دفعه إلى التفريق بين بعض الأنشطة المعرفية التي قد تتداخل مع "نقد النقد"، كالعرض النظري وتاريخ النقد، رغم عدم نفيه للصلة بينها.

ولم يختلف "حميد لحداني" عن سابقه، فقد ربط نقد النقد بنقد الإبداع لا بالإبداع، واضعاً الحدود الواضحة بينه وبين النقد، مشدداً على وجوب مراعاة هذه الحقيقة عند الحديث عن منهجية نقد النقد الخاصة. فـ « ناقد النقد عليه أن يتخلى عن تبني أحد مناهج نقد الإبداع، وأن يترك الاختيار لنقاد الإبداع وحدهم، لأنّ المجال الأساسي لبحثه ليس هو معرفة الأدب، بل معرفة الكيفية التي نعرف بها الأدب. (...) ويتضح لنا أنّ نقد النقد يحكم تخصصه في تأمل مناهج النقد الأدبي، سواء في جانبها النظري أو التطبيقي مدعو إلى استخدام أداة الوصف »⁽²⁾ ، مع التسليح بترسانة معرفية ومصطلحية وأخرى منهجية تضاهي ما يوجد عند ناقد الإبداع.

ويبيّن أنّ "لحداني" يقف في مصاف النقاد الذين ينفون المطابقة بين "نقد النقد" و "النقد الأدبي"، ولعلّ مكنم الاختلاف يظهر في اصطناع كلّ منهما «أدوات تحدّد مجاله المختلف عن الآخر، مع

(1) محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ط1، منشورات كلية الآداب، الرباط-المغرب،

1420هـ-1999م، ص 52.

(2) حميد لحداني: سحر الموضوع عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، ط2، دراسات سال، فاس-المغرب،

2014، ص 10.

استخدامهما للغة واحدة، وهي اللغة الواصفة»⁽¹⁾. فـ "نقد النقد" خطاب نقدي يقوم على خطاب نقدي آخر، بالنظر في منهجه ومصطلحه، وآلياته النظرية والعملية، لإلقاء الضوء على أصول المذاهب النقدية، وكشف أصولها المعرفية، وخلفياتها التي تستمد منها مرجعياتها. كلّ ذلك وفق خطوات أو لنقل إجراءات أقرتها الناقدة الفرنسية "جوهانا ناتالي" (Johana Nathali) ، ونقلها إلى العربية "حمداني" وتمثل في:

- الأهداف: وتقتضي التساؤل عن غايات الناقد من إقدامه على تحليل وتحديد رؤيته المنهجية المعتمدة.

- المتن: يعتبر تحديد المتن عملية أساسية في مجال نقد النقد، لأنّ التّصوّر النقدي قد يحدد هو نفسه المتن الذي يشتغل عليه.

- الممارسة النقدية: ليس من الضروري أن تكون ممارسة الناقد للتحليل مطابقة دائماً تمام المطابقة للأطروحات المنهجية المعبر عنها في المقدمة⁽²⁾.

ورغم ذلك يظل "نقد النقد" بحاجة إلى مزيد من الجهود لتفعيل دوره في بناء معرفة نقدية قوامها العلمية والموضوعية.

⁽¹⁾ عبد الرحمن التمار: نقد النقد بين التّصوّر المنهجي والانجاز النصي، ط1، كنوز المعرفة، الأردن، 2017، ص 29،30.

⁽²⁾ ينظر: حميد حمداني: سحر الموضوع، ص21.

الفصل الأول

خطاب المنهج في الممارسة النقدية الجزائرية بين مرجعية

التأصيل وإشكالية التأسيس

أولاً: تحولات الخطاب السردّي في الجزائر والحركة النقدية المصاحبة له.

ثانياً: قضية المنهج في خطاب نقد السرد الجزائري.

1- عبد الله خليفة الركبي.

2- محمد مصايف.

3- واسيني الأعرج.

4- عبد الحميد بورايو.

5- رشيد بن مالك.

6- حبيب موني.

شهد العالم منذ القرن العشرين نقلة نوعية معرفيًا وفكريًا، رجحت فيه الكفة للآخر الغربي، الذي اعتلى مراتب التّقدّم، واستطاع أن يطرّوّر نظريات ومناهج عديدة، تشترك في هدفٍ واحدٍ، رغم تنوّع المنطلقات، وهي التّأسيس لمناهج علميّة، تكفل له دراسة/ مقارنة الظّاهرة الأدبيّة بصفة موضوعيّة. ولأنّ العرب ومنهم الجزائريون اضطروا إلى خوض غمار تجربة الماثقة مع الآخر/الغرب للاستفادة مما توصل إليه من أطروحات ومناهج نقدية، ظهرت مشاريع نقدية متعددة ومتنوعة، تنوع المرجعية التكوينية لكلّ ناقد، فأسهمت في إقامة تحوُّلات نقدية عرفها الخطاب النقدي العربي. لذا يعتزم البحث في هذا الفصل الوقوف عند بعض المشاريع النقدية الجزائرية في مجال السّرديات، للتعريف بمعالم فكرهم النقدي، وكذا إبراز الصيغة التكوينية التي يبنّي عليها هذا الفكر، مع الحرص على تسليط الضوء على قراءتهم للنصوص السردية، وتمثلهم للمناهج النقدية، وكشف النقاب عن مرجعياتهم المعرفية وتوجهاتهم الفكرية المساهمة في رسم معالم مسارهم التّقديّ.

فهل كان النّاقّد الجزائري على وعي بمكانيزمات انتقال النّظرية والمنهج؟ وهل استطاع إعادة استنباطها بتهيئة الأرضية المناسبة عن طريق نقد آلياتها وإجراء تعديلات وتحويرات لتتلاءم وخصوصية المادة المفحوصة، أم أنّ المنهج كان عصيًّا وفيًّا لأسبقته التّاريخية والحضارية التي تشكّل فيها؟ وما المرجعية الثّقافية التي اتكأ عليها النّقاد الجزائريون في إبداع المفاهيم وصناعة المصطلحات قصد التّأسيس لهوية عربية مفارقة للغرب ومختلفة عن التّراث رغم أنّها مستمدة منه؟ هذه الأسئلة وأخرى غيرها ستكون المحك الذي سيبنّي عليه البحث فرضياته قصد الوصول إلى النتائج المرجوة.

وقبل ذلك سيتم الوقوف عند تحولات الخطاب السّرديّ في الجزائر والحركة النقديّة المصاحبة

له

أولاً: تحولات الخطاب السردّي في الجزائر والحركة النقدية المصاحبة له:

شهدت النصوص السردية في الفترة الأخيرة تغييراً وتطوراً على مستوى مكوناتها الأساسية شكلاً ومضموناً ووظيفةً، فالرواية ومنذ انتصابها شكلاً ثابتاً في القرن الثامن عشر تميزت عن غيرها من الأشكال الأدبية الأخرى كالتأريخ والسيرة الذاتية بملامح فنية طبعها، فخلقت خصوصيتها. ولعل ظهور "الرواية التاريخية" جعل الكثيرين يربطون بينها وبين التاريخ، بل منهم من عدّها وثيقة تاريخية. مع أنّ الأمر لا يستقيم، فبينما يمزج "الروائي" بين الواقع والخيال، ويضمّن نصّه إيديولوجيته أو وجهات نظره، يلتزم "المؤرخ" الحياد ما أمكنه، مبتعداً عن الخيال.

والأمر ذاته يمكن أن يقال عن علاقة الرواية بالمجتمع، فهي وإن كانت شكلاً من أشكال التعبير الاجتماعي، إلّا أنّها تختلف عما ينقله عالم الاجتماع، الذي نجده في كثير من الأحيان يُشخصُ ويُخصّي، ليقدم الحلول، فيما يكتفي الروائي بجعل ما يحدث في المجتمع مادته الأساسية، ليضفي عليها من خياله ما يجعلها مختلفة. « وبهذه السيرة أصبحت الرواية أعمق مدلولاً، وأنفع وظيفة اجتماعية وسياسية وثقافية، إذ غدت وسيلة من وسائل التربية، والتثقيف والترفيه وتهذيب الطّباع، وترقيق العواطف وصقلها»⁽¹⁾.

⁽¹⁾ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت شعبان 1419هـ - ديسمبر 1998م، ص 38.

يشير البحث هنا إلى أنّ هذا الجنس الأدبي قد سار بوتيرة متباطئة خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، فيما شهد أوج ازدهاره في القرن العشرين، ومرد ذلك إلى اختلاف التجارب التي حاضها الروائيون في شتى البلدان، فقد أبدعوا روايات بتقنيات مختلفة وحبكات متنوعة، إضافة إلى التغييرات الاجتماعية، التي طرأت على العالم خاصة بعد الحربين العالميتين.

وفي الخمسينيات من القرن ذاته، ظهر اتجاه ما يسمى بـ "الرواية الجديدة"، التي أسست لنفسها بناءً جديداً، فغيرت من بعض خصائص الرواية التقليدية، مركزة على الوصف الدقيق للأشياء والأحداث، فتداخل الوصف بالسرد، وأضحت الرواية الشكل الأدبي العالمي الأول.

ولم تكن الرواية العربية بمنأى عن كلّ ذلك، فكانت رواية "زينب" لـ "محمد حسين هيكل" البداية التي وضعت الأساس لهذا الفن في العالم العربي، بقواعد فنية بعيدة عن التشويش والاضطراب، اللذين طبعوا هذا الفن قبل الحرب العالمية الأولى، وقد ظهر تأثير الرواية الغربية جلياً في هذا النصّ السردّي من خلال بنيته الفنيّة.

وانتقل هذا الفن نقلةً نوعيةً من خلال ما أحدثه الروائيون من تغييرات، خاصة بعد هزيمة 1967، فقد أضحت أكثر حداثة من خلال استبدال الأساليب التقليديّة برؤى جديدة، تداخل فيها الواقعي بالخيالي، فبات أكثر تعقيداً، وأعمق تركيباً.

كلّ ذلك لا ينفي انعدام الفن السردّي في التراث العربي، فقد كان حافلاً بإرهاصات قصصية، يُذكر من ذلك، السّير الشعبية، القصص الديني والفلسفي، وكذا المقامات التي كان لها شأن كبير وأثر واضح في بداية الرواية في الوطن العربي (حديث عيسى بن هشام للمويلحي)، كما لا يفوت البحث أن يشير إلى رائعة "ألف ليلة وليلة".

ولم تكن الرواية الجزائرية بمعزل عن كلّ هذا، فقد نشأت هي الأخرى نتيجة تأثيرها واتصالها المباشر بالرواية الغربية منذ منتصف القرن التاسع عشر، فعرفت تطورات وتحولات على مستوى الشكل والمضمون، بفعل تطوّر بنيات المجتمع (الاقتصاديّة، الثقافيّة، الاجتماعيّة) ونموها، من معالجتها للقضايا الأخلاقية والاجتماعية والفلسفية، إلى دعوتها للإصلاح والإمتاع والتسلية، ذلك أنّ هذا الأدب كان أداة للتعبير عن مطالب الشعب الجزائري، وطريقة لإيصال القضية الجزائرية إلى الرأي العام العالمي، إضافة إلى تصويرها لاستبداد وبطش الاستعمار. ولأنّه قد اتخذ لغة العدو أدواته في التعبير، فقد أضحى سلاحاً من أسلحة التحرر.

وقد مرّ الأدب الجزائري بمراحل مختلفة، فالفن القصصي، وخاصة القصّة القصيرة نشأت متأخرة مقارنة بنظيرتها في العالم العربي، وذلك نتيجة وضع خاص وظروف عرفت الجزائر دون غيرها من الأقطار العربية، وقد كان الاستعمار أهم سبب ساهم في هذا التأخر الذي استمر إلى النهضة الثقافيّة، التي كانت مع الحرب العالمية الأولى⁽¹⁾. وكان أول ظهور لها في شكل مقال قصصي وصورة قصصية تنقصهما بعض مقومات الفن، التي اكتملت مع نهاية الحرب العالمية الثانية، والاتصال بين المشرق والمغرب، إلا أنّ النقاد « لم يلتفتوا إلى هذا الإنتاج أو يكتبوا عنه وينقدوه ويضعوه في مكانه بين الإنتاج الأدبي في الجزائر »⁽²⁾. ولعل غياب الحركة النقدية هو الذي أخرّ ظهور الفن الروائي، وغيب بدوره المصطلح النقدي الروائي، مما ترتب عنه عدم وضوح الرؤية، وقد ظلت لغة الكتابة لغة

(1) ينظر: عبد الله الركبي: القصّة الجزائرية القصيرة، ط2، الدار العربية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 10.

(2) المرجع نفسه، ص 47.

لا تسعف الروائي في التعبير⁽¹⁾. وهو الرأي الذي يقول به معظم الدارسين الجزائريين، فالتنقد وقف متفرجاً لقصور أدواته التحليلية (الإجرائية)⁽²⁾.

هذا ما جعل خطَّ سير الكتابة الأدبية السردية في الجزائر، يسير بخطى متثاقلة، فكانت محاولات "محمد السعيد الزاهري" في "فرنسوا والرّشيد" و "محمد العابد الجلاي" التي نشرت في مجلة "الشّهاب" أعمال فتّقت باكورة هذا الجنس الروائي، فاستوى فنّاً قائماً بذاته، له قواعده التي يحتكم إليها، فأضحى التطوّر لازمته التي لا غنى له عنها، وأبدع "أحمد رضا حوحو" "غادة أم القرى"، ورافقه في هذه الفترة كتاب آخرون أمثال: "أبو القاسم سعد الله"، و"السّعدي حكار" وآخرون كان أدبهم مرآة للمجتمع الجزائري آنذ، فهو «وإن لم يبلغ من حيث المستوى الفني منزلة رفيعة فإنّه كان صادقاً في تعبيره، أميناً في وصفه للمجتمع الجزائري»⁽³⁾، فاتسم بالضّعف، إضافة إلى بعض الهنات التي وقع فيها الكتاب، خاصة في الجانب النّحوي، لأنّ غايتهم كانت تعليمية، تحاول نشدان الفضيلة بالقضاء على الرّذيلة من خلال الموضوعات التي أثاروها⁽⁴⁾.

(1) ينظر: حفناوي بعلي: تحولات الخطاب الروائي، آفاق التجديد ومتاهات التجريب، (د، ط)، دار البيازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، 2015، ص 129.

(2) ينظر: السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص5 (مقدمة).

(3) عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954)، (د، ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 190.

(4) ينظر: عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، (د، ط)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1983، ص 166.

ولم تكن الرواية بعيدة عن كل هذا، فقد مرت هي الأخرى بمراحل قبل أن تستقيم فناً له أصوله وقواعده. ولعل نعت النقاد* لعمل "أحمد رضا حوحو" مؤسس الرواية الجزائرية بامتياز "قصة طويلة" ما يؤكد ذلك.

ورغم تفاوت الآراء بين قصصية "غادة أم القرى" وروايتها، إلا أن ما يمكن تأكيده بهذا الشأن هو أنها عُدت باكورة الفن الروائي في الجزائر، فرسمت لنفسها خطاً سير، زاده النقد تطوراً وتقدماً، وهو ما انعدم بالنسبة للقصّة، كما تم إثبات ذلك في موضعه.

وتزايد دور القارئ مع هذه التطورات، فقد صارت القراءة معه تمتلك ناصية الوقوف على الآفاق الدلالية للنصوص الأدبية، فتعددت التفسيرات والتأويلات، خاصة بعد الرمزية التي طبعت هذه النصوص أولاً، والتطورات المتسارعة للمناهج والتطبيقات النقدية الخاصة بدراسة هذا النوع من الكتابة الأدبية ثانياً، والتي تتخذ من السرد نمطاً لها، ويهدف قارئها إلى محاولة ملء الفراغات وفك الشفرات وقراءة البياضات.

ولا يُستثنى القارئ الجزائري من هذا الحكم، خاصة المتخصص منه، فقد عهد الناقد الجزائري إلى النصوص السردية الحداثيّة والتراثية يقرأها، مستخدماً مختلف المناهج التي تسعفه على ذلك. وقد كانت البداية مع رواد استطاعوا رسم خارطة طريق لهذا النوع من النقد. وسيحاول البحث الوقوف عند خطابهم النقدي للتّظّر في أدوات مقاربتهم وتحليلهم النصوص الإبداعية، بحكم أن الممارسة الإجرائية لا تتجزأ من مشروع إرساء القواعد النظرية للمنهج. غير أن غياب الأسماء الأخرى، التي كان لها دورها في رسم صورة المشهد النقدي الجزائري لا يعني الإنقاص منها، فكل عمل يضاف إلى

* نذكر منهم: عبد الملك مرتاض، حفناوي بعلي....

مدونة النقد الجزائريّ يمكن أن يساهم في رسم وتحديد معالمه، ووضع لبنة تساعد على قيام نظرية نقدية تحمل الخصوصية العربية، والتي ظل مشروعها مؤجلاً إلى حين..

ثانياً: قضية المنهج في خطاب نقد السرد الجزائري:

تتجلى أهمية المنهج في الممارسة النقدية من خلال بلورته للرؤية النقدية، ولهذا اعتبر مركز ثقل العملية النقدية، وكانت الدراية بالمنهج فريضة قرائية يتأبى النص المقروء ويستعصي دونه⁽¹⁾. فوجب على الناقد اختيار المنهج الذي يرتئيه أداة لمقاربة النص السردى، وذلك إيماناً منه أن كل قراءة للعمل الأدبي لا يمكنها أن تستغني عن المنهج المستخلص من آفاق رؤيته الشاملة للعملية الإبداعية. وقد مرت الحركة النقدية الجزائرية بمراحل مختلفة، كشف من خلالها الناقد الجزائري على وعيه المنهجي في مدارس النص السردى، فكان يجدّد خطابه وأدواته الإجرائية، وكذا منظومته الفكرية. ولم يتأت له ذلك إلا بفضل أسماء ساهمت في نضج التجربة النقدية الجزائرية.

⁽¹⁾ يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ط3، جسور للنشر والتوزيع، 2010، ص6.

1- عبد الله خليفة الركيبي:

برز اسم "عبد الله الركيبي" في سماء النقد الجزائري منذ عهوده الأولى، فهو من الرواد المؤسسين، الذين كان لهم فضل السبق في جمع شتات الإنتاج الإبداعي الجزائري. وكان الطابع المميز للنقد في تلك الفترة هو السطحية، لتتركّزه على دراسة الشكل، إلا أنه انتعش فيما بعد، وأصبح أكثر اهتماماً بالجوانب الفنية. وكانت المناهج السياقية محل اهتمام النقاد في هذه الفترة، فبرز المنهج التاريخي والفني والاجتماعي، رغم أنها أضحت طي النسيان في محضنها، فسيرورة النقد الغربي لا تعرف التوقف فهي دائمة الحركة والتجدد.

اهتم "الركيبي" في مؤلفاته بالأشكال الأدبية الشعرية والنثرية، خاصة في مؤلفيه "القصة الجزائرية القصيرة" و "تطور النثر الجزائري الحديث"، و سيجاول البحث من خلالهما استجلاء آرائه وأفكاره عن طريق تفكيك خطابه النقدي، قصد معرفة مكونات العملية النقدية لديه في مجال السرديات. مع العلم أن اهتمامه كان منصباً على فنيين سرديين هما "القصة" و "الرواية".

وتكون البداية مع القصة القصيرة (عما هي فن أدبي ثري، يقوم على سرد مجموعة من الأحداث، تحركها شخصيات واقعية أو خيالية، ضمن إطار زمني ومكاني محدّد) التي كانت دراسة الناقد لها عبر تتبع خط سيرها وتطورها، بإبراز أشكالها التي ظهرت عليها أول الأمر من " مقال قصصي" و "صورة قصصية"، مروراً بذكر أسباب تأخر ظهورها مقارنة بنظيرتها في العالم العربي. يقول: « نشأت القصة القصيرة الجزائرية متأخرة بالنسبة إلى القصة في العالم العربي، نتيجة وضع خاص وظروف عرفت الجزائر دون غيرها من الأقطار العربية، وقد أحاطت هذه الظروف بالثقافة

العربية في الجزائر، فأخترت نشأة القصة⁽¹⁾. وهو ما سبق للبحث الإيماء إليه. إلا أن "الركيبي" لم يقف عند هذه الأسباب فقط، بل جعل من هيمنة المفهوم الأدبي المرتبط بالشعر، وضعف الحركة النقدية، إضافة إلى قلة الاحتكاك بالمشرق العربي والغرب، ظروف خبطت معها القصة القصيرة خطوات متثاقلة. ولم تكن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية أفضل حالاً من سابقتها، وهي التي تحتاج - من منظوره - صبراً وأناة، وتأملاً طويلاً، ولغة مرنة طيعة، ذلك أن هيمنة الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية كان وراء تأخر ظهورها في الجزائر⁽²⁾ مقارنة بالأنواع الأدبية الأخرى، فاستوت فنيته مع "ريح الجنوب" لابن هدوقة، رغم تأكيديه أن «هناك بذوراً ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، يمكن أن نلاحظ فيها بدايات ساذجة للروايات الجزائرية سواء في موضوعها أو في أسلوبها وبنائها»⁽³⁾، وهو يومئ إلى ما كتبه "أحمد رضا حوحو" و "عبد المجيد الشافعي"، وكذا "نور الدين بوجدره". أما "ريح الجنوب" التي دأب على دراستها، بعدّها رواية جادة متكاملة، فقد مثلت بداية للرواية الفنية، عاجلت قضايا كثيرة تتصل بالأرض والمرأة، ونضال الأفراد من أجل الحياة والمستقبل، كما تناولت الدوافع الشخصية والتصرفات التي تحرك الإنسان وتقوده إلى مصيره، لتعرض جانب الشر فيه، وصراعه الدائم ضد روااسب الماضي، ومحاولته للتفوق على نفسه، ولكنه يساق إلى نهاية لا يريدّها، لأن الظروف أقوى منه⁽⁴⁾، لذلك لم تحمل تجديداً على مستوى الموضوع حسب "الركيبي"، إلا في جانب قضية الأرض، والتصاق الفلاح الجزائري بها، فعاجلت موضوع "الثورة الزراعية". وقد

(1) عبد الله الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، ص 10.

(2) ينظر: عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث (1830-1974)، ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،

1975، ص 198.

(3) المرجع نفسه، ص 199.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص 201.

نحى " محمد مصايف " منحى مخالفاً، فنفى أن تكون "الثورة الزراعية" هي محور موضوع "ريح الجنوب"، وإنما هي تلك النفسية المحفوظة التي حملها "ابن القاضي" من بداية الرواية إلى نهايتها⁽¹⁾.

أمّا عن المنهج الذي اتبعه للوصول إلى الأهداف المتوخاة، فسيكون الانطلاق من التصريح الذي أشار إليه الناقد في قوله: « والواقع أنّ المنهج الذي اخترناه هو منهج النقد والتحليل والاستعانة بالتاريخ إلى حدّ ما »⁽²⁾، إضافة إلى ما أقره "محمد مصايف"، معترفاً لـ

"الرّكبي" بالشّجاعة، مثمناً قيمة عمله، مبرراً أهميته. يقول: « ومن حقّ المؤلف علينا أن نعتزّ من البدء بأهمية هذا العمل العلميّ الجامعيّ الهام، إنّ عمل هام من عدّة وجوه، أولاً من جهة أنّه المرجع الذي كنا ننتظره منذ سنواتٍ، أي منذ أصبح للأدب الجزائريّ الحديث كرسى في جامعة الجزائر، وثانياً من ناحية أنّه سيدفع الحركة الأدبيّة الجزائريّة إلى أمام، وسيساعدها على التّهوض على ساقها الاثنين: الشّعور والتّثّر. أمّا السّبب الثالث الذي يجعلنا نعلق أهمية كبرى على هذا الكتاب، فهو هذا المنهج العلمي الدقيق المحكم الذي اتبعه المؤلف في معالجة موضوعه »⁽³⁾، فطُبع بالعلميّة الصّارمة، وربما يعود ذلك إلى استعانته بالمنهج التاريخي، من خلال تتبع نشأة فنّي القصة القصيرة والرواية، كما تظهر ملامح هذا المنهج بتركيزه على الشّكل والمضمون، إيماناً منه ألا انفصال بينهما. وقد يعدّ ذلك من صميم الاتجاه الإنسانيّ، إذا وافق البحث " شايف عكاشة " فيما ذهب إليه حين قال: « إنّ قضية الشّكل والمضمون كانت من القضايا التي تعرض لها المنهج الإنسانيّ وقد حاول أن يتخلص مما وقع فيه المنهج الماركسي، فحرص في دراسة الأعمال الأدبية على الاهتمام بالمضمون الإنسانيّ والصّيغة

(1) ينظر: محمد مصايف " الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، (د.ط)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 180، 181.

(2) عبد الله الرّكبي: تطوّر النّثر الجزائريّ الحديث، ص 9.

(3) محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، (د.ط)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 142.

الفنية»⁽¹⁾، وهو ما يستشفه البحث عند "الركبي"، فبعد وقوفه عند المواضيع التي أثارها "المقال القصصي" من مقدمة يدور محورها حول تعليم الدين، إلى مواضيع تتعلق بالمرأة وخروجها للحياة العامة، إلى قضايا الفن والأدب، انتقل إلى دراسة الشكل. يقول في هذا المضمار: «هذا من حيث المضمون أو الموضوع، أما من ناحية الشكل، فالمقال القصصي في المرحلة الأولى تميز بالسرد والوصف أكثر من الحوار، وكان خليطاً من المقالة الأدبية والرواية والمقامة والحكاية، في حين أنّ المقال القصصي في المرحلة الثانية كان الحوار فيه هو السمة الرئيسية إلى حدّ أن اختفى منه - أو كاد - السرد والوصف»⁽²⁾، ولم يكتفِ الناقد بإبراز السمات المميزة للتصوّص السردية، بل عمد إلى الشخصيات يدرسها، فقسمها في "ريح الجنوب" إلى:

- رئيسية: تمثلت في "نفيسة" البطلة السلبية، و"الأب" تلك الشخصية الانتهازية رغم إيجابيتها، مروّرا بـ "ابن القاضي" الذي صنّفه ضمن الشخصيات المقنّعة، التي تظهر عكس ما تخفي.

- ثانوية: وقد عدّها ساذجةً بسيطةً بتلقائيتها، فكثيراً ما نجح المؤلف في رسمها من خلال تصرفاتها ومواقفها⁽³⁾.

ولعل تقسيمه هذا كان استناداً إلى الشائع والمستعمل، فـ "الشخصية الرئيسية" ارتبطت قديماً بالبطل. ومثلت بؤرة الاهتمام بتعبير "جيرالد برنس". ولعل منطلق الناقد في تقسيمه نابع من مشاركتها الفعّالة في صنع الأحداث وإدارتها، إضافة إلى أنّها تمثل لحمّة العمل الروائي، وهي بوصلة توجه الأحداث، فتمثل محور تشابكها وبؤرة تجمعها. غير أنّه لا ينفى دور "الشخصية الثانوية"، رغم

(1) شايف عكاشة: اتجاهات النقد المعاصر في مصر، (د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د،ت)، ص80.

(2) عبد الله الركبي: القصة الجزائرية القصيرة، ص 85.

(3) ينظر: عبد الله الركبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ص 209.

بساطتها وسذاجتها. فهي شخصية مساعدة، وليست ظلاً كما يراها كثيرون، وذلك لدورها ومكانتها، فهي تدعم الشخصية الرئيسيّة، في ربط الأحداث وإكمالها مع بساطتها وعدم عمقها وتعقيدها. فلا ينقص ذلك من فاعليتها في النصّ السردّي. كما عمد النّاقِد إلى لغة النصّ الروائي، بما هي الأداة التي تُبنى عناصر الرواية بواسطتها، كما تعكس مستويات تفكير الشخصيات وما يشغلها. فكانت عنده معبرةً وصادقةً في حالة الإيجاز والاقتضاب، وبعيدة عن الواقعية في حالة الطول أو التعبير عن آراء الكاتب وأفكاره. أما "الحوار" فكان ملائمًا لحياة الرّيفيين ونظرتهم للواقع الذي يعيشونه⁽¹⁾، فعكس أفكارهم ورؤاهم.

ولم تكن دراسته للقصة القصيرة بعيدة عن ذلك، فبعد أن أبرز الموضوعات التي تناولتها، انتقل إلى بيان بعض سماتها وخصائصها. يقول: «وبدا التطور واضحاً في مراعاة سمات القصة القصيرة من تعبير عن موقف وتركيز وإيجاز ووحدة واهتمام بالنهاية المعبرة، وكذلك الاهتمام نوعاً ما برسم الشخصية القصصيّة الإنسانيّة والحدث أيضاً رُوعيّ فيه التطور وارتباطه بالشخصية (...)»، كما هو الشأن في القصة الفنيّة التي أصبحت تراعي هذه العقدة نتيجة ما يعانيه أبطال القصة القصيرة من أزماتٍ ومشاكلٍ تؤدي إلى تشابك الحدث وتطوره إلى نهايته⁽²⁾. يلاحظ من خلال هذا القول التقنيات التي أضحت تُميز هذا النوع من الفنون السرديّة، والتي ساهمت في تطوره، فغدا أكثر تعبيراً وأعمق تأثيراً. إلّا أنّه يكشف عن غياب مصطلحات ومفاهيم النقد الحدائثي، لتحلّ محلها مصطلحات النقد الكلاسيكي كـ "الحدث" و"العقدة" و"النهاية".

(1) ينظر: عبد الله الركبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ص 211.

(2) عبد الله الركبي: القصة الجزائرية القصيرة، ص 160.

إنّ ما يمكن استخلاصه بعد الوقوف عند خطاب "عبد الله الركيبي" النقدي هو التأكيد على ريادته، فقد أظهر الناقد انشغالا كبيرا بالإنتاج الجزائري، واستطاعت أعماله أن تلفت الأنظار إليها، فكانت منطلق الكثيرين للإضافة، وقد جمعت أعماله بين الجانبين النظري والتطبيقي، كما أنّ الاهتمام بالمضمون لم يُغنِ الناقد عن الالتفات إلى الجانب الشكلي، مع أنّ مؤلفه عن القصة القصيرة كان رسالة جامعية.

2- محمد مصايف:

يصنف الناقد الجزائريّ "محمد مصايف" ضمن زمرة النقاد المؤسّسين، إلى جانب "الرّكبي". وقد بدأ من حيث انتهى الآخر، فأكمل مسيرته، وهو الذي أشاد بعمله وشجاعته، كما أوّماً البحث إلى ذلك في موضع سابق.

اهتم "مصايف" بفنون النثر الجزائريّ في فترة السبعينيات، كما خصّ الرواية بمؤلف خاص، إلا أنّ عمله هذا كان مختصراً، مقارنة بما قدّمه نظيره "الرّكبي".

ومن خلال الوقوف عند مؤلفيه "النثر الجزائريّ الحديث" و"الرواية العربيّة الجزائرية الحديثة من الالتزام إلى الواقعية" سيحاول البحث تتبع مقولاته النقدية، وصولاً إلى استنباط أدواته الإجرائية ومنهجه في دراسته للقصة والرواية.

وتكون البداية مع القصة، لأنها كانت أسبق في الظهور، ومثلت الانشغال الأوّل للناقد، حيث عمد إلى موضوعاتها، محلاًّ إياها، مبرزاً أنّها انعكاس لما كان يعيشه الشعب الجزائري خاصة، والعربي عامة، فـ «الحياة الاجتماعية والسياسية والعقائدية التي يعيشها الشعب العربي من الخليج إلى المحيط تفرض على الأديب أن يكون واعياً بظروف عمله الفنيّ، وأنّه يعيش في وسط المجتمع العربي، فمن المفروض أن يعيش مشاكل هذا المجتمع، أن يعيشها بشكل إيجابي يدفعه إلى محاولة التعبير عنها عند الحاجة، وإلى دعم الاتجاه المفيد في المسيرة العربيّة»⁽¹⁾. عالج الناقد الصّلة بين العمل الأدبي والمجتمع الذي نشأ فيه، فبحث العلاقة بينهما، في إطار التأثير والتأثر. مما جعل أطروحات "النقد الاجتماعي" تحضر في خطابه النقديّ. يذهب أصحاب هذا المذهب إلى «ربط الأشكال الأدبية (الأجناس) بحركية

(1) محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، ص 93.

المجتمع والحقبة التاريخية ويعتبرون الشكل الأدبي شكلاً تاريخياً اجتماعياً... لأن لكل جنس أدبي ظروفه وملابساته التي ساعدت على ولادته وبلورته»⁽¹⁾.

كما يظهر تأثر "محمد مصايف" بالمنهج الاجتماعي "من خلال حضور مصطلح "الالتزام"، الذي ارتبط عنده برسالة الأديب، فبالإضافة إلى الجرأة والاقتناع التابع من نفس صاحبه دون إكراه ولا مطمع، وجب على الأديب أن يلتزم بقضايا وطنه وقومه، ويهتم بشؤونهما والإنسانية قاطبة. إلا أن هذا الالتزام لا يظهر إلا إذا اكتسب عبارة جميلة خالية من كل شعار⁽²⁾. وتبرز النزعة الإنسانية واضحة في عباراته، فهو من المهتمين بها، لذلك أكد على وجوب النظر في مدى تعبير القصة عن الإنسان في مختلف مجالاته.

ولم يكتف الناقد بذلك، بل ربط الالتزام بمظهر آخر، وهو الحرية. يقول: «والحق أن الحرية لا تنفصل في الاعتبار عن الالتزام، فهما في نظرنا وجهان لشيء واحد، ولا يمكن للأديب أن يلتزم بقضايا مجتمعة ووطنه والإنسان بصفة عامة ما لم يكن يملك هذه الحرية»⁽³⁾، غير أنها يجب أن تخدم القضية الإنسانية، فلا تتعصب لاتجاه على حساب الآخر، أو تتبنى إيديولوجيا معينة، فهنا تنتفي الحرية أو تصبح مقيدة. وهذا ما نجده عند "سارتر" في عدّه الحرية أساساً للمطالبة بالالتزام⁽⁴⁾.

ولم تختلف دراسته للرواية عن هذا التصور، فوقف عند موضوعاتها واتجاهاتها، مبيّناً القواسم المشتركة التي تنتظمها، مبرزاً العناصر التي تميز بعضها عن بعض. يقول: «إن أغلب الروايات العربية الجزائرية التسع التي ندرسها فيما يلي تعالج الثورة المسلحة، أو الآثار الاجتماعية والنفسية المترتبة على

(1) حسين خيري: فضاء التخيل (مقاربات في الرواية)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، (د،ت)، ص 56.

(2) ينظر: محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، ص ص 95، 96.

(3) المرجع نفسه، ص 97.

(4) ينظر: جون بول سارتر: ما الأدب؟ (د، ط)، دار العودة، 1984، ص 56.

هاته الثورة، فبعض هاته الروايات كـ "اللاز" و"نار ونور"، و"الطموح" تهتم بالثورة وأحداثها اهتماماً أساسياً، وإن كانت الثورة في آخر الأمر إنما هي إطار زمني واجتماعي يعالج الكاتب من خلاله موقفاً ايديولوجياً كما فعل "الطاهر وطار" في رواية "اللاز" أو يبحث شؤون الفكر والحياة والموت والخلود والحب كما فعل "محمد عرعار" في رواية "الطموح"، أو شؤون الاستعمار والحضارة والحب كما حاول ذلك "عبد الملك مرتاض" في رواية "نار ونور"⁽¹⁾، إن هذا النص على طوله، يبرز الروايات التي استأثرت باهتمام النقاد دون غيرها، كما يعكس الاتجاه الذي تصب فيه كل واحدة منها، والموضوع الذي تعالجه، ما يبرر اهتمام الدراسة بها، ويعكس رؤيته، بما هي خلاصة الفهم الشامل للعملية الإبداعية.

ومن الجدير الإلماع في هذا الصدد، أن "مصايف" اهتم بالشكل والمضمون في دراسته للقصة والرواية. ولا شك أن قضية الشكل والمضمون في النقد ليست جديدة، فقد عُرِفَت في النقد القديم تحت مسميات عدة (اللفظ والمعنى، الصورة والمادة، الإطار والمحتوى...)، مع العلم أن لكل منها قاعدة معرفية تستند إليها. وقد انسحبت في العصر الحديث إلى دلالات أخرى لها صلة بالمفاهيم الجديدة والاتجاهات النقدية المتوسلة بالعلوم الحديثة. كما انتفى النظر إلى الشكل مجرد زخرف ووعاء يصب فيه المضمون، وهناك شكل فني مسبق يفرض على الأعمال الأدبية. كان المضمون الفكري للأعمال السردية الوجه الآخر للشكل الفني في دراسات "مصايف" من خلال التفاعل بينهما. وما الفصل الموجود في دراسته للقصة إلا إجراء عملي، فالحديث عن الشكل يجر إلى الحديث عن المضمون بحكم استحالة الفصل بينهما، كما أكد ذلك "الاتجاه الاجتماعي" و"الإنساني". مما يثبت أن "مصايف" قد سار في الاتجاه ذاته لـ "عبد الله الرّكبي"، وهو المنتهج لنهجه، إلا

⁽¹⁾ محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 09.

أنّه لا يعني المطابقة الحرفية، وإنّما الاختلاف الذي يضيف لخلق التّمييز. يقول: « بعد إعطاء نظرة عامة مختصرة عن اهتمامات القصة القصيرة الجزائرية في عهد الاستقلال، يجدر بنا أن نحدد السّمات الفنّية لهذه القصة»⁽¹⁾، ويسّثني الأسلوب من ذلك، لذكره في ثانيا الحديث عن الموضوع. غير أنّ التّقنيات السّردية الأخرى قد ذكرت بعد ذلك في فصلٍ مستقلٍ. فيما زواج بين الشّكل والمضمون، من خلال دراسته للروايات المثبتة في قوله السّالف، واقفاً عند المآخذ والهنات التي وقع فيها الروائيون، معترفاً بشجاعة بعضهم وبطفرات البعض الآخر. يقول في الشّهادة التي خصّ بها كاتب "اللاز" و"الزلزال": « إنّها لشجاعة وأية شجاعة أن يعالج المؤلف الأحداث بهذا الأسلوب الصّريح الهادف الذي يضخم الأحداث بشكلٍ مثير بغية الإفهام والإقناع»⁽²⁾، وفي مقابل هذه الإشادة بـ "الطاهر وطار"، نجده ينتقد شخصيات "محمد عرعار العالي" في رواية "مالا تذروه الرياح" في بنائها الفني، إلى حد أضحت معه «حكاية بسيطة تسجل مظاهر حياة شخصية ساذجة»⁽³⁾، أما "ابن هدوقة" فكانت لغته جميلة وأسلوبه يميل إلى الوصف.

كما نجد أنّ الناقد يميل إلى التّحليل النفسي، أو الأبحاث النفسية، في دراسته للشّخصيات القصصية، مما يثبت تأثره بالمنهج النفسي، حتّى ولو اقتصر اهتمام القاص على بيان الجانب الشّكلي من الشخصية. يقول في هذا المضمّار: « إنّ القصص الجزائريين كثيراً ما يتوسلون إلى وصف المجتمع بتحليل شخصياتهم تحليلاً نفسياً، بعضهم يميل إلى الهدوء في التّحليل، وبعضهم يغالي وينفعل أكثر مما ينبغي»⁽⁴⁾، فالهدوء والانفعال مصطلحات استوت معانيها مع علماء النفس، كما أنّها تتعلق بالحالات

(1) محمد مصاييف: النثر الجزائري الحديث، ص 57.

(2) محمد مصاييف: الرواية العربية، ص: 29.

(3) المرجع نفسه، ص 305.

(4) محمد مصاييف: النثر الجزائري الحديث، ص 59.

التي يمكن أن تمر بها النفس البشرية، وهي غير مرئية، بل مظاهرها هي التي تدلّل عليها. وهو ما اعتمده "مصايف" في ردّه كلّ وصف شكليّ إلى حالة نفسية تمر بها الشخصية القصصية، يقول: «هذا وصف شكليّ في ظاهره، إلّا أنّه يدلّ دلالة قوية على حركة نفسية عنيفة ثارت في نفس الأم عند شعورها بالخطر الذي يهدّد ابنتها»⁽¹⁾، فتشجّج الوجه دفعة واحدة، وضيقه في أعلى الجبهة، وانتفاخه عند الذقن مظاهر تكشف من وجهة نظر "مصايف" عن عواطف ومشاعر انتابت أم الممرضة اليهودية في "برج الجوزاء لـ" رزاق بقطاش " عند رؤيتها لابنتها.

أمّا التقنية الثانية التي يمكن أن يُفصّل فيها البحث الحديث، هي "الوصف" بعدّه أكثر التصاقاً بالتصوّص السرديّة، إلّا أنّ الناقد أغفل الحديث عن العلاقة التي تجمع بينهما، واكتفى بذكر الغاية منهما، فالوصف «سواء أوصف الطبيعة في ذاتها أم وصف الإنسان في بعض نشاطه، فإنّه يفصل الصّورة تفصيلاً يجعلها جدّ قريبة من الأذهان»⁽²⁾، ولعلّ هذا القرب يكمن في ذلك التصوير الآلي الذي يؤمن به ويؤكدّه، فيجعل الصّورة نسخة طبق الأصل للوحة الموصوفة، فهي استنساخ للواقع. إنّهُ الإيمان بواقعية الإبداع.

غير أنّ التصوير الآلي يبعد النص الأدبي عن الخيال والإبداع والخلق، فهو إعادة إنتاج للواقع وفق ضوابط فنية، كما أنّ الوصف لا يقتصر على التصّوص الإبداعية ذات الطابع الواقعي، بل نجدها في المواضيع الرومانسية والرمزية، وإن كان ظهورها متفاوتاً بينها.

(1) محمد مصايف: النشر الجزائري الحديث، ص 61.

(2) المرجع نفسه، ص 63.

كما لم يفته التطرق إلى الوصف عن طريق التمثيل والتشبيه، وكذا باستخدام أسلوب التضاد والتقابل.

أما اللغة، هذه الخاصية التي لا يتحقق العمل الإبداعي إلا بها، لأنها وسيلة في التعبير والتبليغ، فقد كانت محل اهتمام الناقد، في مقارنة بين استعمال الفصحى والعامية في القصة الجزائرية القصيرة، وقد برر استخدام هذه الأخيرة للعامية في الحوار على أساس أنه «الأسلوب الأنسب لتنويع التعبيرات واللغة بصفة عامة، لأن الحوار يعبر عن الشخصيات ومواقفها أكثر مما يعبر عن آراء القاص ومواقفه، وبهذا يكون استخدام العامية في الحوار ضرباً من الواقعية اللغوية في نظر قصاصينا»⁽¹⁾. ولكن ألا يؤدي استعمالها المفرط إلى تغييب الفصحى، وتدني مستوى الفن القصصي والروائي.

ولعل المستحدث في دراسة "مصايف"، بالإضافة التي تحسب له، إشارته إلى تقنية برزت في الدراسات الحديثة للسرد، ويقصد بذلك "الرؤية السردية"، وما يرتبط بها من وضعيات السارد. فبرز اهتمامه بها في حديثه عن المونولوج، مع أن "السرديات" مع "جنيت" وآخرين لم تقصرها عليه، بل عممتها على السرد أيضاً، كما سيتم إثبات في ذلك في الفصول التالية. يقول: « والملاحظ على أسلوب المونولوج أن القاص يستخدم فيه مختلف الضمائر، فقد يستعمل فيه ضمير الخطاب (...). كما يستخدم فيه ضمير الغيبة (...). وهذا طبعاً بالإضافة إلى أسلوب المونولوج الأكثر مباشرة، وهو الأسلوب الذي يستخدم فيه ضمير التكلم»⁽²⁾، فغاب المصطلح ليحضر المفهوم. فهل يعني هذا أن الناقد قد اطلع على ما أنتجه الغرب فتأثر به، أم أنه ابتكار يُحسب له لا عليه؟

(1) محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، ص 76.

(2) المرجع نفسه، ص ص 68، 69.

إلا أنّ ما يمكن قوله والإقرار به أنّ عمل "محمد مصايف" وفضله يتجلى في جمع شتات الإنتاج الجزائري في فترة السبعينيات بمختلف أصنافه.

3- واسيني الأعرج :

إنّ الحديث عن هذا الاسم في السّاحة النّقديّة الجزائريّة، هو حديث عن شخصية تراول نشاطين، فــــ "واسيني" ناقد وروائي عربيّ، أظهر مقدرةً كبيرةً في كتابة الرواية الجديدة، التي أسّست معه لزمن روائيّ جديد، يتسم بالتّغيير ولا يركن إلى الثّبات. تحمل كتاباته - التي جعلت الجزائر مفتوحة على مصراعها- ذاكرة مآسي وأحداث بلدٍ يعدُّ أوسع من القارة وأضيق من عين الإبرة بتعبير "عبد القادر شرشار".

هذا عن الجانب الإبداعي، أمّا الجانب النّقدي فيطالعنا "الأعرج". بمؤلّفين يضمن بين دفتيهما آراءه وأفكاره النّقديّة، إضافة إلى الإيديولوجيا التي تعكس كلّ ذلك، بما هي تراكم معان بتعبير "عبد الله العروي"، لأنّ مفهومها اجتماعيّ تاريخيّ. وهما: "اتجاهات الرواية العربيّة في الجزائر، بحث في الأصول التّاريخيّة والجماليّة". وقد صدر عام 1986، و"الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعيّة: الرواية نموذجًا"، وقد كان صدوره بعد ثلاث سنواتٍ من صدور المصنف الأوّل؛ أي عام 1989.

وجليّ من عنوان الكتاين أنّه اختص بالرواية دون غيرها من الأجناس السردية الأخرى، خاصة القصة، ومرد ذلك إلى أنّها النوع الأدبيّ الذي استتب له الأمر، إضافة إلى أنّ هذا الاهتمام يكشف عن توجه النّاقذ، وهو الذي أبدع فيها أجمل روائعه.

وبالنّظر إلى المعجم الاصطلاحي النّقدي الموظف في المؤلّفين السّالفين، يتبين أنّ "واسيني" ناقد واقعيّ، مع العلم أنّ "الواقعيّة" قد نشأت ردًّا على الإفراط العاطفيّ للرّومانسيّة، وذلك بعد قيام الثّورة الفرنسيّة، وانتقال رؤوس الأموال إلى أيدي الطّبقة البرجوازيّة، التي تسبّبت في ظلم لحقّ العامة، فكان لجوء الأدباء إلى نوع من الأدب يستجيب لمطالب هؤلاء، ويتعد عن الخيال المفرط، فسعوا حثيثين إلى تمثله ونقله ومحاولة تغييره للقضاء على الفجوة التي أحدثتها الرّومانتيكيّة بين الأدب والواقع. كما

كان للاكتشافات التي حققها العلم دوراً في انتشار النظرة الواقعية للأدباء، فنظروا إلى الوجود نظرة بعيدة عن التزييف والذاتية. وقد تأثرت بالفلسفة الوضعية* القائمة على الملاحظة والتجربة، وأرسي دعائمها "أوغيست كونت" (Auguste Comte). كما تستند الواقعية إلى المادية الجدلية، بعدها الركن الأساسي للفلسفة الماركسية**. فهي أي؛ "المادية الجدلية" تقوم على مبدئين أساسيين هما: مادية الوجود وجدلية المادة.

ورغم أن العلاقة بين الأدب والمجتمع قديمة في الفكر الإنساني، عملاً بمقولة "الأديب ابن بيئته"، إلا أنها مع الاتجاه الواقعي أضحت أكثر عمقاً وأوضح تحليلاً، لأنها سعت إلى فهم الواقع، بالاشتغال على (الظاهر / المضمرة) أو (الجلي / الخفي). ومن المفيد الإشارة إلى أن الاهتمام بعلاقة

* تعد الفلسفة الوضعية (Positivism) قسماً من أقسام نظرية المعرفة (ابستمولوجيا). وقد نشأت كنتقيض لعلوم اللاهوت والميتافيزيقا اللذين يعتمدان المعرفة الاعتقادية غير المبرهنة (...). أول من قال به الفيلسوف والعالم الاجتماعي الفرنسي الشهير "أوغيست كونت"، وقد وضع هذا المصطلح في القرن التاسع عشر، وهو يعتقد بأن العالم سيصل إلى مرحلة من الفكر والثقافة عندها سوف يتم نفي كل القضايا الدينية والفلسفية، وسوف تبقى القضايا العلمية التي تم إثباتها بالحس أو الخبرة الحسية أو بالأدلة القطعية والوضعية. تستخدم الفلسفة الوضعية المنهج الاستقرائي والتجربة، المستخدم في العلوم الطبيعية، وهو المنهج الذي أرادت هذه المدرسة جعله منهجاً للعلوم الاجتماعية كلها. ينظر: إلهام محمد فتحي محمد شاهين: الفلسفة الوضعية عند أوغست كونت وأسباب ظهورها، مجلة كلية الدراسات الإسلامية، الأزهر - القاهرة، ع36، ص ص 254، 255.

** تقوم النزعة المادية الفلسفية عند ماركس على عكس النزعة المثالية، التي تعتبر العالم "تجسيدا" للفكرة المطلقة والروح الشامل والوعى، وعلى المبدأ القائل بأن العالم بطبيعته مادي، وأن مختلف ظواهر الكون إنما هي جوانب مختلفة للمادة في حركتها، وأن العلاقات والشروط بين الظواهر التي يكشف عنها المنهج الجدلي هي القوانين الضرورية لنمو المادة المتحركة، وأن العالم ينمو حسب قوانين حركة المادة، وهو ليس بحاجة لأي روح شامل. جورج بوليتزر - جي بس.

موريس كافين: أصول الفلسفة الماركسية، تعريب: شعبان بركات، (د، ط)، منشورات المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ج1، (د، ت)، ص ص 152، 153.

الأدب بالمجتمع ترسخت حين بدأ الأدب يظهر كقيمة مؤسسية، إذ ذاك ظهر التفكير في الربط بين الأدبي والاجتماع . وتأسس المنهج الاجتماعي، بعده أحد المناهج السياقية، التي تحاور النصوص من خلال ربطها بالمجتمع، فالأدب مرآة عاكسة لكل المظاهر السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

من هذا المنطلق كانت دراسة "واسيني الأعرج" للنصوص الروائية الجزائرية، فقد عمد إلى محاورها ومساءلة أفكارها، للكشف عن المنظومة الفكرية والاجتماعية والمؤسسية التي تحكمها. وسيحاول البحث استنطاق متنه النقدي بالوقوف على منهجه، بما هو أداة فتح بها مغاليق النصوص، وحدد توجهاتها، وكذا بحث خصوصية الرؤية عنده، للوصول إلى ضبط مصطلحاته وآليات اشتغاله . إن أول ما يلفت النظر في خطاب الناقد، هو تركيزه على الأصول التاريخية، من خلال تتبعه لتاريخ الواقعية الاشتراكية. ولم يعد الأمر ذاته بالنسبة للرواية الجزائرية، مع كشفه للخلفيات السياسية والاجتماعية التي تقف وراء نشأتها، محاولاً الإحاطة بها، مبرراً ذلك بقوله: « من الضروري اللجوء إلى بعض العمليات المنهجية التبسيطية التي يملئها البحث الأدبي، وهي تقسيم هذه الفترات التاريخية ولو على مستوى شكلي، مع العلم مسبقاً، أن هذه الفترات هي حلقات مترابطة في سلسلة واحدة ورئيسة هي التاريخ»⁽¹⁾، فاستعان بالمنهج التاريخي في وصفه مراحل تطورها (الواقعية الاشتراكية-الرواية الجزائرية) مميزاً بين الحقب التاريخية، فكان كالمؤرخ يستطرد في شرح الأوضاع السائدة في الجزائر في الفترة المحددة، بل إنه ابتعد في أحيان كثيرة عن الجانب الأدبي، مع العلم أنه كان في غنى عن تلك الإحصائيات التي دبح بها دراسته، كذكره بالأرقام للأرباح التي كانت تجنيها فرنسا من استغلالها الأراضي الزراعية الجزائرية⁽²⁾. ولعله لجأ إلى هذا المنهج كوسيلة يتيح بها للقارئ

⁽¹⁾ واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، (د،ط)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 17.

⁽²⁾ ينظر: المرجع نفسه، ص 32.

إدراك مراحل كلّ من الواقعيّة الاشتراكيّة والرواية الجزائرية، ليصل به إلى فهمٍ أوسع للظاهرة الأدبيّة، بعد معرفته بسياقها التاريخي.

وفي خضمّ كلّ هذا أثار "واسيني" قضية الأدب الجزائريّ المكتوب باللّغة الفرنسيّة، فلم يفته الإيماء إلى البعد الإنسانيّ المضمن فيه، كما أشار إلى أنّ كتابه أعطوا القضية الوطنيّة الصّدارة. وهو ما حدا به إلى تصنيفه ضمن زمرة الأدب الجزائريّ، في اختلاف منه عن الأدب الفرنسيّ، رغم اشتراكهما في اللّغة، الّتي كانت سبباً عند كثيرين في وضعه في مصاف الأدب الفرنسيّ.

أمّا الرواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربيّة، فقد نالت الحظّ الأوفر من اهتمامه، وأظهر وقوفه عند اتجاهاتها والموضوعات الّتي أثارها، آليات مقاربتة لها. حيث كان منطلقه تساؤل سيحاول البحث الاعتماد عليه لبناء فرضياته بُغية الوصول إلى مبتغاه في الكشف عن آليات اشتغال خطابه النقدي. يقول: «هل هناك علاقة دياليكتيكيّة بين الواقع المعيش كموضوع وأداة كشف خلفيات هذا الموضوع أو العمل الفني؟ بصيغة أخرى، هل كان الأدب الروائي في الجزائر في مستوى التّغيرات الجذريّة، وهذه الانجازات الديمقراطيّة على المستويات الاقتصاديّة والسياسيّة والاجتماعيّة»⁽¹⁾. إنّ فحوى هذا السّؤال تتلخص في تأثير البنية التّحتيّة، بما هي نظام من العلاقات الاقتصاديّة والسياسيّة والاجتماعيّة في البنية الفوقيّة، الّتي تشمل الأدب وعالم الفن، إضافة إلى النّظام القانوني. كما يكشف حضور الدّياليكتيك في خطاب النّاقد عن الخلفية المعرفيّة الّتي يستند إليها في مشروعه التّقديّ، فالفلسفة الماركسيّة حاضرة من خلال الجدل الذي يكون بين البنية التّحتيّة الّتي تحدّد البنية الفوقيّة. ف_____ "الدياليكتيك" مصطلح أساسي بالنّسبة للمادية الجدلية الّتي أسسها "كارل ماركس"

⁽¹⁾ واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 89.

(Karl Marx) مع " فريدريك انجلز" (F. Engels) على أنقاض المادية التّقليديّة، رغم أنّ الجدل الهيجلي ومادية "فيورباخ" (L. Feuerbach) تمثلان ركائز أساسية لهذه الفلسفة.

ف_____ "ماركس" يؤمن بأن الفكر هو نتاج المادة، وليس العكس. لذلك فالأدب والفن مرتبطان بالجانب الاقتصادي، وهو ما يعطي البنية التّحتيّة الأولوية المطلقة في التّحكم وقيادة البنية الفوقيّة، ممثلة في الحياة الاجتماعية بكل تشكّلاتها. ولكن العلاقة ليست سببيّة دائماً، فقد تؤثر البنية الفوقيّة في البنية التّحتيّة، غير أنّ تأثير هذه الأخيرة هو الأهم.

انطلاقاً من هذه الرؤية، كان ظهور الرّواية الجزائرية عند "واسيني" « مصاحباً للتّغيرات الاجتماعيّة والتّحولات الديمقراطيّة، بكلّ انجازاتها الثّوريّة، بل كانت الوجه الآخر الفنيّ طبعاً لهذه التّحولات الثّوريّة. وهذا ما يجعلنا نقول إنّ الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربيّة بعد الاستقلال، كانت بمثابة الوليد الشرعيّ الذي أنجبته التّحولات الثّوريّة بكلّ تناقضاتها»⁽¹⁾، فكان الواقع الاجتماعيّ بكلّ تغيّراته وملامحه التّسع الذي استلهم الفن الرّوائي منه حياته، ما يؤكّد الصّلة الوطيدة بين الأدب والفضاء الفكري والاجتماعي، بل الحياتي الذي تكوّن فيه، فعُدّت تلك الأشكال الأدبيّة شكلاً تاريخيّاً واجتماعيّاً، وهو ما ألغته المناهج التّصانيّة بداية بالبنويّة، لأنّ التّركيز على هذه العلاقة من منظورها إهدار لطاقة النّصّ الإبداعية⁽²⁾.

إنّ هذا الإيمان من قبل النّاقّد بالعلاقة بين المجتمع والأدب جعلته يتحامل على الرّواية الجزائريّة ذات الطّابع الرّومانتيكي، الّتي بالغت في التّصوير اللاواقعي. كيف لا، والواقعيّة خرجت من رحم الرّومانسية بعد مغالاة هذه الأخيرة في عالم العاطفة والأحلام، و« حتّى في معالجة الرّومانتيكيين

(1) واسيني الأعرج: اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص88.

(2) ينظر: حسين حمري: فضاء التّخيل (مقاربات في الرّواية)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2002، ص63.

للتفاوت الطبقي لم يكونوا بصفة عامة (...) ضد العلاقات الإنتاجية الاستغلالية السائدة، وضد بناها الفوقية بكل قيمها وايدولوجيتها — كما لم يقفوا ضد الغنى كمظهر آخر من مظاهر التفاوت الطبقي»⁽¹⁾، التي يريد القضاء عليها بالعمل الثوري. فالتغيير سمة للواقعية الاشتراكية، التي أرادها الناقد أن تكون مرافقة الروائيين في كتاباتهم، وانتصر للتصوُّص التي تصوِّر الواقع، وتحاول قلب الأوضاع المتردية إلى أحسن. فيما تحامل على البعض واتهمهم بالإغراق في المثالية، وتكريس التخلف والاستغلال. فتصيير "مرتاض" لـ "ابتسام" شخصية مثالية، ابتعدت عن الواقع المعيش، أفقدها قيمتها الإنسانية وشرطها الوجودي، وجعلها مجرد آلة ميكانيكية يحركها الروائي كما يشاء. فكان الناتج رواية طوباوية، غارقة في الهموم الرومانتيكية، متنكرة لدمّ الفلاحين، الذي ما يزال عالقا بمخالب الاستعمار والإقطاع والبرجوازية. فاتهمه بالتّمويه لقضية الصراع الطبقي، وتحريف مجرياته. ولم يكن "رشيد بوجدرة" بعيدا عن هذا، فـ "الحريق" رواية تدرج ضمن تيار الرواية الواقعية النقدية، إلا أن ضعفها عند "واسيني" يكمن في أنها بقيت حبيسة واقعها المتخلف، وكثيرا ما كانت تدخل في أجواء صوفية هامشية، تبتعد بها عن هدفها الأساسي⁽²⁾. فهاجس التغيير والقضاء على الصراع الطبقي، وسيطرة البرجوازية، والتأكيد على نضال البروليتاريا، في إشاعة المثل العليا للواقعية الاشتراكية، هو ما يصبو إليه "واسيني" من خلال مقارنته للتصوُّص الروائية الجزائرية، لذلك كان متحاملا على تلك التصوُّص غير المجسدة بشكل فعلي لواقع الصراع الطبقي، ولم تنطلق من فهم عميق لبنية المجتمع، واكتفت بالتحليل، ودخلت عوالم استيهامية فنتازية، عوض أن تجسد كنه التناقضات الجدلية للصراع الطبقي، وذلك من أجل صياغة مستقبل تقدمي. وهو ما برز بشكل جلي

(1) واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص232.

(2) ينظر: واسيني الأعرج: المرجع نفسه، ص368.

في كتابات "الطاهر وطار"، ف_____ « منذ البداية يضعنا الكاتب أمام تحديدات طبقية، (...) ويجبرنا على الوقوف وجهًا لوجه أمام واقع طبقي قاسٍ »⁽¹⁾. وهنا تبرز النظرة التفاضلية للواقعية الاشتراكية من منظور الناقد، الذي يؤمن بانتصار الإرادة الجماهيرية. كما يظهر المنظور الاشتراكي عند "واسيني" في تحليله لمضامين الرواية الجزائرية، إن على مستوى المصطلح أو الرؤية أو الإجراء، فعده لـ "الطاهر وطار" رائدًا للرواية الواقعية، وبلورة أعماله لمفاهيمها، جعله يحظى بمكانة جبارة في هذا المجال، فأسكنه برجًا عاجيًا لم ولن يصل إليه أحد من الروائيين من قبله، لأنهم عكفوا « على دراسة وتصوير العلاقات بين الشخصية والمجتمع ومختلف البنى الاجتماعية، ومصير الشخصية المتنازعة مع المجتمع، لكن العملية كلها كان يغلب عليها طابع التسرع والتعامل مع الشكل الظاهري للظاهرة الاجتماعية، أمّا مع وطار فإنّ مصير المجتمع نفسه هو الذي أصبح عرضًا للدراسة والتصوير والتحليل، وهو بذلك كان يحاول جاهدًا أن يطرح البديل الثوري للمجتمع الحقيقي، الذي يمنع وجود العلاقات الاجتماعية الجائرة »⁽²⁾. قد يوافق البحث الناقد فيما ذهب إليه، في إشادته بـ_____ "وطار"، فرواياته تشرّح الواقع الجزائري، كما يبرز عنصر التشويق بشدة، فشخصيات رواياته تتحرك على مسرح الأحداث وكأنّها من لحمٍ ودمٍ، وليست ورقية. إلّا أنّ ذلك لا ينفي أهمية الموضوعات التي أثارها الروائيون الجزائريون، سواء كانت تشترك مع "وطار" في المضمون ذاته، أو في آلية تشريح الواقع الجزائري. فإذا كانت رواية "اللاز" قد عاجلت من منظوره موضوعًا شائكًا، ربما يحدث لأول مرة، فإنّ روايات أخرى كـ_____ "الحريق" و "دماء ودموع" مثلاً قد طرحت الإشكالات ذاتها، وإن كان الاختلاف سمة تميز بينها.

(1) واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 451، 538.

(2) واسيني الأعرج: المرجع نفسه، ص 493.

وهناك خاصية أخرى كشفت عن آليات المنهج الاجتماعي في خطاب "واسيني" النقدي، وهو تركيزه أثناء التحليل على المضامين، مبرزاً تفصلاتها الموضوعية - إن صحَّ التعبير - . أمّا الجانب الشكلي أو الفني، فقد جاء مقتضباً، من خلال الإشارة إلى الحوار، بعدّه ركيزة أساسية عند الناقد، فقد حاول استجلاءه من خلال دراساته، كما لم يعدم الإشارة إلى اللغة والأسلوب، وكذا الصورة . وهو في ذلك لا يفتأ يربطها بالمجتمع. وسيحاول البحث إيراد مجموعة من النصوص، لتوضيح ما سبقت الإشارة إليه. يقول عن رواية "الشمس تشرق على الجميع" لـ "إسماعيل غموقات" : « وهذه التصورات ضمن شموليتها التاريخية - الاجتماعية أسهمت في كسر الأبعاد الفنية للرواية، فالنهاية مثلاً، وكما يتوقع من أوّل صّفحة، كانت تشبه إلى حدٍّ بعيد نهاية الأحجيات الشعبيّة»⁽¹⁾، فكانت مفتعلة غير مقنعة، رغم نزوعها للتفاؤل، فالتفاؤل يعدّ من المقولات الأساسية التي تأسست عليها الواقعيّة الاشتراكيّة. ورغم أنّ الرواية قد انتهت نهاية سعيدة إلا أنّ ذلك لا يعني نجاحها. مع العلم أنّ النهايات السعيدة سمة ملازمة للتفاؤل الذي نادى به " الواقعيّة الاشتراكيّة".

أمّا الحوار، هذه التقنيّة الأساسيّة في الأسلوب التصويري، فإنّه يضطلع بمهمة فكرية وفنية، ويحمل إيجاءات داخلية. فكان « الطّاهر وطار في طريقة تجسيده للحوار ولبنائه الداخلي لا ينفصل أبداً عن شخوصه وقدراتها الاستيعابية، بل يختلط بهم حتى يصير واحداً منها، يندمج مع جميلة بشكل كبير جداً، لأنّ قضية الكاتب والمناضلة جميلة واليامنة هي في الأساس واحدة»⁽²⁾ ، وتساهم هذه التقنيّة في تقديم معرفة بالشخصية، فتكشف عن نوازعها ومواقفها الذاتيّة، وكذا توضّح تصوّراتها. أمّا إذا ابتعد الحوار عن هذه الوظيفة فإنّه يقف « عاجزاً عن متابعة تبلور الشخصية وقدرة

(1) واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربيّة في الجزائر، ص 322.

(2) المرجع نفسه، ص 544.

عطاءاتها، وأكثر من هذا، يقف عائقاً في وجه تطوّر هذا الوعي بشكل طبيعي⁽¹⁾، فيعجز عن رسم أبعاد الشخصية وتشخيصها، وكذا تحريك خيال القارئ، مما يوقعه في التصنع والجمود.

ولم يجد "واسيني" عن تصوّر الواقعي، وهو يقترب من شخصيات النصوص التي قام بدراستها، فنفي عنها ورقيتها، مؤكداً محاكاة الواقع الإنساني. وانتقد "عبد المجيد الشافعي" لأنه جعل شخصيات رواية "الطالب المنكوب" تتحرك بمحض إرادته، ولم تكن صورة حقيقية لشخصية من الواقع الإنساني الذي ينتمي إليه. أما شخصيات "وطار" فـ « تقترب دائماً من الحقيقة الاجتماعية بحسّها الطبقي التاريخي، ربما بدون وعي منها، لكن هذا الحسّ يتطوّر لديها على أرضية الواقع الذي تعيشه بكلّ تناقضاته، فالوعي التاريخي لم يكن مفروضاً عليها برغبة ملحة من طرف الكاتب، بل، وعلى العكس من ذلك، فهي شخصيات تمارس قناعاتها على المساحة الروائية بشكل ينسجم مع تركيبها الطبقي والتّقافية⁽²⁾. وهو الأمر الذي ساهم في تحركها وفقاً لقناعاتها، ونفى عنها الجمود و الجاهزية، ذلك أنّ تطوّرهما كان تابعاً لتطوّر أحداث النصّ السّردي. فانتفت عنها الآلية و الميكانيكية التي تحكمها.

ولم يرد في تحليل النّاقّد للشّخصية تقسيمات كتلك التي وُجدت عند "عبد الله الرّكبي"، باستثناء ذكره للشّخصية "الجدع"، ويقصد بها تلك «التي من خلالها تنفرع كلّ الشّخصيات الباقية عن طريق الواقع المباشر أو «الفلاتش باك» حتّى الشّخصيات المناقضة لتصوراتها التاريخيّة⁽³⁾، فتوظيفها يعدّ جمالية من جماليات النصّ الروائي، ويقترب مفهومه لها من مفهوم الشّخصية الرئيسيّة،

(1) واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربيّة في الجزائر، ص 414.

(2) واسيني الأعرج: الطّاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، الرواية غودجا: دراسة نقدية، (د،ط)، المؤسسة الوطنيّة

للكتاب، الجزائر، 1989، ص 50.

(3) المرجع نفسه، ص 93.

إلا أنّها هنا عنده أشبه بجذع الشجرة الذي منه تتفرع الأغصان، وتستند إليه، مما يعني أنّ الشخصيات الأخرى لا يمكن لها أن تقوم دونها. كما ورد مصطلح "الشخصية النامية" عند "واسيني" أثناء دراسته لـ "قدور"، أحد شخصيات رواية "اللاز". يقول عن هذا النوع « فقدور شخصية نامية من برجوازية صغيرة لا مبالية، تتحوّل إلى شخصية مجذرة لصالح الثورة، واعية شرطها التاريخي»⁽¹⁾ ويبيّن من هذا القول أنّها تتعلق بذلك النوع من الشخصيات الذي لا يبقى على الصورة التي ظهر عليها أول الأمر على مسرح الأحداث، بل يغيّر من مواقفه ورؤاه انطلاقاً مما يفرضه الواقع المعيش، فهو شخصية متطورة في مقابل الشخصية الجامدة التي تقدّم للقارئ جاهزة، خاضعة لمنطية معينة. وقد مثّل لها بـ "بوالأرواح" في رواية "الزلال" للطاهر وطار.

ويحضر مصطلح آخر في أقوال "واسيني" السابقة، سيتم استجلاء معانيه، وبيان خلفياته، ويقصد بذلك "الفلاش باك" (Flach Back). وهو مصطلح سينمائيّ وطريقة لعرض الأحداث، يُعنى باستحضار مشاهد ماضية، يسميها البعض "الذكريات المرتدة". أمّا بالنسبة للتصوّص السردية فهي من التقنيات الأدبية، التي تضيف طابع التشويق على النصّ، وتسعى إلى فهم دوافع الشخصية ومنظورها. يقول الناقد: «لقد اعتمد وطار على ما يمكن أن يمنحه الأسلوب الحديث من طرق تعبيرية، إيصالية، كالفلاش باك، الارتداد، الحديث النفسي، التآزم الموقف، إضافة إلى ذلك، فتيار الوعي، غير منفصل أبداً عن الحديث الآني»⁽²⁾. إنّه حشد من المصطلحات، التي لم يتحرج الناقد في جمعها، بل وعدم الكشف عن دلائلها، و ظاهر أنّها تتعلق بالأسلوب. ولن يتبيّن البحث مدلولاتها إلاّ بالوقوف عند الأقوال التي تمّ ذكرها فيها. وسينطلق من مصطلح "تيار الوعي".

(1) واسيني الأعرج: الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، ص 47.

(2) المرجع نفسه، ص 100.

مما لا شك فيه أنّ "تيار الوعي" يمثل ثورة حقيقية في تاريخ التطوّر الروائي، كما أثبت ذلك روبرت همفري (Robert Humphrey)، وهو نتاج القرن العشرين، وإن كانت أصوله التاريخية تمتد إلى قرون سابقة لذلك. لقد كان لـ "وليام جيمس" (William James) ^(*) الفضل في وضع هذا المصطلح، الذي أضحى يدل على نوع من أنواع القصص، وهي قصص "تيار الوعي". وإذا كان "همفري" يصنّفه ضمن المصطلحات الخداعة، التي تظهر الوضوح رغم غموضها. فقد بيّن أنّ المضمون وحده كفيل بتعريفنا بهذا النوع من الكتابة الروائية. وهو ما دفعه إلى أن ينفي كون رواية "بحثا عن الزمن الضائع" لـ "بروست" (M.Broust) هي من تيار الوعي، لأنّها ربطت تيار الوعي بالذكريات، في محاولة إقامة صلة مع الحاضر، وهذا ما يرفضه، فتيار الوعي «يُركّز فيه أساسا على نوع من مستويات ما قبل الكلام من الوعي، بهدف الكشف عن الكيان النفسيّ للشخصيات» ⁽¹⁾، لذلك كان مختلفاً عنده عن المونولوج الداخلي (المباشر، وغير المباشر)، كما أنّ ما يستأثر باهتمام الروائي في هذا النوع هو الحياة النفسيّة الخاصة.

^(*): ولیم جیمس فیلسوف وعالم نفس أمريكي، ولد في 11 يناير 1842، أوّل معلم يقدّم دورة في علم النفس في الولايات المتحدة الأمريكية. يعتبر أواخر القرن التاسع عشر، واحد أكثر الفلاسفة نفوذا جيمس مفكرا رائدا في القرن التاسع عشر، انشا الى جانب شارل سندرل بيرس المدرسة البراغماتية. صُنّف ضمن أهم علماء النفس في القرن العشرين. طوّر "جيمس" المنظور الفلسفي المعروف بـ "التجريبية الراديكالية". من أكثر كتبه تأثيراً كتاب

(مبادئ علم النفس) و(مقالات في التجريبية الراديكالية). ينظر: <https://ar.m.wikipedia.org>

⁽¹⁾ روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة- مصر،

2015، ص 27.

لقد استطاع "همفري" أن يضع الخطوط الفاصلة بين مصطلحات ترد عند البعض على أنها مترادفات، وهو ما أثبتته البحث عند "واسيني الأعرج". فإن كان قوله السالف الذكر قد كشف عن تراكم حشد من المصطلحات، فإن أقوالاً أخرى له تكشف عن التداخل الذي يقيم بين تلك المصطلحات حدّ التماهي. من ذلك "تيار الوعي" و"الFLASH باك". يقول عن رواية "الطموح" لـ "عبد العالي" عرعار: «أكثر من نصف الرواية بُني على تقنية "الFLASH باك"، والارتداد الذاتي، أو كما يسمونه تيار الوعي»⁽¹⁾. إنّه يضعها على قدم المساواة، وقد أظهر تحليله أنّه يقصد بها عودة الشخصية الروائية إلى سرد ماضيها، عن طريق تدخل الروائي بغية الكشف عن سرّ التصرفات الصادرة عنها، انطلاقاً من الخلفية الاجتماعية، وكذا النفسية المتأزمة التي عادة ما تقود الشخصية نحو علاقات غريبة. مع العلم أنّ هذا الاسترجاع يكون عن طريق الراوي، وهو ارتداد ذاتي لا غيري، بمعنى أنّ الراوي يسترجعه دون العودة إلى الشخصيات المشاركة في الأحداث. ومن التّصوّص الأخرى التي تكشف عن ظاهرة الخلط المصطلحي عند النّاقّد، فينجر عنها غموض عند قارئها، تلك التي يوضع فيها تيار الوعي جنباً إلى جنب مع المونولوج، ويُعد "الFLASH باك" تقنية من تقنياته، وكان ذلك من خلال كشفه عن مواضع التّصدع والتّضعع في رواية "نهاية الأمس" لابن هدوقة، حيث «حاول قدر المستطاع أن يستفيد من إنجازات الرواية الحديثة كتيار الوعي أو المونولوج، والديالوغ، وسخر للوصول إلى ذلك الأداة الفنية "الFLASH باك" (flash back) لمحاولة الوصول إلى عمق التّأزم التّفنسي لدى البطل»⁽²⁾، وهو ما فشل فيه "ابن هدوقة" ولم يستطع انطلاقاً منه إنتاج شكلٍ جديدٍ من الرواية. إنّ المونولوج، الذي ورد عند النّاقّد مرادفاً لتيار الوعي لا يوجب

(1) واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 431.

(2) المرجع نفسه، ص 268.

تدخل الراوي سواء بالشرح أو التعليق، بل حسب الشخصية تتحدث إلى ذاتها وتعود إليها، فهو حوار فردي لا يتطلب متحاوراً، بل القارئ يدخل في الحياة النفسية للشخصية مباشرة دون واسطة. وهو إشارة إلى اغتراب الشخصية عن عالمها الخارجي، وعدم انسجامها معه، وسعيها إلى التخلص منه عن طريق الحوار الداخلي⁽¹⁾، الذي يمكن أن يقترب من مفهوم تيار الوعي، مع ما بين المصطلحين من اختلاف. فالمونولوج الداخلي هو تكتيك يقدم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها، في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل عنها بالكلام على نحو مقصود، وهو لا يتطلب مستمعاً ولا تدخل الراوي/ المؤلف⁽²⁾. أما الديالوج الذي هو تعريب للكلمة الأجنبية (dialogue)، فهو النوع المستخدم في المسرودات كالقصة والرواية وبنسبة كبيرة في المسرحية، وهو عكس النوع الأول لأنه لا يقتصر على شخصية واحدة، بل على شخصيتين فأكثر، فهو خارجي، تعلن الشخصية من خلاله عن أفكارها، فتتصل بغيرها، وتنقل الأحداث من نقطة إلى أخرى .

ومن نافلة القول، الإشارة هنا إلى أن "كارل ماركس" قد استعمل مصطلح "الوعي" إلا أنه يختلف عن مصطلح "تيار الوعي". فإذا كان الوعي عند "ماركس" هو « الاجتماعي، هو مجموع الأفكار والنظريات والآراء والمشاعر الاجتماعية والعادات والتقاليد التي توجد لدى الناس، والتي تعكس واقعهم الموضوعي (...)، ويدل استعراض التاريخ الاجتماعي أنه مع تغيير الوجود الاجتماعي للناس يتغير أيضاً وعيهم الاجتماعي »⁽³⁾، فإن "واسيني" يرى أنه « متى كان المرء أكثر بؤساً وشقاءً

(1) ينظر: كوثر محمد علي جيار: تبير الفواعل الجمعية في الرواية، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية -

سوريا، 2012، ص 272.

(2) ينظر: روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ص 59، 63.

(3) سمير نعيم أحمد: النظرية في علم الاجتماع (دراسة نقدية)، ط10، (د،ن)، القاهرة، 2006، ص ص 189، 190.

كان أكثر قابلية للتطور نحو القوى التي تسهم في بناء المستقبل، بمعنى آخر فنّ الوعي انعكاس للوضع الاجتماعي وليس العكس أبداً»⁽¹⁾، إنه الأخذ عن الآخر ما يجسده إيراد هذين النصين، فـ"واسيني" متأثر بالفلسفة الماركسية، أخذ بتلابيبها، موظف لمعاني مصطلحاتها، وإن تغيرت طريقة عرضها، وأسلوب صياغتها. ما يكشف عن الخلفية المعرفية التي اتكأ عليها في مشروعه النقدي، كما تتداخل مفاهيم المصطلحات في خطابه إلى حدّ يصعب فيه الفصل بينها، والواقع أن غياب الماهية الواضحة والمحددة لكل مصطلح على حدة هو الذي عمق الفوضى.

⁽¹⁾ واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 406.

4- عبد الحميد بورايو:

تعود بدايات المشروع النقدي لـ "عبد الحميد بورايو" إلى نهاية السبعينيات من القرن العشرين، وقد أبدى الناقد من خلال أعماله النقدية في الفترة السابقة ميلاً إلى التقدير السوسيولوجي، إلا أنه غير بعد ذلك مساره النقدي على مستوى الرؤية والإجراء، ووجه اهتمامه إلى المسرودات الشعبية، فـ«_____» لفت انتباهه المنهج الشكلاي الروسي مع رائده فلاديمير بروب، وكذلك البنيوية الانتروبولوجية عند ليفي ستروس، فضلاً عن طروحات تودوروف وكلود بريمون وغريماس ولوسيات غولدمان»⁽¹⁾، فألف "القصص الشعبي في منطقة بسكرة" سنة 1978. وشكلت هذه الدراسة المنطلق لدراسات أخرى، كان أغلبها مقاربات لنصوص تراثية شعبية، إلا أن ذلك لا يعني غياب الخطاب التأسيسي من مؤلفاته، وهو يضطلع بمهمة التأصيل للنظرية، لهدف التعريف بها وتقريبها من أذهان القراء، وكان كتاب "منطق السرد" إنجازاً يستهدف التأسيس المنهجي في مسألة التعامل مع النص الأدبي.

ولإطلاع القارئ العربي على مستجدات الساحة النقدية الغربية بمواكبة الركب، ومدّ جسور التواصل مع الآخر/الغربي، في إطار ما ينتجه من معارف ومناهج تقارب بها النصوص، لجأ "بورايو" إلى خطاب "الترجمة والتعريب". أما المادة المعرفية المنقولة من قبل الناقد، فقد تركزت في الأساس حول الدراسات السردية والسيميائية لأعلامها المشهورين كـ "غريماس" و"فرانسوا راسي" (Fransois Rastier) و"جوزيف كورتيس" (J.Courtés) وغيرهم، وكانت الحصيللة تراكمًا

⁽¹⁾ حمزة بسو، إشكالية المنهج في النقد الجزائري، دكتوراه علوم، كلية الآداب واللغات، جامعة سطيف ص 115.

ترجيماً أغنى السّاحة النقديّة الجزائريّة والعربيّة، وساهم في تحديث النّقد الجزائريّ بالانفتاح على النّقد الغربيّ.

ولم تكن قضية المنهج بمنأى عن اهتمام النّاقد، وهو المستشعر لحجم الإشكاليّة الّتي يعانيتها النّقد العربيّ والجزائريّ، فقد تردّد سؤال كيفية مواجهة النّصوص الأدبيّة والوسائل الكفيلة بمعالجتها في مؤلفاته ذات الطّابع النّظريّ. وقد صاغ في خضم ذلك مفهومه للمنهج، فكان يرى أنّه « الوسائل والإجراءات الّتي تمكّن من السّيطرة على مادة معينة وفحصها فحصاً دقيقاً، ومعرفة حقيقتها والكشف عنها»⁽¹⁾، فهو المجهر الّذي يكشف مالا يُرى بالعين المجردة. إلّا أنّ مفهومه هذا لقيّ اعتراضاً من الكثيرين، لاقتصاره على شقّ واحدٍ، فالمنهج منظومة متكاملة ومنسجمة بين الخطوات الإجرائيّة وبين الحمولة أو الرّصيد الرّؤيويّ والايديولوجي⁽²⁾. كما أنّه ينسف كلّ المفاهيم الّتي وضعت للأدب، ويستقر به عند المفهوم الّذي وضعه الشّكلاونيّون الرّوس، في اتّخاذهم من أدبية الأدب موضوعاً للدراسة، وهو يدعو إلى تجاوز المناهج السّياقيّة، لأنّها سلبت النّص حقّه، بتركيزها على ما هو خارجه دون الاهتمام بـ.....بنيته.

لهذا كانت دراسته للمسروقات الشّعبيّة نقلةً نوعيّةً في إطار علمنتها وفهمها برؤية معاصرة، فمعالجته لمواد الحكايات الشّعبيّة « تسعى إلى تجسيد ثراء طرق تحليل الخطاب الأدبيّ الشّعبيّ عن طريق تقديم معالجات متنوعة الغرض منها توضيح المفاهيم وتأصيلها، وهئية الظروف الّتي تسمح بتراكم العمل التطبيقيّ والمنهجيّ من أجل تحقيق مشروع معرفيّ يُسهم في تحقيق حداثة الدّراسات الشّعبيّة

⁽¹⁾ عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، دراسات في القصة الجزائرية المعاصرة، (د، ط)، ديوان المطبوعات الجامعية،

السّاحة المركزية بن عكنون، الجزائر، 09، 1994، ص 9.

⁽²⁾ ينظر: حمزة بسو: إشكالية المنهج في النقد الجزائري، ص 121.

العربية باعتبارها حلقة هامة من حلقات الثقافة العربية⁽¹⁾، تجمع بين الجانبين النظري والتطبيقي. فركز في الجانب الأول على إبراز البنية التركيبية للقصة من خلال جهود دارسي السرد في الغرب بدءاً بـ " بروب" وصولاً إلى " بريمون" و "غريماس" و "تودوروف".

أما عن الممارسة التطبيقية التي بها يتم هتك أستار النص، واستنطاق دلالاته وكشف مكشوفاته، فقد نالت الحظ الوافر من اهتمام "بورايو". ولم تكن النصوص التي استقطبته تنتمي إلى حقبة دون أخرى، بل راح يعالج بالتقيد والفحص خصوصاً سرديّة تراثية وحدثية، فجمع إلى جانب التنوع النصّوي تنوعاً منهجياً. فعُدَّ «من أهم الباحثين الجزائريين الذين يمتلكون أدوات حدثية وأصيلة، وقد يشهد المستقبل برصانة وعمق كتاباته النقدية، وجهوده المضنية التي يبذلها من أجل إرساء أصول المناهج النقدية الحديثة في فكرنا النقديّ، خصوصاً ميدان دراسة التراث الشعبيّ الجزائريّ والعربيّ على السواء»⁽²⁾. فكان جمعه بين الأصالة والمعاصرة حصيلة الجهود المبذولة في مُحَاوَلَتِهِ النّصّوص.

وبتتبع خطابه النقديّ بشقيّهِ النظريّ والتطبيقيّ. سيحاول البحث الكشف عن تمثل "بورايو" للمناهج الغربية، ومدى مراعاة خصوصية النصّ العربيّ التراثيّ والحداثيّ.

وستكون البداية بدراسته الرائدة "القصص الشعبيّ في منطقة بسكرة"، حيث كانت الآليات الإجرائية المتوسل بها جديدة على التقد الجزائريّ، لا عهد له بها. فاستعان الناقد « بالمنهج البنيويّ، ويرجع اختياره لهذا المنهج ليكون أدواته في تحليل النّصّوص إلى ما يوفره من وسائل تفتح آفاقاً عديدة في دراسة النصّ وتكشف عن أبعاده المختلفة، ويمكن رصد علاقته بمختلف مظاهر الوعيّ الإنسانيّ

⁽¹⁾ عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، دراسات حول خطاب

المرويات الشفوية: الأداء والشكل والدلالة، (د، ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص 89.

⁽²⁾ شريط أحمد شريط: مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، ط1، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،

2001، ص 19.

وبالحياة الاجتماعية⁽¹⁾، ولعلّ "بورايو" وقع في مفارقة، مرّدها إلى تصريحه بـ
"بنوية" الدراسة، والتركيز على رصد مظاهر الوعي الإنساني والحياة الاجتماعية، وهو ما لا يستقيم،
ذلك أنّ المنهج البنويّ يدرس أبنية العمل الأدبيّ، وعلاقات بعضها ببعض، دون الحاجة إلى العودة إلى
عناصر خارجية، لغرض تجاوز الأحكام الإيديولوجية التي قد تشوه الممارسة النقدية.

وحدير بالذكر أنّ مرجعية "لوسيان غولدمان" (Lucien Goldmann) الماركسيّة
والفلسفيّة قد ساعدت على استحداث منهج سعى «إلى إعادة الاعتبار للعمل الأدبيّ والفكريّ في
خصوصيته بدون أن يفصله عن علاقته بالمجتمع والتاريخ، وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرار
الحياة وتجديدها»⁽²⁾، وهو ما تفتن إليه "بورايو" واستدركه قائلاً: «بعد أن أعطينا البناء الداخليّ
للنصّ باعتباره بنية دالة حقّه في التحليل، وكشفنا وحدته التركيبيّة، وبالتالي اجتزنا مرحلة مهمة، يحق
لنا أن ننتقل الآن إلى جانب آخر من الدراسة يتمثل في مرحلة شرح النصّ عن طريق بيان علاقة بنيته
بالبناء الاجتماعيّ، الذي يمثل المحيط الذي تولدت عنه البنية الأدبيّة المتجسدة في النصّ باعتباره خطاباً
لغويّاً ذا طبيعة اجتماعيّة، نابعاً من الضمير الجمعيّ وموجهاً من راوٍ لمُتلّقين»⁽³⁾.
فـ "البنويّة التكوينيّة" حاضرة بمصطلحاتها وآلياتها في النصّ البورايويّ؛

ذلك أنّ دراسة النصّ عنده تمر بمراحل تبدأ بالوقوف عند البنية الداخليّة للنصّ وهو ما يسميه
"غولدمان" بالفهم، ليتم الانتقال إلى مرحلة أخرى هي "الشرح" أو "التفسير" وهما عمليتان متكاملتان

(1) عبد الحميد بورايو: القصص الشّعبية في منطقة بسكرة، دراسة ميدانية، (د، ط)، الطباعة الشّعبية للجيش،
الجزائر، 2007، ص 6.

(2) لوسيان غولدمان وآخرون: البنيويّة التكوينية والتّقد الأدبي، تر: محمد سيّلا، ط2، مؤسسة الأبحاث العربيّة-
لبنان، 1986، ص 7.

(3) عبد الحميد بورايو: القصص الشّعبية في منطقة بسكرة، ص 196.

فـ « إلقاء الضوء على بنية دلالية يؤلف عملية فهم في حين أنّ دمجها في بنية أوسع من الأولى عملية تفسير »⁽¹⁾، وصولاً إلى الكشف عن البنية الفكرية للجماعة أو الطبقة، وهو ما نعتة "غولدمان" بـ "رؤية العالم" (La vision du monde). وقد كان تحليل الناقد لـ "غزوة الخندق" تجلٍ واضح لحضور هذا المنهج وآلياته، فالكشف عن الثنائيات الضدية (مؤمن-كافر) (إلهي-بشري) تجد ما يعادلها في الواقع الاجتماعي للجماعة الشعبية البسكريّة، ومن ثمّ تُعبّر عن رؤيتهم للعالم.

ومواكبة للمستجدات المعرفية النقدية، ومواكبة لحركيتها وسيورتها، سجلت مناهج أخرى حضورها في خطاب "بورايو"، ومن ذلك "المنهج المستحدث من قبل "بروب"، الذي لا يكاد يبرحه في حلّ تحليلاته، غير أنّه قد راعى الخصوصية العربية للنصّ المدرّس، فلم يلتزم بالتحليل البروبيّ بشكل آليّ، كما كانت الانتقادات التي وجهت لـ "بروب" من قبل "غريماس" في كتابه "البنويّة الدلالية" و "كلود بريمون" في "منطق الحكيم" حاضرة في ذهن الناقد وهو يقترب من النصوص الشعبية الجزائرية والعربية، فغاب التسلسل الوظيفي الذي حضر عند "بروب" في "إحدى وثلاثين" وظيفة، فحاول توضيح هذا التصوّر قبل بدء التحليل قائلاً: «لقد استعنا بالترسيمة الخطيّة البروبويّة، لكننا تعاملنا معها بحرية، بحيث راعينا وجهات النظر المتعلقة بالشخص الأخرى المشاركة في الحدث»⁽²⁾، كما قدّم ترسيمةً لتفرّع المسار السردّي لشخصيات الحكايات (حكاية ولد المتروكة)⁽³⁾.

(1) لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسولوجيا الرواية، تر: بدر الدين عروودي، ط1، دار الحوار، 1993، ص 238.

(2) عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في "معنى المعنى" لمجموعة من الحكايات، (د، ط)، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص 17.

(3) ينظر: المرجع نفسه: ص 37.

كما استند الناقد إلى "السّيمياء السّردية" مصرحاً بهذه المرجعية بقوله: « وقد حصّرنّا مراعاة للانسجام المنهجي على أن نستمّد أغلب أدواتنا المنهجية من نصوص تنتمي في أغلبها لنفس المدرسة. والتي يمكننا أن نطلق عليها اسم المدرسة الغريماسيّة ذات التّوجه الشّكلاني، والتي كان لها اليد الطولى في تطوير السّرديات (أو علم السّرد) منذ السّتينيات حتّى اليوم»⁽¹⁾، ولأنّ آلياتها تصلح لأن تطبق على كلّ الأنواع السّردية، استثمرها "بورايو" في دراساته للسّرد الشّعبيّ، وساعده في ذلك ما قام به من ترجمات في هذا المجال، فعدّت إنجازاته حدثاً نقديّاً وإنجازاً مهماً في تحليل الخطابات السّردية، التزم فيها الناقد حدود النّصّ، مدركاً مستوياته، موفّقاً بين قيود الجهاز السّيميائيّ وتطلّعات القارئ العربيّ⁽²⁾، فكسر بذلك التّمطية التي عهدّها النّقد الجزائريّ في تناوله لهذا النّوع من السّرود. وسعى إلى «استكشاف عملية تشكيل المعنى في الحكايات المدروسة انطلاقاً من البنيات السّطحيّة وصولاً إلى البنيات العميقة، بمراعاة أنّ المعنى ليس كياناً جاهزاً ولا معطىً بديهياً يمكن إدراكه بدون وسائط، بل باعتباره سيرورة خاضعة لمجموعة من الشّروط»⁽³⁾، سعياً وراء ترسيم المسار السّرديّ، وتحليّة الدّلالة العميقة للحكاية المدروسة، فضلاً عن بيان الصّلة الدّلالية بين الحكايات المؤطّرة والحكايات المؤطّرة. أما عن خطوات التحليل المنهجية فبدأت بالتّقطيع، الذي كان تالياً لعزل العناصر اللاسردية من النّصّ، وتحليل الملفوظ السّرديّ على مستوى المحور التّظيميّ، ثمّ تحليل الدّلائل على مستوى البنية

(1) عبد الحميد بورايو: المسار السّرديّ وتنظيم المحتوى، دراسة سيميائية لنماذج من حكايات "ألف ليلة وليلة"، (د.ط)، دار السبيل، الجزائر، 2008، ص 5.

(2) ينظر: السّيميائيات السّردية: رشيد بن مالك، ط1، دار مجدلاوي، عمان - الأردن، 1427هـ - 2002م، ص 35.

(3) عبد الحميد بورايو: المرجع السابق، ص 3.

العميقة، التي ترتبط بالدلالات اللغوية، في حين ترتبط البنية السطحية بالأصوات اللغوية المتتابعة⁽¹⁾، وكان المربع السيميائي، بما هو تحليل للأشكال المعقدة للدلالة إلى عناصر بسيطة، خلاصة تحليلات "بورايو".

إلا أنه لم يلتزم بالتوصيف الذي اقترحه "غريماس"، واكتفى بكشف التضادية التي كانت بين القيم النظامية الحاضرة في النصّ، والقيم الإيحائية الغائبة. وهو ما نجده في تعامله مع "شعرية تودوروف" فالتزم بحرفيتها بدءاً بالعلاقات المهيمنة بين وحدات القصة إلى بنائها الزمني، بتغيير المصطلحات فقط، من زمن القصة وزمن الخطاب إلى زمن الإبلاغ وزمن البلاغ على الترتيب، وصولاً إلى تحديد "الرؤى السردية" أو "وجهات النظر" في "الأجساد المحمومة" لـ "إسماعيل غموقات".

ولم يغب "التركيب المنهجي" عن خطاب "بورايو" النقدي، فإن كان فيما سبق مضمناً، كشفت عنه الأدوات الإجرائية المتوسل بها، فإنه مع "الحكاية الخرافية" ظهر جلياً، ويكمن مبرر ذلك في موضوعة الخرافة بين الأسطورة والأدب. فكانت استفادة الناقد من «الدراسات البنيوية الأنثروبولوجية عند ليفي ستروس (Lévi Strauss) خاصة، ومن الأبحاث السردية الشكلية عند فلاديمير بروب، والدراسات الدلالية عند أ.ج. غريماس، وكذلك الأبحاث الإثنو أدبية Ethnolittéraire عند جوزيف كورتيس»⁽²⁾. فهل لجوء الناقد إلى هذه الآلية كان لقصور المنهج الواحد عن تقصي كلّ جوانب النصّ المدروس، واكتفائه بإضاءة زاوية دون أخرى؟ أم أنها طريقة مستوردة من الغرب؟.

(1) ينظر: رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (د، ط)، دار الحكمة، الجزائر،

2000، ص ص 205، 206.

(2) عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 123.

أفرز هذا التركيب المنهجي عند الناقد ردود أفعال متباينة، فإذا كان "رشيد بن مالك" قد رأى فيه بدايات للتوجه السيميائي في الجزائر، فإن "يوسف وغليسي" يرد الآليات المتبعة إلى المنهج البنيوي التكويني.

إنّ ما يمكن قوله هو أنّ الناقد كان حريصاً على محاولة تقديم مقارباتٍ جديدةٍ للنصوص السردية برويةٍ معاصرةٍ تُفيد من النظريات الغربية، مع مراعاة خصوصية النصّ المعالج، بُغية تحقيق مشروع نقدي.

5- رشيد بن مالك:

يذكر اسم "رشيد بن مالك" في النقد الجزائري والعربيّ مقترناً بالاتجاه السيميائي، فقد عُني هذا الناقد منذ بداياته الأولى بهذا النوع من الدراسة، فأغنى النقد الجزائري، وعُدّ من أساطين التأسيس للسيميائية السردية، بتعبير "بشير تاويرت".

إن تتلمذ "رشيد بن مالك" على يد أعلام المدرسة السيميائية الباريسية^{*}، والتقائه بهم مكنه من التعرف عن كثب على هذا المنهج فدأب على مدارسته، وأضحى من المتمرسين والمتبحرين في

* نعت هذا الاتجاه بهذه التسمية "مدرسة باريس السيميائية" بالنظر إلى الكتب التي أصدرها أصحابها، والتي تعتمد تسمية مدرسة (Sémiotique de l'école de paris) إشارة إلى تصوّراتها النظرية والمنهجية والتطبيقية التي تصدر عن مرجعية تكاد تكون متطابقة، ومن أبرز أعضائها: جوزيف كورتيس، ميشيل آريفي، شابرول وجان كلود كوكي، الذي تتلمذوا على يد "ألجيرداس جوليان غريماس". ينظر: جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية

بحاله، فكان من المساهمين في نقل المعرفة النقدية السيميائية الغربية إلى الثقافة العربية، وتحقيق نقلة نوعية في هذا المجال، بعده تياراً منهجياً مغايراً للمناهج النقدية التقليدية، بما يساعد على تطوير سيميائية عربية ليست نسخة حرفية أو مطابقة للسيميائية في الغرب⁽¹⁾. فهل كان ما قدمه الناقد نسخةً مختلفةً عما أنتجه الآخر، رغم إفادته منه؟ هذا ما سيحاول البحث تبينه بوقوفه عند معالم مشروعه النقدي، قصد استنكاك خباياه وكشف مستوره.

لقد ساعدت الخلفية التراثية للناقد، وإتقانه اللغة الفرنسية في تحصيل المعرفة السيميائية وتطويقها من خلال عدّة مستويات خطابية تكمل بعضها البعض، فُتسهم في بناء خطاب نقدي متماسك، وهو ما صرح به الناقد في أحد مؤلفاته بقوله: «حرصنا كلّ الحرص على صناعة خطاب نقدي يتوخى البساطة في الصياغة اللغوية، والطرح النظري، والممارسة التطبيقية، وينأى عن كلّ ما من شأنه أن يعكر صفو القارئ. ويثير عنده الالتباس، ويعقد عليه الأمور، فتجاوزنا المعضلة المصطلحية البالغة التعقيد بالبحث عن مسميات لا يلقي صعوبة في تلقيها والوقوف عند مراميها»⁽²⁾، وجليّ من خلال هذا القول المعالم الأساسية للمشروع السيميائي عند "ابن مالك"، فقد كانت الترجمة - بعدها آلية نقل المعرفة - وسيلته في تعريف القارئ العربي عامة، والجزائري خاصة بالمنهج السيميائي، وأهم أعلامه وأصوله. علماً أنّ القارئ العربي يفتقد المرجعية التاريخية لهذه البحوث أو النصوص التأسيسية على حدّ تعبيره.

السردية والخطابية، تر: جمال حضري، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت - لبنان/ منشورات الاختلاف، الجزائر، 1428هـ، 2007م، ص 9.

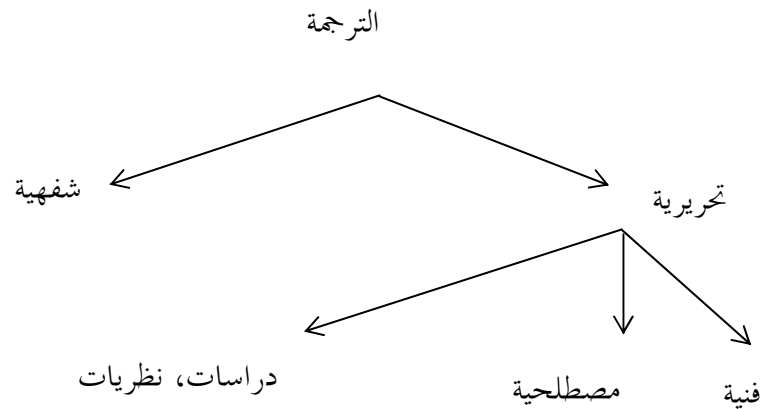
(1) رشيد بن مالك: السيميائيات السردية: ط1، دار مجدلاوي، عمان - الأردن، 1427هـ - 2002م، ص 7.

(2) رشيد بن مالك: من المعجميات إلى السيميائيات، ط1، دار مجدلاوي، عمان/ الأردن، 2014، ص 09.

وقد شهدت له "آن إينو" (Anne Hénault) باجتهاده بقولها: «إنَّ السَّيدَ رشيد بن مالك، عرف كيف يعيد اكتشاف الكلمة العتيقة "السِّمياء" في أغوار اللُّغة العربيَّة، وهكذا استطاع أن يضع ترجمة شديدة الدِّقة. وإني ليمكنني أن أشهد على ذلك اعتمادًا على اللِّقاءات العديدة بيننا، حيث كان في كلِّ مرة يطلب مني توضيح (أو تبرير) هذه النِّقطة المحدَّدة أو تلك حتَّى في أدقِّ التَّفصيل»⁽¹⁾، بهدف ترقية البحث السِّميائي العربي تنظيرًا وتطبيقًا.

ولم يعتمد "رشيد بن مالك" نوعًا واحدًا من التَّرجمة، وإنما كانت متنوعة، يبرزها المخطط

الآتي⁽²⁾:



⁽¹⁾ رشيد بن مالك: السيميائية: الأصول، القواعد والتاريخ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن،

1428هـ، 2003م، ص 66.

⁽²⁾ لعجال لكحل: المقاربة السيميائية عند رشيد بن مالك، دكتوراه الطَّور الثالث، كلية الآداب واللغات، جامعة

قاصدي مرباح، ورقلة، ص 72.

وقد ساهم هذا العمل التّرجمي في تعميق معرفة النّاقّد بالمدرسة السّيميائية الباريّة، التي أظهرت ترجماته اهتماماً بها دون غيرها.

أما على المستوى النظري، أو خطاب التأسيس والتأصيل كما يحلو للبعض نعتة، فقد كان الهدف منه هو توفير وسائل معرفيّة للقارئ تكفل له تمثيل المعالم الكبرى للسّيميائية الباريّة، بالتّعرف على أصولها، ومفاهيمها وكذا الأطر المرجعيّة لها.

وهو ما نجده في كتابه "مقدمة في السّيميائية السّردية" فقد كانت مقدمته المنهجية وقوفاً عند "الأصول اللسانية والشكلانية للنّظرية السّيميائية" فخصّص «القسم الأوّل في هذه الدّراسة لبعض المصطلحات اللسانية الأساسيّة التي كان لها عميق الأثر في بناء الصّعيد السّردى للنّظرية السّيميائية، [وقد ضبط] في القسم الثّاني التّوجه الشّكلاني الرّوسى العام في الممارسة النّقدية»⁽¹⁾، ويأتي اهتمامه هذا، في خضم تأكيدده على وجوب المعرفة المسبقة للحقول الأصليّة للمناهج الحدائيّة، التي أحدثت -من منظوره - قطيعة جذرية مع الممارسات التّقليدية، وهو ما غاب في السّاحة النّقدية العربيّة، فولّد إشكاليات على الصّعيدين النّظري والتّطبيقي، فأضحى «وضع المصطلحية السّيميائية في العالم العربيّ يختلف تماماً عمّا هو عليه في أوروبا، ولم يرق بحكم التّضارب الموجود في المصطلحات المستعملة إلى بلورة نموذج مؤسّس لخطاب علميّ دقيق، يضبط مفاهيمه وأدواته الخاصّة به»⁽²⁾، فتعمّقت الهوة بين القارئ العربي والمتخصص في المجال.

(1) رشيد بن مالك: مقدمة في السّيميائية السّردية، (د.ط)، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص 5.

(2) رشيد بن مالك: مقدمة في السّيميائية السّردية، ص 70.

وتتابع هذا الجهد التأسيسي في مؤلفه "البنية السردية في النظرية السيميائية"، فهو امتداد للمصنف السابق، من حيث أفقه المعرفي، وتأصيله المصطلحي، فالوعي بامتدادات المصطلح ومنحدراته يكفل فهم طريقة اشتغال الأدوات الإجرائية، التي يخضع لها النص المحلل.

وللتخفيف من وطأة الأزمة المصطلحية التي تعصف بالنقد العربي، والتي جعلت الفارق بين العالمين الغربي والعربي يتسع، فكّر الناقد احتذاء بأستاذه "غريماس" في مشروع التأليف القاموسي، فألف "قاموس مصطلحات التحليل السيميائي" على غرار "القاموس المعقلن لنظرية الكلام" — أ.ج. غريماس، وج. كورتيس، والذي شكل علامة تحوّل في المجال السيميائي المتعلق بالمفاهيم، فعُدّ أهم مصدر من مصادر السيميائية السردية.

أما عن أسباب تأليف "ابن مالك" للقاموس، فتعود إلى الصعوبات التي اعترضته عند التحاقه بجامعة تلمسان لتدريس المنهجية والأدب الجزائري، كما أقر بذلك في تقديمه لعمله، الذي كان ثمرة لممارسة متخصصة بالمعنى الدقيق للكلمة، وقد دامت عشرين، زواج الناقد فيها بين النظرية والتطبيق⁽¹⁾، كما كان للسمات التي تطبع الترجمة العربية من ابتعاد عن العرض العلمي، وتعميمية، وبعد عن الرؤية العلمية الشمولية دورٌ في إقباله على التأليف القاموسي.

لقد كان للتقديم الذي حرّره "عبد الحميد بورايو" وأقرّ فيه بحجم المجهود العلمي المبذول، دورٌ في إمطة اللثام عن التوجه الشكلي — "رشيد بن مالك"، مراعيًا في استناده إلى "المعجم المعقلن لنظرية الكلام" الاحتياجات الخاصة بالدراسات العربية، وواقعها في هذا المجال⁽²⁾، فغذى المرجع الأساسي للدارسين والباحثين في الدرس السيميائي.

(1) ينظر: رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص 7.

(2) رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص 7.

وقد طعم الناقد المستويات الخطابية السابقة (الترجمة، خطاب التأصيل، والتأليف القاموسي) بأعمال تطبيقية، اتخذت من النصوص العربية الحداثيّة والتراثية أداة لها قصد الكشف عن إمكانياتها الدلالية، وهتك أستارها للوصول إلى السرّ النهائي.

وسيحاول البحث تفحص أدواته الإجرائية، والتّظر إلى مدى فاعليتها في الكشف عن تمفصلات دلالة النصوص السردية، من خلال محاورته لها ومساءلتها.

ويتبيّن المستقرئ للممارسة النقدية التطبيقية عند الناقد أنه يولي العنوان اهتمامه، خاصة أنه يُعدّ عتبةً يلج بها القارئ إلى النصّ الأدبي.

لقيّ "العنوان" عنايةً فائقةً في معظم الدّراسات الأدبية والنّظريات النقدية، فأفردت له المؤلفات، وذلك لموقعه الاستراتيجي، فهو بوابة ومدخل أساسي لقراءة العمل الأدبي، إضافة إلى علاقته الجمالية والوظيفية بالنّص، فيقول شيئاً عنه إن بطريقة مباشرة أو رمزية. ويعد "جيرار جنيّت" من الرواد الذين اهتموا بهذه الأداة الكتابية في مصنفه "عتبات" (seuils)، فعده أهم عناصر المناص (النّص الموازي).

وتتطلب قراءة العنوان وتفترض كفاءةً عاليةً في التّلقي من أجل البحث عن معناه، وكشف دلالاته المخبوءة، لفهم خصوصية النصّ وتحديد الجوانب الأساسية من مقاصده الدلالية.

أمّا عن اهتمام "رشيد بن مالك" بالعنوان والافتتاحية في إطار المنهج السيميائي، فيرجع إلى أنّ « السيميائية لا تبحث عن الدلالة فحسب، بل أيضاً عن طريق تشكيلها، فإنّ الدّارس للعنوان بالإضافة إلى بحثه عن الدلالة تحفز بنية العنوان مضامينه للوقوف على طريقة مبدع النصّ في صنع

عنوانه، ولا مناص للدارس هنا من اللجوء إلى التأويل⁽¹⁾، في البحث عما يقوله العنوان، الذي لاشك أنه يرتبط بالنص إن بصورة مباشرة أو غير مباشرة (رمزية)، وخاصة إذا علم البحث أنه ينال من الاهتمام ما يناله النص، فهو لا يوضع اعتباطاً، فكثير من المبدعين يجدون صعوبة بالغة في العثور على عناوين ملائمة لإنتاجاتهم، كما يتفننون في اختياره.

وإذا كان العنوان آخر أعمال المبدع، فإنه أولى عتبات القارئ، فـ "رشيد بن مالك" قبل أن يدخل غياهب النص، وقف عند عناوينها، ولم يكن تلقيه تلقياً قاصراً، بل كانت قراءته له تامة غير جزئية بتعبير "جنيت"، لأنه قرأ النص والعنوان معاً، إيماناً منه بأن للعنوان سلطة في توجيه القارئ إلى عالم النص، ووضع مجموعة من الاحتمالات الدلالية، و«يكفي أن يظهر الصحن»* أكثر من مرة واحدة في النص، لتؤكد من أن قراءة هذا العنوان مرهونة بعملية بناء معانيه من داخل النص⁽²⁾، فتسهم السياقات النصية في رسم المعالم الدلالية للعنوان، الذي يثير تساؤلات لا تجد لها إجابات إلا مع نهاية النص السردي.

ولم تختلف الفاتحة في النصوص الأدبية السردية عند الناقد عن العنوان، حتى وإن صنفها ضمن ما أسماه بـ "خارجيات النصوص"، فهي وإن كانت مستقلة عن النص، فإنها تخفي وراءها تحركات الشخص وورغباتهم، لذلك فهي ملحقة به زمنياً، ومرتبطة به دلاليًا، لأنها تقدم تأويل

(1) أحمد قشوبة: دلالة العنوان في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، الملتقى الوطني الثاني، "السيمياء والنص الأدبي"، جامعة "محمد خيضر"، بسكرة، 15، 16 أفريل 2002، ص 81.

* إشارة إلى عنوان رواية سميحة خريس: الصحن.

(2) رشيد بن مالك: تحليل سيميائي لرواية الصحن للكاتبة سميحة خريس مجلة علامات، مجلة ثقافية محكمة تصدر في المغرب، ع 26، 2006، ص 51.

الكاتب لخطابه وعالم روايته الدلالي⁽¹⁾، وتفتح إلى جانب العنوان شهية القارئ، وتستدعيه إلى نار النص، لإذابة عناقيد المعنى بين يديه على حد تعبير أحد النقاد*، فالتشويق والإثارة يحفزان المتلقي على ولوج أعماق النص لاستنطاق دلالاته من خلال الدوال، وهناك إما أن تنتفي التأويلات التي علفت في ذهنه عند قراءته للعنوان والفاحة أو تتعزز. وهو ما ألفيناه عند الناقد، فحضور العنوان وغياب النص، يلقي — من منظوره — بالقارئ أمام احتمالات دلالية، يصعب ربطها بمسار دلالي دون آخر. فاختيار "واسيني الأعرج" لاسم نبات لعنوان روايته أمر غير عادي، وليس مجاناً، بل هو محمل برسالة إلى القارئ⁽²⁾، الذي عليه أن يفك شفراتها، للوصول إلى السرّ النهائي.

وقد استعان الناقد بالتقطيع السردّي، بعده آلية إجرائية مهمة بحسب مقتضيات المنهج السيميائي، كما أنّه السبيل لفهم النصّ وطريقة تشكل دلالاته. فهو « عملية تقوم على تجزئة الملفوظ (أو المقطوعة)، لإظهار الوحدات التي تشكّله »⁽³⁾، على مستوى المحور النظمي، لتكون العلاقة تكاملية بين العنوان والتمن، فالأول يعلن، والثاني يفسّر. وهو ما خلّص إليه بعد وقوفه عند "رواية نوار اللوز"* وتتبعه لورود "العنوان" في "التمن"، لينتهي إلى أنّ لحظة ولادة نوار اللوز (العنوان) توقفت بانطفاء براعمه، فعكست الجوّ الحزين، الذي هيمن على القرية، وفسّرت لماذا لم يشهد العنوان الولادة الحقيقية، في تلك اللحظة التي وصل إليها السرد في النص⁽⁴⁾.

(1) ينظر: رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص 72.

* يقصد البحث الناقد: علي جعفر العلاق في كتابه الشعر والتلقي، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، 1995.

(2) ينظر: رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص 80.

(3) رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص 163.

* رواية للكاتب الجزائري واسيني الأعرج.

(4) رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص 83.

ولم ينطلق "رشيد بن مالك" في دراسته لهما (العنوان والافتتاحية) من بحث العلاقة بينهما وبين العصر الذي تمخضا عنه، ولا بحث علاقات التأثير والتأثر، فقد أبعد السياقات الخارجية، لأنّ المنهج السيميائي يبحث في الشروط الداخليّة للدلالة عن طريق الاستقراء الداخلي للوظائف النصّية المساهمة في توليدها، وهو ما ينعت بـ "التحليل المحايث". وقد التفت إلى بيان علاقة العنوان بذاته، فأحال "نوار اللوز" على الأمل والحياة، فيما أومأت "تغريبة صالح بن عامر الزوفري"، بعدها عنواناً فرعياً على الغربة والموت⁽¹⁾. فشرحت وفسرت العنوان الرئيسيّ، كما أعان هذا الأخير نصّه، وحدّد هويته، فكان آلة حقيقية لإنتاجه عند الناقد.

ولم تكن استعانة "رشيد بن مالك" بالتقطيع مقتصرة على دراسة العنوان فقط، بل لجأ إليه، وهو يحلل المتون السردية. فنصّ "النصيحة" التي أسداها الفيلسوف الهندي للملك دبشليم من "كليلة ودمنة" كانت موضع قراءة معمقة من الناقد، لأنّها النصّ الإطار الذي منه تتغذى باقي الحكايات فأخضعت للتقطيع، وقسمت «ثلاث مقطوعات:

1- تتحدّد المقطوعة الأولى استناداً إلى الإحداثيات الزمنية والفضائية بـ قبل

ذهاب الملك بيدبا إلى القصر.

2- يتصدّر المقطوعة الثانية انتقال بيدبا إلى القصر وإسداء النصيحة.

3- وتبدأ المقطوعة الثالثة بعد تبليغ بيدبا الرسالة للملك⁽²⁾.

وبالنظر إلى ما قدّمه "رشيد بن مالك"، يتبيّن أنّه قد حاد عن المعايير التي ارتبطت بهذه الآلية عند مؤسسها، فهو لم يقدم مبررات لهذا التقسيم، فجعله اعتباطياً، على عكس "غريمالس" الذي يقترن

(1) ينظر: المرجع نفسه، ص 81.

(2) رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص 45.

عنده _____» الفضاءات النصّية والثيمات المتتالية في تناسل خطاب النصّ والمكونات الخطابيّة المختلفة مثل: التّزمين والتّفصّي وبنية الممثلين، وكلّ ما من شأنه أن يضيئ دلالة الخطاب، ويخلق أثار معنى يسهم متضافراً في بناء دلالة النصّ⁽¹⁾، فهل هذا الاختلاف كان لتجنب مطابقة النسخة الغربيّة أم أنّ النّاقد لم يستوعب آليات المنهج في كلّ تمظهراتها؟.

ويقف تتبع البنية السّردية وراء آليّة التّقطيع، وفق برنامج سردي يتابع تحولات الحالات انطلاقاً من العلاقة بين الفاعل والموضوع، فكان "صالح الزوفري" في رواية "نوار اللوز" يُقدّم مرة ويرفض أخرى مهنة التّهرّب، وجسدت « هذه اللّحظة السّردية اكتمال كفاءته واستعداده لتحقيق أداء رفض مهنة التّهرّب⁽²⁾». ويظهر التّأثير الغريماسي واضحاً في وضع الكفاءة في مصف الكينونة لا الفعل، ف_____» بناء على المعطيات، أولت عائشة ايجابياً فعل الشّاب (...)، فأضحت ممتلئة على مستوى الكفاءة لجهتي/إرادة الفعل/و/وجوب الفعل. إنّ فعل الشّاب الممارس عليها هيأ لها الشّروط اللازمة لامتلاك القدرة على الفعل أولاً ومعرفة الفعل ثانياً⁽³⁾. إنّ الرّغبة في الفعل كفاءةً امتلكها الفاعل لتحقيق موضوع قيمته، وذلك بعد معرفته بقدرته على الفعل ووجوب تحقيقه.

كما تحضر السّيميائية الغريماسيّة في خطاب "رشيد بن مالك" من خلال آليات إجرائية أخرى كالنّموذج العاملي، والمسار السردى، وكذا البنية العاملية. وقد كان المسار المتبع من طرف النّاقد تحليلياً لا توليدياً، ذلك أنّه انطلق من البنية السّطحية إلى البنية العميقة وليس العكس.

(1) عبد المجيد العابد: مباحث في السّيميائيات، ط1، دار القرويين، المغرب، 2008، ص60.

(2) رشيد بن مالك: السّيميائيات السردية، ص119.

(3) رشيد بن مالك: مقدمة في السّيميائية السّردية، ص83.

ولم يفت الناقد الالتفات إلى الشخصيات، المرآة العاكسة للأحداث داخل الإطار النصي، وأهم عنصر يعتمد عليه النصّ السردّي، فهي « أحد أهم مكونات العمل الحكائي، لأنها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تتربط وتتكامل في مجرى الحكّي»⁽¹⁾، لديناميكيّتها وفعاليتها في تسيير مجرى الأحداث. أمّا عن نمط تقسيمه لها فقد كان منوعاً بين الأخذ عن الغرب (فيليب هامون)، والابتكار وفق ما يفرضه النصّ السردّي، مع المرور الاضطراري بالدليل اللساني، والإقرار بمفهوم المرجع بعدّه المقياس الأوّل للتصنيف. فكانت الشخصيات التاريخيّة ذات الوجود الحقيقي في مسيرة التاريخ، «وعند توظيف هذه الشخصيّة لا يسعى الكاتب إلى ذكرها بقدر سعيه إلى استلهاهم دلالتها الرمزية»⁽²⁾، فتأتي إلى النصّ جاهزة، ومن أشكالها في تحليلات خطاب الناقد: نابليون وأولاد لاليجو، أمّا الشخصيّة التناصيّة الممثّلة في بنو هلال، فهي شخصيّة سابقة، استحضرت عن طريق الاستيحاء الإشاري، غير أنّ حضورها في النصّ الروائي لا يكون متكاملًا، وإنّما من خلال الاسم أو الموقف. ويجمع الناقد هذين النوعين في بوتقة واحدة تحت مسمى الشخصيات المرجعية، لإحالتها على واقع غير نصي. أمّا الشخصيات الغائبة والحاضرة، فتُحِيل على واقع النصّ، ولا تمتلك عند "رشيد بن مالك" برنامجاً سرديّاً، وترتبط فيما بينها، كما تكمل الشخصيات الغائبة معالم الشخصيات الحاضرة، وتفسّر وضعيتها الرّاهنة، وتضمن تواصل ماضي القصة بحاضرها⁽³⁾. كما وقف عند نظام تسميّة الشخصيات، المساهم في رسم ملامحها، ووصفها، وكذا تشخيصها مختلف المنظور، فقد كان ضمن إطاره الاجتماعي، ومبرر الناقد هو تقيّد الروائي بقواعد التسميّة في

(1) سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائيّة في السيرة الشّعبيّة)، ط1، المركز الثقافي، المغرب، 1997،

ص87.

(2) كوثر محمد علي جيارة: تبثير الفواعل الجمعيّة في الرواية، ص104.

(3) ينظر: رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص135-137.

المجتمع. ولضبط قنوات مرور تشكل المكوّن الاسمي استعان الناقد بجدول- كما هي عادة المناهج الحدائية- كإجراء منهجي يساعد في تحديد مقاييس توزيع الشخصيات في النصّ السّردي⁽¹⁾، ومن ثمة ربطها بالمجتمع المتولّدة عنه وبرنامجها السّردي الذي يضم أفعالها.

كلّ هذا يُؤكد عمق دراسات "رشيد بن مالك" ونفي سطحيّتها، فهو يمتلك كفاءة منهجية في مواجهة النصوص، كشفت عنها آلياتها الإجرائية، من خلال استقراء الدلالة بتفجير الخطاب، وتفكيك وحداته، فالسّيمياء لعبة التفكيك والتّركيب، تبحث عن تحديد البنية العميقة الثاوية بين البنيات السّطحيّة. حيث خضع السرد عنده لمقتضيات المواد اللغوية الحاملة لها، من خلال انتقاله من البنية السّطحية إلى البنية العميقة. فحضرت المصطلحات الخاصة بهذا المستوى من ملفوظٍ سردي، ومقطوعة سرديّة وبنية عاملة، إضافة إلى بحث تتابع الحالات وتحولاتها المتسلسلة على أساس العلاقة بين الفاعل والموضوع، وصولاً إلى الفكرة المعبر عنها. ونظراً لأنّ "السّيمياء" تهتم بشكل المضمون أو كيف قال النصّ ما قاله، بعيداً عن العلاقات الخارجية، كان المربع السّيمائي؛ بما هو آلية لتوليد المعنى من خلال علاقاته، وأداة منهجية فعالة في وصف الدّورة الدّلالية، تمثيلاً لتلك المقولات الدّلالية في انتقال من البنية السّطحية إلى البنية العميقة، فجسد شكلياً إجمالي دلالات النصّ، وقدم حصيلة نهائية للتّحليل السّيمائي، بما هو أنموذج مرئي ممثّل للتمفصل المنطقي للمقولات الدّلالية، إلّا أنّ العلاقات التي يجسدها هذا المربع، وعرفت مع "غريماس" غابت في الخطاب النّقدي لـ "رشيد بن مالك".

وقد راكم الناقد من كلّ هذا منجزاً نقدياً، اتخذ من النّصوص العربية السّردية مادته، ومن الآليات الإجرائية الغريماشية أدواته في الكشف عن تمفصلات الدّلالة، من خلال ترسانة مصطلحية وعدة

⁽¹⁾ ينظر: المرجع نفسه، ص 140 وما بعدها.

مفاهيمية، ألزمته أحادية المنهج، في ابتعاد عن التركيب المنهجي الذي استعان به الكثير من النقاد الجزائريين*. إلا أنه لا يمكن للبحث أن يتغافل عن تحديد الخلفيات والمرجعيات الفكرية والمعرفية لنظرية "غريماس" في السيميائية السردية، وأصولها العلمية فقد عمد إلى الفكر اللساني والفلسفي، في إطار طموحه لصياغة نظرية شاملة، فكان هذا التلاحق ميزة الثراء الذي طبع هذه النظرية لتصبح أكثر حركية ودينامية.

6- حبيب موني:

*مرتاض، بورايو.

يخط البحث الرّحال عند ناقد جزائري آخر، يكتب التّصوّص الإبداعية جنباً إلى جنبٍ مع التّصوص النقدية، في جنوحها نحو العلميّة والموضوعية. واللافت للنّظر من خلال تصفّح عناوين مؤلفاته النّقدية أنّها تجمع بين التّأطير النّظري الذي يعمق المفاهيم والدّراسات التّطبيقية. أمّا التّصوص الّتي اختارها أداة لمعرفة مدى نجاعة الآليات والإجراءات المستخدمة، فهي الأخرى تنوعت بين الشّعير والنّثر، كما كان للقرآن الكريم الحظّ الأكبر من اهتماماته. وسيحاول البحث الوقوف عند المقولات الأساسيّة الّتي شكلت لحمه خطابه النّقدي، والمتعلّقة بالسّرد، لكشف آليات اشتغال المنهج المطبق، بالتركيز على المصطلحات المعالم في مشروعه وصولاً للكشف عن الخلفية المعرفية والفكرية الّتي تُسيجها.

لقد أثر النّاقد أن يدرس القصص القرآني عوضاً عن التّصوص الرّوائية، وربما يرجع ذلك إلى طبيعة التّصّ القرآني، والّتي تفرض المغايرة لتفردّه «وعدم مماثلته لأي نصّ من التّصوص، فإذا أقرنا هذا التّباين بين القراءتين، كان علينا أن نفحص الفعل الجديد لنستخلص منه الآيات الّتي تحدّد مسار القراءة فيه»⁽¹⁾. كما يعود إلى التّقصّ الّذي يعتور التّصوص الرّوائية، فغياب «المشروع لدى الرّوائي، فقر [يصيبها فتجد] نفسها مضطّرةً للقفز من قضية إلى أخرى، ومن نسقٍ معرفيٍّ وثقافيٍّ إلى نسقٍ آخر، فلا يمكنها اللّبت القليل من الحفر في أعماق القضية، والخروج بها إلى فضاء المعالجة والحوار»⁽²⁾. فقدرة الكاتب على الإبداع والاستمرارية تحتم عليه ألاّ يهتم فقط بالجانب الفني، فيسعى إلى انتقاء الألفاظ الّتي تحقق له خلق عوالم جديدة، بل عليه كذلك أن يهتم

(1) حبيب مونسي: التّردّد السرد في القرآن الكريم، مقارنة لترددات السّرد في قصة موسى عليه السلام، (د، ط)،

ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون - الجزائر، 2010، ص 106.

(2) حبيب مونسي: مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ط 1، دار التّنوير، الجزائر، 2013، ص 237.

بالفكرة، طرحاً ومعالجةً، قصد التأسيس لمشروع روائي، لا يقتصر بيان معالمة على نصّ روائي فقط، بل بالنظر إلى النصوص في تكاملها، فعدّت الرواية الجزائرية الواقعية - من منظوره - قاصرة، لأنّها تسجل الأحداث على طريقة الكاتب، ف_____ (الطاهر وطار، ومحمد ديب ومولود فرعون) لم ينتجوا أدباً روائياً، يعتمد الخيال، وحسبهم قاموا بفعل تسجيلي يحتوي على الحكمة، التي لم تستوف كلّ جوانبها الفنية.

إنّ إقصاء هذه الأعمال الرّيادية من طرف الناقد يعدّ إجحافاً في حقّ كاتبها، فهي نصوص تأسيسية، تمثل طفولة الرواية الجزائرية، وطبيعي أن يشوبها النقص شكلاً ومضموناً، غير أنّها فتحت الآفاق واسعة أمام الكتاب الجزائريين، ليلجوا هذا العالم الرّحب. أمّا مضامينها فقد فرضها الواقع الذي يحياه الرّوائي من جهة، والإيديولوجيات السائدة التي يؤمن بها المبدع من جهة أخرى.

وما تأكيد "حبيب مونسي" على تراجع مصطلح "البطل"، واستبداله بالشخصية إلّا دليل على ما سبق الإيماء إليه. ف_____ «القصّ حينما استند إلى الشخصية و ألغى "البطولة" من اعتباره، فعل ذلك اهزاماً أمام "مرض" اجتماعي أصاب الحضارة الإنسانية كلّها، ولم يعد له برء منه يُرجى»⁽¹⁾، فحفرت الشخصية خندقها بنفسها وموهت مساربه. وتجد هذه الفكرة صداها، في الافتراض الذي طرحه الرواية المعاصرة، لأنّها «تصوّر بطلاً من نوع جديد، بطل ليس فيه من البطولة سوى اسمها، فالبطل في الرواية المعاصرة لا ينفرد بتلك الفضائل التي كان أبطال القرن 19 ومطلع القرن 20 يتحلون بها»⁽²⁾، كلّ ذلك في ظل طغيان نزعة الشرّ والحقّد على أسلوب التواصل الخير. فُنعت البطل من لدن التقاد ب_____ "البطل غير البطولي"، وباتت شخصيات النصوص الروائية تماثل

(1) حبيب مونسي: مراجعات في الفكر والأدب والتّقد، ص 223.

(2) أحمد إبراهيم الهواري: البطل المعاصر في الرواية المصرية، ط1، دار المعارف، مصر، 1986، ص42.

الإنسان العادي، لها من الإيجابيات والسلبيات ما لإنسان القرن العشرين والواحد والعشرين، وعلة ذلك التحولات والتطورات التي شهدتها المجتمعات البشرية.

يتبين مما سبق أنّ الشخصية هي بديل للبطل، رغم الاختلاف الذي قد يقيمه البعض بين المصطلحين، فتصبح "الشخصية" هي ما ندعي أننا عليه، فيما يكون البطل ما نود أن نكونه. وهو ما يرر غيابه عن الأعمال الأدبية، واستبداله بالشخصية الرئيسية، المتقاربة مع الشخصيات الأخرى. وإن كان ذلك قد ولّد خلطاً في الخطاب التقدي المتصل بهما، فأضحى الغموض والضبابية يشوبان التعامل معهما. ولأنّ مقام البحث لا يسمح بتفصيل الحديث عن ذلك، مخافة الخروج عن النهج الذي رسمه، ينتقل إلى الحديث عن هذا المكوّن السردى عند "حبيب مونسي" من خلال دراساته التطبيقية.

برز اهتمام الناقد بالشخصية في إطار مقارباته للنصّ القرآني، وبالضبط لسورة يوسف، فقد أبدى منذ البداية اعتراضاً على الدراسات الحداثيّة في مجال السرد، لأنّه لا يمكن تطبيقها على القرآن الكريم، وربما يرجع ذلك إلى خصوصيته وقداسته من جهة، وإلى الحمولة المعرفيّة والفكرية التي تحملها هذه المناهج بين جنباتها من جهة أخرى. فالصيّغات التي أنتجها النقاد المحدثون فيما يتعلق بالشخصية التّامية لا يمكن أن تطبق على الشخصيات القرآنية، لأننا مع القرآن والقول لـ — "مونسي" لنا « أمام تشكيل نفسي يركبه السارد على النّحو الذي يتماشى مع الغرض الذي يقيمه لقصته، والخطاب الذي يطمر فيها»⁽¹⁾، وإنّما هي تشكيل أرادّه الله، فلا يمكن أن يكون مقترناً بالتركيبات الغريبة للأحاسيس المتنافرة. والناقد إذ رفض ذلك، رام بالتّطور والنّمو في الشخصية تلك « التحولات التي تتبناها داخلياً، فتحرّكها من موقفها القديم إلى مواقف مستجدة، تتبدل فيها الآراء

(1) حبيب مونسي: المشهد السردى في القرآن الكريم، قراءة في قصة سيدنا يوسف، ط1، مكتبة الرّشاد، الجزائر،

والمشاعر والأحاسيس»⁽¹⁾. يُستشف من هذا القول مفهوم الناقد للشخصية التّامية، فهي غير ثابتة ولاسكونية، وعلة ذلك التطورات التي تخضع لها عبر مسيرتها في النصّ السّردى. وإذا كانت في عرف النّقاد المحدثين متغيرة من حالٍ إلى آخرٍ تغييراً جذرياً، فإنّها مع "مونسي" تحافظ على جزء من آرائها ومشاعرها السّابقة، وظهر ذلك مع "إخوة يوسف" من خلال ما كانوا يكيدونه لـ "يوسف" من حقدٍ وغيره، فمشاعرهم رغم ما طالها من تعيّر، إلّا أنّه لم يكن كلياً، فتجلى فيما أبدته من آراء في مختلف المواقف التي تعرضت لها. كما عُدت عند الناقد "شخصيات جماعية"، إضافة إلى "النّسوة" اللاتي أعدت لهن "امرأة العزيز متكئا، لأنّها « تصدر عن قرارٍ واحدٍ، ويجمعها هدفٌ واحدٌ، غير أنّ بين الواحدة والأخرى تباين من حيث الطّبيعة والموقف»⁽²⁾، إلّا أنّ هذه الخاصية الفرديّة لا تأثير لها في إطار الجماعة، إذ تختفي الخصوصية، لتترك المجال للرأي والقرار الجماعي، وهو ما كان وراء التّسمية التي خصّها بها الناقد. فالنّسوة في المدينة أقرن بشغف "امرأة العزيز" بـ "يوسف"، فكان القول صادراً عنهن، دون استثناء. والأمر ذاته يمكن أن يقال عن الإخوة. وفي مقابل "الشخصية الجماعية" تقف "الشخصية المفردة"، وواضح من التّسمية دلالتها على شخصٍ واحدٍ، يُصدر قراراته بعيداً عن الجماعة، حتّى وإن كان منتمياً إليها. وكان "يوسف" (عليه السّلام) ممثلاً لهذا النوع بامتياز، إضافة إلى الوارد. إلّا أنّ الالفت للنظر هو أنّ شخصية "يوسف"، لم تستأثر عند "مونسي" بمسمى واحد فقط، بل صُنفت شخصية رئيسية ومأسورة، ما يدل على اعتماده أكثر من تقسيم، وهو ما خلق نوعاً من الخلط المصطلحي والمفهومي في دراسته لهذا المكوّن السّردى.

(1) حبيب مونسي: المشهد السّردى، ص 215.

(2) المرجع نفسه، ص 50.

وقبل أن يتبين البحث حقيقة التداخلات التي أحدثتها التأفد بين المصطلحات السّالفة، حريٌّ به أن يشير إلى إغفاله ذكر بعض الشّخصيات المفردة، مع العلم أنّه اعتمد في تقسيمه على الأقوال والقرارات الصّادرة عنها، ويقصد بها "يعقوب" و"امرأة العزيز" و"العزيز" و"المنادي"، فإذا كانت الشّخصيتان الأخيرتان (العزيز، المنادي) قد ذُكرتا عرضاً في خطاب "حبيب مونسي"، فإنّ شخصية "يعقوب" و"امرأة العزيز" قد حضيتا بالاهتمام، من خلال المشاهد التي ظهرت فيها.

وبالعودة إلى الحديث عن التداخل الموجود بين المصطلحات، فإنّ البحث يقرّر عدم اقتصاره على كلّ الشّخصيات المفردة، بل تعلق الأمر بـ "الوارد" فقط. يقول: « إذا استأنسنا بالسرد القرآني، فإنّ شخصية "الوارد" شخصية واحدة مادام الفعل المتعلّق بها (قال) يدل على الأفراد⁽¹⁾. إلّا أنّ عودة التأفد إلى المأثور جعلته يدمجه ضمن الجماعة التي ينتمي إليها، وهم "السّقاء". حتّى وإن رأى ألاّ تناقض في ذلك، ولعل هذا التّصور في الفصل بين التّوعين (السّقاء/الجماعة - الوارد/الفرد) وليد الاعتماد على فعل القول. يقول: « غير أنّ الوارد لم يكن منفرداً، بل ربما دلّ لفظ "الوارد" على الفئة التي تتولى جلب الماء للسيّارة، ومن ثمة يستقيم في النصّ السّردى المأثور ذلك الخبر الذي يجعلهم يحاولون الاستئثار بيوسف⁽²⁾، واستثناساً بما قدمه "حبيب مونسي" يحوّل الشّخصية المفردة إلى شخصية جماعية، مرة استناداً إلى القرآن وكرة إلى المأثور، وما يصدر عنها من أقوال. وهو ما زاد الخطاب غموضاً. كما أنّ ما يثير الحيرة لدى القارئ لخطابه النّقدي هو حديثه عن "الشّخصية الخفية"، وهي شخصية لم تظهر على مسرح الأحداث، فلم تكن لها أقوال صادرة عنها، ولا أفعال قامت بها، بل حسبها ذكرت من طرف الشّخصيات السّابقة. ولأنّها أُهمّلت في الدّراسات السّردية،

(1) حبيب مونسي: المشهد السّردى، ص52.

(2) المرجع نفسه، ص50.

أراد "مونسي" التركيز عليها، فهي تبسط سلطاتها عن طريق أبواب الشرّ، ويقصد بها "الشيطان". فأني له أن يدرجها ضمن تحليلاته، ولم يكن لها من فاعلية تُذكر. ولم تظهر على مسرح الأحداث، فهي مستترة، تمارس تأثيراتها خفية. فإلى أي مدى تصدق دعوة الناقد، وهو المعتدّ بالأقوال خاصيةً لتصنيف الشخصيات؟

ولأنّ إتمام توصيل العملية السردية لا يستقيم إلّا بتوافر عدد من الأطراف، لم يقف اهتمام الناقد عند دراسة الشخصية، لأنّ القصة عنده ليست شخصيات بل «زمان ومكان وأحداث» (...). [و] ليس لإحداها من شأنٍ في الترتيب السردى، لأنّ عزلها على النحو الذي تسلكه الدراسات السردية الحديثة، يُبدّد طاقتها، ويذهب التلاحم الذي يكسب العنصر السردى قيمته الفعلية التابعة من الاندماج الكليّ في البناء العام»⁽¹⁾ لتشكل لحمّة العمل السردى. ولا يحسب البحث أنّ العزل الذي أشار إليه، فاتهم الدراسات الحديثة به، ما هو إلّا إجراءً القصد منه إيفاء كلّ مكّون سرديّ حقه من التحليل، غير أنّ ذلك لا ينفي العلاقة القائمة بين مشكلات النصّ السردى، والتي لا تقوم قائمةً لأحدها في معزل عن الآخر.

إنّها الرؤية التي حذت بـ "مونسي" إلى عدم الفصل بينها إجرائيًا، فغدى الحديث عن اللغة متداخلًا مع الشخصيات، وهذه الأخيرة لم تُذكر معزولة عن المكان المتواجدة فيه، والإطار الزماني الذي يسيجها. وإن كانت هذه محمّدة تحسب للناقد، فإنّ سوءها يكمن في تشتيت ذهن القارئ، الذي لن تكتمل لديه الصّورة الكليةّ الجملّة للمكوّن السردى إلّا بعد الانتهاء من قراءة الدّراسة بأكملها. غير أنّ البحث ارتأى الفصل، سعيًا منه بهذا الطّرح لتوضيح

(1) حبيب مونسي: المشهد السردى، ص13.

الرّؤى وكشف المستور، وتبيّن المنهج المعتمد بتتبع الآليات الإجرائيّة، وإن سبقت الإشارة إلى الشّخصية، بإبراز رؤيته وأدواته المنهجية المعتمدة.

- البنية المكانية ودلالاتها:

نال المكان اهتمام النّقاد في مجال السّرديات، بعده وحدةً أساسيّةً من وحدات العمل السّردية. لأنّه يساهم في تشكيل عالمه ورسم أبعاده، كما يُعدّ « من أهم المحاور الروائيّة المؤثرة في إبراز فكرة الكاتب وتحليل شخصياته»⁽¹⁾. وقد كانت إشكالية وضع تعريف له مثار اختلاف بين الدّارسين، خاصة مع تطور الرواية، فانتقل الاهتمام به من مجرد خلفية أو إكسسوار، تتحرك فيه الشّخصيات، إلى خزانٍ حقيقيٍّ للأفكار والمشاعر بتعبير "حسن بحراوي"، وكان ذلك مع الرواية الرومانتيكية. أمّا الرواية الواقعية فقد أضحت معها عالماً حسيّاً، تعيش فيه الشّخصيات.

ولأنّ ربط الأعمال الأدبية بالواقع، جعلها أكثر ارتباطاً بالعلوم التجريبيّة، من خلال الملاحظة ونشْدان العلمية. فإنّ "حبيب مونسي" رأى أنّ هذا الارتباط حذاً بها إلى معاملة هذا المكوّن كظاهرة منعزلة عن سياقها، وبيان خصائصها. فاتّهمها بالقصور. وتبنّى انطلاقاً من ذلك، تصوّراً مخالفاً لما هو سائد، فكشف المغيب في السّرد المكثف. فللغة القرآن بناءً مختلفٌ، لتميُّزها بالاقتصاد والتّكثيف. وهو ما يتيح للمخيلة ملأ فجواتها. وهو الرّأي الذي قال به "سيد قطب"، وسبقه إليه في دراسته — "مشاهد يوم القيامة من خلال سور القرآن الكريم"، وقد ظهر تأثيره جليّاً في دراسة "مونسي" لسورة "يوسف" بدءاً من العنوان. يقول "سيد قطب" في كشف مظاهر اليوم الآخر في سورة المعارج: «

⁽¹⁾ صبيحة عودة زعرب: غسان كنفاني: جماليات السّرد في الخطاب الرّوائي، ط1، دار مجدلاوي، عمان-

الأردن، 2006، ص95.

يتألف المشهد الأول من عدّة خطوات أو مناظر يتلو بعضها بعضاً، فالمنظر الأول منظر الملائكة والروح يصعدون إلى الله، والسيّاق يحسم المنظر هنا لأنّ هذه هي طريقة القرآن الغالبة التي يخاطب الحسّ، وينشط بها المخيلة- وهو منظر عجب يتملاه الخيال⁽¹⁾، فيملأ القارئ البياضات المعبر عنها بلغة مكثفة مقتصدة. ولقد كانت هذه الخاصية حاجزاً أمام الناقد للتعرف على المكان، مما ألهأ إلى البحث عنه وراء اللغة السّاردة.

واللافت للنظر من خلال تتبع أطروحات الناقد بشأن المكان، هو كثرة المصطلحات، وهذا ما يجسده خطابه النقدي، فيستعمل المكان إلى جانب المجال، كما يُضم إليهما الحيز. فهل هناك فروقات بينها، فتتعدد مدلولاتها تبعاً لدوالها، أم أنّها لا تعدو أن تكون عملاً ترجيحياً، يكشف عن فرضية عدم استيعاب المناهج الغربية ؟

يقول في مشهد مناداته المنادي بسرقة الصّواع: « إنّ المشهد يرفع إلينا صورة المنادي يقف على مرتفع عال،(...)». هذه العبارة ترينا الإخوة في قافلة واحدة، يحتلون مكاناً محدداً من المجال الذي يطل عليه المنادي⁽²⁾. انطلاقاً من القول يتضح أنّ المجال يعدّ أكثر اتساعاً وانفتاحاً من المكان المحدّد بموضع خاص، فأضحى في البداية مختلفاً عنه في الحضر. إنّ مفهوم "مونسي" هذا يعود بالبحث إلى الفروقات التي وضعها النقاد العرب بين المكان والفضاء، فـ "حميد لحداني" جعل الأول (المكان) جزءاً من الثاني (الفضاء)، على اعتبار أنّ الأمكنة في الرواية تكون متعدّدة ومتفاوتة، وفضاء الرواية هو الذي

(1) سيد قطب: مشاهد القيامة في القرآن، ط4، دار الشروق، القاهرة- مصر، 2002م - 1423هـ، ص 217.

(2) حبيب مونسي: المشهد السّردي، ص184.

يلفها⁽¹⁾، ويبدو مفهوم المجال عند "حبيب مونسي" أقرب إلى الفضاء بمفهومه عند "حميداني"، إلا أنّ المتأمل للخطاب النقدي لـ "مونسي" يُسجل حضور مصطلح "الفضاء"، وهو لا يبتعد به عن الدلالة التي وضعها حميداني، لاشتماله على المكان والزمان، كما يمكن من تلمس جوانب من الشخصيات المهيمنة، وذلك جراء تفاعله معها⁽²⁾، وهي الرؤية التي جعلته يُدرج المكان شخصية فاعلة في السرد، فينآى عن دراسة جوانبه المادية والمعنوية .

أما عن مفهوم الحيز، فقد ورد ذكره في أحيان كثيرة مقترناً بالمكان، مما يوحي بالتداخل الموجود بينهما في عرف الناقد، كما يرد في خطابه مقترناً بالحوار، فيكون «الحيز الجديد الذي يكتنف الحوار هو ذلك المكان الذي اتخذوه مناخاً لغيرهم»⁽³⁾، وجلي من هذا القول عدم وجود فرق بين المصطلحين، وهو ما يتضح أكثر في الحيز الذي احتلّ فيه "يوسف" عليه السلام بأخيه "بنيامين"، حيث أنّ الغرفة كانت الخلفية التي ضمت الحديث الذي دار بينهما.

غير أنّ ما يثير اللبس هو أنّ نجد الناقد يجمع هذه المصطلحات الثلاث جنباً إلى جنبٍ. يقول: «لقد كان حديثنا عن الحيز حديثاً عن المجال الذي اكتنف الجزء من الحوار، غير أنّنا نعلم أنّه لا بد لهذا الجزء من مكان يجري فيه وزمان يتحدد به»⁽⁴⁾، فأنتى للقارئ أن يضع الحدود بينها ويتبين الفروقات، وهو يقحم الزمان عنصراً إضافياً هنا، وقد ورد في عديد المرات مقترناً بالمكان، في إطار الحديث عن الحيز. وعلة ذلك هي أنّ الناقد أراد لهذا المكوّن السردى أن يكون كالمكان، فاعلاً في السرد، فيتعدى مجرد

(1) ينظر: حميد لحمداني: بنية النصّ السردى من منظور النقد العربى، ط1، المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر

والتوزيع، بيروت - لبنان، آب 1991، ص 63.

(2) حبيب مونسي: المشهد السردى، ص 67.

(3) المرجع نفسه، ص 202.

(4) المرجع نفسه، ص 194.

التعبير عن سيرورة الحدث، إلى إعطاء الحدث والشخصية امتدادهما فعلاً وعاطفةً، فيُظهر هيمنته شأنه شأن المكونات الأخرى.

إنّ الدينامية أو الحركية التي طبعت رؤية الناقد لمكونات النصوص السردية، كانت مستقاة من مجال آخر هو "المسرح"، ولعلّ تصدر مصطلح "المشهد" غلاف المؤلف ما يوحي بذلك، إضافة إلى أنّ هذه الوحدة الدرامية، التي تُعدّ تجسيداً للنص المسرحي، تضم كلّ مكوناتها من حبكة وشخصيات، كما أنّها تغطي مساحة زمنية ومكاناً معينين. وقد كان مفهوم المشهد في سورة "يوسف" غير مرتبط بتفاعل الأحداث والمشاعر، بل إنّ وظيفته كانت أبلغ تأثيراً، وتحقق، حين يكون - أي المشهد - مفصلة للحركة الكبيرة التي تتاب السرد القصصي برمته⁽¹⁾، فتترتب عنه مشاهد أخرى يكمل بعضها بعضاً.

وإذا كان الناقد قد أراد الانفلات في صياغته لمفاهيم هذه المصطلحات من الرؤية الغربية، فإنّ اقتراجه من قصة "موسى" عليه السلام لم يكن بمنأى عنها، فقد جعلته المقاربات الحديثة وآلياتها أمام معضلة، حتمت عليه استمالة القارئ واستئناسه لإفراغ المصطلحات من محتوياتها، بل من خلفياتها المعرفية التي أفرزتها، ومحاولته الرجوع بها إلى معناها الأولي. غير أنّه لم يفصح عما يقصده بذلك. يقول: «إنّنا نجد الحاجة قوية في لفت النظر إلى السرد القرآني، واستخلاص تقنياته، والانتباه إلى السرد المسترسل، والسرد المتشظي، والتّردد، وغيرها من الظواهر التي يقدها السرد القرآني لقصصه. غير أنّنا نتخرج كثيراً أمام المصطلحات التي نعالج بها كلّ ذلك، فتجاهد أنفسنا في زعم إفراغها من محتوياتها التي كانت من قبل، والتّقدم بها إلى رحاب النص القرآني، وكأنّها جديدة للسبّك والإنشاء. غير أنّنا أمام

(1) ينظر: حبيب مونسى: المشهد السردى، ص 119.

هذا الوضع الحرج نستأنس بتفهم القارئ لمرادنا في المعالجة⁽¹⁾، وكأته يريد أن يجعل المصطلحات قوالب تُفرغ من محتوياتها، وهو ما لا يمكن تحقيقه، فالمصطلح ابن بيته ووليدها الشرعي، لا يمكنه أن يتنكر لها، فهو يحمل خصوصيتها. لذلك فإنّ هذه المعضلة لن تزول بإفراغ المصطلح من محتواه، واستأناسه بتفهم القارئ لن يلغي عنها تلك الحمولة المعرفية والفكرية. خاصة وأنّه يشدّد على احتفاظ المصطلحات بالحيثيات التي تفرزها، ويحذر من الإسقاط المباشر لمفاهيمها الأدبية والفلسفية على النصّ القرآني. فهل تَمَثُّل هذه الرؤية في الطرح من لدن "مونسي" تجعله لا يؤمن بالمعرفة الإنسانية وعالمية المناهج النقدية أم أنّ خصوصية النصّ القرآني هي التي حذت به إلى ذلك ؟

لقد كان لحضور مصطلحي "الموقف" و"السياق" دلالة على استحالة الحصول عليه؛ أي المصطلح بريئاً من انتسابه إلى التيار المنبثق عنه، رغم استناد الناقد إلى "الوضع" الذي لم يكشف عن دلالاته، وإلى الفهم اللغوي والأسلوبي، واستعارة المقام مرادفاً للسياق، فأنجر إلى توظيف بعض مفاهيم "نظرية التلقي" كما صاغها مؤسسوها خاصة "هانز روبرت ياوس" (Hans Robert Jauss) و"فولفغانغ إيزر" (Wolfgang Iser) في إطار حديثه عن "السياق السردى" بشقيه "الداخلي" و"الخارجي". يقول: « إنّنا حين سمينّا السياق السردى بالسياق الداخلي، سميناه كذلك لنعين فيه الجانب التاريخي الذي اكتنف السرد وأحداثه وعواطفه، فأئنا نسمي سياق التلقي بالسياق الخارجي، لبيان وقع السرد في المتلقين، حين يخالط فيهم سياقهم الخاص. وأوّل سياق خارجي يجب التوقف عنده، وهو سياق النزول الذي يختص به النبيّ -صلى الله عليه وسلم- وصحبه فهم الطبقة التي تكابد وضعاً يماثل

(1) حبيب مونسي: التردد السردى في القرآن الكريم، ص 40.

الوضع الذي يعرضه السرد والمماثلة فيه تجعل للسرد مهمة مباشرة وصفها المفسرون بالتسلية والتثيت، والتبشير بنصر الله عز وجل (...)، أما السياق الثاني فسياق المتلقين للقرآن الكريم في أعصرهم المختلفة، فيكون لهم من المعاني مغزاها الذي يتلون بألوان العصر واقتضاءاته المتحولة⁽¹⁾. ما يُستفاد من هذا النص، واستثناساً بما قدمه الناقد في حديثه عن السياق أنه يدرج القارئ/المتلقي عنصراً أساسياً وفاعلاً في العملية القرائية، ومن ثمة يضرب صفحاً عن تلك المناهج التي كانت تعتد بالمؤلف وأخرى جعلت النصّ مركز اهتمامها، ليتم إنتاج المعنى عن طريق الفاعلية المجسدة بين النصّ والقارئ، وهو ما نادت به نظرية التلقي في محاولتها تحديد تاريخ الأدب الذي صار يعاني ركوداً كبيراً أفقدته فيه المناهج السابقة عليها، إضافة إلى الأزمة المنهجية والفكرية التي شهدتها الساحة الأدبية خلال العقود الماضية، ليُعاد بواسطتها النظر في القواعد القديمة من أجل السير بالتقدي نحو الأفضل بتقييمه وتقويمه، وحلّ أزمة المنهج عن طريق التركيز على القارئ/المتلقي الذي ظل مغيباً لسنوات طويلة.

ومن الجدير بالذكر في هذا الموضع، الإشارة إلى أنّ هذه النظرية تعود بأصولها المعرفية إلى الفلسفة الظاهراتية، بما هي الأصل المعرفي الأول الذي ارتكز عليه أصحابها في التأسيس لمفاهيمها، فقد استفاد "ياوس" وغيره من رواد هذا المنهج من دراسات الظواهرين أمثال إدموند هوسرل (Edmund Husserl) و"مارتن هيدجر" (Martin Heidegger) و "هانز جورج غادامير" (Hans-Georg Gadamer) وغيرهم، خاصة فيما يتعلق "بأفق التوقع"، الذي كان يمثل حجر الزاوية لهذه النظرية، وهو مفهوم جديد للرؤية التاريخية في تفسير الظاهرة الأدبية وتأويلها، وقد قصد به "غادامير"

(1) حبيب مونسي: التردد السردى، ص58.

« مدونة تضم معايير تذوق العمل الأدبيّ عبر التاريخ، هذه المعايير التي تمتلك قيمة متغيرة في كلّ عملية فهم، فالعمل الأدبيّ يسعى باستمرار إلى مخالفة المعايير التي نحملها عن موضوعه، والزمن يفعل الفعل ذاته في معاييرنا، وتغير هذه العوامل مجتمعة معايير العمل الأدبيّ »⁽¹⁾، وهو ما أشار إليه "حبيب مونسي"، غير أنّ خصوصية النصّ القرآني وقداسته حذت به إلى تعديل وتخوير هذا المفهوم كما صاغته نظرية التلقي، فالقرآن لا يشبه النصوص الأدبية، لأنّه لا يخضع لقواعد التغيّر والتطوّر التي يمرّ بها النصّ الأدبيّ، ومن ثمة فإنّ القارئ يواجهه معتمداً على معطيات سابقة، لا تخرج عن إطار ما أسماه النّاقّد بأسباب التّزول. وإذا كان لكلّ عمل أدبيّ عدد لا متناه من التّأويلات، التي تتنوع بتنوع القراء واختلاف خبراتهم وثقافتهم، والتي قد تصل حدّ التناقض، فإنّها مع النصّ المقدس مختلفة كلّ الاختلاف، لصلاحيته لكلّ زمان ومكان، فهو غير قابل للتّطوير ولا يمسّه التّغير، « ولذا فالقارئ يظلّ محكوماً بالنصّ ذاته وبقدراته الدّاخلية، أي أنّ القارئ لا يحقّ له أن يضيف شيئاً من عندياته إلى النصّ، فالنصّ واحد وكذلك أبنيته وأنساقه »⁽²⁾، وهذا ما حمل "مونسي" على الإقرار بعدم تغير المعاني بالنسبة للقرآن، على خلاف تغييرها بتغير واختلاف شروط تلقي النصّ الأدبيّ، فيكون لمتلقي القرآن من المعاني مغزاها، لأنّه؛ أي القرآن والقول لـ _____ "مونسي" « يمكننا من تلمس الأبعاد التي يفتح عليها (...) لبلوغ درجات الوعي الحضاري والقيمي »⁽³⁾، مهما تباعد الزمان والمكان، فالذات القارئة تأخذ العبرة والدرس من شخصيات القصص القرآني للتشابه الموجود بينهما.

(1) بشري موسى صالح: نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، 2001، ص 40.

(2) فاضل ثامر: اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، 1994، ص ص 43، 44.

(3) حبيب مونسي: التردد السّرد، ص 51.

لقد استطاع "حبيب مونسي" أن يجعل النوايا المنهجية خفية، كما لفها ببعض الغموض، فتداخلت المفاهيم بتعدد المصطلحات، خاصة وهو يقرأ نصًا مغايرًا تمامًا للنصوص الأدبية، مما جعل أمر الإقرار بتوظيفه لهذا المنهج أو ذاك أمرًا شاقًا، إلا أن ما يمكن قوله هو أنه قد لجأ إلى المزاجية بين ما توصلت إليه النظريات الغربية الحديثة في مجال السرديات، والتراث العربي، مع الأخذ بعين الاعتبار قدسية النصّ المعالج.

حاول البحث في هذا الفصل أن يقدم قراءة لممارسات النقاد الجزائريين في مجال السرديات، من خلال تتبع حركيّة المفهوم، والوقوف عند آلياتها الإجرائية ومنظومتها المصطلحية، بمحاورة أطروحاتهم، للكشف عن مرجعياتهم.

- أظهر النقاد الجزائريون مقدرة على تمثل المناهج الغربية، فحاولوا تطبيقها على نصوص جزائرية المنشأ. ولأنّ المنهج عند انتقاله من حقله المعرفي والفكري إلى حقل الاشتغال النقدي، يقي وفيًا لحضنه الأصلي، رغم محاولة أقلمته وتكييفه بعده أداة إجرائية منهجية، وقع بعض النقاد في فخ التلفيق، فزاد ذلك تطبيقهم لُبسًا وغموضًا. فكان النقد المنتج من لدنهم نقدًا معرّبًا، لأنّه تأسس وفق رؤى الآخر، فالمحتوى غربي بمضامينه النظرية ومناهج تحليله ومصطلحاته، رغم أن النصوص المطبق عليها عربية، فعجز عن تحقيق الغيريّة والاختلاف.

- تعددت المنظومة المصطلحية والمفهومية للنقاد الجزائريين بتعدد مرجعياتهم الفكرية والثقافية، في ظل غياب العمل الجماعي، فكشف العمل الفردي عن اضطراب مصطلحي ومفهومي، لاعتماد المرجعية الغربية في اجترار المصطلحات وبناء المفاهيم، رغم محاولة البعض البحث عن مقابلات لها في التراث العربي.

إلا أن هذا لا يمكن أن يحيط من قيمة تلك الممارسات الواعدة، فقد أجهد أصحابها أنفسهم في استيعاب هذا الحقل المعرفي بمصطلحاته ومفاهيمه، من خلال العودة إلى النصوص في نسختها الأصلية، ومن ثمة محاولة نقلها وتبنيها في الساحة النقدية الجزائرية، للمساهمة في وضع أسس نظرية نقدية عربية.

الفصل الثاني

الخلفية المعرفية للآليات المنهجية لخطاب السرديات عند

عبد الملك مرتاض

أولاً: مصطلح السرديات: مظهره ومرجعياته عند عبد الملك مرتاض.

ثانياً : المناهج النقدية عند عبد الملك مرتاض: إشكالية التطبيق والوعي بالأصول.

ثالثاً: - سؤال المنهج.

رابعاً: تجليات إشكالية التركيب المنهجي عند "مرتاض".

خامساً: النقد الأدبي بين العلمية والإبداعية.

سادساً: الإحصاء والعلمية الصّارمة.

يُعدُّ "عبد الملك مرتاض" من الرواد المؤسسين للخطاب النقديّ الجزائريّ، فقد اقترن اسمه بالجذور الأولى لحركة النقد الجزائريّ، وأظهر منذ بداياته انشغالا كبيرا بقضاياها في إطار التحولات الكبرى التي عرفها النقد الأدبيّ، وسُكن بهاجس التأصيل له، فاكسب خطابه صفات نوعيّة أضحت ملازمة لتجربته النقدية، التي تُشكل إغراءً للقارئ لولوج عالمها، فهي تجربة خصبة، تضع القارئ أمام تحدٍّ يستلزم زادًا مصطلحيًا ومنهجيًا لكشف رؤيته إزاء الإشكالات المطروحة في الساحة النقدية، والتي أفرزتها مجموعة من المرجعيات.

وتكشف مدونته النقدية عن تعدّد اهتماماته القرائية وتنوّعها، فاهتم بمعالجة النصوص الأدبيّة التراثيّة والحداثيّة جنبًا إلى جنب مع خطاب التأسيس والتأصيل، الذي يعرف بالنظرية، كما يعرض لمرجعيتها المنهجية، ولم يفته الالتفات إلى النصّ القرآني باختباره لسورة "الرحمن" أنموذجًا.

ولأنّ "مرتاضًا" حمل همًّا فكريًّا وزخمًا معرفيًّا، تولّدت لديه شبكة اصطلاحية، استندت إلى مجموعة من الطرق في بنائها، مع بيانه للآليات والإجراءات المنهجية التي تقارب بها النصوص لاستكناه خباياها، والتفاعل مع مضامينها، والغوص فيها.

وقد انطلق البحث من مجموعة تساؤلات، يحاول الوصول إلى إجابات عنها، بالعودة إلى المدونة المرتاضية في مجال السرديات، والحفر في منظومتها المفاهيمية. فهل راعى "مرتاض" الأصول الاستيمولوجية للمناهج الغربية، وهو ينهل من مكتسبات الآخر في ظل الانفتاح عليه، ذلك أنّ الأزمة الحقيقية تكمن في خصوصية المنهج كأداة إجرائية ذات حمولة معرفية تحمل الخصوصية الغربية ؟ وما المرجعية الفكرية التي استند إليها في تكوين منظومته الاصطلاحية النقدية؟ وهل فعّل آلية تحيين التراث في إنتاج المصطلحات؟

هل راعى الناقد السّّلطة التي يمارسها النص على قرائه، فراح يطوّع المنهج لصالحه، نابذاً بذلك مظاهر التعصب التّقديّ؟ أم أن خاصية التركيب المنهجي التي شاعت بين النقاد جعلته يطبق المنهج بطريقة تعسفية دون مراعاة لخصوصية النصوص؟

أولاً: مصطلح "السرديات": مظهره ومرجعياته عند عبد الملك مرتاض.

أرق استفحال إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي "عبد الملك مرتاض"، فقد أدرك منذ وقت مبكر حجم المعضلة التي وقع فيها هذا الخطاب، فسعى حثيثاً إلى استجلاء أسبابها، وفحص جذورها، بغية الوصول إلى إيجاد الحلول المناسبة لها، في ظلّ الوضع الحضاري المتخلف الذي يعيشه العرب.

وهو من أشدّ التّقاد ولوّعاً بابتكار المصطلح، فيعني عنده « اتفاق أناس، على تخصيص لفظ ما، لحقل معرفي ما، يليق بالدلالة التي يودون الانتهاء إليها من أجل ثمرّة بجنونها، ومصلحة يرتفقون بها»⁽¹⁾، إنّه تأكيد على مبدأ "التواضع الاصطلاحي" في إقامة المصطلحات، ما ينفي السببية في اقتران الدال بمدلوله. وهذه القضية، أي؛ التواضع الاصطلاحي تحمي المصطلح وتقيه عند انتقاله من حقل معرفي إلى آخر، لأنّها في ذلك تخضع لسلطة أصحاب الحقل الجديد (المستقبل له).

يُشير "مرتاض" إلى أنّ استعمال لفظ "مصطلح" عند العرب القدماء كان مخالفاً للاستعمال المعاصر. فلا القاموس "المحيط" ولا "الصّحاح" من منظوره قد اهتمت به، وإن كان "الزّمخشرى" قد لامسه قليلاً. ولعلّ هذا التّأخر في دراسة المصطلح (خاصة النقدي) تعود إلى اهتمام العرب بالمصطلح القرآني، ونشأة مصطلحات علم الحديث، وعلم الأصول، وعلم الكلام، مروراً بعلوم اللّغة كعلم النّحو ثمّ الوقوف مليّاً عند علم البلاغة⁽²⁾. فيما اعتنت به المعاجم والموسوعات وكتب الفلسفة الغربية عناية شديدة، ما يعكس الانتعاش المصطلحي الذي يعيشه الآخر الغربي.

⁽¹⁾ عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، (د، ط)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص 18.

⁽²⁾ ريمّة برقرق: الخطاب الواصف في مشروع النقد العربي المعاصر (سعيد يقطين) - أنموذجاً -، أطروحة دكتوراه جامعة سطيف 2، ص 156.

فالعرب انطلاقاً من هذا، لم يؤسسوا علماً مصطلحياً، ولم يضبطوا أسسه المعرفية وخلفياته الفلسفية، ما يعني أنّ ما هو متداول في الساحة النقدية العربية يعود إلى الحضارة الغربية لا العربية، وهو ما حدا بـ_____ الناقد إلى الإقرار بأنّ « مفهوم المصطلح في اللغة العربية، لا يطابق مفهوم المصطلح في اللغات الأوروبية من حيث الاشتقاق والمعنى، ولكنه يطابقه من حيث الوظيفة والدلالة »⁽¹⁾، فكان المسوغ الذي دعاه إلى اقتراح أخذ اللغة العربية عن اللغات العالمية الكبيرة، بهدف إثراء جهازها المصطلحي. مادامت قد كشفت عن عبقريتها قديماً.

إلا أنّ المصطلح يكتسب نفوذه وقوته من البيئة الحضارية التي لفظته، فتحمل المصطلحات المستوردة الخلفية المعرفية للثقافة المصدرة. ما يعني أنّ تلك المهجرة لا تكون بريئة، بل تُحمّل بكلّ الظروف والملايسات المحيطة بها. ولأنّ لغة المعرفة، وأهم وظيفة منوطة به هي اكتشاف عبقرية اللغات من خلال توليد المصطلحات، يمكن للغة العربية أن تستعيد تلك العبقرية التي كانت لها قديماً، فتتغلب عن دراسة المصطلح الاضطراب والتأخر الذي يعاني منه، فلا نكون كما قال "مرتاض" أقل الأمم حقولاً وعنايةً بالتثبّت في اصطناع المصطلح، وما يعتور دلالتها من تطور مستمر.

وينوّه الناقد في موضع آخر بسلبيات النقل الآلي الذي يجعل من التكاسل والتقصير، إضافة إلى غياب الغيرة القومية أسباب لكلّ ما يضحج به الخطاب النقدي العربي من شكايها ومعاناة، فنحن من منظوره آثرنا « أن ننقل هذه المصطلحات جاهزة معلبة مقرطسة من أهل الغرب،... دون أن نفكر أو نكاد نفكر في أن نصنع، نحن أيضاً مثلما يصنعون »⁽²⁾ ف_____ كثيراً ما نتساهل أو نتسامح نحن العرب، مع

(1) عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص 18.

(2) المصدر نفسه، ص 24.

اللغات الأجنبية، فندعها تتسرب إلى لغتنا تحت علل مختلفة من بينها إدعاء وضوح المصطلح المنقول، والحق أن ذلك السلوك المتسم بالتواكل والتجاوز يعود أساساً إلى التكاثر وضعف الرغبة في البحث عن مقابل دقيق أو قريب من الدقة للمصطلح الغربي المراد تعريبه، كما يعود إلى ضعف الغيرة القومية على هذه الضاد⁽¹⁾ التي ضاعت، واتهمت بالعجز وعدم القدرة على استيعاب الجديد. غير أن "مرتاضاً" يرى بأن العربية بُراء من كل هذا، فالعجز هي صبغة المتعاملين بها. إلا أن هذا الطرح لا ينسحب على الكل، فهناك مجموعة من العلماء في مختلف حقول المعرفة، يبذلون جهوداً، قصد العودة بالعربية إلى سابق عهدها.

ولأن القضية باتت تؤرق الناقد وتقض مضجعه، راح يبحث عن الحلول الممكنة، فاقترح مجموعة من الإجراءات المساهمة في النهوض باللغة وبعلم المصطلح، فـ «تضافر جهود هؤلاء وأولئك على صعيد واحد، وفي هيئة واحدة، كأن تكون مجامع اللغة العربية أو مراكز البحث... وحبذا لو سجلت مشاريع بحث الترقية العربية يشترك فيها المشاركة والمغاربة»⁽²⁾، للتقليل من حدة الإشكالية، ولم لا القضاء عليها نهائياً، باصطناع المصطلحات، والتوقف عن عملية الاستيراد، وفق رؤية منهجية واضحة في مقارنة المصطلح، والابتعاد عن العشوائية في الأخذ، والاتفاق على منظومة مصطلحية تخفف من استفحال الأزمة في العالم العربي، فالمرء يجد نفسه دائماً «حائراً بعد الكد والتعب من جمع المادة وتوفيرها، أمام مسألة توزيعها وتصنيفها وترتيبها (...) أيصنفها في مجموعات أسرية؟ (...) أم حسب علاقاتها بقضية معينة من قضايا النقد الأدبي وظواهره؟ وأي ترتيب سيعتمد داخل التصنيف الذي اختاره للمصطلحات؟ أهو الترتيب الألفبائي، أم الأبجدي

⁽¹⁾ عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردى معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق، (د، ط)، ديوان المطبوعات

الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون- الجزائر، 1995، ص 210.

⁽²⁾ عبد الملك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، ص 25.

أم الدّلالي أم العشوائي...»⁽¹⁾ ، فجوهر الإشكالية يتجلى في تأزمها، وحلّها يكمن في تشخيصها لبيان حقيقتها، ومن ثمة استتصالها من جذورها.

وفي إطار صناعة المصطلح السردى استند الناقد إلى مجموعة من الآليات، يحاول البحث استجلاءها، لمعرفة وسائلها. كما سينظر إلى آلية تحيين التراث في محاولة ربط العربي بجذوره وأصوله.

يتبين من خلال استقراء خطاب "مرتاض" في مجال "علم السرد" أنّه لجأ إلى الآليات المتعارف عليها في إطار صناعة المصطلح كالتعريب بما هو تغيير للمصطلح من خلال إحداث إبدالات على مستوى الصوت، كما لجأ إلى الترجمة بما هي ضرورة حضارية، خاصة بعد انتقال دلالتها من الصراع والعداء إلى الضيافة اللغوية، التي لا تقصي الآخر، وإنّما تسعى إلى استقباله في منزله الخاص بلغة "ريكور" (B.Ricœur)، والاشتقاق الذي يمس البنية المورفولوجية/ الصرفية، وكذا النحت في قيامه على الاختصار في عدد الحروف مع تعدد الكلمات التي تشتق منها الصيغة المنحوتة - كلمتين فأكثر-، ثم المزج للحصول على كلمة جديدة.

يسوق البحث جملة من السندات للناقد في إطار حديثه عن "السرديات" ليتبين آليات اشتغاله في صناعة مصطلحاته. يقول عن العلم الذي يشتغل على النصوص السردية: «كان لا مناص من عقد هذه المقدمة هنا مع أنّها نظرية، وحول علم السرد بالذات، لأنه علم أصبح شديد التعقيد لدى المبدعين والمحللين الروائيين معاً، وإذا كنا لم نجيء ذلك لدى حديثنا عن الشخصية مثلاً، فلاعتقادنا بأن القارئ العربي لا يحتاج حول هذا المشكل الروائي إلى ما يحتاج إليه حول هذه التقنية المعقدة التي هي السردانية أو علم السرد»⁽²⁾. إن ما يلفت

⁽¹⁾ عبد الرزاق جعنيّد: المصطلح النقدي قضايا وإشكالات، (د،ط)، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص 27.

⁽²⁾ عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردى، ص 189.

النظر في هذا القول هو إبداع الناقد من خلال آلية الترجمة لمصطلح "السردانية" على غرار "علم السرد" الذي نجده متداولاً في السّاحة النّقديّة العربيّة. فهل يأخذ المصطلحين المعنى المتداول، أم أنّه يجيد بهما عن ذلك؟ يتضح جلياً أنّ الناقد يخص المصطلحين بنوع واحد من الكتابة السّردية وهي الروائية، مما يجعلهما أقرب إلى نظرية الرواية منهما إلى النظرية السردية، وما وجود حرف العطف (أو) الدّال على الترادف في لغته النقدية، إلّا دليل على مساواته بينهما، فهما دالان يحملان مدلولاً واحداً بلغة علماء اللغة. غير أنّ هذه المساواة لا تلبث أن تنزول بمجرد عدّ "السردانية" مرة تقنية من تقنيات النّصّ الروائي، ومرة أخرى هي العمل السّردية ذاته. يقول عن ذلك في الموضوع ذاته: «... وإنما أردنا فقط أن نوميئ إلى أهم أصول السّردانية لكي ندرك موقع التّقنيات السّردية المصطنعة في زقاق المدق...»⁽¹⁾، فهي هنا تتعلق بالعلم الذي ينظر، ويضع الأسس والقواعد لتطبيقات على النصّ، فتكشف عن

مدي تضمينها لها. فـ « السردانية أو (علم السرد) هي الأدوات العملية التي يتسلح بها الباحث من أجل الكشف عن سرّ العمل السردية»⁽²⁾، وهي في مواضع أخرى، مخالفة للعلم والمنهج، مرتبطة بالنص وتقنياته. يقول: «والحق أنّنا، وعلى الرغم من اعتبار الأعمال السردية - الروائية خصوصاً- زبّقية الطبيعة مما يعسر، مع وجود هذه الصفة، التحكم فيها بمنهج صارم تنضوي تحته، وتتحرك بمقتضاه فلا تعدوه- لما تأملنا هذا الأمر ألفينا السردانية الرسمية، أو المدرسية، هي

(1) عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردية، ص 189.

(2) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، (د،ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص 84.

أيضاً ، تقوم في حقيقة أمرها على ثوابت لا تتغير ⁽¹⁾، وقد جعلها مقابلاً للفظة الأجنبية (Narratologie) ⁽²⁾، التي تترجم عند الكثيرين* بـ "السرديات"، ويقصدون به ذلك العلم الذي يمتلك آليات إجرائية ومقولات نقدية يقترب بها من النصوص السردية مسائلاً إياها، قاصداً كشف خباياها وسر أغوارها، غير أنه عند "مرتاض" جاء مخالفاً في معناه لما تداوله النقاد العرب، فهو مرتبط بالنص السردى، أو لنقل هو النص ذاته. يقول بهذا الصدد: «ولعل الذي ظاهر بروب على إنجاز نظريته المنهجية في تحليل السرديات الشعبية هو ثبات بنية هذا الجنس على ما يعتوره من تحول لدى الرواية والسيرورة» ⁽³⁾، فكانت السرد الشعبية أكثر ثباتاً من النص السردى الرسمي، الذي يسمى أيضاً عملاً سردياً، وهو «موضوع أدبي ينشئه (يكتبه) شخص نطلق عليه المؤلف» ⁽⁴⁾. أما السرد، بما هو طريقة في القول أو حكي الأحداث، فيجعله الناقد مقابلاً للفظه الأجنبية (Récit) في ترجمته لمقال "جيران جنيت" (Frontier du récit) ، فيما يترجمه آخرون** بالحكي أو القص. فـ "مرتاض" يعد الحكي أكثر ارتباطاً باللغة الشفوية، فيما يكون السرد أكثر التصاقاً باللغة الكتابية، وهو طريقة في تقديم الأحداث. أما "القص" فتقليدٌ يميز الجنس الروائي، إلى جانب "الحكي".

(1) عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردى، ص 17.

(2) ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ، ص 175.

* يذكر البحث سعيد يقطين، حميد لحمداني،

(3) عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردى، ص 11.

(4) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، ص 85.

** محمد معتصم، عبد الله إبراهيم.

ليكشف قوله أنّ « العمل السردى أو علم السرد الذي يتحدث عنه، فيتخذ له موضوعاً للبحث، هو علم مكمل لعلوم السردية التي تشمل كلّ ما له صلة بهذه التقنية التي تُعدّ أمّ التقنيات الأخرى»⁽¹⁾ عن مصطلحات أخرى يستخدمها الناقد وهو بصدد الحديث عن الأعمال السردية وآليات الكشف دلالتها. فهل يكشف ذلك أزمة مصطلحية يعيشها ويعايشها هذا الخطاب، خاصة وأنّ الدارسين يرجعون « سبب إشكالية المصطلح السردى إلى تطور الفنون السردية وتداخلها وتشابك بعضها ببعض، مما زاد في إنتاج المصطلحات السردية وتعدّدها»⁽²⁾، فخلق فوضى مصطلحية عمقتها آليات بناء المصطلح غير المتفق عليها من لدن النّقاد.

وتعمق إشكالية المصطلح معاناة النقد العربى، بظهور إشكالية أخرى، ترتبط بالأولى ارتباطاً وثيقاً، وهي الأزمة المنهجية، أو بعبارة أخرى إشكالية المنهج، فبين المنهج والمصطلح علاقة قرابة، يجدر بالناقد وصلها، ودون ذلك يهتز الخطاب النقدي، فيفشل في أداء وظيفته⁽³⁾ المنوطة به.

(1) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، ص 84.

(2) ريمة برفرق: الخطاب الواصف في مشروع النقد العربى المعاصر، ص 175.

(3) ينظر: يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح، ص 56.

ثانيًا: المناهج النقدية عند عبد الملك مرتاض: إشكالية التطبيق والوعي بالأصول:

تعدّ قضية المنهج من القضايا الشائكة والمعقدة التي تصدر اهتمامات الناقد "عبد الملك مرتاض"، وهو ما يعكس الأهمية الحقيقيّة التي تحظى بها هذه القضية في خطابه النقدي. وسيحاول البحث مسائلة الركائز النقدية واستجلاء الأبعاد العلمية والمعرفية لمنهجه في دراسة النصوص السردية.

جدير بالذكر أنّ "يوسف وغليسي" قد سبق إلى الحديث عن المنهج عند "مرتاض"، غير أنّ ما يود البحث الخوض فيه لن يكون تكراراً لبحوث سابقة بقدر ما سيكون طرقاً لمواطن لمــــّ تفتح مغالقتها بعد، إلّا أنّ ذلك لا يعني إدعاء السّبق بقدر ما ينفي المماثلة .

لقد أظهر الناقد منذ بداياته الأولى عناية بنقل وتمثيل المناهج الغربية، والمتأمل لخطابه يلحظ تطوراً وتقلياً كبيراً على المستوى المنهجي، فكان أكثر النقاد العرب تطوراً على المستوى المنهجي وأعمقهم انشغالا بالثورة المنهجية على حدّ تعبير "يوسف وغليسي"⁽¹⁾. ف_____ "مرتاض" دائم الانشغال بالبحث عن البديل المنهجي، الذي يستوعب النص الأدبي في كليته، ويكشف جمالياته، باختراقه لعالمه، بحملة من الوسائل والآليات الإجرائية التي تعكس رؤيته النظرية الشاملة إلى الإبداع الأدبي. وهو في ذلك لا ينفي إفادته من النظريات والإجراءات النقدية الغربية بالعودة إليها في مقاربة وتحليل النصوص السردية. يقول: «أما 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 عجنًا مكثيًا، ثم من بعد ذلك نحاول أن نتناول النص برؤية مستقلة

(1) ينظر: يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، (د، ط)، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر،

مستقبلية»⁽¹⁾، إنه يروم التأسيس لمنهج نقدي عربي يجمع بين الخصوصية العربية، والآليات المنهجية الغربية، من خلال التفاعل بعيداً عن التماثل ، وهذا ما يعكسه قوله بقراءة النصّ برؤية مستقلة مستقبلية.

إنّ لجوء الناقد إلى هذه التركيبة نابع من رؤيته للحدّات، فهي « لا تدعو إلى القطيعة المعرفية، ولا ترفض التراث، بله تدينه، بل تدعو إلى إحياء هذا التراث، ولكن بقراءته بإجراءات جديدة وأدوات من المنهج حدّاتية لمحاولة ربط الحاضر بالماضي، وإمكان تأسيس نظرية نقدية قائمة على التواصل المعرفي»⁽²⁾، وبعيدة عن التحليلات التراثية القائمة على الشرح والتعليق. ولكن تفعيل المنهج وتطعيمه برؤية حدّاتية لا ينفي عنه تلك الحمولة المعرفية والإيديولوجية التي تكون مصاحبة لتلك الأدوات الإجرائية التي تحاول استغوار مكامن النصّ، وهو ما يقر به الناقد في قوله: « أن كلّ منهج يستند إلى خلفية معرفية في ظاهرها، ولكن إيديولوجية في حقيقتها»⁽³⁾. لعله السبب الذي دفعه على الإقرار بأن يكون لكلّ محلّ منهجه الخصوصي، من خلال طائفة من الإجراءات، نافياً الخضوع التام للمناهج الحدّاتية، وعدّها آلهة مقدسة، لأنّ ذلك سيدخل المحلل لا محالة داخل نفق مظلم صعب الخروج منه. ولكن ألا يقود " المنهج الخصوصي " إلى فوضى في تحليل النصوص، فتطغى الفردانية في التحليل، والتي يصعب معها لمُ شتات الإنتاج النقدي لتأسيس النظرية، بما هي المبتغى، خاصة بالاستناد إلى منطق الأشياء وطبيعة الحقل المعرفي المتناول كما أقرّ "مرتاض" بذلك.

(1) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، ص 12.

(2) عبد الملك مرتاض: الكتابة من موقع العدم مساءلات حول نظرية الكتابة، (د،ط)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران-الجزائر، 2003، ص 7.

(3) عبد الملك مرتاض: مائة قضية وقضية مقالات ودراسات تعالج قضايا فكرية ونقدية متنوعة، (د،ط)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2012، ص 19.

بيد أنه لا يلبث يثور على المناهج الغربية بعدما دعا إلى الإفادة من آلياتها. « فهل من المنهج في شيء أن نسلم بإجراءات هذه المناهج الغربية المشكوك في سلامة إجراءاتها، فنذعن لها إذعان العبيد الأذلة، للسادة الأعزة؟ وهل سنظل إلى ما لا نهاية من الزمن، نمنى بشر هذه التبعية المنهجية العمياء؟ وأيان نبذع، كما أبدع أجدادنا أحسن الله إليهم»⁽¹⁾. لعل التناقض الذي وقع فيه يتجلى في محاولته إيجاد آليات لتوطين هذه المناهج، بحيث لا تفقد إجراءاتها هويتها، كما لا تأخذ بكل مرجعياتها الفلسفية، التي لا تتناسب مع المجتمع العربي وقيمه. هذا من جهة، ومن جهة أخرى الدعوة إلى ضرورة إنتاج مناهج محلية، ونبذ المعرفة الغربية، بالتشكيك فيها، حتى وإن كانت مؤقلمة ومستتبثة، بغية إنتاج قراءة مثمرة، لا يحسبها البحث إلا إعادة إنتاج المقروء، بطريقة حوارية وتفاعلية، يستطيع القارئ من خلالها التعرف على النص، وكشف كنوزه وخباياه وأسراره، عن طريق التسليح بترسانة مصطلحية ومنهجية.

إنّ الحفر في مرجعية خطاب "مرتاض" التقدي، يفسر إقراره بأنّ المنهج هو اللامنهج والعكس، بمعنى كلّ لا منهج هو منهج. يقول وهو يتساءل مجيباً في الآن ذاته عن تساؤله: « وهل تستطيع أن نقرأ خارج إطار المنهج، فنستسلم للفوضى؟ أو نتخذ لقراءتنا إطاراً منطلقاً من المنهج، ويكون في الوقت ذاته لا منهجاً » وعبارة صغيرة، ولكنها جامعة، إن اللامنهج في تشريح النص الأدبي هو المنهج»⁽²⁾، إنّ تأثير الناقد بمقولة أستاذه " أندري ميكيل (André Miquel) هي التي أفرزت هذه الرؤية المنهجية، أو لنقل اللامنهجية في قراءة النصوص، ومحاولة إضاءتها، وإكسابها طابعاً علمياً. فهل يعني ذلك أنّ الناقد استطاع التخلص من قيود المناهج

(1) عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، (د،ط)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران-الجزائر، 2003، ص 27.

(2) عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، ص 27، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ (د،ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1981، ص 55.

النقدية المتداولة في الساحة العربية بتطبيق اللامنهج؟ وما الآليات الإجرائية للمنهج الخصوصي المقترح من قبله؟ وهل يُفهم من هذا أنّ التّأقّد يعصف بالموضوعية التي ينشدها النقد، ليطبعه بالذاتية، أم أنّه يؤمن بفكرة أنّ الخطاب النقدي لم يعد خطاباً بريئاً، ولا وجود للحياد الكامل والموضوعية المطلقة، ف_____ « فاعل الخطاب هو إلى حدٍّ ما و - ببعض الاحتراز - جزء من الخطاب، ما ظلّ عنصراً حاسماً في تشكيل دلالاته التي تنطقه بالقدر الذي ينطق هو موضوع خطابه»⁽¹⁾، مما يعني انعدام الموضوعية الآلية المميزة للعلوم الطبيعية بما فيها من امبريقية، تجريبية، وتجريدية، وإن كانت المطلقة التي طالما ارتبطت بها وهماً، بسبب دخول الإنسان والظروف العلميّة كطرف في البحث⁽²⁾.

تعالّت صيحات تنادي ب_____ "الموضوعية النسبية"، التي لا هي حياديةٌ بشكلٍ مطلقٍ ولا ذاتيةٌ خالصةٌ، مدللين على ذلك بالاختلاف الذي يمكن أن يلاحظ على نصوص نقدية تتناول نصّاً واحداً بالتحليل، رغم اتباع منهجٍ واحدٍ، وهو ما أكده "مرتاض" بقوله: « هَبْ دارسين اثنين ينتسبان إلى المدرسة البنيوية، فنياً ومنهجياً، وشاءا نقد نصّ قصيدة شعرية، فماذا يحدث لهما؟ إنّهما، لا ريب، على اتفاقهما في المنهج العام والرؤية الفلسفية، فإن الطّابع الشّخصي سيطغى على عمل كلّ واحدٍ منهما، ولكن في إطار الموضوعية الإيديولوجية أو الفنية التي تستند إلى مقاييس فنية معينة تضطرب في مجالها ولا تعود - مما يجعلنا نعتقد أنّ دراسة النص وتشريحه تشریحاً كـلينيکياً، مهما استند في منهج التّناول وسبيل التّعامل إلى الموضوعية

⁽¹⁾ جابر عصفور: إيقاع لاهت من التغيير <http://www.alarabing.com/common/help> أفريل،

1996.

⁽²⁾ ينظر: ماجدة حمود: علاقة النقد بالإبداع الأدبي، (د،ط)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997، ص 12.

الفنية والمعايير النقدية الجاهزة، فإنها تظل مع ذلك متسمة بالذاتية»⁽¹⁾. إنها استحالة علمنة النقد، ما يؤكد هذا القول، فعلمية الطبيعيات تختلف عن علمية العلوم الإنسانية، لذلك على النقد أن يأخذ علميته من مجاله النوعي الذي هو جزء منه، بما يحفظ له تميزه وخصوصيته التي تنطبع بالدقة والتحديد المنهجي، إضافة إلى حضور مصطلح "التشريح" الذي يعدُّ الأساس المعتمد في الطبيعيات، من أجل معرفة المكونات التي تنطوي عليها المادة المدروسة، وقد استخدمه الناقد للحديث عن النصّ الأدبيّ. ويجد البحث صدى له عند الناقد "عبد الغدامي"، وربما العودة به إلى أصوله الغربية عند "نورثروب فراي" (Noorthrop Fray)، في محاولة عقد تشابه بين عمل المحلل/الناقد وباحث الطبيعيات. ولمــــــّا كان حلم التّطابق بينهما وهماً وصعباً في آنٍ، كان تأكيد "مرتاض" على حضور الذاتية تحت مسمى "الموضوعية الايديولوجيّة"، التي تنتفي بطموحه في "الصّرامة العلميّة" بعدّها صفة للأدوات والمناهج الإجرائيّة المستعملة في قلب المادة السرديّة وفحصها. وفي هذا لنستمع لــــــ "مرتاض" الذي يقول: « بدون تحديد منهج، وبدون اصطناع الصرامة العلمية، ما أمكن في هذا المنهج، فإنه لا ينشأ عن الجهد المبذول في السّعيّ إلّا نتائج ضئيلة، بل ربما تكون مخالفة لأصول العلم، وسيظل المنهج الجاثوم المزعج الذي يساور سبيل كلّ الباحثين، حيث إنّ كلاً منهم يشترّب إلى أن يكون منهجياً إلى أبعد حدّ ممكن، وبأقصى قدر مستطاع»⁽²⁾، للوصول إلى المبتغى المنشود، باصطناع أدوات معرفية للاشتغال تعبر عن خيارات المحلل وقناعاته.

(1) عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ إلى أين؟، ص 50.

(2) عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، (د،ط)، دار هومة، الجزائر، 2005، ص 11.

وبناءً على ما تمّ ذكره يمكن القول بأنّ الناقد يسعى لتحقيق قراءة موضوعية وتركيبية منهجية تجمع بين الذاتية والصرامة العلميّة. فهل يستقيم ذلك وهو ينفي وجود منهج كامل يمكن الاستناد عليه في أنشطة البحث في العلوم المختلفة؟.

نظراً للتتابع المتسارع للمناهج والنظريات التي أضحت تعج بها الساحة النقّدية، فلا يكاد يوجد منهج ولا نظرية إلا وينقض من طرف آخر، في حركية لا تعرف التوقف، فتحوّلات النقد متسارعة وقضاياها شائكة، وهو لا يركن إلى الثبات والسكون، يدعو الناقد إلى نوع من القراءة، أطلق عليها القراءة الخاصة، يقول بشأنها: «إنا دون تبني المنهج الصّارم إن كان مثل هذا المنهج موجوداً حقاً، لا نستطيع أن نقرأ، لكننا أيضاً بخضوعنا المتبدل القاصر لمثل هذا المنهج المفترض صرامته، ستستلب حريتنا منا بأيدينا، وستنقيد بقيود تكبلنا، فلا نستطيع أيضاً أن نقرأ قراءتنا الخاصة بنا، أي أنّنا لا نستطيع أن نبذع في هذه القراءة طالما رضىنا بأن نلقي بأنفسنا في مستنقع إجراءات هذا المنهج»⁽¹⁾، لكنه المنهج الذي دُوّنهُ عدّ "مرتاض" نتائج البحث ضئيلة، فكيف يكون مستنقِعاً؟ ثم إنّ الحرية التي يريد أن يمارسها وهو يحلّل النصوص الأدبيّة، تكون متى ما انفلتتا من قيود المنهج، فتطبيق المنهج بحذافيره، يمنع الحرية التي ينادى بها ويوقع المحلّل تحت وطأة تلك الصرامة.

(1) عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة ، ص 27.

ثالثاً: سؤال المنهج:

يتميز الخطاب النقدي المرتاضي بالتطور والدينامية، ومصدر ذلك يكمن في مساهمته للحركة النقدية، فهو لا يركن إلى الثبات، دائم التغيير، محدد للأولويات والأسس والأهداف. ولعل سؤال المنهج بما هو أداة اشتغال يتصدر اهتمامات الناقد. يقول: «بأي منهج؟ أم بأي من المناهج؟ بل أم بأي من اللامنهج؟ وهل في وجود هذه الوفرة الوفيرة، والكثرة الكثيرة من هذه المناهج، أو من هذه اللامناهج، يمكن التحدث، بالدليل الصّارم، والبرهنة العقلية الدامغة عن شيء اسمه، في حقل، بل في حقول النقد: المنهج؟»⁽¹⁾.

(1) عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد (متابعة لاهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، (د،ط)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة - الجزائر، 2005، ص76.

ولأنّ "مرتاضاً" مسابير للركب، فقد كانت بداية مسيرته النقدية مع المناهج السياقية، التي تتقاطع على اختلاف منطلقاتها وأهدافها، في عنصر أساسي مشترك، وهو « أنها تلج النص من سياقه، وتلتمس حقيقته من خارجه، وتعدّه انعكاساً، بكيفية أو بأخرى، للمحيط الذي نشأ فيه»⁽¹⁾، وقد استهل الناقد مشواره انطباعياً، يحتكم إلى الذوق والتأثير، والأحكام الجزئية التي تعتمد المفاضلة بين عمل وآخر.

والجدير بالتنويه هنا، أنّ المدرسة الانطباعية ظهرت في الفن التشكيلي، لتنتقل إلى النقد الأدبي، وهي منهج ذاتي حرّ، ينقل من خلاله الناقد ما يشعر به تجاه النص الأدبي، دون تدخل عقلي أو تفكير منطقي صارم. وقد استجلب هذا المنهج من البيئة الغربية للتوطن والازدراع في البيئة العربية، وعُرف تحت مسميات عدّة (التأثري، الذوقي، الانفعالي، الذاتي)، وأثار معه صراعات ومعارك نقدية حول ذوقية النقد وعلميته. إلا أنّ هذا لا ينفي وجود هذا النوع من النقد في التراث العربي، فقد كان الناقد قديماً، ومنذ العصر الجاهلي يُصدر أحكامه انطلاقاً من الانفعال الوقّي بالأثر الفني، فمن النقاد من كان يبرّر موقفه وحكمه، معللاً نقده، فيما اكتفى البعض الآخر ببيان انعكاس الأثر الأدبي على النفس، دون مبررات تُذكر. ومع كلّ هذا، فإنّ النقد العربي على مرّ العصور كان عاملاً مرشداً وموجهاً ومسدداً لخطى المبدعين، حتى وإن تجلّى في أبسط صورة.

استثناساً بما سبق، يورد البحث نموذجين لهذا النوع من النقد عند "مرتاض" . يقول في دراسته لقصة "فتاة أحلامي" لأحمد رضا حوحو: « ونحن لا نتردد في إبداء إعجابنا بالتوفيق الذي صاحب حوحو من حيث المحافظة على حياة العقدة القصصية، وقوتها إلى نهاية القصة»⁽²⁾، فالحكم رغم أنه استند إلى جانب من الجوانب

(1) يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض ، ص 32.

(2) عبد الملك مرتاض: نفضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، ص 180.

التقنية التي انبنت عليها القصة (العقدة)، إلا أنه صدر دون أعمال التفكير والتأمل والدراسة المعمقة، فكان عاماً، سريعاً، غير معلّل، لأنه مبنيّ على الذوق الفردي، دون وجود قواعد وأسس علمية. ولم يستطع الناقد التخلص من هذه الانطباعية، رغم تغير خياراته المنهجية، فيذهب إلى التعبير عن أحاسيسه، بل الاعتراف بانطباعية حكمه، وهو بصدد الحديث عن موضوع "الهجرة" عند "عبد الحميد بن هدوقة"، وتحليله وفقاً لآليات المنهج الاجتماعي «وأحسب أنّ أرقى هذه القصص، وذلك إذا حقّق لنا أن نصدر حكماً هنا قد يكون انطباعياً فقط، إنّما هي «الرسالة» ثمّ «ثن المهر» أمّا قصة «المغترب»، فهي، في تقديري، غير صادقة الإحساس»⁽¹⁾، فمبدأ المفاضلة بين الأعمال يتصدر القول، كما يعكس الانفعال تأثر الناقد بموضوع دراسته.

إنّها نماذج من عدد لا يُحصى من النصوص النقدية، التي تُظهر استنامة الناقد إلى الاعتراف بوقع النصوص الأدبية السردية على نفسه، مبرزاً المشاعر التي تصطرع بداخلها، مبتعداً في كثير من الأحيان عن الأسس العلمية في تأسيس المعرفة النقدية. فهل يمكن أن يقف البحث مع "وغليسي" وغيره ممن يرون بأن الناقد لا يمكن له أن يتجرد من هذه الانطباعية ف_____ «من التّادر جدّاً أن نعثر على دراسة نقدية تخلو من حكم بأي شكل من الأشكال، لأن مجرد الإغراق في وصف النص وتحليل أنساقه البنيوية الجمالية هو حكم (غير معلن) على النص بالجودة»⁽²⁾، أم أنّ المغالاة في الحكم هي التي تنحو به إلى أن يكون معياراً لا وصفيّاً.

(1) عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، ص 20.

(2) يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 102.

ويطالعنا الناقد بمنهج آخر يسجل حضوره المكثف في كتاباته النقدية إلى جانب المنهج الانطباعي، وهو المنهج التاريخي.

يتعين على البحث منهجياً أن يشير إلى أن هذا المنهج قد نشأ في رحاب الوضعية، هذه الفلسفة التي قامت على مناقضة الميتافيزيقيا، لأنها تهتم بالمعرفة العلمية، اليقينية، التي اقتحمت ميادين الأدب والفلسفة، وكان هدف هذه الأخيرة أن تدرس الظاهرة الإنسانية مثلما تُدرس الظواهر في العلوم الطبيعية. وينظر نقاد المنهج التاريخي إلى العمل الأدبي « بوصفه واقعة، ويقفون منه موقف المفسر، وهم في هذا التفسير يصدر عن أسس ثابتة. (...)». يدعو سانت بييف إلى ضرورة الاهتمام بالأديب موضوع الدراسة، لتشمل علاقة هذا الأديب بأمته، وعصره وموطنه وأسرته، لهذا كانت تربية الأديب وثقافته وتكوينه النفسي، والجسمي، والعقلي محور اهتمامه وتحليلاته⁽¹⁾، كما ترتبط بهذا المنهج أسماء أخرى إلى جانب "بييف" كـ "هيوليت تين (Hippolyte taime) وفردينان برونتر (Freundinond) (Brunetiere) .

أما عن مظاهر تحلي هذا المنهج في كتابات "مرتاض"، فتعكسها تلك المقدمات التي دمج بها بعض كتبه، فهي تُنبئُ بمنهج الدراسة، لأن الهدف المتوخى هو معرفة الحقائق التاريخية، لإبراز دورها في تشكيل النصوص الأدبية، وقياس مدى تأثيرها بتيارات العصر الذي تنتمي إليه، وتأثيرها فيه. وكنموذج لذلك يورد البحث اقتباساً من كتابه "الأدب الجزائري القديم"، فقد كان منطلق الناقد من « موقف يقوم على افتراض انعدام أدب عربي جزائري قديم، ليكون منطلقنا قائماً على الشك المنهجي المتسم بالحدار والقلق، ولكيما نتمكن من أجل

⁽¹⁾ إبراهيم السعافين، خليل إبراهيم، مناهج النقد الأدبي الحديث، الشركة العربية المتحدة للتسويق والتوريدات، القاهرة -

مصر، 2013، ص 32، 34.

* يُقصد بذلك: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، فن المقامات.

ذلك، من أن نطلق من الصفر في مسعانا⁽¹⁾، وواضح من خلال القول أنه ينشد الصرامة العلمية من خلا المنهج الشكّي، وهو منهج علمي يعود إلى الفلسفة العقلانية الديكارتية، ويبحث في أصل الأشياء وقيمة مبادئ العقل النقية من كلّ المسبقات والمصادر. فـ_____ "مرتاض" قام بإفراغ ذهنه من كلّ ما علق به من معلومات عن الأدب الجزائري القديم، ليتلقى الجديد عبر العقل الواعي دون الاستناد إلى معلومات سابقة، قصد الوصول إلى الحقيقة، وهي إثبات أو نفي وجود أدب جزائري في العصر القديم. ومن الممكن أن يضيف البحث في إطار الحديث عن الشك المنهجي، أن "طه حسين" يعدّ رائده بامتياز، من خلال كتابه "في الأدب الجاهلي"، والذي أحدث ثورة فكرية زلزلت الكثير من الثوابت، فأخذ الكلّ على عاتقه مسؤولية الردّ عليه. وعمومًا، يمكن القول أن "عبد الملك مرتاض" لم يصل إلى النتائج التي وصل إليها "طه حسين". ففيما رأى هذا الأخير أن الشعر الجاهلي كلّّه منتحلّ، أثبت "مرتاض" وجود أدب جزائري قديم.

وطعم "مرتاض" منهجه هذا بميدان آخر، هو تاريخ الأدب، فتتبع نشأة الأدب الجزائري القديم، ببيان الظروف والملايسات التي أحاطت به، على أساس أن التاريخ الأدبي نوع من النقد الخارجي، يشرح العمل الأدبي بواسطة وثائق تاريخية، وهو يخضع للتطور شأنه شأن أنماط النقد جميعًا⁽²⁾. إنّ هذه الرؤية للتأقّد لم تمنعه من التّطرق إلى مضامين هذا الأدب من خلال الموضوعات التي كانت مادة الكُتاب في إبداع نصوصهم، وكذا النظر في مستوياتها الفنية.

(1) عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم، ص 12.

(2) ينظر: إليزابيت غافوغالو: مناهج التّقد الأدبي، تر: يونس لشهب، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، 2013،

ولم يكن الناقد بعيداً عن هذا، وهو يدرس مختلف الأجناس الأدبية في الفترة الممتدة من 1931 إلى 1954، ضمن كتابه "فنون النشر الأدبي في الجزائر". فاتخذ من مادة النصوص الأدبية مصدراً في إقامة الأحكام، ومعوّلاً في تقرير الآراء، ومن التاريخ الأدبي منهجاً لتتبع نشأة الأنواع الأدبية، ومن المنهج الفني مطية لرصد الجوانب الفنية.

وإذا كان النقل عن الآخر قدر لا نقدر على الاعتراض عليه، فوجب أن نكون على وعيٍّ بما ننقل، ونبتعد عن كلّ تعصب أعمى، فـــــــ "مرتاض" تفتن إلى النقد الذي وجه إلى نظرية "تين"، في إغفالها بحث العناصر المشتركة بين الناس في زمن ما⁽¹⁾، فبحث العناصر المشتركة بين فنون النشر (المقالة، القصة، المسرحية، الخطبة، الرسالة). إلاّ أنّ ذلك لا يعني تجاوز الناقد للعائق الاستيمولوجي المتعلق ببناء الذات العربية الواعية، الناقدة، المراجعة للمعرفة المستعارة، لأجل إعادة استنباتها.

يتضح من خلال تأمل كتابات "مرتاض" في مجال السرديات، أنّه يؤكد على وحدة الشكل والمضمون وتفاعلهما، لشدة ارتباطهما وتلازمهما، وتعذر امتيازهما.⁽²⁾ غير أنه يبتعد بها عن المعنى الذي استقر مع الشكلايين الروس، المعتمد على الأساليب اللغوية والصياغية التي تكوّن النص الأدبي. مما يُحيل على توظيفه للمنهج الاجتماعي، وبحث العلاقة بين النص والواقع الذي يعكسه، وتكريس المبدع كتاباته الأدبية لأجل الحياة الاجتماعية، فيكون الفن للحياة، لا من أجل الفن ذاته. و« المنهج الاجتماعي في أصوله العامة يربط بين الأدب والمجتمع باعتبار أن الأدب نشاط اجتماعي يبدعه مبدع عضو في كيانه اجتماعي كبير تؤثر فيه عوامل متعددة

⁽¹⁾ ينظر: إبراهيم السعافين، خليل الشيخ: مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 40.

⁽²⁾ ينظر: عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، ص 43.

معقدة، فالمبدع فرد ينضوي تحت لواء المجتمع ونتاجه بالضرورة نتاج اجتماعي»⁽¹⁾، فالأديب - انطلاقاً من هذا - لا يعيش منعزلاً عن مجتمعه في فراغ، أو يغلق على ذاته في برج عاجي، بل تربطه بمجتمعه علاقة حميمة، ينقل من خلالها ما يطبع ذلك المجتمع في حركيته وتطوره، من قضايا تؤرق شعبه. كما يركز على قضية "صراع الطبقات" الذي أوضحته "الواقعية الاشتراكية" سلبية المذهب الماركسي، وإن ظهر الفرق بينها وبين الواقعية النقدية (الانتقادية)، في تركيز هذه الأخيرة على الجانب السيء أو الشرير في الإنسان، وتغليب النظرة التشاؤمية، فيما تدعو الأولى (الواقعية الاشتراكية) إلى النظرة التفاؤلية.

وُثِّحَ الواقعية الاشتراكية على الربط بين « الواقع والفرن ربطاً آلياً ميكانيكياً، ولا تقبل من أنصارها أو نقادها أو مبدعيها تطبيق المقولات العامة تطبيقاً فجاً في الأعمال الإبداعية... إنها ترفض التهم الموجهة إلى أدبها باعتباره يغلب الدّعائية والمباشرة والتقريرية»⁽²⁾. فهل يمكن أن نفسر ذلك بأنها ترفض مراوئية الأدب، أو فكرة الانعكاس بين الواقع الاجتماعي والواقع الأدبي؟

إن اختيار المنهج الاجتماعي، وتوظيفه طريقةً أو سبيلاً في تحليل النصوص عند "مرتاض" لا يعني الأخذ بكلّ تلابيه. فأبرز العلاقة بين الأدب والواقع، بعدّها من المفاهيم الأساسية للمنهج الاجتماعي، بل هي الركيزة التي انبثقت عنها باقي المفاهيم، فالأديب لا ينتج أدباً لنفسه، وإنما ينتجه لمجتمعه، وتلك كانت حالة الأديب الجزائري، فعلاقته بمجتمعه لم تكن أحادية الطرف، بل كانت جدلية، صوّر من خلالها الحياة الاجتماعية لبيئته. وهذا ما حاول "مرتاض" استجلاءه من خلال تطبيق آليات ومفاهيم هذا المنهج. يقول عن قصة "السنابل" للحبیب السائح: « وقد حمل الكاتب على تدبيح هذه القصة ما كانت فيه الجزائر، يومئذ من تحول اجتماعي

(1) إبراهيم السعافين، خليل الشيخ: مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 94.

(2) عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، ص 98.

عميق تلغور أحداثه ميثاق الثورة الزراعية، فموضوع القصة نابع من الحياة اليومية، التي كان الشعب الجزائري يحياها في تلك الفترة، فقد كان كثير من الملاكين الجزائريين يفيدون من عائدات أراضيهم الزراعية وهم في المدينة مقيمون يتمتعون ويتبنكون، فلما ظهر ذلك الميثاق، ورفع شعار "الأرض لمن يخدمها" " تغيرت الأوضاع رأساً على عقب»⁽¹⁾ ، فالكاتب أعاد بناء عناصر الواقع الاجتماعي باستخدام اللغة الأدبية، و قد كان ذلك منطلق الناقد في الاعتماد على الظروف الاجتماعية، في فهم العمل الأدبي، فقد أسهمت في خلقه وتحكمت في إنتاجه. ولكن هل ينظر "مرتاض" لهذا التصوير على أنه آلي فوتوغرافي فيناقض الواقعية الاشتراكية، أم أنه نقل لا يفتأ يضيف إلى الواقع المنبثق عنه؟

يعارض الناقد "الواقعية الاشتراكية" حين يرفض توظيف الكاتب خياله لحظة إنتاج أدبه، لأنه مطالب بملاحظة الواقع، وإظهار خفاياه، وكشف أسرارهِ. وسيقف البحث عند مجموعة من النصوص النقدية المرتاضية، ليتبين أنه يؤمن بفكرة الأدب تعبير عن المجتمع . يقول: « وإن الذي يعيننا في كاتب جزائري معاصر أن يكتب، فيمثل أدبه المجتمع الجزائري بكل ما فيه من عيوب ومشاكل وتناقضات ومآسي اجتماعية، يشترط أن يكون صدق تناول إلى حد بعيد، والصدق هنا هو عكس الواقع بكل مجالاته وأبعاده كما هو لا كما كان يجب أن يكون في تخيل الكاتب»⁽²⁾. إنها إشارة واضحة للدور الوظيفي للأدب في المجتمع، من خلال تحديد مدى تعايش الأديب مع واقعه الاجتماعي والمشاركة في عرض القضايا وتصويرها بكل صدق وأمانة، فالأدب لا ينعزل عن المجتمع، ولا يكون بناءً لغوياً مستقلاً عن التأثيرات الخارجية والواقع الاجتماعي، فكان

(1) عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة ، ص 26.

(2) المصدر نفسه ، ص 37.

"مرتاض" ينأى عن إبراز جمال النص أو رداءته، إلى تأكيد أن الأدب جزء من الحياة العامة، فيحدّد الفكرة الاجتماعية التي يعكسها، والأهداف التي يرمي إليها .

يقول في موضع آخر معارضاً ومتهمًا الحبيب السائح " في قصته (عد يا أبي)، الذي صور بشاعة المسؤول الجزائري، مستميتاً في الدفاع عن المسؤولين الجزائريين، الذين رأى أنهم لا يمكن لهم أن يقتربوا مثل ذلك الصنيع وأنه يجب على القاص « أن يكون صادق التصوير، واقعي التناول»⁽¹⁾، وأنّ ما فعله الكاتب إساءة عظيمة للتاريخ الجزائري.

ومن المفاهيم التي رسخها المنهج الاجتماعي صراع الطبقات بين الطبقة البرجوازية والبروليتاريا (الطبقة العاملة)، وقد تجسّد مع نظرية الانعكاس، المنتسبة إلى "جورج لوكاتش" (Georg Lukács)، وإلى مفاهيم المادية الجدلية. فقد انتقد "لوكاش" "هيغل" (G. W.F.Hegel) ورأى أنّ الفلسفة الكلاسيكية الألمانية كانت عاجزة عن كشف التناقض الرئيسي في المجتمع الرأسمالي، واكتفت بصياغة بعض النتائج لهذا التناقض⁽²⁾. وتعود فكرة الانعكاس بحدورها إلى أقدم العصور، وترتبط بنظرية المعرفة، وإن اختلف مفهوم الانعكاس عند الأقدمين (أفلاطون (Platon)، أرسطو، جون لوك (John Locke).....) عما دعا إليه "لوكاش".

وقد بين "لوكاش" في كتابه "نظرية الرواية" (The Theory of Roman)، كيف استطاعت الطبقة الكادحة أن تصل إلى زمام الحكم أو كما عبر عنها إلى حلبة التاريخ، وقد كان تأثير ذلك قويًا على الاقتصاد،

⁽¹⁾ عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، ص 35.

⁽²⁾ ينظر: جورج لوكاتش: نظرية الرواية وتطورها، تر: نزيه الشوفي، ط1، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ص

فألغيت التناقضات الاقتصادية، وتم استئصال جذور المجتمعات الطبقية، كما تطورت الرواية من حيث الشكل والمضمون، بعد أن كانت تعكس الوعي البرجوازي القروسي.

وأثار "مرتاض" في تحليلاته شيئاً من هذا الصّراع، متأثراً بالمنظور اللوكاتشي، والذي تمثل أكثر في الطبقتين [البرجوازية ممثلة في المعمرين، والعاملة والمتمثلة في الجزائريين الفلاحين]، ويّين كيف أنّ الحلّ الثوري يمكنه القضاء على هذه السيطرة أو الطبقية. يقول عن قصة "الرجل والمزرعة"، فمعاناة الفلاح من ظلم المعمر، جعلته يقرّر الرحيل، وتولّد الصراع بين الشخصيتين الممثلتين للطبقة البرجوازية (المعمر ليوناردو) والطبقة الكادحة (الفلاح)، عن طريق اكتشاف المعمر لخطة الفلاح في الهرب، عن طريق إفشاء السرّ من أحد الفلاحين الخائنين، إلّا أن الابن كان أكثر قوة من والده. حيث ابتدأت « هذه المشكلة بالبحث عن عالم جديد، وعيش أمثل، وواضح أنّ الشخصية الشريرة هنا إنّما هي شخصية المعمر ليونارد، (...) إذ بفضل الشرّ الذي جُبِلَتْ عليه، أو الظلم الذي ركب فيها، حالت دون خروج الفلاح »⁽¹⁾، فالبروليتاريا هنا تخوض صراعاً بطولياً بوعيّ طبقيّ، حاولت الطبقة المسيطرة إخفائه، لتحكم سيطرتها، لأنّ مصالحها لا تتسق مع مصالح الطبقة العاملة. ولأن غايتها هي التّغيير، كان العمل الثوري الحلّ في مواجهة "ابن الفلاح" للمعمر بطعنة كادت تؤدي بحياته، ومن ثمّة فراره دون رجعة. وهو المفهوم الذي ركز عليه "لوكاتش" في كتابه "التّاريخ والوعي الطبقي"، فعمل على إعادة الاعتبار للذات، وحاول "مرتاض" إبرازه في رفض ابن الفلاح لوضعه كبضاعة، ونضاله ضد الخضوع لإنقاذ نفسه والطبقة التي ينتمي إليها من التّشيؤ .

⁽¹⁾ عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، ص 91.

كما يجد البحث حضوراً لقضية من القضايا التي أثارها المنهج الاجتماعي، والتي تتعلق "بالالتزام"، والتي ظهرت إلى الوجود نتيجة الاحتكاك بمشكلات الحياة، فالفن - انطلاقاً من هذا - وسيلة لخدمة الأفكار، لا للتسلية والمتعة.

يُعرّف التزام الكاتب بأنه: « وجوب مشاركته بالفكر والشعور والفن في القضايا الوطنية والإنسانية، وفيما يعانون من آلام وما يبنون من آمال »⁽¹⁾، لأنه الناطق الرسمي عن آلام وآمال الشعوب والمجتمعات، وهو المسؤول عن ترجمة القضايا باتخاذ مواقف إزاءها، ومنيع المسؤولية هو الالتزام.

ولم تكن هذه القضية مرتبطة بالمنهج الاجتماعي فقط، بل نجد حضوراً لها لدى "جون بول سارتر"، مؤسس المذهب الوجودي، فقد نادى بهذه الفكرة في مؤلفه "ما الأدب". يقول « إنما أسمى الكاتب ملتزماً حينما يجتهد في أن يتحقق لديه وعي (...)»، عندما ينقل لنفسه ولغيره ذلك الالتزام من حيز الشعور الغريزي الفطري إلى حيز التفكير، والكاتب هو الوسيط الأعظم، وإنما التزامه في وساطته⁽²⁾، التي حذت به إلى عدد الآثار المكتوبة وقائع اجتماعية، لا تدوّن قبل الاقتناع التام من طرف كاتبها.

وينبغي التمييز بين "الالتزام" الذي يرتبط بالحرية والاختيار الإرادي، مما يضفي عليه معنى الشعور بالمسؤولية، إضافة إلى المبادرة الإيجابية الحرة، و"الإلزام" الذي يعني الإرغام والإكراه، بل الجبر، فتنتفي معه الحرية والاختيار. وقد أثارت هذه القضية خلافاً شديداً بين النقاد، حول غاية الأدب ودوره، ففيما أكد فريق منهم على ربطه بالغايات الإنسانية، دعا الفريق المضاد إلى وجوب استشعار الجمال والفنية.

(1) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، (د، ط)، دار الشعب، القاهرة-مصر، (د، ت)، ص 562.

(2) جون بول سارتر: ما الأدب تر: محمد غنيمي هلال، (د، ط)، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، (د، ت)، ص 59، 60.

ويصنف "عبد الملك مرتاض" ضمن الفريق الأول، لارتباط الأدب من منظوره بالقضايا والغايات الإنسانية. يقول عن معالجة الكتاب الجزائريين لقضية الفقر: «وإذن فالفقر كان وراء معظم القضايا الاجتماعية التي عولجت، والعلة قد تعود إلى أنّ كتابنا كتاب ملتزمون بقضايا شعبهم»⁽¹⁾، فالمبدع الجزائري ابن بيئته، يسعى إلى ربط معاناته بالواقع المعاش، محاولاً إيجاد الحلول، بعد استكشاف واستنباط الحقائق الجوهرية. والأمر ذاته يمكن أن يُقال عن "مجموعة الأشعة السبعة" لابن هدوقة، ذات المضمون الوطني: «ونحن لا سبيل لنا إلاّ على المضمون وحده، وهو هنا نبيل ملتزم»⁽²⁾، فمعيّار الحكم كان مدى ملاءمة موضوع القصة للقضايا المطروحة في المجتمع، والتزام المبدع بنقل الهموم السياسية والاجتماعية والوطنية، ووقوفه بحزم في مواجهتها. ولا يمكن للبحث أن يتغافل عن ذكر الإحالة المبتوثة في ثنايا المؤلفات المرتاضية، المعالجة للنصوص بالمنهج الاجتماعي، لأنّ الإحالة تُشير إلى طرق الاقتباس والاستشهاد، وتوظيف المصادر والمراجع، وهي عند الناقد تحيل على مراجع لنقاد فرنسيون في مجال السرديات، مما يدل على إطلاعه على ما كتبه هؤلاء. فأحال في "القصة الجزائرية المعاصرة" على مؤلفات "رولان بارت" و "تودوروف"، في ثبت المصادر والمراجع والهوامش، إضافة إلى تمثله لمقولة "تودوروف" فيما يتعلق بوضعيات السارد⁽³⁾، وعدّ الشخصيات الروائية أو القصصية كائنات من ورق، وليست من لحم ودم⁽⁴⁾، متأثراً بمقولة "بارت". فجمع في المؤلّف الواحد، بين واقعية

(1) عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، ص 20.

(2) عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، ص 19.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص 79 وما بعدها.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص 90.

المضامين بالتزام الكتاب، وبين ورقية الشخصيات، ما ترتب عنه تباين حدّ التناقض، وكان نتيجة اطلاعه على الدراسات السردية.

هذا، ويسجل "بروب" حضوره في الخطاب النقدي لـ "مرتاض"، وهو بصدد تطبيق آليات المنهج الاجتماعي، من خلال المصطلحات التي أرساها ضمن مشروعه في إعادة الاعتبار للدراسات السردية، فاستخدمها الناقد لحظة معالجته لقصة "الرجل والمزرعة" التي أوماً إليها البحث سابقاً، وهو يشير إلى الصراع الطبقي. فـ « شخصية الفلاح، إذا حقاً لنا أن نؤوب القهقري إليها، شخصية قوية، قادرة على اتخاذ القرار، في أي اتجاه (...)، فهي تقرّر الرّحيل (...)، وواضح أنّ الشخصية الشريرة هنا إنّما هي شخصية المعمر ليونارد، فهي من هذا المنحى ذات إفراز حدّثي خصب، ولكنه مضاد »⁽¹⁾، فاستئناس الناقد بمصطلحات (الرّحيل، الشخصية الشريرة، الفعل المضاد، إفشاء السرّ) يكشف عن المرجعية الغربية المستند إليها.

ولـ كانت المناهج النقدية تسير بوتيرة متسارعة، تتسم بالحركيّة وعدم الثبات، نظراً للثورة المعرفية والنقلة النوعية التي أحدثتها النظرية اللسانية، فإنّ "مرتاضاً كان مواكباً لها، فانتقل من المناهج السياقيّة إلى المناهج النّسقية، التي انبنت على رؤية فكرية، فكلّ نظرية علمية ومعرفية سياق فلسفي تستوحي أصولها منه، وتنمو في تربته. وقد ألغت السياقات الخارجية من تحليلاتها، لتتجه إلى الاهتمام بالنص والعودة إليه. والملاحظ على دراسات "مرتاض" التي تبنى فيها المناهج النصائيّة في دراسة الآثار الأدبية، بغية فهمها وتحليلها، أنّها قد جمعت بين منهجين، بمعنى استخدام خاصية التركيب المنهجي. فما مدى توفيقه في

(1) عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، ص43.

ذلك، وهل المناهج التي تمّ الجمع بينها مما يمكن تركيبها، أم أنّ هذا الجمع لا يعدو أن يكون مغالطة تحاول تمويه القارئ وتشتيت ذهنه؟

رابعاً: تجليات إشكالية التركيب المنهجي عند "مرتاض":

قبل الانتقال إلى بحث آليات اشتغال المناهج النصانية في الخطاب المرتاضي، لكشف تمظهرات التركيب المنهجي في خطابة النقدي، ومعرفة الخلفية التي تسيح هذا الاختيار، وجب التنويه إلى أنّ الناقد قد تحامل على المنهج المتكامل، فعده منهجاً قاصراً عن استكناه كوامن النصوص، فأضحى الاعتداد به مغالطة، بل شطحة مملوءة.

إنّهُ رفضٌ معلنٌ لما جاء به "سيد قطب"، رائد هذا المنهج، الذي أثار ردود أفعال تباينت بين الرفض والقبول. فقد خصّص "قطب" جزءاً من كتابه "النقد الأدبي أصوله ومناهجه" للحديث عنه، مبرزاً قيمته الأساسية، المتجلىّة في وصف « العمل الأدبي من جميع زواياه، ويتناول صاحبه كذلك، بجانب تناوله للبيئة والتاريخ، وأنّه لا يغفل القيم الفنية الخالصة، ولا يغفلها في غمار البحوث التاريخية أو الدّراسات النفسية، وأنّه يجعلنا نعيش في جوّ الأدب الخاص، دون أن ننسى مع هذا أنّه أحد مظاهر النشاط النفسي، وأحد مظاهر المجتمع التاريخية إلى حدّ كبيرٍ أو صغيرٍ⁽¹⁾، إنّه مزيج من المناهج السياقية، (التاريخي، الفني، النفسي) صُهرت في بوتقة واحدة، لتتفاعل معاً، فيكون الناتج منبثقاً عنها، شاملاً لجميع خصائصها، دون تمييز بينها. ولجوء

(1) سيد قطب: النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، ط8، دار الشروق-القاهرة، 1424 هـ-2003م، ص 256.

"سيد قطب" إلى هذا التركيب المسمى متكاملاً، مبرّره أنّ ما يكتب عند العرب في المجال النقدي اجتهد، فالأصول لم توضع، والمناهج لم تحدّد بعد.

اقترح "مرتاض" صيغة المنهج الشمولي ردّاً على رفضه للمنهج التكاملي، فـ " المنهج الشمولي" له القدرة على « استكناه دقائق النص، واستكشاف كوامنه، وتعرية مكانه، دون أن نقع لا في فخ البنيويين الراضين للإنسان والتاريخ والحقيقة والمجتمع، إلا حقيقة اللغة الفنيّة من حيث هي سطح قبل كلّ شيء، ولا في فخ الماركسيين والاجتماعيين الذين يحللون كلّ شيء تحليلاً طبقيّاً، وربطه بالصراع بين البنية الفوقية والبنية التحتيّة، ولا في فخ النفسانيين، وهم الذين يودون جهدهم تفسير سلوك المبدع من خلال تفسير الإبداع، ولا في فخ الكلاسيكيين الانطباعيين المتعصبين الذين يتسلطون ظلماً وعدواناً على المؤلف فيزعجونهم بالترهات طوراً، ويطرونه بالمدح طوراً، ويقذفونه بالتجريح والقدح طوراً آخر، دون أن يلتفتوا أو يكادوا يلتفتون إلى النص وما فيه من ثروات المعرفة والجمال »⁽¹⁾. تظهر قيمة هذا القول في أنّه يكشف عن تحوّل واضح في المسار النقدي لـ "مرتاض"، فقد وضع المناهج السيّاقية، التي سبق له وأن استخدمها أداة في التحليل جانباً، ليضم إليها منهجاً من المناهج النصّية، وهو المنهج البنيوي، ويحيط الرّحال عند منهج كفيل باكتشاف مواطن المعرفة والجمال، ورؤية النص من جميع أقطاره بعد وضعه تحت الجهر الأدبي. فأقبل على النص « بمنهج نابع من صميم الأدب أساساً، يحاول الحوار بين مفهومي السّطح والعمق، أو الدّال والمدلول، إذ ليست محاولة الفصل بين مضمون النصّ وشكله إلاّ محاولة لفصل الرّوح عن جسده»⁽²⁾، إذن الهدف المتوخى من تطبيق هذا المنهج هو الدلالة من خلال المزاوجة بين البنية السطحية والعميقة التي تُحيل إلى المنهج

(1) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، ص ص 10، 11.

(2) المصدر نفسه، ص 9.

السيمائي، مع التركيز على دراسة الشكل والمضمون. التي انبثقت فكرة الجمع بينهما من خلال الانتقادات الموجهة من قبل "كلود ليفي شتراوس" و "غريماس" ضد "بروب"، لآته أقصى المضمون من تحليله، وجعل الشكل فقط قابلاً للإدراك. فعلاً عن مشروعه، وأكد أن « المضمون إذا لم ينظر إليه باعتباره جزءاً من الشكل، فإن هذا الشكل سيحكم عليه بالبقاء في مستوى بالغ التجريد، لدرجة أنه لن يعني بعد ذلك أي شيء، ولن يملك بعد ذلك أي قيمة كشفية»⁽¹⁾، إلا في تكامله مع المضمون، فلا غنى لأحدهما عن الآخر.

وعدّ "محمد الدغمومي" تبني المنهج التكاملي نقصاً في الوعي المنهجي، ووضعاً للمشكل المنهجي في مأزق الوحدة والتعدد، كما أنه يستوجب فهماً لتعدد التخصصات، وإعادة تركيب تلغي التعدد⁽²⁾، فكان صورةً توفيقيةً وتلفيقيةً، تعكس عجزاً في السيطرة على الموضوع.

والسؤال الذي يطرح هنا، ما المرجعية المستند إليها في الدعوة إلى تبني المنهج الشمولي، في خضم رفض "مرتاض" للمناهج النقدية الغربية، وتشبيهها بالعدوى التي تسري كالسّم في الجسد، أم أن الإشارة إلى دراسة النص بمنهج نابع من صميم الأدب، يؤكد حضور التراث، فالدراسات النقدية العربية قديماً كانت تدرس النص الأدبي بآليات نابعة منه؟

قريب من هذا التصور ما أشار إليه "محمد مفتاح" فيما أسماه "المنهاجية الشمولية"، المعتمدة على رؤيا أشمل للعالم، تؤكد « على أن الكون انتظام، وهي قديمة وجديدة في آنٍ واحدٍ، فهي قديمة من حيث إن جذورها تعود إلى التصورات الهندية والفيثاغورية والأفلاطونية والرواقية والأفلوطينية، وبعض التيارات الصوفية والفلسفية والفكرية والإسلامية، وهي جديدة من حيث أن كثيراً من تيارات الفكر الحديث والمعاصر العلمية

⁽¹⁾ سعيد بنكراد: السيميائيات السردية، مدخل نظري، (د، ط)، منشورات الزمن، الرباط، 2001، ص 19.

⁽²⁾ ينظر: محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص 137.

والإنسانية والأدبية أعادت الحياة إلى هذه الرؤيا الشمولية للكون»⁽¹⁾، وإن كان الاختلاف بين بينهما ، ففيما تختص بحقل الفلسفة عند "مفتاح" ، وتنظر إلى الإنسان على أساس أنه روح وعقل، له محيط يعيش فيه، ترتبط عند "مرتاض" بالنقد الأدبي.

وإلى جانب المنهج الشمولي تبرز التعددية المنهجية، رداً من "مرتاض" على بعض المناهج المنطوية على ذاتها، المدعية للكمال، دون أن تكونه، أو المتخلفة عن الركب في إطار الفكر الإنساني.

إنّ هذه التعددية ماهي إلاّ صورة لنظيرتها المستوردة من المدارس النقدية الغربية، والناقد لا يتحرج في النهوض بتجارب جديدة تمضي في هذا السبيل، بعد التخمّة التي مني بها النقد من جراء ابتلاعه المذهب تلو المذهب⁽²⁾.

ولكن، ألا يترجم هذا رغبة ملحة من الناقد في تأسيس معرفة نقدية تقوم على أسس غريبة. مع العلم أنّ كلّ منهج يقوم على أسس ثابتة، لعلّ أهمها المستوى النظري والفلسفي، أم أنّ تبنيه للتعددية دون مراعاة لهذا المستوى لا يعدو أن يكون وصفاً لممارسة معينة عبر تجلية آلياتها بصفتها خطاباً أو أقوالاً⁽³⁾.

وإذا كان التراث حاضراً في تركيب المنهج الشمولي ممثلاً للهوية العربية، فإنّه غائبٌ عن التعددية المنهجية، فهي تضعه جانبا. فهل يعني ذلك أنّ الشمولية غير التعددية؟ أم أنّ الاختلاف يغدو اتفاقاً يُلغي الحدود ويتجاوز الحواجز.

(1) محمد مفتاح: التشابه والاختلاف (نحو منهجية شمولية)، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان / المغرب، 1996، ص 9.

(2) ينظر: عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردى، ص 6.

(3) ينظر: محمد الدغمومي: نقد النقد، ص 139.

إطالة سريعة على مدونته النقدية* تومئ إلى تركيبة واحدة أرادها وأثبتها وهي الجمع بين المنهج السيميائي واستراتيجية التفكيك.

قبل تتبع تجليات هذا التركيب المنهجي في خطاب الناقد، تقتضي البداية الانطلاق من الجانب المصطلحي، قصد شرح المفاهيم، وفهم طريقة التفكير المرتاضي في صنع المعرفة النقدية، من خلال الوعي المنهجي أثناء التطبيق.

وبالبدء مع السيمياء، هذا التخصص المعرفي الذي شهد ميلاده على يد عالم اللغة السويسري " دي سويسر"، حين أشار إليه في كتابه " محاضرات في اللسانيات العامة" (Cours l'inguistiques générales)، مبشراً بعلم جديد تكون الألسنية جزءاً منه. وفي الجانب الآخر من العالم كان " شارل سندرز بيرس" يؤسس للاختصاص ذاته، حيث يدرس حياة العلامات اللغوية وغير اللغوية، دون أن يعلم أحدهما بمسعى الآخر.

وقد تمخض عن ذلك وجود مصطلحين، أحدثا جدلاً كبيراً، وهما: (sémiotique) (sémiologie)، فإذا كان البعض يجعل من المصطلح الأول خاصاً بالثقافة الأوروبية، فإنّ الثاني حليف المفاهيم الفلسفية الأمريكية. غير أنّ المتفق عليه هو أنّ المصطلحين مترادفين ومتداخلين، إلى حدّ أن هناك من قد يستبدل أحدهما بالآخر أثناء الاستعمال. وهو سبب « دعا خمسة من أقطاب السيميائية الكبار (جاكسون، غريماس، ليفي ستروس، بنفنيست، بارت) إلى توقيع اتفاق "اصطلاحي" سنة 1968، قبيل انعقاد الجمعية

* ألف ليلة وليلة، تحليل الخطاب السردية.

الدولية السيميائية، ينص على اصطناع مصطلح (sémiotique)⁽¹⁾. وفي المقابل أنتجت الثقافة العربية عددًا لا حصر له من المصطلحات، باصطناع مختلف آليات البناء المصطلحي (الترجمة، التعريب، الاشتقاق، النحت...). فكانت مرضًا عضالًا، تجلت أعراضه في أزمة مصطلحية يكابدها الخطاب النقدي العربي، دون وجود حلول، في غياب التنسيق، أو لنقل ضعفه بتعبير "عبد الله بوخلخال" الذي رفع عقيرته كما أشار إلى ذلك "يوسف وغليسي" لينبئ بحجم الفوضى المصطلجية.

و قد تجلت هذه الفوضى في أوضح صورها عند "مرتاض"، وكشفت عن اضطراب مصطلحي، رغم سعيه للتخفيف من غلواء الاختلاف والإلغاز الذي يشوب النقد العربي، بسبب التبعية والترجمة، إلا أنه لم يزل يزدحم إلا غموضًا، فهو يرفف بـ_____ الترجمة العربية الشائعة للمصطلحين (Sémiotique/sémiologie) بالسيميائية، ويؤثر "السيميائية". فالمصطلح الأول من منظوره كان لحنا في جمعه بين الساكنين، وإعنائًا لحبال الحنجرة أثناء النطق. لكن تقليبه في تربة التراث العربي وعرضه للمفهومين اللغوي والاصطلاحي مكنه من إثبات وجوده عند ابن منظور⁽²⁾، كما تُعد "السمة" من المصطلحات المعروفة عند مختلف الشعوب والثقافات منذ القدم، فتمظهرت في الإشارة وإقامة الطقوس...

إلا أنه لا يتحرج في استعمال المصطلح الشائع. فنظرة عجل على عناوين كتبه (التي اختصت بدراسة النصوص السردية)، تثبت هذا الادعاء، فنعت دراسته لحكاية "ألف ليلة وليلة" بـ_____ "السيميائية"، ملحقًا ياء المذهبية أو الياء الصناعية كما فضل أن يسميها، وهو اصطلاح درج على استخدامه "علماء النحو".

(1) يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص 100.

(2) ينظر: عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص 157 (الهامش).

أما تحليله لرواية "زقاق المدق" فقد كشف عن خلل مصطلحي، تجسد في الاختلاف البين بين استعمال المصطلح على غلاف الكتاب وفي المتن. فأثبت "سيمائي" دون ياء مذهبية في العنوان، ليعدل عنه إلى "سيمائي"⁽¹⁾ في المتن. ومع تباين استخدام المصطلحين يطالعنا الناقد بمصطلح آخر وهو "سيمائيات" بصيغة الجمع، فيجعلها جزءا من السيمائية، ف_____ « ترتبط السيمائيات أساساً بالثقافة الأنجلو/أمريكية (لوك، وبيرس خصوصاً)، في حين يرتبط مفهوم السيمائية (السيمولوجيا) بالثقافة الفرنسية (فريماس، بارط، كرستيفيا) »⁽²⁾. فبين التعريب (سيمولوجيا) والترجمة (سيمائية/سيمائيات) يقع الخلط، فيصعب التمييز. لتكون "السيميوتيكا" أقدم وأعرق ميلاً من "السيمياء" و "السيمولوجيا"⁽³⁾.

أمّا ردّه على "المسدي" في ترجمة هذا العلم بـ "العلامية"، فأنتج "السيميوتيكية" (Le sémiotique)، التي ينعتها أيضاً بالإشارية، ويرى أنها علم نظم الإشارات⁽⁴⁾.

لا مندوحة من التأكيد على أنّ القارئ لهذا الخطاب يصاب بالتوتر من تتبع المصطلحات، وهي تظهر بين السّطر والآخر بحلة مغايرة، يصعب معها الاستقرار على مدلول لها في الذهن. فـ "مرتاض" ورغم عودته إلى التراث العربي، محاولاً البحث عن مقابلات، بل لنقل مسوغات لوضع المصطلحات، إلا أنّه لم

(1) ينظر: عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردى، ص 7.

(2) عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص 165.

(3) ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) ينظر: عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص 21.

ينجح في ذلك، فعبر فعلاً عن الأزمة الخانقة التي يعاني منها النقد العربي، باصطناعه لكل تلك المصطلحات كمقابل لمصطلح غربي واحد.

إذا كان هذا حال "مرتاض"، فما هو العدد الإجمالي الذي يمكن أن نحصل عليه، بتتبع مقابلات (Sémiotique/sémiologie) عند كلّ النقاد العرب المشتغلين بهذا الحقل؟ إنه فعلاً مشهدٌ رهيب ومريب يعكس بحق حال الأمة العربية وعلومها.

وغير خاف أن السيميائي - بماهي علم عام اختص بدراسة العلامات - تتكئ على جملة من المصطلحات الإجرائية، المستمدة من أصول النظرية، لفضح الاستغواءات والميكانيزمات الجمالية للعملية الإبداعية.

ليس غريباً أن يؤثر الناقد مصطلح " السمة " على " العلامة " مع جنوح الباحثين والنقاد إلى استعمالهما معاً، ويعود ذلك إلى أن: « هذان الاستعمالان الاثنان (وسم، علم) متقاربتين في الوضع العربي، وعبر المعاجم¹، فالعلامة لاحقة في النحو العربي، كما أنه فضلها لوجود سند لها عند "عبد القاهر الجرجاني"، وحتى لا تلتبس مع (La marque) التي وجدها عند " بيرس " إلى جانب (Le signe).

وبناءً عليه يمكن القول أنه جعل من السمة « معادلاً في كثير من الوجوه للقرينة (Indice)، والقرينة أو السمة، ظاهرة، غالباً ما تكون طبيعية، قابلة للإدراك بصورة مباشرة⁽²⁾. والأکید أن استخدام حرف العطف (أو) يوحي باستخدامه لهما بمعنى واحد، مع اشتراكهما في نوع العلاقة بين الدال والمدلول، فهي طبيعية، لا يحيل الحضور فيها على شيء غائب.

(1) عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص 148.

(2) المصدر نفسه، ص 150.

وغالبًا ما تترجم (Indice) بـ (الإشارة)، وهي علامة دالة على موضوعها عن طريق السببية، حسب التقعيد الذي أظهره "بيرس" في تصنيفه للعلامة، فاختلف "مرتاض" عن الترجمة العربية الشائعة، كما خالف مؤسس السيميوطيقا في ذلك.

ولم ينته الأمر هنا، بل نجد الناقد يتخذ منحى آخر مخالفًا تمامًا لما عُرف في الخطاب السيميائي العربي، بعودته إلى التراث، وإيثار مصطلح "المماثل" معادلًا لـ (Icône) الأجنبية، موجهًا لومه للنقاد العرب لتعريبهم لها بـ (إقونة)، وقد استخدمها الجاحظ بمعنى "الكتابة" (الخط).

أفضى البحث في الخطاب المرتاضي إلى التأكيد على وجود مصطلح (إقونة)، في تحليل رواية "زقاق المدق" عن طريق تبني الأدوات الإجرائية للنظرية السيميائية. يقول الناقد في دراسته لخاصية الروائع: «الرائحة في وضع العربية تطلق على المنتنة والعبة معًا، بناء على السياق الواردة فيه، وللرائحة دلالات تفصيلية داخلية هي التي تمنحها وظيفة سيميائية، فهي إقونة شمّية، كما أنّ هناك إقونة صوتية أو سمعية، وإقونة لمسية، وهلم جرا...»

خذ لذلك مثلاً اللحم حين ينضج أو يشوى على النار، فإن شحمه ينشر رائحة لذيدة تسيل لعاب الجائع، وتطلق العربية على الرائحة لفظ "القتار" فكأننا حين نقول "القتار" نختصر كلّ الأطعمة التي تنضج في مطبخ من مطابخ الباذلين والأسخياء، كما أنّنا حين نشم رائحة مؤذية ونحن نمر بمكان، فإننا نعلم أنّ تلك الرائحة المؤذية إنّما تنبعث من جيفة؟ وتطلق عليها العربية لفظ "النتانة"، ومثل ذلك يقال في كلّ الروائع التي يُغني حضورها عن حضور الغائب عن العين والمتسبب فيها، أو الباعث لها»⁽¹⁾، إنّ هذا النصّ على طوله يُبين المفهوم الذي يعطيه "مرتاض" لهذا النمط من العلامات، الذي هو عبارة عن شيء غائب يعوّض شيئاً حاضراً، وفق علاقة هي السببية. وواضح أنّ المماثل أو الإقونة (دون إشباع الهمز بالياء الساكنة، لأنها لا معنى لها في

(1) عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردى، ص ص 281، 282.

العربية من منظور "مرتاض" تقابل (Indice) عند "بيرس"، والتي ترجمت بالإشارة والقريضة. ومن هنا يستطيع البحث أن يقرّر أن مخالفة "مرتاض" تتمظهر في التمايز الجليّ في ترجمته للمصطلحين الغربيين (Indice) و (Icône)، وكذا في بيان علاقة الدوال بمدلولاتها. أمّا حضور الفكر البيرسي فظهر في تأكيده على الحضور والغياب، وهي ما أشار إليه "الجاحظ" كذلك في حديثه عن الخطّ، الذي يعبر فيه عن المعاني بواسطة الحروف المكتوبة، وعماده هو الحبر.

أما الإشارة، والتي اضطلعت عنده بوظيفة سردية، فهي تساهم في « تغذية النصّ، وإخراجه من رتبة الحكيّ إلى لون آخر تتحدث فيه العيون، والحواس، كما تتحدث الشخصية داخل نفسها»⁽¹⁾، فهي بخروجها عن الحكيّ تُضم إلى العلامات غير اللغوية. ولكن ألاّ يمكن أن يُعدّ حديث الشخصية إلى نفسها علامة لغوية، آخذين بالوصف الموضوع من قبل "سوسير"، حين رفض عدّ الصّورة السّميّة صوتاً مادياً، وربطها بالدفع التّفسي، فتبدو من خلال الحديث إلى النفس دون تحريك اللسان.

أراد "مرتاض" الأخذ بالمعنى التراثي الموضوع من قبل "الجاحظ"، فالإشارة - التي تحتل المرتبة الرابعة من مراتب الدلالات الخمس - وإن أبدى (الجاحظ) تحرجاً في تعريفها، وأعرض عن تفسيرها بحجة أنها تدخل في صناعة الكلام، كما قرر ذلك "مصعب بناني" في دراسته له، فهي مختلفة عن اللفظ والخطّ، لأنّها لا تعتمد على الصوت أو الحبر، فتتمظهر في الإشارة، باليد وبالرأس وبالعين والحاجب والمنكب إذا تباعد الشخصان وبالثوب⁽²⁾. فهل وقع "مرتاض" في مغالطة يجمعه بين العلامة اللغوية وغير اللغوية في دليل واحد. أم أنّه يأخذ

⁽¹⁾ عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، ص 108.

⁽²⁾ ينظر: أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ج1، ص83.

بما قرّره "رولان بارت" حين جعل من علم اللغة أشمل من السيميائية، بحجة أنّ كلّ العلامات غير اللغوية تترجم إلى علامات لغوية أثناء النطق؟

وجليّ بعد هذا، أنّ "مرتاضاً" قد أراد المزاوجة بين الثقافتين العربية والغربية في اصطناع المصطلحات، فنفض الغبار عن التراث العربي بعودته إليه، أملاً في إمكانية عدّه قاعدة جديدة لبداية أخرى، وطعمه ببعض المفاهيم الغربية، رافضاً الإسقاطات الحرفية لمقولات الآخر، مبرزاً وعيه بمعضلات هذه الثقافة، باستنادها إلى الفكر الفلسفي، فبعض العلامات لا يحيل حضورها على غياب ولا غيابها عن حضور، بل تدل على حضورها في ذاتها، « فماذا يفعل الله بسمة «المطر»، مثلاً، في قول القائل «المطر يهطل»، فهل هذا المطر السائل المبلل الهاطل الهاتن هو سمة دالة على معنى غائب حقاً؟⁽¹⁾. فعلاقة الحضور والغياب تنتفي هنا، والعلامة تمثل معانيها في نفسها.

وبعد كشف الخلفية المعرفية المتكأ عليها في صناعة المصطلح وصياغة المفاهيم، ينتقل البحث إلى التّظر في الآليات الإجرائية المستمدة من التّظرية، المعتمدة في تحليل ومقاربة النص السردية.

من المسلم به أنّ المنهج السيميائي منهجٌ نصائيّ، ظهر إلى الوجود بعدما أخذت الاتجاهات البنيوية في الانحسار، فهي قد أغلقت على النصّ، وألغت كلّ ما يتصل به من ملابسات وسياقات خارجية، مؤكدة بذلك أنّه بنيةٌ مكتفيةٌ بذاتها، دلالاتها حرفية، وتفسيراتها داخلية، تعتمد على البنية السطحية، والتحليل الأفقي. فبدأ التحليل السيميائي من حيث انتهى التحليل البنيوي، غير أنّ هذا لا يعني وضع ذلك التحليل جانباً، بل إنّ التحليل السيميائي يتكئ على التحليل اللسانياتي في فك شفرات ورموز النص واستكناه المعاني المسكوت عنها، عن طريق التأويل، إضافة إلى التقطيع، للإحاطة بالدلالات الظاهرة والعميقة. « ومن المعلوم أنّ السيميوطيقا قد

(1) عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص 156.

أولت عناية كبرى لعملية التقطيع، بما لهذه العملية من فوائد عملية وعلمية ومعرفية ومنهجية وبيداغوجية، حيث تساعد السيميائي بصفة خاصة، (...) على تحليل النص تحليلاً علمياً دقيقاً ومضبوطاً، ومقاربة الخطاب تفكيراً وتركيباً، قصد استخلاص دلالاته التيماتية، والغرضية، واستكشاف وحداته المعنوية وتحصيل آثار المعنى المباشرة وغير المباشرة»⁽¹⁾، ويعد "فلاديمير بروب" و "غريماس" من أهم الذين أولوا تقطيع النصوص أهميته في مجال سيمياء السرد، فيما أقره "جميل حمداوي".

ومن الجدير بالإلماع في هذا الصدد، هو التأكيد أن "مرتاضاً" قد انطلق في تحليله من البنية السطحية، أو البنية في مستواها السطحي، أين يخضع « السرد بكل مظهراته لمقتضيات المواد اللغوية الحاملة له، أي؛ مجموع العناصر التي تدرك من خلال التشخيص ذاته »⁽²⁾، فكان ما تمّ رصده من بنيات، مثلاً (البنية الطبقيّة/القهرية) ليست إلا « واحدة من بني أخراة هي التي تشكل النسيج العمقي للخطاب الروائي »⁽³⁾، ليقوم باستخلاص مجموعة من البنيات العميقة التي « تحدد داخلها الكينونة الإنسانية بتنوع أشكال حضورها الجماعي والفردية »⁽⁴⁾، من خلال المواقف، والعلاقات.

كما كشف الناقد عن بعض الثنائيات المتقابلة، والتي شكلت جوهر الحياة الوجودية للإنسان في النص السردية، كالتضاد، فـ _____ « البنى الثلاث مترابطات متعلقات، بحيث إذا كانت البنية القهرية تعني تصارع الأغنياء مع الفقراء وتحاقدهم وتحاسدهم، فإن البنية المعتقداتية تعني علاقة الناس بالأولياء

⁽¹⁾ جميل حمداوي: السيميوطيقا السردية، من سيميوطيقا الأشياء إلى سيميوطيقا الأهواء، (د،ط)، دار المعرفة، الرباط-المغرب، 2013، ص 9.

⁽²⁾ سعيد بنكراد: السيميائيات السردية، ص 49.

⁽³⁾ عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردية، ص 34.

⁽⁴⁾ سعيد بنكراد: السيميائيات السردية، ص 44.

(ولكن خصوصاً الفقراء منهم) والأضرحة، والبركة، والغيب المجهول، والمستحيل كينونته عقلاً (...)، وإذا كان الطرفان الآخران الموازيان لطبقة الفقراء في البنتين مختلفتين: أحدهما خيّر وهو طرف الأولياء، وأحدهما الآخر يفترض أنه غير خيّر وهو طرف الأغنياء (...). على حين أن البنية الثالثة تتجسد فيها علاقة غير متوازنة، ولا متكافئة، علاقة غير واقعة في مجال الفعل أصلاً (...). وهي علاقة الرجال بالنساء (...). إن العلاقة عبر هذه البنية تظل غريبة لأنها لا تتجاوز قط مستوى التصور والتوثب»⁽¹⁾، فعماد التحليل هو التأويل والتفسير، مع حضور مجموعة من العلاقات المنطقية الضمنية الثابتة في العمق، والمتمثلة من خلال القول السابق في التضاد بين (الغني/الفقير)، والتناقض بين (الخير وغير الخير)، إضافة إلى محاور دلالية، يمكن أن يكون المحور الاقتصادي أولها من خلال العلاقات الدلالية بين الغني $\neq$ الفقير، وكذلك المحور الإنساني بين الرجال $\neq$ النساء.

ويستشف البحث أن توظيف هذه العلاقات، التي ساهم المربع السيميائي في استخلاصها (وإن لم يكن بكل علاقاته)، قد ربطت صريح النص بباطنه، كما ساهمت في استقراء دلالاته بتفجير الخطاب، وتفكيك الوحدات المكونة له، وهكذا كشف لنا المربع السيميائي إلى جانب العلاقات المنطقية (وهي هنا التضاد/عمليات الاتصال والانفصال التي تقع سطحاً على المستوى التركيبي، كما تقع عمقاً على مستوى البنية العميقة تماثلاً وتوازياً⁽²⁾)، إضافة إلى المستوى الصّرفي المورفولوجي، بواسطة مفاهيم الخير وغير الخير، والمستوى التركيبي من خلال استقراء العمليات الانفصالية والاتصالية (التضاد بين الغني $\neq$ الفقير).

كما عمد " مرتاض " إلى التحليل المحايث، الذي يُعدُّ كلمة السرّ بالنسبة للبنويين بتعبير "سعيد بنكراد"، وأحد مبادئ التحليل السيميائي. وهو يعني أن النص يفسر في حدوده، وفي إطار بنيته اللغوية الداخلية، دون

(1) عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردية، ص ص 35، 36.

(2) ينظر: جميل حمداوي: السيموطيقا السردية، ص 115.

137

في شخصية حميدة»⁽¹⁾، فظهرت فجاجة التركيب من خلال الاقتضاب المميز لتحليله، فهو لم يوسع نطاقه، بل اكتفى بإشارات ضئيلة، تومئ إلى قارئه أنه فكك البنيات المكوّنة للخطاب، ومن ثمة أعاد تركيبها.

ولأنّ لكل نصّ سرديّ برنامج السردى أو برامجه السردية المتناقضة، التي تعني « تتابع الحالات والتحوّلات التي تتعلق بالذات والموضوع داخل المسار التوليدي، ويعني هذا أن هناك فاعلاً وموضوعاً مرغوباً فيه»⁽²⁾، فإنّ حميدة في رواية "زقاق المدق" فاعل، رغب في التخلص من الفقر بالانفصال عنه، فبيّن لنا البرنامج السردى التحوّلات المترابطة زمنياً ومنطقياً، من خلال بداية ونهاية، فقد « كان ماضي حميدة مظلماً تعيساً، وكان شقيّاً قائماً، وتافهاً خاملاً، فقد حرّمت من حنان الأبوين، كما حرّمت من سعادة الاندماج العائلي، (...)، فنشأت في بيت امرأة طوافه جواله، نقلة للأخبار [وهو ما] ولّد في نفسها شعوراً بالحقد على الماضي ، ومحاولة الازورار منه والانزياح عنه»⁽³⁾، من خلال أربعة مواقف سردية، رصدتها "مرتاض"، لبيّن التحوّلات التي خضعت لها الشخصية عبر مسارها السردى بفعل التحفيز، فحثّ المرسل (فرج إبراهيم) الذات الفاعلة (البطلة) "حميدة" على انجاز فعل على أساس تعاقد، من أجل الحصول على الموضوع المرغوب فيه (المال)، فهي لم تفر معه « حتى شاهدت بعيني رأسها أنه كان يلوح لها بالأوراق المالية العريضة التي لم تكن تراها حتى في الحلم، وإلا بعد أن أركبها سيارة أجرة، تشقّ بها شوارع القاهرة..»⁽⁴⁾، فالفاعل الإجرائي (حميدة) حرّكت لتغيير وضعها عبر عقد كان بينها وبين المرسل (فرج إبراهيم)، على أساس الإقناع والقبول، ليؤهلها ويرشحها،

(1) عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردى، ص 93.

(2) جميل حمداوي: السيميوطيقا السردية، ص 38.

(3) عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردى، ص 179.

(4) المصدر نفسه، ص ص 168، 169.

لكي تقوم بمهمة منوطة بها وتنفيذها. وقد ركز الناقد على هذا التأهيل وأشار إليه من خلال امتهان (حميدة) للدعارة، وإن كان هذا العقد بنية عميقة أخفاها عنها المرسل ولم يتم اكتشافها إلا في النهاية بالجزاء. فـ «
لما ثارت على فرج إبراهيم وقد اعتملت أنه خدعها، وغرر بها، قررت مزاييلته، بل الانتقام منه محاولة أن تستدعي عليه عباساً»⁽¹⁾. غير أن التقويم أو الجزاء في هذا الموضع كان مقلوباً، فالذات البطلة أو الفاعل الإجرائي هو الذي يقوم به ضد المرسل وليس العكس .

كما يجد مصطلح التحول معنى آخر، يرتبط بشخصيات (فواعل) ألف ليلة وليلة، « ولا يتعلق الأمر، (...)،
إلا بشخصيات العفاريت التي هي وحدها القادرة على التحول في نفسها، وعلى تحويل غيرها لدى الحاجة»⁽²⁾، بخضوعها لتحوّل جسماني نشأت عنه نتائج معنوية خاصة بها.

وإن كان الناقد قد عدل عن تسمية المسميات بأسمائها، فإنّ البحث قد تمكن من الوصول إليها عبر تتبعها من خلال تحليلاته ، فكشف عن مضمّر أضحى جلياً، وهو الاستناد إلى آليات المنهج السيميائي في نسخته الغربية.

وقبل أن ينتهي البحث من الحديث عن تمثل "مرتاض" لهذا المنهج، لاستخلاص النتائج، يقف عند أداة إجرائية سيميائية، تساهم في الكشف عن دلالات الرموز اللغوية إن سطحاً أو عمقاً، وهي مصطلح "التشاكل" (Isotopie). وهو إجراء ظهر مع مدرسة "باريس"، استعاره "غريماس" من حقله الأم "الكيمياء"، لينقله إلى حقل النقد الأدبي، فعُدَّ أول مدرّج له ضمن الدراسة السيميائية، كما أنّه لم يجد به عند الدلالة الكيميائية وتمسك بها، رافضاً الدلالة الإغريقية التي كانت تربط التشاكل بالمكان المتساوي. ويعني التشاكل في حقل

⁽¹⁾ عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردى، ص 181.

⁽²⁾ عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، ص 66.

الكيمياء تماثل أو تشابه مركبين كيميائيين في جنس الذرات، واختلاف هذه الأخيرة في طريقة الاتصال، فتحقق القراءة المنسجمة عندما تحدّد الصيغة الجزئية الموحدة للمقولات المتراكمة والمختلفة، عن طريق التحليل الذي يوضح تجانسها وتشاكلها⁽¹⁾. وقد فصلّ "غريماس" الحديث في ذلك، فأفرد جزءاً من كتابه: « Sémantique structurale » لهذا المصطلح نعتة بـ « L'Isotopie du discours »، مطبقاً إياه على مجموعة من الجمل والنصوص⁽²⁾.

وقد لقي هذا الإجراء التحليلي/ السيميائي اهتماماً من طرف "مرتاض"، فدعا إلى وجوب دراسته، وجعله أحد مستويات "القراءة المركبة" أو "المتعددة المستويات" باصطلاحه، مُحاولاً رسم معالم طريق، وترسيخ منهج أمام القارئ، ليهتدي إلى هذا النوع من التحليل، فيقرأ بواسطته نصوصه مستقبلاً، مُقرأً أن "التشاكل" له إشارات عربية في التراث البلاغي، فقد أشير إليه بـ "المقابلة"، "المماثلة"، "الترددية"، "المزاوجة"، "مراعاة النظر"... فإذا كان "مسعود بن ساعد المنذري" قد استعمل مصطلح "المشاكلة"، فإن صياغة "الجاحظ" كانت الأقرب للمفهوم المتداول عند السيميائيين، فعظّم "مرتاض" التراث انطلاقاً من إثباته لذلك، ونظر إليه نظرة إكبار.

فهل رجوع الناقد للتراث وتقليب تربته كان من أجل رفض التشاكل في نسخته الغربية، ودفاع عن الهوية العربية، عملاً على اللحاق بانجازات النقد العالمي؟ أم أنّ ذلك لا يعدو أن يكون تجلياً لخطاب يُضمر تنافراً مرجعياً ومفارقة حادة خلقها التعارض بين المرجعية الغربية والمرجعية العربية.

⁽¹⁾ ينظر: نسرين بن الشيخ: مصطلح التشاكل بين المفهوم العربي والغربي:

<http://aswat.elchanal.com>

⁽²⁾ Voir :Grimas : sémantique structurale, Presses universitaire de France, p 69-98.

يعرف "مرتاض" التشاكل بقوله: « التشاكل في تصورنا، وفي سيرة تطبيقاتنا لمفهومه، هو تبادل الخصائص التشكيلية بكلّ مظاهرها النحوية والمورفولوجية والإيقاعية إفرادية كانت أم تركيبية [فيرتبط] بكل حال في المكان من باب التماس علاقة المجاورة أو علاقة الحالية ذاتها، فكأننا نريد به إلى تساوي عنصرين لغويين اثنين داخل وحدة كلامية في جميع الخصائص، فيكون التشاكل كلياً، أو في بعض الخصائص فيكون التشاكل جزئياً»⁽¹⁾.

بالاستناد إلى هذا القول، يتبين أنّ الناقد يأخذ بالمصطلح العربي المتداول، والمعتمد على الترجمة لا التعريب، مما يؤكد أنّ صياغته لم تكن إلّا بعد الإطلاع على التراث العربي، أما المفهوم، فتحضر الدلالة الإغريقية من خلال التساوي في المكان، والذي استبدله الناقد بعلاقة " الحالية " أو " المجاورة ". كما تجاوز المفهوم التراثي العربي، الذي ربط " التشاكل " فقط بالعلاقات الشّكلية، ليأخذ بجزء مما وضعه تلامذه " غريماس " الذين وسعوا هذا المفهوم، لِمَا رَأَوْهُ من تضيق لدى أستاذهم، فشمّل الوحدات اللغوية، بجميع مظهراتها خاصة عند " راسيتي ". وقسمها "مرتاض" قسمين: تشاكل كليّ، إذا تماثلت جميع مظاهر العنصرين (كلمة أو جملة)، وتشاكل جزئيّ، يتجلى في بعض المظاهر.

أما عن طريقة تطبيقه، فيوضحها بقوله: « ويجري هذا الإجراء على الخطاب الأدبي (...) بعد تفكيك النص إلى وحدات، ثم نشرع في تحليلها تحليلاً قائماً على التماس ما في هذه الوحدات من عناصر مشاكلة، تستحيل غالباً إلى علاقة ثنائية قائمة على تمثل هذا التشاكل في مستوياته المورفولوجية، والنحوية والإيقاعية والنسجية، والمعنوية، والحيزية، والزمنية معاً، ويندرج هذا المسعى في محاولة للذهاب بالعلاقة التأويلية

⁽¹⁾ عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، ص 246، نظام الخطاب القرآني، تحليل سيميائي، مركب لسورة الرحمن، (د، ط)، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، 2001، ص 159.

والتشاكلية إلى أبعد حدودها الممكنة بالتوغل بها في شبكة الكلام بما فيه من استبدالات وتباينات»⁽¹⁾، لتتولد الدلالة من رحم النصوص الأدبية أو الخطابات بعد سلسلة من العمليات، يأتي التفكيك أو التقطيع في مقدمتها، بعده أولى مراحل التحليل السيميائي، والوحدات المفككة قد تكون مفردات كما قد تكون جملاً. أمّا دراستها فلا تقتصر على مستوى دون الآخر، بل تشملها جميعاً، اعتماداً على نظام الثنائيات، كما عُرفت في الفكر اللسانياتي.

وليست هذه القراءة إلاّ تأويلاً يحاول تجاوز البنية السطحية بالتغلغل في البنية العميقة، فيكون انسجام وضبط الخطاب أهم دور يقوم به "التشاكل" على حدّ تعبير "جوزيف كورتيس"، ليكون متماسكاً منسجماً، يسهل الولوج إليه، والكشف عن دلالاته، من خلال التحليل الذي عدّه "سعيد بنكراد" مطاردة للمعنى وترويضه.

لقد أعنت "مرتاض" نفسه وأجهداها في مدارسته لمصطلح "التشاكل" ومفهومه في الثقافتين العربية والغربية، مستخلصاً رؤيته الخاصة، التي انكشفت أثناء التطبيق، غير أنّ النصوص السردية لم تنل منه الحظ الوافر، رغم أنه في موطنه الأصل (الغرب) قد طبق على هذا النوع من النصوص.

يكشف قوله السابق عن مصطلح آخر مرتبط بالتشاكل، ويستخدم عند كثير من النقاد متماثلاً معه، ويقصد به "التباين". وإذا كان "التشاكل" قد سجل غياباً تاماً في تحليل "مرتاض" للنصوص السردية، فإن "التباين" يسجل حضوره، غير أنه كان محتشماً، وغير قارٍ، فألفيناه يستعمله جنباً إلى جنب مع مصطلح "التضاد"، بل يضع أحدهما مكان الآخر. يقول: «وإذن فيمكن سلسلة مظاهر هذا التضاد أو "التباين" " باللغة

(1) عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، ص 247.

السيمائية»⁽¹⁾ ويقول في موضع آخر: « ولم يقتصر التباين على جنسي الرجل والمرأة فحسب، وإنما جاوزه إلى تباين الأشياء»⁽²⁾. ولفك شفرات الرموز في النص الأدبي، بعد تحليله تأويلاً وتفسيراً، عن طريق تفكيكه، يستعين بمصطلح التقابل، مستخدماً إياه بمعنى التضاد يقول: « ولم يكن ممكناً دراسة التضاد في غير هذا الموقع، لأن معظمه يتناول سطح النص، وهو بذلك يتولج في صميم النظام البنيوي للغة السارد الفنية، والحق أن هناك عدة أنواع من التضاد في هذا النص الحكائي: نذكر منها خصوصاً: تضاد الجنسين، أو تقابل الذكورة والأنوثة، ثم التضاد الشيعي، ثم التضاد الطبقي»⁽³⁾. فهل يمكن أن يُعدّ هذا اضطراراً مصطلحياً جعل الناقد يستخدم هذه المصطلحات بمعنى واحد، مع تشديده على عربية "التضاد" وغربية "التباين"، فابتعد بمفهوم هذا الأخيرة عن الدلالة التراثية كما وردت في المعاجم العربية؟

نظرة خاطفة إلى لسان العرب أو "تاج العروس" أو "المعجم الوسيط" تكشف عن ذلك. _____ "ابن منظور" يأخذ المبانية بمعنى المفارقة أو الانفصال أو التباعد⁽⁴⁾، ولا يذهب صاحب "تاج العروس" أبعد من ذلك، فباين الرجل صاحبه إذا هاجره وفارقه⁽⁵⁾. فهل الانفصال والابتعاد يأخذ دلالة التباين والتضاد؟ خاصة إذا علم البحث أن الناقد يجعل منه، أي؛ التباين مضاداً للتشاكل، لارتباطه بالاختلاف، فيكون لاتشاكلاً.

(1) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، ص 220.

(2) المصدر نفسه، ص 221.

(3) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، ص 217.

(4) (ابن منظور) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري المصري، لسان العرب، ط1، دار المعارف، القاهرة، م1، ج1، 1119، ص 404، باب الباء، مادة [ب ي ن].

(5) محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس، تح: علي هلاي، مراجعة: مصطفى حجازي، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2001، ص 300، باب النون، مادة [ب ي ن].

يتفق "مرتاض" في رؤيته هذه مع بعض النقاد العرب، ممن خصوا هذه الآلية الناجعة في محاوره النصوص، واستكناه عوالمها الخفية بالاهتمام، بتجاوزهم البنية السطحية إلى العميقة. فـ _____ "سعيد علوش" يعرف التباين بأنه «تمايز الأشياء بضدها»⁽¹⁾، أما "محمد مفتاح" فيعده أحد المكونات الأساسية لكل ظاهرة إنسانية، ومنها اللغوية، دون أن يكشف عن مفهوم واضحٍ قارٍ له⁽²⁾، كما أضفى عليه بعض الغموض الذي ترجم ذاتية الطرح، من خلال ربطه للتشاكل بالتباين، وتأكيداه على تواجدهما معاً،

ولا يمكن للبحث أن يتغاضى عن خاصية أخرى، ولكن هذه المرة تراثية عربية، عمد الناقد "عبد الملك مرتاض" إلى استجلائها في النصوص السردية التي قام بدراستها مطبقاً آليات المنهج السيميائي جنباً إلى جنبٍ مع التحليل التفكيكي، وهو "التشبيه"، بما هو «إحدى الأدوات الأسلوبية التقليدية في تأنيق الجملة، وتعميق الدلالة، وتكثيف الصورة، وتركيبها في سطح النص الأدبي من حيث هو»⁽³⁾، فيستعاض بالتشبيه لتجمل الجملة وتعميق دلالتها، ما يكشف عن وظيفة مزدوجة لهذه الأداة البلاغية، أو لنقل الأسلوبية بتعبير "مرتاض". فهل يعدُّ البلاغة العربية أسلوبية معاصرة ؟

يستعمل الناقد مصطلح البلاغة التقليدية وهو يشير إلى "التشبيه"، مما يؤكد صحة التساؤل السابق. غير أنه وقع في تناقض بنفيه لازدواجية الدور المنوط بالتشبيه بعد تأكيده له، فعده محض محسنٍ لفظي⁽⁴⁾ ملحق

⁽¹⁾ سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص 55.

⁽²⁾ ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، واستراتيجية التناص، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص 71.

⁽³⁾ عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، ص 212.

⁽⁴⁾ ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بالسّجع والطّباق، ضارباً بالوظيفة الدّلالية عرض الحائط، وعكف في "زقاق المدق" على مدارس التشبيهات الّتي يراد منها الجمال الفني، وأغفل ما كان منها دون ذلك.

إنّ أهم ما يمكن استخلاصه مما سبق أنّ تطبيق "مرتاض" لآليات المنهج السيميائي في نسخته الغربية، كان مطعماً بعودته إلى التراث للإفادة منه في بناء حاضر لا يُدير ظهره لماضية بل يعدّه القاعدة الأساسية في بنائه، غير أنّه وقع في مفارقة كشف عنها البحث من خلال الغوص في أعماق خطابه، والحفر في تجايفه.

نظراً لمحور المنهج الشمولي أو القراءة المتعددة عند "مرتاض" على شقين، وبعد تفصيل البحث الحديث عن الشق الأول المتمثل في المنهج السيميائي، سيحاول تتبع الشق الثاني المكوّن لها وهو استراتيجية التفكير. وقد تعمد الفصل بينهما لتكون الدّراسة أكثر وضوحاً وعمقاً.

وقبل الخوض في تمثل الناقد للأجهزة المفهومية والمقولات المعرفية، بل الآليات الإجرائية لهذه الاستراتيجية، الإيماء إلى أنّ التفكير يقترن بالفيلسوف "جاك دريدا (Jaques Derrida)"، فالإيه يُعزى الفضل في تبني المصطلح، واستثمار آلياته، منطلقاً من نقد الميتافيزيقيا الأوروبية القائمة على العقل وفلسفة الحضور. فقد حاول « تفكيك الفكر النقدي للتراث الفلسفي المأسس، وطرح سيطرة المفهوم والمفهمة للنقاش، هذه السيطرة التي يشكل التعبير الأكثر صرامة عنها النظام الفلسفي (لاسيما نظام هيغل) ونظام سوسور اللغوي»⁽¹⁾، فهذّم بطريقة منهجية المركزية الغربية القائمة على "اللوعوس" ونظام الثنائيات السوسيري، فأفل نجم "البنوية" التي ارتدت لبوس العلم التجريبي، ودعت إلى دراسة الجوانب الداخلية للنص

⁽¹⁾ بيار زيمّا: التفكيرية: دراسة نقدية، تعريب: أسامة الحاج، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1417هـ-1996م، ص 9.

الأدبي بعيداً عن الملابس الخارجية، فأغلقت عليه في سجن اللغة، وجعلته حبيسها، ذلك أن النص هو صاحب السلطة في إنتاج الدلالة.

غير أنها لم تبق مدة طويلة في الساحة النقدية. وقد مثلت ثورة روادها (بارت، فوكو، دريدا) شرحاً لمبادئها وآلياتها، وانبثقت "استراتيجية التفكيك" من رحمها، فأعطت "القارئ" فرصة المشاركة في إنتاج دلالة النص، ومثلت مرحلة من مراحل جدل المنهجيات وصراعتها، خاصة وأن "دريدا" وهو يزعم الأسس الميتافيزيقية، قد استفاد من "هيدغر" و"هوسول" و"هيغل"، و« هكذا يبدو أن التفكيك أقرب المشاريع إلى الفكر الفلسفي وألصقها بالتراث الفكري الغربي (...)»، كما يرجع النقاد أصول التفكيك إلى مثالية كانط، التي أعطى من خلالها إلى الذات المتعالية دور البحث عن الحقيقة، مع ما يبدو من تناقض في الظاهر، إذ من المعلوم أن التفكيك الذي بدأه "نيتشه" ومن بعده "هيدغر"، كان في الأساس لأجل تفويض المفاهيم التي أقرتها الفلسفة العقلية (المثالية)⁽¹⁾، وبهذا يتضح أن الفكر الغربي فكرٌ متلاحم ومنغلق على ذاته، وإن كان يظهر تناقضه، كما أنه يتكئ على خلفيات معرفية وثقافية خاصة بالبيئة التي أفرزته.

و في ظل هذا التلاحم الشديد، فإن " التفكيك"، ورغم عدّة استراتيجيّة، أو آليات تقارب بها النصوص الأدبية، إلاّ أنّه يخفي ويضمّر رؤية فلسفية، خاصة بالثقافة الغربية التي أنتجته،

ف _____ « معظم المذاهب النقدية تنهض، في أصلها، على خلفيات فلسفية، على حين أنّا لا نكاد نظفر بمذهب نقدي واحد يقوم على أصل نفسه، وينطلق من صميم ذاته

(1) عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي الغربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية (د، ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص 109.

الأدبية»⁽¹⁾. فهل كانت هذه الخلفيات المعرفية والمرجعيات الفكرية حاضرة في ذهن الناقد وهو يكتب نصه النقدي أم أنه غيبها فاصلاً بينها وبين آلياتها الإجرائية مهماً حيثيات إنتاج النص الأدبي رغم وعيه بأهميتها؟

تقوم استراتيجية "دريدا" كممارسة نقدية، على تفكيك النص أو تقويضه، وإعادة بنائه، وفق آليات تجزؤه إلى فقرات، ليتم كشف التناقضات التي تقوم عليها، والتي لم يُصرح بها. فـ "دريدا" لا يتعامل مع النص «كمجموع متجانس»، [فـ] ليس هناك من نص متجانس، هناك في كل نص، حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص، هناك دائماً إمكانية لأن نجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه (...). ما يهمني في القراءات التي أحاول إقامتها ليس النقد من الخارج، وإنما الاستقرار أو التموضع في البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على توترات أو تناقضات داخلية يقرأ النص من خلالها نفسه ويفكك نفسه بنفسه (...). أن يفكك النص نفسه، فهذا لا يعني أنه يتبع حركة مرجعية - ذاتية، حركة نص لا يرجع إلا إلى نفسه، وإنما أن هناك في النص قوى متنافرة تأتي لتقويضه وتجزئته»⁽²⁾.

استناداً إلى هذا المنطلق، فالنص من المنظور الديريدي هو مجموعة نصوص (تناس)، يستنطق نفسه بنفسه. ولكن ألا يعني ذلك أن "دريدا" يغلق على النص، ويجعله حبيس نفسه، وهو الذي ما فتى يثور على البنيوية، ويهدم بنياتها، أم يسلم البحث بالفكرة التي أكدها في قوله: «كان التفكيك هو الآخر حركة بنيوية،

(1) عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص 79.

(2) جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، ط2، دار توفيق للنشر، المغرب، 2000، ص 49.

أو بأية حال، حركة تضطلع بضرورة معينة للإشكالية البنيوية، ولكنه أيضا حركة " ضد-بنيوية، وهو يدين بجانب من نجاحه لهذا اللبس»⁽¹⁾ المترتب عن وجود قوى متنافرة في النص تقوّضه وتجزّؤه.

ألا ينفي هذا الحرية التي قيل بأنّ "استراتيجية التفكيك" قد كرستها، ومنحتها للقارئ، فأضحت القراءة النقدية عملية ذاتية.

أرسى "دريدا" دعائم نمط قرائي يغوص في عمق الخطاب الأدبي، ويلوذ إلى مناطقه المظلمة قصد استكناه دلالاته، فأسس منظومة مصطلحية عُدَّ الاختلاف (Différance) أهمها وأكثرها غموضاً، فقد غيّرَ بها الكثير من المفاهيم، فهي لم تكن متداولة لا في الثقافة الفرنسية ولا في المعاجم، وحتى المتخصصة منها، حيث تمّ استبدال الحرف (e) بـ (a)، مما جعلها تختلف في معناها عن المفردة المتداولة (Différence)، كما جعل ترجمتها أعظم صعوبة يمكن أن تواجه المتعامل معها، وهذا ما أقره في حوار أجراه معه مترجم مؤلفه "الكتابة والاختلاف"،^{*} فهي « لا يمكن أن تترجم إلى اللغة العربية ولا الإنجليزية، ولا غيرها من اللغات، وحتى الفرنسية بمعنى ما»⁽²⁾، أمّا النتيجة المباشرة لكلّ هذا فهو عدم وضوح معنى المفردة إلّا بعد وضعها مع سلسلة من المفردات التي انبثقت مع هذا الاتجاه كالكتابة والأثر.

لم يجد تصريح "دريدا" السابق آذاناً صاغيةً، فقد تمّافت النقاد من مختلف البلدان على فكره، يترجمونه وينقلونه إلى ثقافتهم، ولم يكن "مرتاضاً" بعيداً عن هذا، فهو القارئ له في لغته الأصل (الفرنسية)، والناقل

⁽¹⁾ جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ص 61.

* يقصد به: جهاد كاظم.

⁽²⁾ جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ص 51.

لأفكاره إلى اللغة العربية، وقد ارتأى أن يجعل "الإرجاء" أو "التأجيل" مقابلاً للفظة الأجنبية (Différance)، إيماناً منه أن أحداً من النقاد العرب لم يسبقه إلى ذلك، وأن « دريدا كان يريد به إلى تأجيل المعنى الذي لا يرى بحضوره في الدال لا سابقاً ولا لاحقاً»⁽¹⁾، عاكساً مقولة "سوسير" الذي جعله حاضراً في الذهن، بما هو الصورة الذهنية التي تتكون من تتابع أصوات الدال، فعده من منظور "دريدا" امتداداً للمثالية العقلية.

وكان للكتابة الحظ الأوفر مع "دريدا"، فقد أعاد إليها الاعتبار، محاولاً تأسيس علم أسماه (La gramatologie)، بعد ما كانت تقبع في الدرك الأسفل مع الفكر الميتافيزيقي، فيما يتبوأ الكلام الدرجات العليا. فوافق "مرتاض" "دريدا" في العلاقة التي أقامها بين اللغة والكتابة مؤكداً صعوبة الفصل بينهما، منتصراً للكتابة الإبداعية ومدافعاً عنها، في ردٍّ منه على "أفلاطون" الذي لم يعترف بها، فاللغة لديه هي أداة الكتابة، ومن ثم أداة راقية من أدوات المعرفة⁽²⁾.

لم تكن هذه المقدمة عبثية، وإنما هدفها فرش أرضية لوضع "استراتيجية التفكيك" في إطارها المعرفي والمنهجي العام، وكذا تحديد الخلفيات الثابتة وراء تأسيسها، ليُفسح المجال فيما بعد للحوار مع الذات الناقدة بكل ما جادت به من محاولات للفهم الشامل للفعالية الإبداعية، قصد استكشاف أسس الخطاب النقدي عندها ومعرفة مدى استفادتها من مختلف الروافد المعرفية التي تحيط بها، في إقامة مقولات نقدية وأجهزة إجرائية قادرة على استكناه حقائق النصوص، لبناء صرح مصطلحي ومفاهيمي يُساهم في إقامة نظرية نقدية لا تخلو من تفكير شمولي ودراسة علمية، وفق استراتيجية بارزة المعالم والمرامي، وقادرة على حماية الخصوصية العربية من الاندثار.

(1) ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص 99.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 83.

ولكن ذلك لن يكون، إلاّ بعد افتراض أرضية أخرى مصطلحية ضرورية في أية دراسة تصبو إلى رسم الحدود، وإبراز المعالم الكبرى للقضايا المدروسة، فالمصطلح هو المفتاح الذي به يفهم الإجراء النقدي، ويتم الإحاطة الواعية بجزئيات الموضوع .

تباينت آراء النقاد العرب حول ترجمتهم لمصطلح (Déconstruction)، إلاّ أنّ المصطلحات الأكثر انتشاراً هي "التفكيكية"، "التقويضية"، "التشريحية". ولن يستفيض البحث في بيان أسماء النقاد العرب الذين استخدموا هذه المصطلحات، وعناوين مؤلفاتهم، ذلك أنّها مبثوثة في ثنايا الكتب التي أفردت لهذا الاتجاه النقدي حيزاً من اهتمامها، ليكون التركيز على "عبد الملك مرتاض" بما هو موضوع البحث.

رغم الإقرار السابق للبحث بحجم الاضطراب الشديد الذي يرافق المشهد الثقافي العربي، إلاّ أنّه سجل من خلال تبصره خطاب "مرتاض" حضور مصطلحين اثنين هما: "التفكيكية" و"التقويضية"، فكانت الأولى رديفة الممارسة المنهجية، فيما اقترن المصطلح الثاني بالتأسيس النظري. فهل يكشف هذا التعدّد المصطلحي عن تنوع مفهومي؟ أم أنّه الوجه الآخر للمعضلة المصطلحية التي يسبح فيها النقد العربي، نتيجة لتعدّد وتداخل السياقات الفكرية والأنساق المعرفية الخاصة بالحضارة الغربية المنتجة لهذه المصطلحات؟

ومن نافلة القول، الإشارة هنا، إلى أنّ "مرتاضاً" يلحق صفة النظرية بالمصطلحين السالفين، مع نفي "دريدا" لمثل هذا الافتراض، فـ_____ "استراتيجية التفكيك" ليست منهجاً ولا يمكن لها أن تكون كذلك. فهل وقع الناقد في مغالطة، إذا وقف البحث مع "محمد الدغمومي" فيما ذهب إليه من أنّ لكلّ منهج نظريته الخاصة؟ أم يسلم بما أقره "الشكلاونيوس الروس"، وآمن به كثيرون، في فصلهم بين المنهج والنظرية، فالنظرية تقدر عندهم كفرضية عمل لا أكثر.

يعترف الناقد بأنّ النظرية من المفاهيم الجديدة في الفلسفة الحديثة، وهي « مجموعة منسقة من الافتراضات التي تكون قابلة للخضوع لنظام التحقيق والتدقيق»⁽¹⁾. وعلى هذا الأساس رفض عدّ الآراء والأفكار والتصورات نظريات ما لم توضع على محك العقل الفاحص، وبوتقة الملاحظة الدقيقة.

غير أن ما يثير اللبس، ويحمل على الغموض، هو أن يعتبر الناقد النظرية قانوناً كلياً يحكم ظاهرة معينة، ثم يقر بأنّ « نظرية التقويض هي جهاز إجرائي جديد، يسخر في قراءة النص، وفك شفراته، وتحليل جمالياته والعمد إلى تأويله على نحو من المعرفة الفلسفية العالية»⁽²⁾، فمحاويلته إمارة اللثام عن هذين المصطلحين لضبط مفهومهما ولّد خلطاً بينهما، فالنظرية بناء يتضمن مقولات معرفية ذات مبادئ صورية استنباطية، كما عبّر عنها "جابر عصفور"، يترجمها المنهج أو الجهاز الإجرائي عند دراسة النصوص.

كما ألحق بها، أي؛ استراتيجية التفكيك صفة "الترعة" و"الفلسفة"، لتضمّن بناء النظرية على المعرفة الفلسفية.

انطلاقاً من المعطيات الدلالية السابقة يستنبط البحث مفهوم الناقد للتقويض، ويكشف اعتماده على التأويل، بعد فك إلغاز النص، وبيان مواطن جمالياته. فـ« معالج النص يمكن أن يعتمد إلى تجزئته، وتشظيه، وذلك بتفكيك ألفاظه، وتبديد أفكاره، قبل الإقبال على معالجة كلّ هذه العناصر والأجزاء معالجةً تجعل منه بنياناً جديداً، ومع ذلك يظلّ مرتبطاً بالبناء المقوض، ولكن دون أن يكونه بالفعل.... فهو

(1) عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص 35.

(2) عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص 89.

جديد، لكن جدته لا تعني قيامه من عدم، وهو تأسيس ولكن على موجود وقع تفويضه»⁽¹⁾، فهل الارتباط بين البنائين يكمن في المعنى، ما دامت الألفاظ تفكك، والأفكار تبدد لإقامة بناء آخر؟

يُجيب "مرتاض" على هذا التساؤل من خلال المقارنة التي يعقدها بين "التفكيك" و "التفويض"،

ف_____ « الأول يقوم على تفكيك أجزاء لغة [النص] لمعرفة طبائعه، ثم إعادة تركيبها كما كانت من ذي قبل في بنيتها السّجّية الأصلية. [أما] التفويض فهو هدم كامل ثم إقامة بنيان على أنقاضه بالضرورة في تمثل الفلسفة الديريدوية»⁽²⁾، انطلاقاً من هذا التصوّر يتبلور الفرق الذي يقيمه الناقد بين المصطلحين، فالتفويض يهدم ليبني، أمّا التفكيك فيعيد تركيب الأجزاء . غير أن ربط الناقد له بالطبيعة الأولى الأصلية يؤدي إلى تغيير في دلالته، ومن ثمة اختلاف البناء الأول عن الثاني، ما يوحي بالتطابق بين مفهوم المصطلحين.

وبهذا لا يركن "مرتاض" إلى اعتماد مصطلح واحد في كلّ كتاباته، بل هو دائم الارتحال، وما استخدامه للتفكيكية في بداياته النقدية، وعدوله عنها إلى "التفويضية" إلا دليل على ما ذهب اليه البحث إلى تأكيده . فإذا كان البعض يعد هذا حالة صحيحة في الخطابات النقدية العربية، فإنه بالمقابل يخلق نوعاً من التشتت في ذهن القارئ فتلتبس عليه معالم الموضوع، ليصبح جُلّ همّه اللّهاث وراء معاني المصطلحات لمعرفة دلالاتها، وكشف الفروقات بين مثيلاتها، بدلاً من التركيز والاهتمام بآليات تطبيقها.

هذا، فيما يخص الجانب النظري الاصطلاحي، أما عن اعتماد الناقد للتفكيك كاستراتيجية قرائية تروم فكّ إसार المقفل من النصوص السردية، واختراق القول الذي لا يظهر إلّا من خلال علامات النص، فإنّه

(1) عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص ص 89، 90.

(2) عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، ص ص 214، 215.

كشف عن مختلف الدلالات المتصارعة، والتأويلات اللافهمائية، لتكون المحصلة قراءة خاصة به، تدل عليه دون غيره، مستغلاً مناداة "التفكيكية" بحرية القارئ في تأويل النص، بعيداً عن المعايير الخارجية والمرجعية.

فكان "مرتاض" قارئاً عمداً إلى تفكيك النص واستطلاع آفاق الغياب في مختلف تجلياته، متجاوزاً كل ما هو ثابت، ليؤسس لقراءة منفصلة عن سابقتها، مختلفة عنها، معتمداً المعاني المتقاربة، والقيم المشتركة، كاشفاً الاختلافات الكامنة بينها.

يقول في تحليله لحكاية "ألف ليلة وليلة" في ظاهرة "المسخ": «والمسخ قد يكون هو الصفة الغالبة على الحدث المسحور في حكايات ألف ليلة وليلة، ولكن هذا المسخ الذي مثلنا لأحوال منه إنما يقوم على انتقام يأتيه عفريت من العفاريت، أو ساحر بارع، وهو أيضاً كثير في الحكايات الأفللية، بيد أن مثل هذا المسخ الناشئ عن السحر الخالص، قابل للزوال كما لاحظنا بعد ذلك بالقياس إلى شخصيات الخطاب، والأختين الاثنتين، فهو إذن مسخ من الدرجة البسيطة»⁽¹⁾، فاستكناه الدلالة كان بعد تفكيك النص الأصلي، وإنتاج نص آخر مختلف عن الأول، قائم على أنقاضه، يحمل معانيه. إلا أنه يحمل في جعبته إشارة إلى سياقات أخرى خارجة عن النص، فيصدر أحكاماً بشأنها. يقول عن ظاهرة "الكذب" التي كانت لصيقة ببعض شخصيات النص الأفليلي: «نلاحظ أن الذهنية الشعبية تنجح هنا نحو أخلاقية الحدث، حيث إن الصببتين الكاذبتين في الموقفين الاثنتين معاً، تتعرضان للعقاب، فكأن الكذب لا يغني عن المرء شيئاً، فهذا موقف إذ تتخذذه الذهنية الشعبية من الكذب الذي لا تتردد إدانته بذكاء»⁽²⁾.

⁽¹⁾ عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، ص 31.

⁽²⁾ عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، ص 34.

فتمّ الانتقال من الخاص، [حكاية "حمال بغداد" والتي تمثل جزءاً من "ألف ليلة وليلة"] إلى العام وهو "الذهنية الشعبية"، بما هي السيّاق الذي تشكلت فيه هذه الظاهرة.

كما اهتمت "استراتيجية التفكير" بالهوامش، التي تُخلخل المركز، وهي أصل له، تسكن في قلبه، وتتأسس بفضله. ويكشف خطاب "مرتاض" النقدي -بعد إمعان النظر فيه- عن اهتمامه بها، فأراد لها أن تكون جنباً إلى جنب مع المركز، وتجلّى في دراسته للشخصيات، وإن كان تقسيمه لها إلى مركزية وثنائية قد أضعف من اهتمامه بها، وجعله يخفق نسبياً في تطبيق هذه الاستراتيجية، فرغم أنّه فكّك بنيتها وثنائيتها، إلّا أنّه لم يستطع قلب تراتبيتها، ويبرز أنّ الهوامش تسكن المركز.

كما يلحظ متأمل خطاب الناقد الذي طبّق المنهج التفكيرية كما ينعتّه، حضوراً لآليات التحليل البنيوي، فلولجه النصوص السردية لتفجير دلالاتها كان من خلال تقنيات ومفاهيم عدت حجر الأساس في التحليل البنيوي للنصوص السردية، كالمفارقات الزمنية، والارتداد، وزمن القصة وزمن الخطاب، وغيرها من المصطلحات التي عرفت رواجها مع النقاد البنيويين، إضافة إلى تركيزه على البنية الداخلية للنص المدروس في ذاتها.

هذا، وقد انكب الناقد على مدارس الخصائص الصوتية والتركيبية والدلالية للنص السردية، والتي تُعدّ من صميم التحليل البنيوي. يقول عن المستوى الأول أي؛ الصوتي وقد طعمه بالجانب الإيقاعي، الذي برز عند الشكلايين الروس في دراستهم للشعر: «على حين أنّنا نجد العناصر الخارجية (المونيمات) تنتهي رواياتها

(فونيمات) كلها بياء النسبة المشددة المنونة بتنوين الفتح، مما يجعل من الوقوف عليها ما يحدث صوتاً متتابعاً متشابهاً متجانساً»⁽¹⁾، فالخلفية اللسانية ظاهرة وحاضرة من خلال مصطلحاتها (فونيمات، فونيمات).
أما عن الخصائص التركيبية التي تركز على الجملة وعناصرها فيقول عنها: « وأول ما نلاحظ أن سارد حكايات ألف ليلة وليلة يصطنع الجملة الطويلة، ويميل إلى السرد المرسل، ووظيفة الجملة الطويلة هي التهيئة الألسنية لخطاب يسمو حتى يزدلف من مرتبة الشعر (...) وبناء على بعض هذه الملاحظات يتبين أن مواقع الجملة القصيرة التي لا تخلو في بعض أطوارها من الإيقاع، في هذا السرد تتجلى في...»⁽²⁾. كما لم يتغافل في تحليله عن الجانب النحوي في تركيزه على أزمنة الألفاظ، فـ « السارد الألفلي يصطنع غالباً، كمعظم السارد، فعل " كان " الدال على الحركة الحديثة الناقصة، كما نجده ينجح نحو اصطناع الماضي أكثر مما يميل إلى اصطناع الحاضر والأمر»⁽³⁾.

وتطل الدراسة التزامنية بظلالها في تحليل "مرتاض" للنصوص السردية، من خلال استبعاده كل المؤثرات السياقية، وإن سجلت حضورها، فهو حضور يمكن أن يكون غرضه هو تطبيق " البنيوية التكوينية" التي زاوجت بين البنيوية والجانب السياقي لخدمة النص، يقول في تحليله لرواية " زقاق المدق": « وقد لا يحق لنا أن نذهب إلى أبعد مما ذهب النص إليه، فترعم أنه كان يتطلع إلى ما يمكن أن تخلفه ويلات الحرب العالمية الثانية، والتطورات الحضارية المذهلة التي يمكن أن تنشأ عنها في مختلف مجالات الحياة... ذلك بأن النص يصمت عن ذلك ولا نلومه. إذن من حق الكاتب إذا أراد ذلك أن لا يخوض في الغيب، ويتنبأ بالمستقبل الإنسانية، وإنما

(1) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة ، ص 205.

(2) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة ، ص 193.

(3) المصدر نفسه، ص 190.

بحسبه أن يصف عصره وينقل أحداث زمنه بصدق إلى الأجيال التالية، كما يجب أن يصف المكان الذي رآه أو عاش فيه، وقد فعل»⁽¹⁾.

فالتزام الناقد بالبنية الداخلية للنص، لم يمنع من إشارته إلى واقع الكاتب الذي يعتقد أن النص صورة عنه، مما يعني أنه يدخل الجانب السياقي في تفسيره وتحليله للنص.

ولم يغيب "النسق" بعده من المصطلحات التي بني عليها المنهج البنيوي من تحليلاته، فهو ينظر إلى النص كوحدة كلية، لا انفصال بين عناصرها، ومن ذلك تشديده على العلاقة بين الشخصية والزمان والمكان. يقول: «إذن لا يجوز مدارس الزمان والمكان أو الحدث أو التقنيات السردية أو خصائص الخطاب السردية. معزل عن اضطراب الشخصيات وتفاعلاتها وعلاقاتها المتباعدة والمتوادة»⁽²⁾، فهي أجزاء تنتمي إلى كلّ يجمعها، فتشكل نسقاً يضمها. وإن كان التحليل قد فرض على الناقد أن يدرس كلّ عنصر أو تقنية لوحدها، فإنه ما انفك يشير إلى ترابطها.

ويخلص البحث بعد كلّ هذا إلى نتيجة مؤداها أن "مرتاضاً" صرّح بتطبيق المنهج المركب من السيميائية والتفكيكية، غير أن الغوص والتبحر في خطابه، والكشف عن تلايبيه، يخفي مناهج أخرى استعان بها وهو يقترب من النصوص محللاً ومفسراً ومؤولاً.

خامساً: النقد الأدبي بين العلمية والإبداعية:

تمكّنت الحداثة النقدية الغربية من تحديد مقولات النقد وتصوراته، فكانت تصبو إلى الارتقاء بلغة النقد الأدبي إلى مستوى الإبداع، وإقامة لغة نقدية تضاهي اللغة الإبداعية، فأنتجت ما اصطلح على تسميته بالنقد

(1) عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردية، ص 246.

(2) عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردية، ص 188.

الإبداعي. ويُقصد به وجود خصائص أدبية في الخطاب النقدي. وقد شغلت هذه القضية البيئة النقدية، لأنها تتعلق بالناقد، صاحب القدرة على النفاذ إلى أعماق النصوص واللغة لاستكناه مكامن الجمال والضعف فيها. فكثيراً ما نقرأ كتاباً نقدياً لشاعر أو روائي، فتذهلنا اللغة التي يكتب بها، بل يُخيّل للقارئ في أحيان كثيرة، وكأنه يقرأ نصّاً إبداعياً، فيه من سعة الخيال واللغة الشعرية ما يوحي بذلك.

فقد أدت ممارسة الناقد لنشاطين مختلفين إلى ظهور ما سمي بـ "النقد الإبداعي"، فتوازى النصّ التصوري والنصّ الإبداعي. ورغم وجود التقاد المبدعين على مرّ العصور وامتداد هذا إلى التراث، إلا أنّ هذه الإشكالية في المزاوجة بين النصّ النقدي والأدبي ظهرت مع "استراتيجية التفكيك"، التي كانت ردّاً على تلك الصّورية والصّرامة المنهجية التي أرادت علمنة النقد مع الاتجاه البنيوي، فأراد التفكيكيون الارتقاء بلغة هذا الفرع من العلوم الإنسانية، وإخراجه من تجريدته التي وضعها فيه البنيويون. وقد تظاهرات هذه الإبداعية في أجلى صورة لها عند التفكيكي رولان بارت في كتابه (SZ)، حين قدم دراسة لرواية من روايات "بلزاك" (H. Balzac)، فكان الناتج نصّاً يضاهي النصّ الأصلي من جانبيين، أحدهما اللغة التي أضحت أدبية أكثر منها نقدية، وثانيها التحليل الذي تضاعف أضعاف النصّ المدروس مما يؤكد أنّ دوافع ظهوره تختلف عن ظاهرة المبدع الناقد. وقد أثبت جراء ذلك عدة تساؤلات نجملها في قول "رونيه ويليك" (R. Wellek): « قد يتساءل المرء إذا كان يمكن للشاعر كشاعر أن يكون ناقداً، هل يمكنه أن يكون ناقداً جيداً؟ وهل ظهر في التاريخ مثل هذا الناقد؟ وهل كان وجوده كشاعر ناقداً لخير النقد الأدبي؟ وإن شئنا عكس اتجاه تساؤلنا فقد نطرح السؤال: هل كان النقد مفيداً للشاعر؟ هل كان اتحاد الشاعر بالناقد أو الناقد بالشاعر اتحاداً ناجحاً؟ أم

هل كان كالبيت المنقسم على نفسه؟ أم أنّه كان إنساناً متكاملًا عقلاً وإحساساً⁽¹⁾. رغم تحقق التكامل الذي لن يكون كلياً، يظلُّ الاختلاف بينّ النصّين (الأدبي / النقدي)، ففيما يمتزج الخيال بالعاطفة في النصوص الأدبية، يبرز الطابع التصوري في لغة النّقد، والناتج عن الموضوعية التي ينشدها، فيطابق بين معطيات المعرفة. ثم إن اللغة النقدية إذ تتحول إلى لغة إبداعية، فإن القارئ يقف أمامها مذهولاً، في محاولة فك إلغازها، فيصبح النصّ النقدي الذي لجأ إليه ليدلل بعض صعوبات النص الإبداعي، بحاجة هو كذلك إلى ناقد آخر يدرسه ويذلل الصعب من ألفاظه ومعانيه.

يقف "عبد الملك مرتاض" في مصاف الدارسين الرافضين للفصل بين العملين، فهو يرجح كفة النّقد الإبداعي، « فتشريح النص إبداع حتماً، فإن لم يرق إلى هذه المرتلة، فهو مجرد شرح مدرسي عقيم، والنقد في مدلوله العالي إبداع في ثان، وأي نقد لا يرقى إلى هذه المكانة فهو مجرد لغو ومحض باطل وفضول⁽²⁾». يُقر الناقد في قوله بوجود استحداث لغة نقدية تماهي اللغة الإبداعية، فيتبنى بذلك مقولات النقاد التفكيكيين. فإذا كانت اللغة النقدية لغة ثانياية على اللغة الأولى، التي هي لغة النص الإبداعي، جاءت لإضاءتها، بشرحها وفك غامضها، فكيف تتساوى هذه وتلك، وتصبح اللغة الشارحة لغة إبداعية تثير شهوة القارئ وتحمل من المؤهلات اللغوية الإبداعية ما يثير النفس ويستوقفها لسبر أغوارها؟

إلا أنّ هذه الإبداعية من منظوره، وفي أحيان كثيرة لا توجب المطابقة بين النص النقدي والإبداعي، أو أن يكون النّقد إبداعاً ثانياً يضاف إلى الإبداع الأول، فيسلم أنّ النّقد الأدبي « بماهية الإبداعية، في مظاهر منه

(1) روني ويليك: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، د ط، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع 110، فبراير 1987، ص 339.

(2) عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ص 52.

على الأقل لا يستطيع أن يكون إبداعاً مماثلاً لصنوه الذي هو الإبداع، باتفاق النقاد التقليديين والجدد معاً، فالإبداع الأول هو كتابة أدبية تنهض على الخيال الخالص، ويجب أن يتسم نتيجة لذلك، بالسمات الجمالية والإنسانية والشعرية الرفيعة، في حين أن هذا الإبداع الآخر، الحق أو المزعوم، إنما ينهض على كاهل الإبداع الأول⁽¹⁾، فيحقق مبدأ التفرد بتبني كلّ خطاب لخصائصه النوعية وملامحه التي تصنع تميزه، وتمنع دخول أخرى تنفي عنه صفته التي بها يُعرف.

إنّ هذا التذبذب في الرأي، يجد مسوغاته في الفرق الذي يقيمه الناقد بين القراءة والنقد، فإذا كانت الأولى إبداعية من منظوره، فإنّ إصدار الأحكام وسوق التعليق هو العمل المنوط بالنشاط الثاني⁽²⁾.

إنّ اللافت للنظر هو أنّ "مرتاضاً" قد أنزل منظوره هذا من علياء أبراج التفكير النظري المجرد إلى واقع الإجراء التطبيقي، لينفي هذه المرة ذلك التّفكك غير المنهجي بين النّظر التّقدي والإجراء التطبيقي، إن صح مثل هذا التعبير في هذا الموضع، فمن ينكر انتقاء "مرتاض" من الألفاظ أرقاها، ومن المعاني أعمقها، وهو يمارس النقد، بما هو فعل معرفي تراكمي، يطمح إلى تأسيس أطر تصورية ومرجعية أو ما يسمى بالمهاد النظري.

وسيسند البحث إلى جملة من النصوص، لكشف ظاهرة النقد الإبداعي في كتابات "مرتاض" التّقدية. يقول في دراسته لرواية اللاز: «... أمّا حين تدبر الأيام فتصبحن عوايس، وتتجهّم الأزمات فيمسين نواحس، فكلّ سعي يخيب، وكلّ أمل يضيع، وكلّ محاولة يكون مآلها الحرمان»⁽³⁾. لقد تحولت اللغة التّقدية

(1) عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص15.

(2) ينظر: عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، ص14.

(3) عبد الملك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في (اللاز) دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية، (د،ط)، ديوان المطبوعات

الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون - الجزائر، 1984، ص 71.

لـ _____ "مرتاض" عن مسارها إلى لغة إبداعية، وأضحت هي الأخرى بحاجة إلى من يفك غموضها، ويُضيء بعضاً من جوانبها.

ويقول في موضع آخر في إطار حديثه عن إبداعية النقد: « وهل يستطيع مستطيع علمنة النقد باخضاعه لمسطرة دقيقة صارمة بحيث إذا انضوى تحتها استقام، وإذا مرق عنها التوت به السبيل، وأظلمت عليه الطريق فقام؟ »⁽¹⁾. فالناقد هنا، وفي نصوص كثيرة، ينسج لغة تعادل بل قد تضاهي لغة المبدعين، مبتعدة في ذلك عن هدفها الأول الذي رسمته، وهو محاولة تذليل الصعوبات أمام القارئ، الذي لجأ إليها، لتيسير طريقه في فهم النص الإبداعي، فتصبح ازدواجية كما عبر عن ذلك بول دومان (Paul de man).

وينتقي "مرتاض" كرة أخرى أعمق الألفاظ دلالة، وأشدّها غموضاً، وهو يحاول أن يبحث علاقة اللغة بالنقد الأدبي، فيبتعد عن المنحى المنشود وهو الشرح والتفسير، لينسج نصّاً يأخذ قارئه إلى عوالم استيهامية. يقول عنها (اللغة): « واللغة بعد، هي هذا البحر الطامي الذي لا تنضب أمواهه، بل هي هذا البحر الجاري الذي لا تنفذ موائده، وهي هذا السيل الدافق على كلّ فكر رخي، وهي هذا العطاء السخي، الذي يغدو كلّ خيال غني، (...)». هذا السرّ العجيب الكامن في الذاكرة، أو فيما وراء الذاكرة، دون أن يصيبها الأين إذا اتسع وتضخم، ودون أن يطفح على القلم، أو يفيض على اللسان، إلّا إذا دعوته إلى الانهيار عليهما، أو من حولهما⁽²⁾، فهذا النصّ على طوله تجلّ واضح للإبداع، فلو قرئ هذا النصّ مبتوراً عن سياقه العام، ما تفتن

(1) عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص32.

(2) عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص163.

قارؤه إلى نوعه، ولن يجول بخاطره أنه نص نقدي وليس نصاً إبداعياً. فقد برع "مرتاض" في نسجه، فُتِلَمَسُ من خلاله سحرًا في الكلام، وروعة في التصوير.

فهل هذه الإبداعية متعمدة ومقصودة من طرف النقاد الحداثيين، بتعبير "عبد العزيز حمودة"، الذي يرفضها بدافع إيمانه بالوساطة التي يقوم بها الناقد في مساعدة القارئ على اجتياز الصعب من الألفاظ والمعاني في النص الأدبي، لغاية لفت انتباه القارئ إلى هذه اللغة الثانية التي أضحت لغة أولية⁽¹⁾. أم أنّ الضعف متعلق بالقارئ، أكبر الضحايا في هذه العملية، والذي يحمله "عبد السلام المسدي" تبعة هذا الغموض، ويلقيه على عاتقه، ويرى المصطلح النقدي، فالإشكال في صلة الإنسان بالمفاهيم لا في المفاهيم⁽²⁾، وهو إذ يقر بهذا يروم الارتقاء بمدركات القارئ العربي ليواكب حركة النقد العالمية.

إن ارتباط هذه الظاهرة بهذا أو ذاك وإلحاق التبعية بالناقد أو القارئ في محاولة لإيجاد توصيف لها لا يمنع من تأكيد وجودها في البيئة النقدية، وتحول الخطاب النقدي عن مساره إلى ما يسمى بالإبداعية تارة وبالأدبية تارة

أخرى. فقد تحول الخطاب النقدي لكثير من الدارسين، ومنهم "مرتاض" إلى روايات وقصص تروى على لسان أبطال من نسج خيال النقاد، وتحولت اللغة النقدية التصويرية إلى تمثيل كنائي وقصّ خيالي، وحادت عن

⁽¹⁾ عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ط1، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، رمضان 1424-نوفمبر 2003، ص ص 43-292.

⁽²⁾ ينظر: عبد السلام المسدي: الأدب وخطاب النقد، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، آذار/ مارس، 2004، ص 193.

هدفها المعرفي، في إلقاء الضوء على اللغة، التي هي الوسيلة في لفت الانتباه والمتعة التي تتحقق بين فصول النقد أكثر منها في الأدب، ويتم الانتقال من غاية المعرفة المنظمة إلى التباهي باللغة.

إنّ كشف واضح عن حدة الأزمة التي يعانيها الخطاب النقدي العربي، فكان لزاماً عليه أن يوضع بدوره على المحك، فينعكس على ذاته، ويصبح ذاتاً وموضوعاً، وينتج ما يسمى — "النقد النقد" أو "النقد الشارح" ، الذي رأى "مرتاض" في عودة منه إلى التراث العربي أنه قد مورس من قِبَلِ النقاد القدامى قَبْلَ أن يعلن عن ميلاده في بلاد الغرب⁽¹⁾، ما يوحي بأسبقيّة العرب للغرب، وإن لم يعرف بهذا المسمى.

ولأنّ ولوج الناقد إلى عوالم النصوص الإبداعية، وفك رموزها لن يكون بمنأى عن مقولات نقدية ومنظومة مفاهيمية وإجرائية، تخلق ونشأت في رحم فكر فلسفيّ معين لبيئة ثقافية ما، فاصطبغت بمزاجها الثقافي الذي تشكلت في رحابه فكرة واستثمرته إجراء نقدياً يتصدى به لمدارسه وتحليل النص الإبداعي، فإنّ « النقد النظري يبحث في أصول النظريات، وفي جذور المعرفيات، وفي الخلفيات الفلسفية لكلّ نظرية، وكيف نشأت وتطورت حتى خبث جذوتها، ثم كيف ازدهرت وأفلت حتى هان شأها والنقد التطبيقي إنما يكون ثمرة من ثمرات النقد النظري الذي يزوده بالأصول والمعايير والإجراءات والأدوات، ويؤسس له الأسس المنهجية التي يمكن أن يتخذ منها سبيلاً يسلكها لدى التأسيس لقضية نقدية، أو لدى دراسة نص أدبي، أو تشريحه، أو التعليق عليه، أو تأويلية»⁽²⁾ ، فالعلاقة بينهما - تأسيساً على هذا - متكاملة، فالأول يرسم خط سير الثاني،

* هو الخطاب الذي يكون موضوعه النقد الأدبي، بعد أن كان هو الدارس للموضوعات، وهو يقوم بمراجعة نظرية لغاية النقد وطبيعته، باحثاً عن أدواته الإجرائية محللاً لمقولاته، في فعل من الوعي بالذات، للاستزادة، ينظر: محمد الدغمومي: نقد النقد والتنظير النقد الغربي المعاصر، ط1، منشورات كلية الآداب، الرباط-المغرب 1420 هـ-1999م.

(1) ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص ص 229-235.

(2) عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد ، ص 50.

فيما يكون هذا الأخير معدلاً للأول في كثير من الأحيان، ذلك أن الاقتراب من النصوص مدارساً وتحليلاً باستخدام ما أنتجه " النقد النظري " من أدوات إجرائية قد يتلاءم وطبيعة النص، في بعض صيغه، فيعمل " النقد التطبيقي " على تصحيح المسار الذي رسمه "النقد" في جانبه النظري، بفعل القراءة، هذه العملية التي يتفاعل فيها القارئ مع النص، لينتج نصاً آخر على النص الأصلي، فيكون شارحاً له، باستناده إلى جملة من الإجراءات التجريبية والاستطلاعية والاستنتاجية - بتعبير مرتاض - الذي يرفض القراءة الاستهلاكية للأدب، فهي لا تعدو أن تكون لغاية الاستمتاع، أو الإفادة، بمعرفة أو أفكار، فتكون عقيمة، من حيث أنها لا تنتج نصاً آخر، فيغدو دور القارئ سلبياً. وقد ترسخت معالم هذا النوع من القراءة -من منظور الكثيرين- مع المدارس النقدية التقليدية، لقصورها في دراسة الظواهر الأدبية، بتركيزها على العوامل الخارجية. أمّا القراءة المنتجة، والتي سُمّيت بـ _____ "الاحترافية" من قبل الناقد "عبد الملك مرتاض"، فهي قراءة مركبة، معقدة، مثمرة، « متولدة عن تسجيل الملاحظات المتمحصة للمقروء، ابتغاء الكتابة عنه، فكأن هذه القراءة هي الأرقى، وهي الألق بالقرأة المنهجية الجيدة، فالقراءة إعادة إنتاج المقروء»⁽¹⁾، وإنتاجيتها منبعها تفعيل دور القارئ، الذي أولته النظريات الغربية اهتمامها، بعد أن كان المؤلف محط أنظار المناهج السياقية، فيما ركز النقد الجديد على النص.

ولم تكن نظرية التلقي الوحيدة التي اهتمت بالقراءة والقارئ، فثمة دراسات مختلفة كان لها الاهتمام نفسه، كالدراسات المبكرة لـ _____ "فرجينيا وولف" (Virginia Woolf) عن القارئ العادي، والدراسات المنضوية تحت ما يسمى "نقد استجابة القارئ" وكذلك دراسات بعض نقاد الاتجاه البنوي في اهتمامهم بالقارئ كما فعل "تودروف" و"رولان بارت"، وأيضاً دراسات عمالقة السيميولوجيا

(1) عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، ص 30.

كـ _____ "امبرتو إيكو" (Umberto Eco) وغيره⁽¹⁾. فـ _____ "ياوس" الذي ركز في جمالية التلقي على التاريخانية، التي هي الأثر الناتج عن حوار النص مع الجمهور، أعاد الاعتبار للقارئ، ودوره في تحليل بنية النص، ذلك أن هذا الأخير (النص) لا قيمة له في ذاته، فبناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل يعتمد على القارئ، الطرف الثالث في العملية التواصلية. وهي الفكرة التي تجد صدى لها عند أحد أقطاب مدرسة كونستانس، وهو "أيزر"، الذي منح القارئ حرية أكبر، من خلال انخراطه في تفسير النص، دون الخروج عن مدلولاته وأبعاده.

والجدير بالذكر هنا، هو أن اعتداد "مرتاض" بالقارئ، لا يعني إبعاده المؤلف من الاهتمام أثناء تحليل النصوص، فرفض المؤلف يعني رفضاً للتاريخية (Historicité)، فالمؤلف «لم يتراجع سلطانه قط، لا ظاهرياً (...). ولا روحياً ونفسياً، حيث لا أحد يستطيع أن يزعم لنا أنه حين يقرأ "الأيام" أو "دعاء الكروان" سيغيب عن ذهنه روح طه حسين»⁽²⁾، فالذاكرة تستدعيه، بعده مبدعاً غائباً لهذين النصين الحاضرين كتابة.

فهل يمكن للناقد أن يجمع في قراءته بين الاهتمام بطرفي العملية التواصلية (القارئ والمؤلف) في آنٍ معاً، ألا يعد ذلك تناقضاً قد يقع فيه ؟ أم أنّ الجمع يمكن أن يستقيم بين اتجاهين، اتجاه يسلط الضوء على مؤلف النص، وهو ما ركزت عليه المناهج السياقية، واتجاه اعتد بالقارئ فجعله محور العمل، ودونه لن يكون هناك تحليل ؟

يجد هذا الجمع مسوغه من خلال القراءة بالإجراء المستوياتي، التي دعا إليها "مرتاض" في رفضه للقراءة الأحادية المستوى، فهذه الأخيرة أشبه بتسليط الضوء على زاوية واحدة في غرفة جميلة، فيما تلقي القراءة

(1) تيري إيجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، ط2، نوارة للترجمة والنشر، القاهرة، 1997، ص 67.

(2) عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، ص 105.

المتعددة المستويات الضوء على كلّ جوانب النصّ، محاولة استتشاف عطاءاته ودلالاته، بشقيها الداخلي والخارجي.

والأكيد أن هذه القراءة، تحاول الاقتراب من النص بأدوات إجرائية، ورؤية منهجية تصبو إلى استكناه كوامن النص، ولعل "مرتاضاً" لم يكن بعيداً عن هذا، وهو يُؤثّر اختيار منهجه الخاص في مقارنة التصوص السردية.

سادساً: الإحصاء والعلمية الصارمة:

كانت المناهج النقدية السيّاقية والتّسقية أدوات ساعدت "عبد الملك مرتاض" على فهم الآثار الأدبية السردية، وقد سعت بعض هذه المناهج إلى نشدان العلمية من خلال التشبه بالعلم، واستخدام أدواته، والاستفادة من معادلاته، لتجنب الذوقية والانطباعية.

ورغم تذبذب رأي "مرتاض" فيما يتعلق بالعلمية الصارمة وتطبيقها على النقد الأدبي، إلّا أنّه طمّح دراساته، وإلى جانب المناهج النقدية المعروفة في الساحة العربية كالبنوية والتفكيكية والسيمائية والأسلوبية، بمنهج مستعار من حقل معرفي آخر غير النقد، وذلك في إطار التفاعل بين الحقول المعرفية وانتفاء الحدود بينها ألا وهو "المنهج الإحصائي".

يُعد الإحصاء فرع من الدراسات الرياضية، يعتمد على جمع المعلومات أو المعطيات الإحصائية، ثم تنظيمها وتبويبها، لأجل تحليلها، وإعطاء التفسيرات المنطقية المناسبة لها، لذا عدت نتائجه دقيقة، وحكمه موضوعي.

وقد سيطر هذا المنهج على النتاج النقدي العربي الحديث، وعُدَّ اتجاهاً أسلوبياً، يعتمد على إحصاء التعبيرات، وجعل الأرقام تنطق بالحقيقة.

فظهر مع المناهج النصانية التي عملت على تعميق فهم الظاهرة الأدبية، بابتكارها آليات قرائية، خاصة بعد إفادتها من منجزات العلوم المحايثة كاللسانيات التي كانت ثورة في مجال دراسة اللغة، بتوسيع مجال رؤيتها الإجرائية، وتجاوز التحليلات السياقية التي كانت تقوم إما بتتبع حياة المؤلف، أو طبيعة الوسط الذي أنتج النص الأدبي، ويعد المنهج الشكلي أقربها إلى العلمية أو روح العلم، بتركيزه على لغة النص.

و« الذي لاشك فيه أنَّ المنهج الإحصائي أصبح صاحب اليد الطولي في مجال الأسلوبيات، باعتباره نموذجاً للدقة العلمية التي لا تترك مجالاً لذاتية الناقد أو الباحث كي تنفذ إلى العمل الأدبي»⁽¹⁾، فكانت الأسلوبية الإحصائية تجسيدا لهذا العلم المستعار، رغم أنَّ "سعد مصلوح" يُقرُّ بتأخر الدراسات الأدبية العربية طويلاً عن الإفادة منه، في مقابل العلوم الإنسانية الأخرى التي استعانت به لإحكام مناهجها وتدقيق وسائلها⁽²⁾، فأراد للدراسة الأدبية أن تحتل مكاناً بين العلوم، وآية ذلك هي أن تكون علماً منضبطاً بتعبيره.

فهل استعانة الناقد بالإحصاء واستناده إليه كان لغاية نشدان العلمية، أم أنه لمجرد الإحصاء فقط، فيكون بذلك معياراً للقياس دون الحصول على مؤشرات توصل إلى نتائج موضوعية دقيقة؟

يولي الناقد الإحصاء اهتماماً كبيراً، فلا يبرح يستعين به لإحصاء تواتر الشخصيات، وفي الوصف، ودراسة تكرار العبارات على لسان الشخصيات.

(1) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ط1، مكتبة لبنان-ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، -لونجمان- 1994، ص 198.

(2) ينظر: سعد مصلوح: الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، ط3، عالم الكتب، القاهرة، 1413، 1992، ص 35.

ولأن البحث قد أَمَاط اللثام عن التناقض الذي وقع فيه الناقد في مناداته مرة بعلمية النقد وأخرى بإبداعيته، فإنه سيكشف النتائج المترتبة عن ذلك.

يؤكد "مرتاض" أنه لم يجد بديلاً منهجياً عن الإحصاء ليعرف مراتب الشخصيات، إلا أنه أظهر تردده مرة بالاستناد إليه وكرة بإبعاده واعتماد الملاحظة أساساً لمعرفة تردد الشخصيات.

يقول: « الحق أننا لا نضطر في العادة إلى الاحتكام إلى الإحصاء من أجل معرفة الشخصية المركزية من غيرها، وإنما الإحصاء يؤكد ملاحظتنا »⁽¹⁾، فهو هنا مساعد على تأكيد الملاحظة، لا آلية من آلياتها.

غير أنه في موضع آخر يستنيم إليه لا إلى الملاحظة مناقضاً ما سبق تأكيده. يقول: « والحق أنه من العسير تصنيف الشخصيات، في أيّ عمل من الأعمال السردية إلى مركزية وثنائية وغير ذات شأن إطلاقاً، كما هو متعارف في النقد السردى. بمجرد المتابعة التي تقوم على الملاحظة دون الفرع إلى الإحصاء الذي هو، حتماً في مثل هذا المقام بالذات، ذو شأن أي شأن » « حيث يستحيل على أيّ دارس أن يعرف بدقة تواتر هذه الشخصيات في النص، ونتيجة لذلك مراتبها السردية فيه، ما لم يحتكم إلى هذا الإحصاء »⁽²⁾. و على هذا الأساس يتضح أن الناقد لا يثبت على رأي محدد، يؤكد أهمية المنهج الإحصائي من عدمه.

جرّ هذا التباين في الرأي الناقد إلى التردّد في عدّ التواتر مرجعاً في دراسة الشخصيات، فهو مرة يستند إلى مرات تواترها ليثبت مركزيتها أو ثانويتها، وأخرى لا يعتد به إطلاقاً. يقول: « ذلك بأنّ تواتر الذكر يجب أن يكون دليلاً على شيء ما، أي دليلاً على العناية التي خصّها المبدع العربي الشعبي هذا الكائن الورقي، ثم دليلاً آخر على أنّ الشخصية، بفضل ذلك صاحبة دور عظيم في نفسها من حيث هي، ثم ذات دور آخر في

(1) عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردى، ص 143.

(2) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، ص 57، تحليل الخطاب السردى، ص 142.

توليد شخصيات أخرى، إما بالخضوع، وإما بالمناوأة⁽¹⁾، فكان التواتر سبيله في تقسيم الشخصيات إلى مركزية وثنائية وبدون شأن.

وبناءً على ما تمّ ذكره، يمكن القول بأن الناقد باعتماده " التواتر " قد جعل من بعض الشخصيات ذات الدور الكبير في النص السردية، ثانوية، رغم اضطلاعها بأدوار مهمة، "فشهرزاد" التي ورد ذكرها "عشر مرات" صُنفت ضمن قائمة الشخصيات الثانوية، رغم أنها صاحبة الحكاية، ولولاها لما كانت. وعلى العكس من ذلك عد "هارون الرشيد" شخصية مركزية، رغم أنه يمكن أن يوضع مع الشخصيات " بدون شأن".

وقد لاحظ البحث أنّ " مرتاضاً " اعتد بالضمائر الدالة على الشخصية في احتساب التواتر، ثمّ قام بإغفالها، فـ _____ "جرجيس" الذي تواتر ذكره "سبعاً وثلاثين مرة" يمكن أن يضاف إلى الشخصيات المركزية، رغم تراجعها عن رأيها _____ «كثرة التواتر لا ينبغي لها أن تكون مقياساً متفقاً عليه في عدّ الشخصيات المركزية وغير المركزية»⁽²⁾.

وإذا كان هذا نهج "مرتاض" في دراسة شخصيات " ألف ليلة وليلة"، فإنه نأى عنه بالنسبة لشخصيات "زقاق المدق"، التي لم يجد بديلاً منهجياً غير الإحصاء لمعرفة مراتبها وتواتر ذكرها، إلاّ أنّه وفي دراسة لها أبعد هذا التواتر أثناء التصنيف على اعتبار أنّ « شخصية مثل فرج إبراهيم على عدم ظهورها كثيراً على مسرح الحيز النصي إلاّ أنّها حوّلت مجرى السّياق السّردية، (...)، بينما شخصية المعلم كرشة تصنف، إحصائياً في

(1) عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردية، ص 142.

(2) عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردية، ص 58.

المرتبة الثانية بعد حميدة، ومع ذلك لم يكن لها كبير شأن في المسار السردى، من أجل ذلك نميل إلى تحديد مركزية الشخصية، إلى درجة الوظيفة التي توكل إليها في النص السردى»⁽¹⁾.

إنه نموذج آخر يثبت التباين في الرأي، ومصادقية ما ذهب إليه البحث من تردد الناقد بين الاعتداد بالإحصاء مرة والعدول عنه مرة أخرى.

وقد أعنت الناقد نفسه أشد الإعنت في إحصاء ذكر تواتر الشخصيات في النصوص المدروسة، والوصول إلى استخلاص المعادلات الرياضية، وهو ما يكشف عن رصيده المعرفي الرياضي، ودقته العلمية، رغم بعض الأخطاء التي يمكن أن تلاحظ في إحصائه، من ذلك قوله بتواتر ذكر " شهرزاد عشر مرات، رغم أنها ذكرت اثنتا عشرة مرة، باحتساب أول ذكر لها.

وقد توصل الناقد بالجرد الإحصائي إلى صياغة معادلات رياضية ونسب مئوية وجداول إحصائية⁽²⁾. ورغم الجهود التي بذلها إلا أنه لم يقدم تحليلاً للبيانات المجمعة من الدراسة، فاكتمل بتعداد مرات ورود المصطلح ومقارنته بشخصية أخرى، دون الوقوف عند دلالة ذلك.

يقول: « ويمكن أن نستخلص جملة من الأحكام من خلال نتائج هذا الإحصاء:

فالأول: أن تواتر الشخصيات المذكورة، مجتمعة، بلغ 1400 مرة، بينما بلغ تواتر الشخصيات المؤنثة، مجتمعة أيضا 712 مرة.

(1) المصدر نفسه، ص 144.

(2) ينظر: تحليل الخطاب السردى، ص 146، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ص 73 وما بعدها، القصة الجزائرية المعاصرة ص ص 41، 42.

والثاني: أنّ تواتر الذكورة بالقياس إلى كل صفحة بلغ نسبة 5.95 % في حين أنّ تواتر الأنوثة بالقياس إلى كل صفحة بلغ نسبة 3.03 %.

والثالث: على الرغم من أنّ عدد الشخصيات المؤنثة لا يتجاوز خمساً (بإسقاط شخصية زوج رضوان الحسيني)، مقابل ثلاثة عشر شخصية مذكرة (بإسقاط سوسو المخنث)، فإنها في التواتر لا تعكس عددها حيث يمثل نسبة تتجاوز النصف أي 3.03 % من 5.95⁽¹⁾.

وقد صرف الإجراء الإحصائي الناقد عن تصوير رؤية الكاتب لاختيار الشخصية الذكورية، وتفسير هذه الظاهرة وتوضيحها. ولا يحسب البحث أن هذه الغلبة في اختيار الشخصية الذكورية إنما هي ناتجة على أنّ المجتمعات العربية هي مجتمعات ذكورية، أي أنّها تضع الذكر في المرتبة الأولى، ولم يكن الكاتب بعيداً عن هذه الرؤية، بتوظيفه للشخصيات الذكورية أكثر من الأنثوية. أمّا محاولة "مرتاض" الوصول بهذا الإجراء إلى الدقة العلمية المطلوبة -رغم بعض الأخطاء- فقد أوقعه في الاهتمام بالناحية الكمية، والتضحية بالناحية الكيفية، كما يمكن اعتبار الأسطر السابقة صورة دقيقة للإحصاء الذي يضيف على العمل النقدي طابعاً غريباً، باستعمال لغة غير مفهومة بالنسبة للقارئ، لأنها على الأقل لغة غير أدبية. لذلك يمكن عدّ الإحصاء وسيلة يلجأ إليها الناقد لا غاية يحاول إدراكها، فرغم دقة وموضوعية نتائجه إلا أنّها إذا افتقدت التحليل والمناقشة تغدو صورية، وهو ما نجده عند "مرتاض" فقد قصر دراساته على الإحصاء دون تحليل للنتائج ومناقشتها، ومحاولة

(1) عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردى، ص 146.

الاجتهاد في إيجاد علاقة بين الإحصاء والدلالة التي تعكسها النتيجة المتوصل إليها. فالعبرة كما يقول: "بناني" ليست في الإحصاءات الآلية، وإنما الأهمية تتجلى في نوعية المحصيات ⁽¹⁾.

استناداً إلى ما سبق، يمكن القول بأنّ الناقد قد لجأ إلى الإحصاء في إطار إقامة مشروع تضافر معرفي بين النقد وسائر العلوم (الرياضيات)، غير أنّ ما يلاحظ هو أنّ استخدامه للإحصاء لم يكن مشفوعاً بالمصطلحات الخاصة به، وهي المقاييس المستخدمة في الإحصاء كالوسيط الحسابي، الوسيط، المنوال، والوسط الهندسي ⁽²⁾، إضافة إلى معادلة "بوزيمان" (A.Busemann) التي نجد أنّ الباحثين* في دراسة الأسلوب يوظفونها في إطار "الأسلوبية الإحصائية".

فهل لجوء "مرتاض" إلى لغة الرياضيات، مبرره عجز اللغة النقدية، أم أنّه يحاول الارتقاء بالنقد إلى مصاف العلوم الصحيحة، ليكون أكثر علمية ؟

⁽¹⁾ ينظر: محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، (د،ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص ص 126، 127.

⁽²⁾ ينظر: سعد مصلوح: دراسة لغوية إحصائية، ص 60.

* نذكر منهم: سعد مصلوح، محمد عبد المطلب.

حاول البحث في هذا الفصل الوقوف عند معالم الرؤية النقدية عند "عبد الملك مرتاض" في مجال السرديات، فكشف عن تجربة جزائرية ديناميكية، مسايرة لحركية النقد في العالم، رغم تأخر اتصالها به. غير أنّ هذا لم يمنع من وقوعها في شرك الآخر، فبين غربية الآليات الإجرائية وعربية النصوص السردية، حُددت ماهية النقد المرتاضي، فاعتماد آليات التوليد المصطلحي المختلفة لم تمنع الناقد من الوقوع في الاضطراب المصطلحي والالتباس المفهومي، وربما يعود ذلك إلى محاولته الجمع بين المعرفة الغربية والمعرفة التراثية العربية، مع العلم أنّ الخلفية التي تسبج كلتاها مختلفة.

كما أنّ رفضه للمناهج الغربية مرة وتقبلها مرة أخرى، جعل التداخل بين المناهج السياقية والنسقية جلياً، كما جرت خاصية التركيب بين السيميائية والتفكيكية إلى الجمع غير المنهجي بين رؤى متباينة، نظراً لحضور مناهج أخرى كشف عنها البحث بسبر أغوار خطابه والتعمق فيه.

هذا وقد تفاوتت اللغة النقدية لـ "عبد الملك مرتاض" بين الصورية، مجسدة في الإجراء الإحصائي، والإبداعية، في جنوحه نحو كتابة توازي النصوص الأدبية.

الفصل الثالث

الجهاز المصطلحي والمفاهيمي لتحليل النصّ السّرديّ عند

عبد الملك مرتاض

أولاً: مفهوم الشخصية عند "مرتاض".

1-1 مفهوم الشخصية وأهميتها.

2-1 تصنيف الشخصية وأشكال تقديمها.

ثانياً: اللغة السردية.

ثالثاً: الفضاء السّردى.

رابعاً: - البنية الزمنية.

خامساً: الرؤية السردية.

سادساً: تداخل الوصف بالسرد.

سابعاً: التناس.

ثامناً: التكرار.

تاسعاً: الإيقاع.

لقد توصل البحث بعد استقراء المنجز النقدي لـمجموعة من الدارسين الجزائريين،

وعلى رأسهم "عبد الملك مرتاض" في مجال السرديات إلى جملة من النتائج يجمّلها فيما يلي:

- تُعدُّ إشكالية المنهج من أهم ما طرحه الخطاب النقدي الجزائري، بعدّه مركز ثقل العملية النقدية، وذلك بانفتاحه على الفكر الغربي، الذي شهد انفجاراً معرفياً ومنهجياً، فتعدّدت الرؤى، وتباينت الآراء، مفرزة معضلات وسجلات طفح بها الخطاب النقدي، وكشفت عن نوع من الاستلاب الفكري والارتهانية بالآخر.

- انطوت الممارسة النقدية للدارسين الجزائريين في مجال السرديات على هيمنة للتصورات الغربية، فكانت البدايات سطحية، بتركيزها على المضمون. أمّا تبنّيها للمناهج السياقية فأفرزته الظروف الاجتماعية والسياسية الظرفية، بل والإيديولوجية، وقد حاولت مراعاة خصوصية النصّ المعالج، فكان المنهج التاريخي لتسجيل تاريخ الأدب الجزائري، وتتبع خط سيره، كما هو الحال مع "الركيبي"، فيما استعان "محمد مصايف" بالمنهج الاجتماعي، من خلال حضور مصطلحات "الالتزام" و"الحرية". ليرز "المنهج الواقعي" مع الناقد الروائي "واسيني الأعرج"، في كشفه للمنظومة الفكرية والاجتماعية والمؤسسية للنصوص السردية في محاورته لها، ومساءلته لأفكارها، وفقاً للمنظور الاشتراكي. فلفتت هذه الأعمال الانتباه إلى الإنتاج الجزائري السردية، وجمعت شتاته، رغم ما وقعت فيه من هنات.

ورغبة في التجديد ومسايرة الركب، ولج النقد الجزائري عهداً جديداً بتبني المناهج النسقية، التي نُهلت من منابع التجربة النقدية الغربية، فاستقطب "المنهج السيميائي" اهتمام الدارسين الجزائريين، الذين لم يتخلصوا من رواسب المناهج السياقية، كما هو الحال مع "بورايو". فوقعوا في هفوات وعثرات بسبب الالتزام الحرفي بالمناهج الغربية، التي أنتجت في حواضن

معرفية وفلسفية مختلفة عن الثقافة العربية، فالمرجعيات والآليات مستوردة، تجسد التبعية للآخر، في عجز عن بلورة منهج نقدي عربي لتحليل النصوص السردية، رغم السعي الدؤوب إلى ذلك. وكان النقد المنتج من لدنهم نقداً معرباً، مؤسس وفق رؤى الآخر، فالمتحوى غربي بمضامينه النظرية ومناهج تحليله ومصطلحاته، والنصوص المطبق عليها عربية. إلا أن هذا لا ينقص من جهودهم الرامية إلى تحقيق الغيرية والاختلاف عن الآخر.

- تعدد الجهاز المصطلحي والمنظومة المفاهيمية للنقاد الجزائريين، تعدد المرجعية الفكرية والمعرفية، فحضرت الكثير من المناهج، وتنوعت الآليات الإجرائية، في غياب العمل الجماعي الموحد.

- تنوعت مستويات الخطاب النقدي في مجال السرديات عند النقاد الجزائريين، فإلى جانب خطاب التأسيس والتأصيل، أو ما سمي بخطاب الممارسة النظرية، الذي يهتم بالتعريف بالنظرية من خلال عرض أسسها المعرفية، ومرجعياتها. كان خطاب التطبيق مكماً له، باتكائه على مفاهيم النظرية وجهازها المصطلحي، لإثراء طرق معالجة النصوص السردية، وكذا اختبار مردوديتها التحليلية. أما خطاب الترجمة والتعريب، فقد ساهم في مد جسور التواصل مع الآخر، بالتعرف على إنتاجه المعرفي والمنهجي، رغم أن هذا النوع من الخطاب يقوم على الجهود الفردية. وقد ساهمت هذه المستويات في إثراء الخطاب النقدي الجزائري.

- تميز المسار النقدي لـ "عبد الملك مرتاض" بالدينامية والحركة، استجابة للمتغيرات الاستيمولوجية التي شهدتها الفكر النقدي الغربي، حيث دعت تلك المتغيرات إلى مسايرتها، فلم يحبس نفسه في رؤية نقدية واحدة.

- أجهّد الناقد نفسه محاولاً وضع منظومة مصطلحية جديدة خاصة بالعلم الذي يدرس النصوص السردية، لتحقيق التّمييز والمخالفة، والتّخفيف من حدّة إشكالية المصطلح النّقدي، فطغى الاجتهاد الفردي في وضعه للمصطلح. وقد جمع في محاولته بين تأصيل جذوره بالعودة إلى التراث المعجمي العربي، من خلال استعماله لمختلف آليات توليد المصطلح، ومجاعة اللغة النقدية الغربية، فتنوّعت الصّيغ، وتداخلت المفاهيم. كما حملت مصطلحاته شحنات ذات رؤية غربية، رغم محاولة اجترانها من التراث العربي، لتعكس التّلقي الفردي المشت الذي تعزوه روح الانسجام، إضافة إلى الارتباك والضعف الاصطلاحي، مع الارتداد على بعض المصطلحات المتبناة قبلاً.

- ولأنّ "مرتاض" دائم الانشغال بالبحث عن البديل المنهجي، كانت استفادته من جلّ المناهج النّقديّة الغربيّة، بداية بالسياقية، وصولاً إلى المناهج التّصانيّة. إلّا أنّه لم يأخذ بكلّ تلابيها. كما لم يستطع التّخلص من الانطباعية، رغم تغيير خياراته المنهجية. وكان هدفه الوصول إلى منهج نقدي أصيل يستند إلى التراث العربي، باستنباط العناصر القابلة للتّجديد، و يمتح من الغرب، بصورة متفاعلة لا منفصلة.

- أفرز تأثر الناقد بأستاذه "أندري ميكيل" (André Miquel) ما أسماه بالقراءة اللامنهجية، مع أنّه رام الصرامة العلمية بتطبيق المنهج الشّكي، وهو منهج علمي يعود إلى الفلسفة العقلانية الديكارتية. كما دعا إلى تبني المنهج الشّمولي ردّاً على المنهج التّكاملي، لتبرز التعددية المنهجية بعدها خياراً منهجياً لقراءة النصوص السردية، وهي صورة لنظيرتها المستوردة من المدارس النّقديّة الغربيّة. وتجسدت هذه التعددية في خطابه النقدي بجمعه بين آليات المنهج السّيميائي والتّحليل التّفكيكي، ففعل "مرتاض" المرجعية الغربية في مخائله

للنصوص السردية العربية والجزائرية، وحاول إظهار امتلاكه للوعي المنهجي والقدرة على تطويع المرجعية الغربية، وهو يروم الكشف عن مكونات النصوص ومستويات دلالتها. إلا أن ذلك أفقد عمله - في كثير من الأحيان - الانسجام النظري وأوقعه في الارتباك المنهجي، الذي أدى به إلى التلفيق والتركيب غير المؤسس، إضافة إلى التلفيقية والتناقض، نتيجة الجمع غير المنهجي، فقلل ذلك من كفاية النظرية وفعالية التطبيق.

- أنتجت مزاجية "مرتاض" بين الكتابة الصورية متجسدة في المنهج الإحصائي بخطاطاته وجداوله، والكتابة النقدية الإبداعية خطاطاً يشوبه الغموض واللبس، كما كشفت عن التناقضات التي وقع فيها بين مناداته بعلمية الخطاب النقدي كره، والعدول عن ذلك إلى إبداعيته كره أخرى، رغم أن هذه الأخيرة (الإبداعية) كانت طابعاً مميزاً لخطابه النقدي في كثير من الأحيان.

- ولأن الناقد جمع في كتاباته النقدية في مجال السرد بين الجانبين النظري والتطبيقي، أولى المكونات السردية أهمية، فاعتمد في دراسته للشخصية على معايير متعددة أثناء تصنيفها، ووفقاً لما أفرزته الدراسات في هذا المجال، مفضلاً الأخذ بالمصطلح الذي حقق تداولاً عربياً كمقابل للفظ الأجنبي (Personnage)، وهو "شخصية". غير أن الأمر اختلف مع مصطلح "الفضاء"، الذي اجترح له مصطلحاً تفرد بوضعه وهو "الحيز"، مشدداً على ارتباطه وتفاعله بقوة مع الزمن.

وكشفت معاينة خطابه النقدي من خلال عرضه وتحديدده للزمن أن تعامله معه لم يحمل طريقة جديدة في التصور، ولا إجراءات مختلفة في التحليل، فلامس البحث تطابقه التام مع تصور "تودوروف".

أمّا "الرؤية السردية"، فأظهرت هيمنة للجانب النظري، حتّى والتّناقد يحاول استجلاء مظاهرها في النصوص السردية، فــــــ"مرتاض" حاد عن الهدف الذي رسمه في دراسة لها، فبدلاً من بحث تحليلات هذا المكوّن في النّصّ، ذهب إلى إعادة صياغة المقولات الغربية المتعلقة بها.

ولم يكن "الوصف"؛ بعدّه تقنية تعبيرية وأكثر الأنماط ارتباطاً بالسرد، بعيداً عمّا أكده البحث بخصوص "الرؤية السردية"، فظهر التّأثر بالمنظور الغربي، ممثلاً في تصوّر "جنيت"، وذلك من خلال استنساخ الناقد لوظيفة هذه التقنية أولاً، ومن خلال العلاقة الموجودة بينه وبين السرد ثانياً.

ورغم نزوع الناقد إلى تأصيل مفاهيم "التّناص" و"التّكرار" و"الإيقاع" بالعودة إلى التّراث العربي، ومقابلتها بما قدّمه النقاد الغربيين، إلّا أنّ منطلقاته الفكرية كانت غريبة.

وفي الختام يمكن القول أنّ هذا البحث محاولة بسيطة أثارت الأسئلة أكثر مما سعت إلى الإجابة عنها.

ويمكن أن تكون أساساً لطرح متجدد يتجاوز ما وقف عنده، فتكشف ما لم ينكشف، وتجبر ما نُقص.

خاتمة

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

عبد الملك مرتاض:

- النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ (د،ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1981.
- فنون النشر الأدبي في الجزائر (1931-1954)، (د، ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
- نخضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، (د،ط)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.
- عناصر التراث الشعبي في (اللاز) دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية، (د،ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون- الجزائر، 1984.
- بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لأشجان يمينة، ط1، دار بيروت، لبنان، 1986.
- ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، (د،ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.
- تحليل الخطاب السردى (معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق)، (د،ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون- الجزائر، 1995.
- في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت شعبان 1419هـ-ديسمبر 1998 م.
- نظام الخطاب القرآني، تحليل سيميائي، مركب لسورة الرحمن، (د، ط)، دار هومة، بوزريعة- الجزائر، 2001.
- الكتابة من موقع العدم مساءلات حول نظرية الكتابة، (د،ط)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران- الجزائر، 2003.
- نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، (د،ط)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران- الجزائر، 2003.

- الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، (د،ط)، دار هومة، الجزائر، 2005.
- في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، (د،ط)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة - الجزائر، 2005.
- نظرية النصّ الأدبي، (د،ط)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.
- مائة قضية وقضية مقالات ودراسات تعالج قضايا فكرية ونقدية متنوعة، (د،ط)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2012.

ثانياً: المراجع:

- الكتب العربية:

- إبراهيم خليل: - المثاقفة والمنهج في النقد، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2010.
- بنية النصّ الروائي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر - الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 1431هـ-2010م .
- إبراهيم السعافين، خليل إبراهيم، مناهج النقد الأدبي الحديث، الشركة العربية المتحدة للتسويق والتوريدات، القاهرة- مصر، 2013.
- أبو سليمان الخطابي والرامي والجرجاني: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله أحمد، محمد زعلول، ط3، دار المعارف، مصر، 1999.
- أحمد إبراهيم الهواري: البطل المعاصر في الرواية المصرية، ط1، دار المعارف، مصر، 1986.
- أحمد طالب: جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، د ط، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران-الجزائر، 2005 .
- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، 2001.
- حبيب مونسي: - المشهد السردى في القرآن الكريم، قراءة في قصة سيدنا يوسف، ط1، مكتبة الرّشاد، الجزائر، 1430-2009.

- التّردّد السردّي في القرآن الكريم، مقارنة لترددات السّرد في قصة موسى عليه السلام، (د،ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون- الجزائر، 2010.
- مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ط1، دار التّنوير، الجزائر، 2013،
- حسن مجراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1990.
- حسن نجمي: شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء- المغرب، 2000.
- حسين خمري: فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.
- حفناوي بعلي: تحولات الخطاب الروائي، آفاق التجديد ومتاهات التجريب، (د، ط)، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2015،
- حميد حمداني: - بنية النصّ السّردّي من منظور النّقد العربي، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت -لبنان، آب 1991.
- سحر الموضوع عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، ط2، دراسات سال، فاس- المغرب، 2014.
- حورية الظل: الفضاء في الرواية العربية الجديدة (مخلوقات الأشواق الطائفة لإدوارد الخراط نموذجًا)، (د،ط)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 1432هـ، 2011م.
- الجاحظ: البيان والتبيين، تح: دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
- جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن: تح: محمد أبو الفضيل إبراهيم، (د.ط)، المكتبة العصرية، لبنان، 1998، ج3.
- جميل حمداوي: السيميوطيقا السردية، من سيميوطيقا الأشياء إلى سيميوطيقا الأهواء، (د،ط)، دار المعرفة، الرباط-المغرب، 2013.
- رشيد بن مالك: - السيميائيات السردية: ، ط1، دار مجدلاوي، عمان- الأردن، 1427هـ- 2002م.
- من المعجميات إلى السيميائيات، ط1، دار مجدلاوي، عمان/ الأردن، 2014.

- السيميائية: الأصول، القواعد والتاريخ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، 1428 هـ، 2003م.
- مقدمة في السيميائية السردية، (د.ط)، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.
- السجلмасي: المتزع البديع في تحسين أساليب البديع، تقديم وتحقيق: علال العاري، ط1، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، 1401 هـ، 1980م.
- سعد مصلوح: الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، ط3، عالم الكتب، القاهرة، 1413، 1992.
- السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر.
- سعيد بنكراد: السيميائيات السردية، مدخل نظري، (د، ط)، منشورات الزمن، الرباط، 2001.
- سعيد يقطين: - تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، 1997.
- قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبيّة)، ط1، المركز الثقافي، المغرب، 1997.
- سليمة لو كام: تلقي السرديات في النقد المغاربي، (د، ط)، دار سحر للنشر والتوزيع، تونس، ديسمبر، 2009.
- سمير نعيم أحمد: النظرية في علم الاجتماع (دراسة نقدية)، ط10، (د، ن)، القاهرة، 2006،
- سيد بحر اوي : البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1993.
- سيد قطب: - النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، ط8، دار الشروق-القاهرة، 1424 هـ- 2003م.
- مشاهد القيامة في القرآن، ط14، دار الشروق، القاهرة- مصر، 2002م
- 1423 هـ.
- سيزا قاسم : بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان.

- شايف عكاشة: اتجاهات النقد المعاصر في مصر، (د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د،ت).
- شريط أحمد شريط: مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، ط1، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2001.
- صبيحة عودة زعرب: غسان كنفاني جماليات السرد في الخطاب الروائي، ط1، دار مجدلاوي، عمان-الأردن، 2006.
- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، (د،ط)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس، 1992.
- عائدة أديب بامية: تطور الأدب القصصي الجزائري (1967-1985)، تر: محمد صقر (د،ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.
- عباس الجراري: خطاب المنهج، ط1، منشورات السفير، مكناس، المغرب، 1990.
- عبد الرحمن التمار: نقد النقد بين التصور المنهجي والانجاز النصي، ط1، كنوز المعرفة، الأردن، 2017.
- عبد الرزاق جعنيدي: المصطلح النقدي قضايا وإشكالات، (د،ط)، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.
- عبد الحميد بورايو:
- منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية المعاصرة، (د، ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، 09، 1994.
- البطل المحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، دراسات حول -خطاب المرويات الشفوية: الأداء والشكل والدلالة، (د، ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998.
- القصص الشعبي في منطقة بسكرة، دراسة ميدانية، (د، ط)، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007.
- الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في "معنى المعنى" لمجموعة من الحكايات، (د،ط)، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

- المسار السّردي وتنظيم المحتوى، دراسة سيميائية لنماذج من حكايات "ألف ليلة وليلة"، (د.ط)، دار السبيل، الجزائر، 2008.
- عبد السلام المسدي: الأدب وخطاب النقد، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، آذار/ مارس، 2004.
- عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ط1، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، رمضان 1424 .
- عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي الغربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية (د، ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005 .
- عبد القادر البغدادي: خزانة الأدب ولب لسان العرب، تح: عبد السلام محمد هارون، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997، ج1.
- عبد القادر بقشي: التناس في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)، (د، ط)، أفريقيا الشرق، المغرب/لبنان، 2007.
- عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، (د، ط)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، 2006 .
- عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر/الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، 1430 هـ -2009م.
- عبد الله إبراهيم: - المطابقة والاختلاف، بحث في نقد المركزية الثقافية، (د، ط)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.
- المتخيل السردى: مقاربات نقدية في التناس والرؤى والدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، حيران، 1990.
- عبد الله الركيبي: - القصة الجزائرية القصيرة، ط2، الدار العربية للكتاب، الجزائر، 1983.
- تطور النشر الجزائري الحديث (1830-1974)، ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1975 .
- عبد المجيد العابد: مباحث في السيميائيات، ط1، دار القرويين، المغرب، 2008.
- عصام شرّتح: جمالية التكرار في الشعر السّوري المعاصر، ط1، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2010م.

- فاضل ثامر: اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، 1994 .
- كوثر محمد علي جيارة: تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سوريا، 2012،
- ماجدة حمود: علاقة النقد بالإبداع الأدبي، (د،ط)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997،
- محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، شرح وتحقيق، عباس عبد الساتر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982.
- محمد بوعزة: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ط1، دار الأمان، الرباط- المغرب/ منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة- الجزائر/ الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان.
- محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ط1، منشورات كلية الآداب، الرباط-المغرب، 1420هـ-1999م.
- محمد السيد عبد الرحمن: نظريات الشخصية، ط2، دار الزهراء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر.
- محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، (د،ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.
- محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، (د،ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010
- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ط1، مكتبة لبنان-ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، -لونجمان- 1994.
- محمد علوان سلمان: الإيقاع في شعر الحداثة، ط1، دار العلم والإيمان العامرية، مصر، 2008.
- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، (د،ط)، دار الشعب، القاهرة-مصر، (د،ت).
- محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، ط1، دار الأمان، الرباط- المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر ، منشورات ضفاف، بيروت- لبنان، 1434هـ، 2013م.

- محم مصايف: - الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، (د،ط)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.
- النشر الجزائري الحديث، (د.ط)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.
- محمد مفتاح: - التشابه والاختلاف (نحو منهجية شمولية)، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان / المغرب، 1996.
- تحليل الخطاب الشعري، واستراتيجية التناس، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب نوفمبر 2003.
- مصطفى السعدي: التناس الشعري، قراءة أخرى، لقضية السرقات، (د،ط)، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1991.
- مصطفى منصوري: سرديات جيران جنيت في النقد العربي الحديث، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، 2015.
- منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، المغرب، ط1، 2002.
- مورييس أبو ناضر: الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، (د،ط)، (د،ت).
- واسيني الأعرج: - اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، (د،ط)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،
- الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجاً: دراسة نقدية، (د،ط)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.
- نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي: التناسية- النظرية والمنهج-، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة-مصر، 2010م.
- يوسف وغليسي: - الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، (د،ط)، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002 .
- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1430 هـ-2009م.

- مناهج النقد الأدبي، ط3، جسور للنشر والتوزيع، 2010.

- الكتب المترجمة:

- أدوين موير: بناء الرواية، تر: إبراهيم الصيرفي، (د،ط)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، 1965.

- أرسطو طاليس: فن الشعر: تر: عبد الرحمان بدوي: دار الثقافة، ط2، بيروت، 1973.

- إليزابيث غافوغالو: مناهج النقد الأدبي، تر: يونس لشهب، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، 2013.

- أندريه مارتيني: مبادئ في اللسانيات العامة، تر: سعدي زوبير، (د،ط)، دار الآفاق، الجزائر، (د،ت).

- برنار فاليط: النص الروائي تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنحدو، (د،ط)، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، (د،ت).

- بيار زبما: التفكيكية: دراسة نقدية، تعريب: أسامة الحاج، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1417هـ-1996م.

- تزيقتان تودوروف: - مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزبان، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة- الجزائر، 2005.

- تيري إيجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، ط2، نوارا للترجمة والنشر، القاهرة، 1997.

- جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 2000.

- جورج لوكاتش: نظرية الرواية وتطورها، تر: نزيه الشوفي، ط1، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، (د،ت).

- جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت - لبنان/ منشورات الاختلاف، الجزائر، 1428هـ، 2007م.

- جون بول سارتر: ما الأدب؟ (د،ط)، دار العودة، 1984.

- جون بول سارتر: ما الأدب تر: محمد غنيمي هلال، (د،ط)، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، (د،ت).

- جون كوهن: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، (د، ط)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1990.
- جيار جنيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ط3، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003.
- جورج بوليتيزر- جي بس موريس كافين: أصول الفلسفة الماركسيّة، تعريب: شعبان بركات، (د، ط)، منشورات المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ج1، (د، ت).
- جيار جنيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التّبرير، تر: ناجي مصطفى، ط1، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدّار البيضاء-المغرب، 1989.
- دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد إحياتن: ط1، الدار الغربية للعلوم، ناشرون، بيروت-لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1428هـ-2008 م.
- روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة- مصر، (د، ت).
- رولان بارت: - التّقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، ط1، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1988
- التحليل النصي: تطبيقات على نصوص التوراة والإنجيل والقصة، تر: عبد الكبير الشرقاوي، (د، ط)، دار التكوين، سوريا، 2009.
- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، ط2، مركز الإنماء الحضاري، المغرب، (د، ت).
- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، محمد الولي، مبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988.
- رونيه ويليك: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، د ط، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع 110، فبراير 1987.

- رونية ويليك وأوستين وارين: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، (د، ط)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1987.
- غاستون باشلار: جمالية المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط4، 1996.
- فردينان دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986.
- فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، ط1، دار شراع للنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، 1416هـ-1996م.
- فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، ط1، سوريا، 2013.
- لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد سيلا، ط2، مؤسسة الأبحاث العربية-لبنان، 1986.
- لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، تر: بدر الدين عروودي، ط1، دار الحوار، 1993.
- مارتن والاس: نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، (د، ط)، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1998.
- مجموعة من المؤلفين: الفضاء الروائي، ، تر: عبد الرحيم حُزل، (د، ط)، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002.
- مجموعة من المؤلفين: طرائق تحليل السرد الأدبي، ، (د، ط)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، 1992.
- مجموعة من المؤلفين: جماليات المكان، ط2، عيون المقالات، الدار البيضاء- المغرب، 1988.
- مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناسرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط1، 1982.

- مونيكا فلودريك: مدخل إلى علم السرد، تر: باسم صالح حميد، مراجعة: مي صالح أبو الجلود، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 2012.

- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط3، منشورات عويدات، بيروت/باريس، 1986.

ثالثاً: المجالات والدوريات:

-أحمد قشوبة: دلالة العنوان في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي ، الملتقى الوطني الثاني، " السّمياء والنّص الأدبي"، جامعة "محمد خيضر"، بسكرة، 15، 16 أبريل 2002.

- إلهام محمد فتحي محمد شاهين: الفلسفة الوضعية عند أوغست كونت وأسباب ظهورها، مجلة كلية الدّراسات الإسلامية، الأزهر- القاهرة، ع36

- جابر عصفور: نقاد نجيب محفوظ، ملاحظات أولية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، م1، ع3، أبريل- جمادى الآخرة، 1401هـ، 1981م.

- رشيد بن مالك: تحليل سيميائي لرواية الصحن للكاتبة سميحة خريس، مجلة علامات، المغرب، ع26، 2006 .

- عبد القادر علي زروقي، محمد عباس: أسلوب التكرار بين القدماء والمحدثين، مجلة الذاكرة، تصدر عن مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري، ع9، جوان 2017.

رابعاً: المعاجم والقواميس:

-ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري المصري، لسان العرب، ط1، دار المعارف، القاهرة، م1، ج1.

- جيرالد برنس: المصطلح السّردى، تر: عابد خزندار، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2003، .
- رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (د، ط)، دار الحكمة، الجزائر، 2000.

- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985 .

- الفيروز أبادي: القاموس المحيط ، دار الحديث، القاهرة، مصر، (د، ت).

- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون/ دار النهار للنشر، بيروت- لبنان، 2002.

- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010.

- محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس، تح: علي هلايلي، مراجعة: مصطفى حجازي، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001.

خامساً: الرسائل والمخطوطات:

- ريمة برقرق: الخطاب الواصف في مشروع النقد العربي المعاصر (سعيد يقطين) -أموذجا-، أطروحة دكتوراه جامعة سطيف2، 2015-2016.

- حمزة بسو: إشكالية المنهج في النقد الجزائري، دكتوراه علوم، كلية الآداب واللغات، جامعة سطيف، 2018-2019.

- لعجال لكحل: المقاربة السيميائية عند رشيد بن مالك، دكتوراه الطّور الثالث، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2016-2017.

- محمد عبد الله العيسى: علم المصطلح بين القديم والحديث، أطروحة دكتوراه، جامعة تشرين اللاذقية -2009م

سادساً: مواقع الانترنت

- François Rastier : systématique des Isotopies, In (Essais de semiotique poétique

[-http://www.maamri-ilm2010.yoo7.com/html](http://www.maamri-ilm2010.yoo7.com/html)

- نسرين بن الشيخ: مصطلح التشاكل بين المفهوم العربي والغربي:

<http://aswat.elchanal.com>

- جابر عصفور: إيقاع لاهت من التغيير

<http://www.alarabing.com/common/help> - أبريل، 1996.

- وليم جيمس: من ويكيبيديا، الموسوعة الحرة. [https:// ar.m.wikipedia.org](https://ar.m.wikipedia.org)

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

- مقدمة.....أ-و
- مدخل (1-26)
- السرديات الغربية الحدّ المفهومي والاستقبال العربي.....2
- الفصل الأول: خطاب المنهج في الممارسة النقدية الجزائرية بين مرجعية التأصيل وإشكالية التأسيس. (27-94)
- تحولات الخطاب السردى والحركة النقدية المصاحبة له.....29
- قضية المنهج في خطاب نقد السرد الجزائري.....35
- عبد الله خليفة الركبي.....36
- محمد مصايف.....42
- واسيني الاعرج.....48
- عبد الحميد بورايو.....62
- رشيد بن مالك.....69
- حبيب مونسى.....81
- الفصل الثانى: الخلفية المعرفية للآليات المنهجية لخطاب السرديات عند عبد الملك مرتاض. (95-170)
- مصطلح السرديات: مظاهره ومرجعياته عند عبد الملك مرتاض.....98
- المناهج النقدية عند عبد الملك مرتاض: إشكالية التطبيق والوعي بالأصول.....105
- سؤال المنهج.....111
- تجليات إشكالية التركيب المنهجى عند مرتاض.....123
- النقد الأدبي بين العلمية والإبداعية.....155
- الإحصاء والعلمية الصارمة.....163

– الفصل الثالث: الجهاز المصطلحي والمفاهيمي لتحليل النصّ السّردى عند عبد الملك مرتاض.

(171 – 251)

- مفهوم الشخصية عند مرتاض.....173
- مفهوم الشخصية وأهميتها.....174
- تصنيف الشخصية وأشكال تقديمها.....179
- اللغة السردية.....189
- الفضاء السردى.....194
- البنية الزمنية.....205
- الرؤية السردية.....216
- تداخل الوصف بالسرد.....226
- التناص.....230
- التكرار.....238
- الإيقاع.....246
- خاتمة.....252
- قائمة المصادر والمراجع.....258
- فهرس الموضوعات.....272

ملخص البحث:

تسعى هذه الدراسة للوقوف عند حدود التجربة النقدية الجزائرية في مجال السرديات لمجموعة من الدارسين، وهم (عبد الله الركبي، محمد مصايف، واسيني الأعرج، عبد الحميد بورايو، رشيد بن مالك، حبيب مونسى)، بالإضافة إلى عبد الملك مرتاض بعدّه أنموذجاً لاستقراء منجزه النقدي، والحفر في الأسس المنهجية والمنظومة المصطلحية والمفاهيمية التي اهتمت بها "مرتاض" لاستنتاج النصوص السردية، بُغية كشف المنطلقات النظرية والخلفيات المعرفية التي تُقبع خلف هذا التفكير وتوجه مسار رؤيته النقدية، غاية معرفة الحلول ورسم معالم لآفاق مستقبلية.

الكلمات المفتاحية: خطاب المنهج - السرديات الجزائرية - عبد الملك مرتاض - نقد النقد.

Résumé:

La présent étude vise à déceler les limites de l'expérience critique algérienne dans le domaine de la narratologie, réalisée par Abdellah Rekibi, Mohammed Messayef, wessini Laaredj, Abdelhamid Bourayo, Rachid Ben Malik et Habib Munci ainsi que Abdelmalek Mortadh qui est le modèle de l'analyse critique. En outre, le recherche vise à étudier profondément les bases méthodologiques ainsi que le système terminologique et conceptuel qui facilite, aux Mortadh, l'interrogation des textes narratifs, le but de la dite interrogation est de déceler les points de départs théoriques et les origines cognitives qui se cachent derrière cette pensée en orientant le parcours de leur vision critique, afin d'avoir une idée sur les solutions et tracer les repères pour les perspectives à venir.

Les mots clés: le discours de la méthode, la narratologie algérien, Abdelmalek Mortadh, critique de la critique.