الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجيلالي بونعامة

كليةالآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

الخطاب الواصف في تجريب النقد الروائي الجزائري

- قراءة في نماذج تحليلية-

مذكرة التخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها

تخصص مناهج نقد معاصر

إعداد الطالبتين:

01- سومية قاضي

02- زهرة مقراوي

إشراف الأستاذة:

صليحة بردي

السنة الجامعية:2016/2015

باسم الله الرحمن الرّحيم

﴿ قَالَ رَبِّ اشْرَح لِي صَدْرِي(25) ويَسِّر لِي أَمْرِي (26)
واحلل عقدة من لساني (27) يفقهوا قولي (28) ﴾
صدق الله العظيم

سورة طه –الآيات: 25- 26- 27- 28

شكر وتقدير

كلمة كلها شكر وعرفان إلى كافة أساتذتنا الذين كان لهم الفضل الكبير بعد الله تعالى في وصولنا إلى هذا المستوى.

وبحثنا هذا راجع لصدى صوتهم وثمرة لغرس أيديهم وقطرة من فيض بحرهم

وبصفة خاصة إلى الأستاذة "**بردي صليحة**" التي لم تدخر جهدا ولم تتوان يوما في توجيهنا وإرشادنا لإنجاز هذا العمل المتواضع

وإلى كل يد طيبة مدت لنا يد العون والمساعدة

ونخص بالذكر الأستاذ "**محمد مكاكي**" الذي كان منهلا ومعينا لا ينضب خلقا وعلما جزاه الله كل خير.

وتحية تقدير واحترام إلى كل أساتذة وطلاب وعمال جامعة الجيلالي بونعامة –خميس مليانة–.

سومية/ زهرة

إهداء

إلى العائلتين الكريمتين

إلى من لا يطيب لنا العيش إلا بهم وبينهم

إلى كل من يبادلنا المودة بالمودة

إلى كل الأحبة

نهدي هذا العمل المتواضع.

سومية/ زهرة

مقدمة

شهدت الساحة النقدية الجزائرية حركة حثيثة، تفرعت في مسالك عديدة بتعدد اختصاصاتها، وانتحت مناحي متباينة بتباين المادة الأدبية المشتغل عليها والمرجعية المستند إليها، مختلفة باختلاف عنايتها بالتنظير والتحليل.

فقد أولت الدراسات النقدية الجزائرية الحديثة في العقود الأخيرة من القرن العشرين اهتماما بمجال اللغة والنقد الأدبي، حيث كانت بداياته بأسلوب كلاسيكي أكاديمي، الذي اتسم بالموضوعية والعلمية ونجد ممن حمل هذا اللواء: "محمد مصايف، عبد الله الركيبي، أبو القاسم سعد الله... وغيرهم"، إلى أن خلفهم جيل من النقاد تجاوز النزعة التقليدية التي أعطت جل اهتمامها للمؤلف وما يحيط به من ظروف اجتماعية، تاريخية، سياسية. وذلك رغبة منهم في التجديد والتغيير ومواكبة روح العصر أمثال: "عبد المالك مرتاض، عبد الحميد بورايو، محمد ساري، رشيد بن مالك، وكوكبة أخرى".

إنّ محاولة نقادنا الجزائريين الطامحة إلى مواكبة سيرورة الأدب والأعمال الفنية عن كثب جعلتهم يتعاملون معه ضمن مستويين اثنين: مستوى الانبهار والتلقي العقيم ومستوى التفاعل الواعي الايجابي، وأمام تنوع المناهج المعتمدة من طرف النقاد والباحثين نرى أن الحسم في مسألة اختيار المنهج المناسب لنقد أي أثر إبداعي يقتضي العودة إلى ما يشتمل عليه هذا الأثر من خطاب، وذلك لضبط أهم مرتكزاته وهذه العودة من شأنها أن تساعد الناقد على التجديد النقدي الملائم الذي بإمكانه أن يفي بممارسة نقدية علمية مستوحاة أصلا من طبيعة العمل الأدبي المنقود.

فالمناهج النقدية مثل الآداب ترتكز بدورها على عدة خبرات وآليات مكتسبة، فماهي في الأصل إلا وسائل وأدوات تطورت واستخلصت لتساعد على سبر أغوار النص الأدبي وليس لغاية في حد ذاتها.

وما النقد إلا قراءة متكاملة رأت النور بفضل الأدب وقوته الإيحائية باختلاف أجناسه الأدبية من شعر ومسرح وقصة ورواية، ولكي تتم العملية النقدية لا بد من وجود خطاب أدبي والذي لا يمكنه أن يشكل إبداعا حقيقيا ولا مشروعا إلا بوجود قارئ يبث فيه الحياة،

والمعاني، والتأويلات وهو يحتاج كذلك إلى قطب ثان وهو النقد لأنّ كل منهما يكون بكينونته الآخر، وهما معا يطوران روح الكتابة الإبداعية ويعمقان الإحساس بروعة الجمال ويعمل على نهضة الروح والذوق وتألقهما باعتبارهما خطابين قائمين على التحاور من خلال اللغة من حيث هي أيضا وسيلة يعتمدها الناقد في تقصي بنية النص الأدبي، ومن هنا ينشأ خطاب ثالث وهو "**نقد النقد**".

ويتجه "**نقد النقد**" نحو النصوص النقدية النظرية لقراءة المصطلح والمنهج، والمفهوم والإجراء النقدي إضافة إلى مساءلة النظريات الفكرية المؤسسة ومدى قدرة النقد الأدبي على قراءة النصوص الأدبية، وما يحسب له أنّه يساعد على بناء شخصية الدارس ومعرفة المختلف الذي يقدمه كل اتجاه نقدي عن سواه.

ومنذ نشأت الرواية الجزائرية حاول العديد من الروائيين الجزائريين إثراء هذا الفن من خلال كتاباتهم المتعددة والمتنوعة، وهذا راجع إلى استيعابها للأسس الفنية التي يبنى عليها العمل مما جعلها تلقى إقبالا كبيرا من طرف النقاد الذين تناولوها بالنقد والتحليل.

فالناقد مطالب بأن يكون صوت الأديب ليوصل قصديته إلى المتلقي وفق نظرته، فالاهتمام الذي ارتبط بالتجربة الروائية كان لابد له أن يجد صدى مختلف عند الباحثين الذين عكفوا على مساءلة بنياتها ودلالاتها، وكانت في كل مرة تثير اشكاليات أخرى تبعا للمناهج المتبناة والمقاصد التي يرومها كل باحث في قراءته لهذه النصوص.

ومن هنا كانت عناية الرواية بذاتها، وبأدواتها الإجرائية من لغة، ونقد، وآليات كتابة حيث جعلت من ذاتها موضع مساءلة وحوار وسبيل ذلك تجربة الرواية داخل الرواية أو ما يعرف بالخطاب الواصف.

وقد اهتم النقاد بالخطاب واستنطاق النصوص وتحليل المواطن الأدبية في المدونة الجزائرية، فكان الخطاب الواصف إحدى تجليات هذه القراءة، والذي يعد من المقاربات القليلة في الخطاب النقدي الجزائري، وهذا ما شجعنا على اختياره كموضوع للدراسة والبحث فكان للأستاذة الفاضلة "**صليحة بردي**" دور في اختيار الموضوع، مع اهتمامنا بفن الرواية

وتخصصنا في مجال المناهج النقدية آثرنا دراسة نقد الرواية في المدونة الجزائرية فكان عنوان بحثنا "**الخطاب الواصف في تجريب النقد الروائي الجزائري**"، فتبادرت إلى أذهاننا اشكاليات حول تجليات الخطاب الواصف، فما المقصود بالخطاب الواصف؟ وما مدى استجابة الميتا–رواية لطروحات النقد الجزائري؟.

وقد تولد عن هذه الإشكاليات عدة تساؤلات سهلت علينا التغلغل في البحث وتقييده فقد كانت حول معرفة حدود العملية النقدية وآفاقها، والأدوات الإجرائية التي تطبقها، وكذا محاولة تأصيل النقد الروائي في الجزائر.

وكان لبحثنا جملة من الأهداف نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر التعريف بالخطاب الواصف الذي يبدو غامضا بالنسبة للكثير من الدارسين، كما أننا سنسعى إلى تسليط الضوء على النقاد الجزائريين الذين لم نلق لآرائهم النقدية اهتماما على صفحات كتب النقد العربي.

وبغية الإجـابة عن هذه الأسئلة اعتمدنـا خطة بحث متكونة من مقدمة وفصلين:

الفصل الأول: المعنون ب"**الخطاب الواصف في ظل المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة**"، بيّنا فيه مفهوم الخطاب الواصف في مبحثه الأول. أما المبحث الثاني فخصصناه للدراسة السياقية وجاء المبحث الثالث متضمنا الدراسة النسقية.

أما الفصل الثاني: الموسوم ب"**الخطاب الواصف ومستوى الوعي بالتنظير–قراءة في نماذج تحليلية–**"، والتي اخترنالها بعض الأسماء النقدية الجزائرية، حيث سعينا في المبحث الأول إلى وصف تحليل "**واسني الأعرج**" لرواية (اللاز)، ومعرفة مدى كفاءته في دراسة الرواية دراسة اجتماعية، أما المبحث الثاني فكان عبارة عن طرح بنيوي وقراءة في تحليل "**إبراهيم صحراوي**" لإحدى الروايات العربية، أما المبحث الثالث فكان طرحا مركبا بين المنهجين السيميائي والتفكيكي الذين اعتمدهما "**عبد المالك مرتاض**" في تحليل رواية (زقاق المدق).

وقد اعتمدنا على المنهج التحليلي الوصفي بهدف إيضاح ملامح هذا الخطاب في المدونة النقدية الجزائرية، وقد واجهتنا جملة من الصعاب والتي لم تكن متعلقة بنقص المادة

الأدبية وإنما كانت بطبيعة الموضوع الذي كان يقتضي منا الإلمام بكل المناهج النقدية(الساقية والنسقية)، كما أن هذا المفهوم لم يلق اهتماما كبيرا عند النقاد العرب، بالإضافة إلى تداخل الممارسة الإبداعية بالنقدية في أفق الكتابة الروائية ما أسهم في خلق نوع من الصدام بين التوجهين الإبداع كممارسة والنقد كتنظير، وعدم وجود دراسات نقدية تعالج الرواية الجزائرية في المناهج المعاصرة مما دعانا إلى أخذ عينات لنقاد جزائريين درسوا الروايات الجزائرية وكذا العربية.

وخاتمة تطرقنا فيها إلى أهم النتائج والأهداف المحققة في دراستنا للخطاب الواصف في النقد الجزائري، معتمدين في ذلك على أهم المراجع الملمة بالموضوع، ككتاب في "نظرية الرواية" بحث في تقنيات السرد لعبد المالك مرتاض، وكتاب "السيمائيات الواصفة" لأحمد يوسف، وكتاب "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر" لواسيني الأعرج، و"تحليل الخطاب الأدبي" لإبراهيم صحراوي، بالإضافة إلى كتب ومراجع أخرى، ومنشورات جامعية، ومجلات، ومعاجم، ومخطوطات.

وفي الأخير نتوجه بالشكر الجزيل للأستاذة "**صليحة بردي**"، على قبولها الإشراف على هذا البحث والفضل يعود لها في اقتراح هذا الموضوع.

والله ولي السداد والتوفيق

الفصل الأول:
الخطاب الواصف في ظل المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة

اعتبرت اللغة في منشأها الأول مجرد وظيفة للتواصل والتبليغ، وأداة للتعبير عن الحاجات والأغراض، أنها لم تعد كذلك بعدما أخذت الدراسات الأدبية والنقدية صورة مغايرة، طامحة إلى تجاوز الفكر التقليدي وتطوير محتوياتها، وفق رؤية مبنية على طلب الإبداع والتجديد، فقد انتقلت من التخيلات البسيطة والمجازات الشعرية والحكايات الرمزية والآثار الأدبية إلى الأنظمة وأنساق معرفية مختلفة، وتشكل عالما مستقلا بذاته.

فقد باتت حقلا للشرح والتفسير والتأويل والخلق، والتحويل بعوالمها الرمزية وفضاءاتها الدلالية، وباستعمالاتها المتعددة "فهي تنشئ العالم بقدر ما تتحدث عنه، وتمنع الواقع بالكلمات بقدر ما تتحول هي نفسها إلى وقائع لها أثارها ومفاهيمها"[1]، ونحن هنا نقف أمام "واقع القراءة وقراءة الواقع والعلاقة بينهما تشبه العلاقة بين اللغة وما وراء اللغة، أو "**اللغة الشارحة**" كما يقول المناطقة القدامى، وفي اللغة الشارحة يدور الكلام على الكلام، وتتحدث اللغة عن نفسها أي تجعل موضوعها اللغة عينها"[2].

والقراءة النقدية قراءة مزدوجة سياقية قد يممت وجهها شطر الخارج تحاور حقوله المختلفة مستفيدة من معارفها التي يفرزها البحث الفلسفي، والتاريخي والاجتماعي والنفسي محاولة أن تبق باب التذوق والتأثر مفتوحا على الداخل.

والقراءة نسقية أوكلت لنفسها مهمة الغوص في مجاهل عالم مغلق تقر بوجوده واستقلاليته في ذاته بعيدا عن أي مؤثرات خارجية، أي أنّ تدابير القراءتين في حاضرها هو ما يعطي للعمل الأدبي قيمته الفنية والجمالية واللغة هي تمثل كينونة الخطاب باعتبارهم متشعب متشابك معقد ورسالة مبدعة تتحدث عن نفسها، ونخص بالذكر الخطاب الواصف الكامن في العمل الروائي والذي يحيلنا إلى دلالات متعددة بتعدد القراءات وما يجعلنا نطرح مجموعة من الأسئلة، ما مسار هذه اللغة التي تسرد نفسها؟ وكيف استثمر مفهوم الخطاب الواصف في الدراسات النقدية؟ وما مدى فاعليته؟

[1] –علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات، ط 5 بيروت، لبنان، 2005، ص 21.

[2] –المرجع نفسه، ص 21.

1.الخطاب الواصف: (إشكاليته وأهميته)

أصبحت الدراسات الأدبية الحديثة تعتمد أكثر، مما كان عليه الحال في الماضي على المعطيات اللغوية خاصة بعد الثورة التي أحدثتها الدراسات اللغوية، لتجنح بذلك نحو الدقة والعلمية، فأولت اهتماما كبيرا بالنص الأدبي، وبالدلالة الكلية التي تستقر في عقل القارئ، وذلك من خلال التحليل الواصف لمكونات الخطاب الذي يعد أكبر وحدة لسانية يمكن وصفها وصفا نحويا وبالاعتماد على علوم مختلفة.

وفي ظل التلاقي الحاصل بين اللغة والأدب تشكل خطاب نقدي جديد، حيث كان من أولوياته الاهتمام بالفن الروائي، نظرا لخصوصية هذا الأخير، فهو يتميز بالتعقيد والتشابك والذي يستلزم قراءة واعية ناقدة مزودة بالذكاء والذوق والثقافة، التي تسمح له بتأويل الدلالات من البنية السطحية إلى البنية العميقة للغة، هذه اللغة التي تختلف اختلافا تاما عن اللغة الطبيعية، فهي لغة أخرى، لغة ثانية، على حد نظر الدارسين هي (لغة واصفة شغلت اهتمام الكثير من النحاة واللغويين عبر مر العصور من أبحاث القديس أوغسطين حول العلامات اللغوية والسيميائية إلى وظائف "جاكبسون" الست إلى أعمال رولان بارت*، وجيرار جينيت* في متعالياته النصية.

أولى هؤلاء النقاد عناية كبيرة بدراسة الرواية في ذاتها باعتبارها خطاب واصف، الذي شكل محور دراسة لدى العديد من الباحثين العرب كذلك، هذا ما جعلنا نتساءل: ماذا يقصد

---

*رولان بارث (1915-1985): واحد من أهم أعلام النقد في فرنسا، كان مدير التدريب لموادعلم الاجتماع، والرموز الدلالات له عدة كتب: الدرجة الصفر في الكتابة، لذة النص.... ، ينظر: رولان بارت، لذة النص، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1992، ص مقدمة الكتاب.

*جيرار جينت: كاتب مقالات وشعري فرنسي، تخرج من دار المعلمين، له عدة كتب إيمائية(1976)، مدخل إلى النص الجامع(1979)، أطراس(1982)، عتبات(1987) أحد مؤسسي مجلة الشعريات، ومدير الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية، ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر : محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص14.

بالخطاب الواصف؟ وما دور اللغة في تشكله، وما مدى استجابة القارئ لهذه اللغة؟ وكيف شكلت محور دراسة لعديد النقاد؟.

1.1. إشكالية اللغة الواصفة:

تعتبر اللغة مادة العمل الأدبي فهي التي تكسبه قيمته وتجعله متفردا "إنّ اللغة لهي المعرفة، وأنّها لهي الخصوصية والاختلاف في الوقت ذاته"[1]، هذا ما قاله عبد المالك مرتاض في كتابه "**في نظرية الرواية**" معليا من شأن اللغة، ورافعا من قدرها، وذلك لتميزها وتنوعها بين لغة تواصلية وأخرى إبداعية جمالية فنية.

وهذه اللغة الإبداعية هي التي شغلت الباحثين هذا من خلال محاولاتهم الجادة لاكتشاف مكامنها، "وحين نتحدث عن اللغة ونحن هنا لا نريد إلى اللغة بمعنى (اللسان) ولكننا نريد إلى اللغة بمعنى (langage, languague) أي أننا نريد إلى اللغة الوظيفية أي اللغة التي يكتب بها كاتب جنسا أدبيا ما، فاللغة الخاصة التي يصطنعها هو، ويحاول في كثير من الأطوار، شأن الكتاب الكبار في العالم، أن يخرجها من المستوى المعجمي الميكانيكي الدلالة إلى المستوى الانزياحي"[2]، والتي تتيح له أن يسخر لغته لمعان جديدة وكثيرة تحيي مواتها وتوسع دلالتها هذا ما أطلق عليه اللغويين "**اللغة الواصفة**" فهي لغة تتحدث عن نفسها.

كما تعتبر اللغة الواصفة لغة تصف نفسها وذلك بكشف مكامنها وتحليل بنياتها واهتمامها بكل استعمالات اللغة وخاصة الجملة "فاللغة الواصفة تستعمل عموما لوصف موضوع محدد، ولعل الألسن الطبيعية، تظل مميزة عبر هذه الخصوصية، كونها تمثل

[1] –عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، مجلة عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر 1998، عدد 240، ص 96.

[2] –المرجع نفسه، ص96.

موضوعا للوصف، ولغة واصفة في الوقت نفسه"[1]، واللغة الطبيعية هي اللغة الموضوع للغة الواصفة وهي النواة الأساسية التي تتجسد منها اللغة الواصفة وتتميز عنها.

لم تعرف الدراسات اللغة مصطلح اللغة الواصفة إلا من خلال الاحتكاك بعلماء المنطق والرياضيات، فقد اصطنع **(كرناب)** هذا المصطلح في كتابه (التركيب المنطقي للغة)، حيث تبنى المناطقة هذا التصور اللساني لطبيعته التحويلية "فبعيدا عن أي تأويل تتولى العلامة الرياضيات الواصفة بوصفها تصورا أوليا للنظرية المنطقية للعلامات التحويلية"[2].

يعتبر **كرناب** المؤسس الحقيقي لمفهوم اللغة الواصفة، وذلك في تصريحه الواضح هذا بالرياضيات الواصفة التي تكون اللغة فيها تعبيرا عن التصور للنظرية المنطقية للعلامات ووصف قواعدها التحويلية.

ودون "أن يخف علينا أنّ المشروع "جون ستيورات ميل" في بناء "**لغة واصفة**" من خلال تمثله لإشكالية التعيين "من خلال العلاقة التي تقيمها اللغة مع الموضوع فعلى سبيل المثال إنّ الكلمة (blanc) تعين كل الأشياء البيضاء من مثل: (الثلج، الورق، زبد البحر... إلخ)، وتتضمن أن توحي في الوقت نفسه إلى صفة البياض"[3]، فقوله هذا يرمي به إلى أن الكلمة كعلامة توحي بتعينها الأشياء كثيرة تحمل نفس الصفة كالثلج، ولون زبد البحر، أي لصفة البياض مدلولات مختلفة.

ولم تقتصر أبحاث اللغة على هذين العلمين فقد وظفها علماء مدارس لغوية مختلفة نذكر على سبيل المثال مدرستي فيينا وبولونيا "حينما قالوا بضرورة التمييز بين اللغة التي

---

[1] –ماري نوال غاري بريور، معجم المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، ترجمة عبد القادر فهيم الشيباني، سيدي بلعباس، ط1، 2007، ص70

[2] –عبد القادر فهيم الشيباني، معالم السيميائيات العامة، "أسسها ومفاهيمها"، سيدي بلعباس، الجزائر، ط1، 2008 ص47.

[3] –المرجع نفسه، ص 47، 48.

نتحدث عنها واللغة التي نتحدث بها"[1]، فقد ظهر هذا المصطلح مع (تارسكي)1931، و(موريس) في كتاب "أسس نظرية العلامات (1938)"، أي في تمييز بين اللغة الطبيعة واللغة الاصطناعية.

كما قامت أفكار (يلمسليف) على مناهضة الفكر الميتافيزيقي وإحداث قطيعة مع كل ما هو واقعي يعتبر العلامة " ليست علامة لشيء ما، وإنما تجد محايثتها في تلاحم شكلي التعبير والمحتوى"[2]، وهذا من خلال كتابه (مقدمات في نظريات اللغة 1943)، فقد أولى اهتمامه بالعلامة اللغوية التي بفضل اللغة الواصفة نستطيع الاحتفاظ بخاصيتها الدلالية، وبتراتبية اللغات التي تمتلك طاقة هائلة في التعبير عن أي دلالة كانت وذلك بتلاحمها في التعبير والمحتوى.

أما اللغويين واللسانيين المحدثين فقد استقوا من سابقيهم أو جاؤوا بالإضافة الواضحة والفارقة لما لم يلم به غيرهم من القدماء، ونجد "**رومان جاكبسون**" قد ارتبط مفهوم اللغة الواصفة عنده "بالوظيفة التي تجنح اليها اللغة عندما يركز الحدث الكلامي على الشفرة، فتصف اللغة نفسها، أو تتأكد فاعلية نظامها الشفري في عملية التوصل"[3]، كما اعتبرها قضية لسانية مهمة كونها تجسد مظهرا لسلوكنا اللغوي، وقد اصطلح عليها بالميتا–لغوية، (métalangage).

وفي إطار أبحاثه عن وظائف اللغة، فقد بين أن الوظيفة الميتا–لغوية لا تتجلى في دراسة المناطقة واللغويين الذين يجعلون اللغة موضوعا للدرس والتدبر فحسب، وأما تتجلى أيضا من خلال الكلام اليومي، فقد ميز بين مستويين للغة: ""**اللغة الموضوع**" أي اللغة المتحدثة عن الأشياء، و"**اللغة الواصفة**" أي اللغة نفسها، وهي اللغة الشارحة، إلا أن هذه اللغة ليست فقط أداة عملية ضرورية لخدمة المناطقة واللسانين، بل هي تلعب دورا هاما في

[1] –فهيم الشيباني، معالم السيميائيات العامة، مرجع سابق، ص 48.

[2] –حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سبيل)، منشورات مخبر التحاليل الخطاب، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، 2012، ص11

[3] –أديث كريزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار السعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993.

اللغة اليومية، فحينما يتحدث شخصان ويريدان التأكد من الاستعمال الجيد للسنن، فإن الخطاب يكون مركزا على السن، وبذلك تشتغل وظيفة ميتا–لسانية"[1]، أي الشرح، فهي لغة تحيلنا إلى لغة ثانية وهي لغة تعادل اللغة الموضوع في نظر المناطقة.

عارض "رومان جاكسون" هذا الرأي كما وضح " رفضه للثنائية الصارمة التي كانت لدى **(أبوجاز)** في بدايتها، وهي الثنائية التي وضعت اللغة الشعرية في مقابل اللغة العملية على أساس حضور المعنى أو غيابه دون أن نحرمه من طابعه اللغوي"[2]، وهذا نظرا لرحابة اللغة التي تختلف بين استعمال متداول يومي وبين استعمال شعري يكون فيه الكلام منظورا في ذاته وليس مجرد وسيلة لتقديم مضامين محددة أي أنها ليست للتواصل فقط.

وهو بهذا يرى "أن الوظيفة **(الميتا–لغوية)** عند بيان وظائف اللغة وارتباطها بالعوامل المكونة لعملية التواصل اللغوي، بالإضافة بقيام اللغة بالأخبار عن العالم المحيط والإحالة إلى المرجع عبر ما يختزنه المتكلم للتعبير عن انفعاله ومشاعره، حتى يستطيع التأثير في المخاطب، ومحاولاته لإفهامه عن طريق التنبيهات، والوظيفة الشعرية الإنشائية التي يقصدها الميتا–لغوية أو ما وراء اللغة حيث تنعكس اللغة على ذاتها وصفا لقواعدها وإبرازا لخصائصها"[3]، فقد ركز اهتمامه على ثلاث مواضيع: الرسالة والمتلقي، والموضوع، فأما الرسالة فهي الوظيفة الإنشائية التي تسعى إلى خلق الجمالية بوصف اللغة عن لغة أخرى يعبر بها للتنبيه والإفهام بشفرات يفهمها وتسهل التواصل بينهما.

ويعتبر جاكسون "الوظيفة الشعرية" الوظيفة المهيمنة على الخطاب باعتبارها المصدر الذي تنبثق منه الدلالات وتختلف فيه القراءات، وتتعدد التأويلات، فتتراوح اللغة وتخرج عن

[1] –حسينة فلاح، الخطاب الواصف، مرجع سابق، ص12.

[2] –رامان سلدن، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تر: مجموعة من الكتاب، مراجعة: ماري تريز عبد المسيح، موسوعة كامبردج، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، المجلد 8، العدد 1045، ط1، 2002، ص 50.

[3] –محمد القاضي، معجم السرديات، الدار الدولية للناشرين المستقبلين، تونس، ط1، 2010، ص 178

المألوف إلى لغة أخرى تحمل معاني إيحائية متنوعة، فاللغة الشعرية "تتضمن موت اللغة وبعثها في أن واحد"[1].

أما "رولان بارت" فقد رأى اللغة الواصفة من منظور النقد لأنه يتميز بالاختلاف في التفسيرات ومنه فهو ليس إلا لغة تصف اللغة ذاتها أو خطاب على خطاب آخر، فقد اعتبر النقد الأدبي لغة شارحة على حد تعبيره "مؤكدا أن كل نقدا حتى لوكان في أكثر أساليبه المتخيلة تواضعا وعدم مباشرة لابد أن ينطوي خطابه على تأمل ضمني لذاته"[2].

ويمضي بارت موضحا فكرته بقوله: إن موضوع النقد صعب للغاية، فهو ليس "العالم وإنما خطاب كائن آخر غير الناقد، فالنقد خطاب على خطاب، لغة ثانية، أو لغة شارحة كما يقول المناطقة تعمل على اللغة الأولى أو لغة لموضوع(langage objet)"[3]، فاللغة التي درسها بارت لغة نقد تمارس على الخطاب أو قول لتخلق لنا من الخطاب نفسه لغة واصفة، ومن خلال ربطه هذا بين اللغة الواصفة والنقد اتضح تصنيفه للغة، فهي عنده لغة طبيعية وأخرى اصطناعية، كما تحدث عن الأدب، وما اصطلح عليه "بأدب الأدب"(métalitteratur).

ولم يقتصر هذا المصطلح على بارت فقط، بل استخدمه كذلك(جيرار جنيت) حين اصطلح (الميتا–سرد méta–recits) وقد ربط بين الميتا–سرد في خطاب الحكاية على الحكاية، أو الميتا–رواية باعتباره "سرد واصف méta –récitعلى حد تعبير جيرار جينيت، أي مروي في الحكاية أو حديث الرواية عن الرواية، أو الحكاية عن الحكاية كما استعمل من قبل رولان بارت في استعماله لمصطلح ميتا–أدب أي حديث الأدب عن الأدب"[4]، كما

[1] –نور الدين السد، تحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي، الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ج1،(د. ط)، 1997، ص 44.

[2] –جابر عصفور، نظريات معاصرة، مطابع الهيئة المصرة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1998، ص283

[3] –المرجع نفسه، ص 248.

[4] –آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى التخلف، دارالأمل، تيزي وزو، الجزائر، (د. ط)، 2006 ص 157.

انصب جل اهتمامه على الرواية وجاء كذلك بمصطلح (méta-roman) أو ما يعرف بالميتا-روائي.

تعد المتعاليات النصية من أهم الأعمال النقدية التي اشتهر بها جيرار جينيت، وحاول أن يجد اللغة التي تصف اللغة الأولى، من خلال تصنيفها إلى خمسة أنواع وهي: "التناص(intertextualité)، والنص الموازي (paratexetualite)، والتعالي النصي (hyper textualité)، وجامع النص (architextualite)، إضافة إلى الميتا-نصية أو النصية الواصفة"[1].

ويقصد بالنصية الواصفة كما ذكر في مقاله أطراس "هي بكل بساطة علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصا بآخر تتحدث عنه دون الاستشهاد به أو استدعائه"[2]، وهذا القول يوضح لنا العلاقة بين النصوص المتناصة أو النصية الواصفة حسب تعبيره، وهي لغة تشرح لغة دون أن يكون هناك أثر لوجود اللغة السابقة وذلك من خلال استدعائها في النص الحالي الإستشهاد، فهي تخلق نصا ثان تولد عن الأول بوصف لغة له.

"وتتجسد (الميتا-نصية) من خلال النقد الذي يوجهه النص الروائي إلى النصوص التي استقى منها أم من خلال التعليق أحيانا، وتأخذ الميتا-نصية شكل التلخيص، والاختصار وهذا الأنواع تكون في نهاية الفقرات أو الفصول ككلمة يقولها الكاتب على لسان السارد"[3]، الميتا-نصية نقد يحصل بين النص الروائي مع النصوص التي تناص معها، فتكون العلاقة بينهم أما تعليقا أو تلخيصا أو اختصارا ولا تظهر إلا في نهاية النصوص عن طريق الكاتب وبلسان السارد.

---

[1] -ينظر: جيرار جينيت، أطراس، الأدب في الدرجة الثانية، تر: مختار حسني، مجلة ثقافية فكرية، العدد 16، فبراير 1999.

[2] - المرجع نفسه.

[3] -صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، (د. ط)، (د. ت)، ص177-179

لم يقتصر اهتمام (جيرار جينت) باللغة الواصفة في معناها الدلالي وفقط، بل عاد إلى القواميس والدراسات السابقة لمعرفة دلالة السابقة (méta)، "والميتا تعبر عن عمليتين متزامنتين هما التجاوز والتضمين، والتجاوز هو مجموعة من القواعد أو الطروحات التي يتم تجاوزها بالخرق من طرف الكاتب، وهم بذلك يبتكرون قوانين جديدة للكتابة، أما التضمين فهو أن تتوفر الرواية أو اللغة عن حكاية أخرى داخلها، أو خطاب الآخر الذي تتناص معه، قصد ممارسة عمليتها النقدية[1].

يرى جنيت أن هاتين العمليتين ضروريتين حتى تخلق اللغة الواصفة، ولابد من تجاوزهما فهذه الطروحات تسمح عن طريق اختراقها بابتكار قوانين جديدة توسع أفق الكتابة عن طريق الكاتب، أما العملية الثانية فهي اللغة عن اللغة نفسها أو الحكاية تحتوي حكاية أخرى متناصة معها تسمح للغة الواصفة بممارسة عمليتها داخل هذا الخطاب.

أما فيما يخص اهتمامات العرب بهذا المصطلح رغم قلتها، إلا أننا نجد أنهم قد أشاروا إليه في مضامين كتبهم، فقد عرفه القدامى العرب ولكنهم لم يقدموه كمصطلح يلم بمفاهيم حوله وحول اللغة، فنجد مثلا أبو حيان التوحيدي في كتابه الإمتاع والمؤانسة قد تحدث عن أهمية الكلام "إن الكلام على الكلام صعب..... فأما الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه ويلتبس بعضه ببعضه"[2]، نفهم من قوله أن الكلام صعب إذا لم نستطيع شرح مكوناتها والتعليق عليها.

إلا أن الدراسات العربية الحديثة قد فسحت مجالا أوسع لدراسة لغة اللغة أو اللغة الواصفة، فمنهم من اجتهد في تعريبه ومنهم من قام بترجمة المصطلح ترجمة حرفية مباشرة، فاصطلحوا على (métalangages) ب: (اللغة الواصفة) وبعضهم من ترجمة إلى (ما فوق اللغة) أو (لغة اللغة).

[1] –ينظر: حسينة فلاح الخطاب الواصف، مرجع سابق، ص 20–21.

[2] –أبو حيان التوحيدي، الامتاع والمؤانسة، المجموعة الكاملة، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان،ج2، (د. ط)، (د. ت)، ص 131.

نجد الناقد الجزائري **عبد المالك مرتاض** قد تحدث عن **(لغة اللغة)** في أعماله ففي كتابه "**في نظرية الرواية**" وفي إطار حديثه عن غريماس وكيف ميز بين اللغة السيمائية واللغة الطبيعية "فتمييز غريماس لمفهوم اللغة بصورة نهائية بين اللغة السيمائية واللغة الطبيعية أنه تم دمج اللسان في اللغة، فيقال "لغة اللغة " و"لسان اللسان" وأما أن يعبر عنه بطريقة حشوية فيقابل مفهوم اللغة لمفهوم اللسان الطبيعي"[1]، وكأن مرتاض يقوم في قوله بقابلة اللغة واستعمالها فاللسان أوالكلام، فكلاهما لغة، و"لغة اللغة" كأنها وصف اللغة نفسها بطريقة حشوية، فتصبح بمثابة تعبير اللغة عن اللسان الطبيعي.

ونجد جابر عصفور في كتابه"**النظريات المعاصرة**" يذكر أن مصطلح (métalangage)، هو اللغة الشارحة على حد تعبير رولان بارت في نقده البنيوي كما يرى أن "زكي نجيب محمود في كتابه "**خرافة الميتافيزيقا**"، فكان أول تقديم نظري للوضعية المنطقية في اللغة العربية على نحو أدى إلى تأصيل مفهوم "**النقد الشارح**" بوصفه مصطلحا يشير إلى نظام لغوي ثان ولغة شارحة لنظام لغوي أول هو لغة الموضوع"[2].

أي في ضوء اهتماماته بالنقد الأدبي الحديث الذي يعمل على الوصف والتفسير وكان يتميز بذاتية الناقد للأعمال الأدبية في أحكامه، فقد حاول أن يخلق نقدا يخالف الذاتية ويكتب اهتمامه في ذاتية الخطاب فقط هو"خطاب "أنا" النقد المحدثة المنقسمة على نفسها في وعيها بحضور ملفوظاتها التي تبين عن الذات الفاعلة وموضوعها هو عين ذاتها التي تستهل عهدا جديدا من المعرفة النقدية"[3]، حيث تكون مقاصدها خطاب الأنا مغيبة لا تظهر إلا عندما تنقسم على نفسها، أو حضورها في أصلها المنشئ بملفوظات ندرك من خلالها هذه الذات الناشطة في موضوعها وبلغتها الواصفة، فتنجر معرفة نقدية جديدة.

أما أحمد يوسف فربط نظرته إلى هذا المفهوم باللسانيات الواصفة باعتبار "الكفايات اللسانية لها من الإمكانات غير المحدودة ما تنتج به الجمل المستقيمة والمقبولة حول اللغة

[1] –ينظر: عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص99.

[2] –ينظر: جابر عصفور، نظريات معاصرة، مرجع سابق، ص272–273.

[3] –المرجع نفسه، ص270.

والتي تمتحن مدى الاستقامة والمجال لهذه الجمل حول العالم ولهذا لا يمكن التقليل من دورها في فهم آليات اللغة الواصفة"[1].

اعتبر أحمد يوسف الكفاءات اللسانية هي الفاعل الرئيسي في توليد الجمل المستقيمة نحويا والسليمة معجميا، وكانت بمثابة الآلية المنهجية لفهم اللغة الواصفة، حتى ينشأ خطابا سليما وبنظرة مختلفة بعلامات وأنساق سيمائية محدودة، وما يلفت النظر أن اللغة الواصفة ترتبط ارتباطا وثيقا بالسيمائيات أكثر من المناهج النقدية الأخرى، فهي تستمد مادتها منها، وتدلل عليها من خلال ما تبعثه اللغة الواصفة من إشارات ودلالات ورموز مختلفة، وهذا راجع إلى اعتبار اللغة الإيحائية لغة اصطناعية (لغة واصفة) "وبديهي مثلا، أن تكون الدلائلية لغة اصطناعية لأنها تحمل على عاتقها لغة أولية باعتبار هذه الأخيرة نظما ثانيا (أو لغة –موضوع) هو النظام المدروس –وما هذا النظام الموضوع سوى مدلول من خلال اللغة الاصطناعية الدلائلية"[2].

فالأنساق السيميائية تحيل إلى مجموعة من دلائل وكذلك تفعل اللغة الواصفة فهي قراءة تنعتق منها الدلالة ومن خلال ذاتها فهي بنيوية بذلك في الاعتماد على التحليل المنبثق، وهي لغة ما بعد حداثية في لانهائية الدلالة، فهي لغة أساسها اللعب الحر، كما أنها مؤسسة اجتماعية تمثل واقع الإنسان وتاريخه، وتكشف بواطن النفس وما يحتاجه فيها من انفعالات وعواطف ووجدان مكبوتة في أعماق النفس.

[1] –أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، منشورات الاختلاف، الجزائر، (د. ط)، 2010، ص171.

[2] –رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، تر: محمد البكري، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط2، 1987، ص138.

1-2 - الخطاب الواصف:

يرى "بنفست" أنّ الجملة هي "أصغر وحدة في الخطاب وأن الخطاب ملفوظ منظور إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل"[1]، بدأ "بنفست" بالجملة باعتبارها أصغر وحدة في تحليل الخطاب حتى يصل إلى الخطاب كامل ملفوظ، يستعمل في تحقيق التواصل اليومي، والخطاب بنوعية الخطاب شعري وآخر نثري هدفها التواصل اليومي، والخطاب بنوعية الخطاب شعري وآخر نثري هدفهما خلق تواصل بين الأفراد المتكلمين، وإبداع نصوص فنية وجمالية كل حسب خصوصية.

وما يميز الخطاب النثري (الرواية) التي أصبحت أكثر الفنون تطورا وازدهارا في طريقة الكتابة، فقد أصبح الكتاب أكثر وعيا "بضرورة تغيير الكتابة الروائية، ولم يكن اللجوء إلى التراث وحده كافيا للتعبير عن هذا الطموح في التغيير وإنما كان هناك سعي لتكريس كتابة جديدة جعلت كل روائي يتفرد بمشرع خاص"[2]، هذا التغيير جعل الروائيين أكثر اهتماما ووعيا بما يكتبونه وأكثر دقة في استعمال اللغة وأكثر حذرا مما تنزاح إليه هذه اللغة، أي كتابة ناقدة.

كما اهتم النقاد بدراسة الرواية في مفترضاتها ومقترحاتها بواسطة آليات التحليل، خاصة في ما تعلق بنقد الرواية في ذاتها وبمختلف التعليقات والشروحات المتعلقة بذاتها، أي الاهتمام بدراسة الرواية في ذاتها ما جعل مفهوم "**اللغة الواصفة**" ينتقل إلى الرواية عبر ما سمي عند بعض النقاد "بالنصية الواصفة" أي "الخطاب النقدي المتمرس بالخطاب الأدبي"[3].

---

[1] -محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية "دراسة في نقد النقد"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د. ط)، 2003، ص 170.

[2] -آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص 153.

[3] -برنار فاليط، النص الروائي "تقنيات ومناهج"، تر: رشيد بن حدو، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، مصر، (د. ط)، (د. ت)، ص11

وفي إطار حديث "رولان بارت" عن كيفية تحضير الرواية في كتابه(comment préparer le roman) ويقصد بها حديث "الرواية عن الرواية" فجعلها خطابا واصفا، والذي بواسطة إعادة كتابته نستطيع الكشف عن مخططات وأفكار وانشغالات المؤلف التي تكون حاملة للبعد النقدي أكثر منها البعد الجمالي "ومن ذلك ما عرف بالخطاب على الخطاب، وهذا المصطلح يشترك مع مصطلحات أخرى متشابهة كالميتا–لغوية (اللغة الواصفة) أو ما وراء اللغة (méta –langage) والميتا–تواصل (méta– communication) في الدلالة على جعل اللغة نفسها موضوعا للكلام من حيث قواعدها المجردة وصيغها التعبيرية، أو من حيث تحقق إشكالها التواصلية"[1]، فالخطاب من حيث صيغه التعبيرية وقواعده المجردة يفتح آفاق جديدة للتواصل وقراءة ما فوق اللغة، باعتبار أن اللغة الواصفة لغة تواصل كذلك، بحيث تكون هي موضوع الكلام ودلالته ويتخذ الخطاب مستويات عديدة وأشكال مختلفة ومتفاوتة من حيث الظهور والخفاء أما بالاستدعاء أو التعليق.

وقد يعتبر النص السردي في بعض مواضعه محاكاة للغة الواصفة "فقد اعتبر فيليب هامون النص السردي قد يحاكي في مواضيع منه العملية الميتا–لغوية، كما تتجلى في مداخل المعاجم، فالوصف يقوم على تسمية مكثفة متبوعة بتوسعة تعرف بالموصوف وتحدد عناصره"[2]، ففي نظر "هامون" العملية (الميتا–لغوية) تظهر بوضوح في المعاجم بوصفها لغة تتحدث عن اللغة، وأن الوصف يكون بغرض توسيع تسمياته المكثفة وهي اللغة الواصفة أو ما أسماه بالموصوف.

فالخطاب الواصف يحتل مواقع استراتيجية من النص تمثل حدود وعتبات النص ودورها في تشكيل رؤية فنية لقارئ من خلال فقرات النص المتوالية بين الأنماط السردية المختلفة وتفرع عن هذا الخطاب، ثلاثة أنماط نذكر منها: "الخطاب على خطابي

[1] –محمد القاضي، معجم السرديات، مرجع سابق، ص176.

[2] –المرجع نفسه، ص 177.

ويعني به الخطاب المنقول النص الذاتي (discourt rapporte auto textuel) حيث يكون للمتكلم حرية التعبير في خطابه الذاتي الذي أنشأه وإعادة تأويله بنظرته الخاصة، والنوع الثاني: الخطاب على خطابه (discours commentatif) وهو التعليق: الميتا–لغوي الذي يقود السارد الرئيسي على خطاب الآخر المتعلق بفعل التلفظ، والنوع الثالث: خطابه على خطابي فهو حطاب منقول انعكاسي ويمثل في حكايات داخل حكاية يخبر عن الخطاب السردي في كليته"[1]، فلا يسعنا أن نقول إلا أن الخطاب الواصف ليس سوى مظهرا من مظاهر اتجاه الكتابة الروائية في لغات عديدة، وبأشكال متنوعة ومختلفة.

فهدف الرواية الحداثية إلى الكشف عن لغة السرد ومواضعات الكتابة التي تعتبر أهم عنصر في البناء السردي، التي تعطي الرواية معناها الأساسي، يقول رولان بارت "وكما أن الكتابة ستبقى خاضعة للصمت، ولتمييز الإشارات وعلى كل حال، فإنه ثمة معنى كثيرا سيبقى دائما، لكي تحقق اللغة به متعة تكون خاصة بمادتها"[2]، فالكتابة تحيلنا إلى الديمومة والاستمرار، والكتابة هي الأصل اللغة التي تستمد منه متعتها.

لقد شغلت الكتابة الروائية اهتمام النقاد والروائيين كثيرا وهذا منذ القدم وذلك من خلال ما تجذر عند الغرب في دراساتهم لرواية "أبوليوس" في الحمار الذهبي" حين نقل لنا معاناته من اللغة التي يكتب بها"[3]، وما جسده من صعوبات في استعمال اللغة، كما نجد في بعض الروايات مواقف نظرية حول الرواية والكتابة الروائية، وهو ما نجده عند "**ناتالي ساروت** في روايتها "الفواكه الذهبية" وعند **أمبرتو إيكو** في "اسم وردة"، وفي العربية نجدها في رواية "سمرقند" **لأمين معلوف**، وفي الرواية الجزائرية عند **مالك حداد** في روايته، "سأهبك غزالة" "ورصيف الأزهار لا يجيب"، حيث يلاحظ القارئ اهتماما وصفيا بفضاء الكتابة وما يتمثل

[1] –ينظر: حسينة فلاح، الخطاب الواصف، مرجع سابق، ص29.

[2] –رولان بارت، هسهسة اللغة، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 199، ص19.

[3] –آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص157.

ببواعثها الداخلية وأدواتها النقدية، فضلا عن هواجسها الإبداعية والنقدية، التي تخص أجواء النشر والاستقبال والنقد"[1].

ونستخلص من هذا القول أن قضية الكتابة الروائية قد شغلت النقاد عامة، فلم تقتصر على الغرب فقد جاءت كتابات نجيب محفوظ في ثلاثيته والطريقة التي نهجها في الكتابة أدت إلى تغيير مسار الرواية العربية، ونخص بالذكر كتابات الروائيين الجزائريين ككتابات "**واسني الأعرج**" وما تميز به "**مالك حداد**" كما ذكرنا سابقا، و"**الطاهر وطار**"، وما أبدعت به أقلام أحلام مستغانمي، ما ساعد على توليد وإنتاج نوع جديد من القراءة النقدية التي عملت على تقوم العملية الإبداعية التي أنتجتها اللغة الواصفة للعمل الروائي.

وما يمكن أن يشكل فرقا بين اللغة الواصفة والخطاب الواصف سوى اعتبار "الخطاب الواصف مفهوم مرتبط بفضاء أوسع من اللغة أو الجملة وهو السرد أو الخطاب الأدبي"[2]، فنحن حين نصف لغة فإننا نقوم بتحليل محتواها وبنياتها تراكيبها النحوية واللغوية، أما الخطاب الواصف، فهو يعد أكثر اتساعا حيث تكون اللغة أكثر رحابة من الجملة على التعبير في شكل سرود أو حكي وكل ما يخص الخطاب الأدبي بصورة عامة.

[1] – آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص155.

[2] –حسينة فلاح، الخطاب الواصف، مرجع سابق، ص19.

1-3- أهمية الخطاب الواصف:

نظرا لتشابك مصطلحي اللغة الواصفة والخطاب الواصف وتمحوره حول الكتابات الإبداعية، فانهما يكتسبا الأهمية ذاتها وهي تكمن في توليد قراءة واصفة تسعى إلى إحياء النص الذي شارف على الهلاك أو الموت، وذلك بإعادة قراءته قراءة واصفة تبث فيه الحياة من جديد عن طريق تفجير مكوناته وتحرير دلالاته، فتكون بذلك قد طرحت جملة من المفردات الناشئة عن مفردات اللغة الموصوفة، كما تتمثل في طرحها من المفردات الناشئة عن مفردات اللغة – الموضوع، ويظهر ذلك بجلاء إذا ما استبدلنا هذه المفردات بعلامات مغايرة، وهذا لأن اللغة الواصفة قادرة على خلق مجالات متعددة ولانهائية لطرح علامات لغوية وغير لغوية في سياق لغوي بحت.

فاللغة ترتكز حول العلامات فهي بمثابة المحدد الأساسي لكلمة ما وتعيينها بعلامة مخالفة لغوية كانت أو غير لغوية من إشارات أو أرقام وغيرها، ويتضح من هذا الحديث أن اللغة الواصفة تعتمد على بعض المبادئ السميائية، لأنها أكثرت من ميولاتها حول اللغة والدلالات وغيرها، ممن دأب على تحديد نعتها ب: "رفع لبس العلامة الواصفة لدى فلاسفة اللغة ممن دأب على تحديد نعتها باللاعلامة بالتعبير المفتقر للمحتوى أو بالذكر في مقابل الاستعمال"[1].

تسعى اللغة الواصفة إلى تأسيس لغة شارحة وبناء صيغ منطقية تعتمد في مقارنة فلسفة العلامة والسؤال المعنى "بإضفاء الدلالات على الموضوعات الجمالي وتحديد قيمتها المرجعية لأن العلامة الجمالية لا تمثل نفسها، وإنما تحيل على علامات جمالية مفتوحة تضفي عليها دينامية سيميائية وسيرورة دلالية"[2]، فاللغة الواصفة تشترط على المتلقي الكفاءة

[1] –عبد القادر فهيم الشيباني، معالم السيميائيات العامة، مرجع سابق، ص 59.

[2] –أحمد يوسف، السيميائيات الواصف "المنطق السيميائي وجبر العلامة"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص131.

العالية حتى يستطيع مواكبة دينامية السيمياء التي تحيل على علامات جمالية متنوعة، تصحبها سيرورة دلالية لا نهائية.

ولكي تستطيع اللغة الواصفة أن تكون أكثر رحابة وجب على المتلقي أن يوسع من أفق الدلالات، بالرجوع إلى مكتسباته المعجمية والمرجعية اللغوية "فتصبح اللغة المعجمية وسيلة للحديث عن اللغة وهكذا تصير اللغة أكثر حظا في التعبير بتوظيف الألفاظ المعجمية وفق نوايا وكفاءات مستعملها لتكسب دلالات أوسع وجمالية أكثر"[1].

وبهذا تكمن اللغة الواصفة في قدرتها الخلاقة على استثارة القارئ، للبحث والتعمق في أغوار النص، كما تجعل الأديب في الرواية بصفة خاصة يعي الصيغ اللغوية والألفاظ التي يستعملها في الكتابة وبالأسلوب الذي يشاء.

[1] – أحمد يوسف، السيميائيات الواصف "المنطق السيميائي وجبر العلامة"، مرجع سابق، ص 58.

1-4- دور القارئ في تشكيل الخطاب الواصف:

إن ما يحسب على البحوث النقدية المعاصرة اهتمامها بعنصر القارئ في النصوص الأدبية، فهذا الاهتمام لم يكن موجودا في الدراسات القديمة فقد اعتبرت قراءة القارئ للنص وتحليل الخطاب الأدبي في بعض الأحيان قراءة واصفة، وذلك بإعادة كتابته لنص جديد وفق لغة واصفة "لغة ثانية فالقارئ كاتب ثان ما جعل الأديب "يكتب للجمهور، وهو يفكر في قارئ مثالي مصاب بارق مثالي"[1]، فهذا القول يفسر لنا مساعي الدراسات النقدية الحديثة التي أصبح همها أن يكتب شيئا أو عملا فنيا ما يسترضي به الكاتب قارئه حتى يصل به الحد إلى المثالية أو ما أسماه بالأرق المثالي الذي يجعله يعيد إنتاج عمل أو خطاب جديد، بنظره مغايرة فهو يريد قارئا يكتب نصه الأول بدلالات ربما عجز هو عن الإتيان بها حينما كان ينتج نصه.

إن هذا القارئ المقصود هو"**القارئ النموذجي**" الذي يمتلك الكفاءات والمهارات المختلفة" في تعامله مع النص فتكون الكفاءات هي الكفاءات الموسوعية والكفاءات المعجمية والأسلوبية والكفاءات اللغوية، كما أن المؤلف ينبغي له أن يمتلك مجموعة من الكفاءات تتماشى مع كفاءات القارئ وحينئذ يحدث التعاضد أو التعاون بين القارئ النموذجي والنص"[2]، أي أن أمبرتو إيكو يشترط في قارئه أن يكون نموذجيا أولا وأن يكون ذو ثقافة شاسعة فلا يخفى عليه شيء في الكفاءة المعجمية أو الأسلوبية أو اللغوية حتى يحصل الوفاق بين النص ومنتجه الثاني (القارئ).

فاصطلح ما يعرف بقراءة ما وراء النص حتى يستطيع القارئ سبر أغوار النص فجعل القراءة قراءتين وهي تخص الناقد بالدرجة الأولى الذي يستطيع أن يصل إلى الحقيقة المرادة

---

[1] -أمبرتو إيكو، حاشية على "اسم وردة" آليات الكتابة، تر: سعيد بن كراد، مجلة علامات، العدد 15، 2004، http://www.saidbengrad.fr

[2] -أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، مركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص 68.

في الحكاية، وما يخالف القارئ النموذجي عنده هو القارئ العادي الذي لا يملك أدوات وعدة حتى يستطيع إدراك ما وراء النص.

وهذا القارئ العادي لا يمكن اعتباره قارئا صحيحا في نظر أمبرتو إيكو إذ يتوجب عليه المعرفة اللغوية والمعجمية والكفاءة الموسوعية التي تأهله لأن يكون قارئ نموذجيا يستطيع أن يلعب دورا مهما أو حضورا جليا في الأعمال الأدبية كالرواية مثلا، فهو يشارك السارد في أحداث الرواية حين يقوم باستنطاق النص حيث "لا توجد شبهة اختلاف في أننا هنا أمام المفهوم الأساسي للتلقي والقائل أن القارئ لا يقوم بمجرد قراءة النص بل كتابته وأنه لا يوجد نص حقيقي إلا داخل وعي المتلقي أو القارئ"[1]، عندما يقرأ متلقي النص الروائي هذا العمل فإنه يصب فيه أفكاره ويعيد كتابته ليبعثه من جديد إلى الحياة، فبهذا تكون عملية التلقي كاملة فهو ليس مجرد قراءة بل هي كذلك أسلوب القارئ في تشكيل وبناء نص خاص به يحمل وعيه واهتمامه.

لا يمكن الاستغناء عن القارئ في الرواية فعند الحديث عن القارئ وعن توقعاته يقول رولان بارت "لا أستطيع أن أكون أبدا خارج اللغة، وأنظر إليها على أنها رديئة وفي اللغة وأنظر إليها على أنها سلاح"[2]، يقصد بارت بقوله هذا أن العلاقة القائمة بين اللغة واللغة الواصفة وبين النص والنقد الذي يقيمه القارئ من خلال الصيغ المختلفة للمتلقي، فعلى القارئ أن يتسلح بالمعرفة والكفاءة ومختلف المكتسبات القبلية.

ويبقى دور القارئ كامن في قدرته على إنتاج تأويلات يكون قادرا على إعادة بناء نص جديد "فمفهوم التأويل يستلزم إمكانية توظيف مقطع لغوي لاعتباره مؤولا لمقطع آخر ينتمي إلى لغة ذاتها"[3]، والقارئ القادر على التأويل هو ذاك القارئ النموذجي عند أمبرتو إيكو والمثالي القادر على كسر أفق التوقع وملء الفجوات عند "إيزر هذا القارئ هو القارئ الناقد.

---

[1] –حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص 214 –215.

[2] –مجموعة من المؤلفين، بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998، ص51.

[3] –أمبرتو إيكو، سيمياء التلقي، تر: محمد العماري، مجلة علامات، العدد10، 1998، ص 7.

ويعد الخطاب الواصف مجالا أوسع من اللغة الواصفة نفسها باعتبارها يهتم بالتفات النقد إلى نفسه، وعلى وعي لغته بحضورها المؤثر في إشاراتها الذاتية وهذا لكثرة شروحها واختلاف تفسيراتها، وتعدد التأويلات التي سمحت لدارسين بالاهتمام بالخطاب الواصف.

إن هذا الاهتمام الكبير بالمفهوم ناجم عن الأهمية التي يكتسبها، فهو يجعل القارئ الناقد أكثر وعيا بالعملية النقدية والدخول في عالم الرواية من خلال ما يعرف "**بالقراءة الواصفة**" التي يتوجب "أن تتأمل فيها تأويل المعطى المقروء... واختيار اللانهائية القراءة، وانبثاق أمكنتها المتعددة"[1]، وذلك بانتهاج طرق التأمل المختلفة، التي تستوجب إمكانية قيام لغة نقدية، تشتغل بوصفها لغة واصفة تقوم على لانهائية القراءة وتعدد الدلالات، التي تعتمد أساسا على مدى كفاءة القارئ، معتبرا سلامته النحوية وثروته المعجمية ومدى اتساق أفكارها، محللا بذلك أبعادها الوظيفية ودلالاتها التأويلية.

[1] –محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، مسألة الحداثة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص 137.

2- مقولة السياق:

كان النقد في العصور القديمة يخضع لعلوم أخرى غير علم اللغة وعلم الأدب، فتارة ياتم بالفلسفة والفلاسفة وتارة يأتَّم بالتاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع، وكان النقد كتب عليه منذ عصور ألا ينفصل عن هاته العلوم، وإلا يكون له كيان مستقل إلا بتوفر تلك العوامل السياقية والمؤثرات الخارجية.

2-1- النقد التاريخي:

يعد المنهج التاريخي أول المناهج السياقية التي تعنى بالسياق سواء كانت الوقائع التاريخية أو المعضلات الاجتماعية أو الظواهر النفسية والمكبوتات الشخصية، فهذا المنهج متعلق في بادئ الأمر بفكر الإنسان ومدى تطوره، فأخد في العديد من قضاياه من الأطروحات الفلسفية، حيث يعبر هيجل "الفكر في حالة الدراسات التاريخية ينبغي أن يكون تابعا للمعطيات التاريخية أعني مستخلصا من وقائع التاريخ بحيث تكون الوقائع أساسه ومرشده"[1]، فالأدب بحاجة إلى هذه السياقات حتى يتسنى له أن يصل إلى محاكاة واقع المتلقين من ظروف سياسية وتاريخية كثيرة.

فالأدب في النقد التاريخي يكون بمثابة تجربة ملموسة عن أرض الواقع "ونريد أن يتأكد عبر هذه الوقفة أن الأدب ثمرة تنتمي إلى أرضها وتاريخها وناسها وأن هذه الثمرة تحمل الشكل والمذاق والفائدة المطلوبة في مرحلة بعينها"[2]، فالتاريخ يجعل من الأدب ثمرة ذات شكل ومذاق وفائدة يصل إليها من أجل قراءة تاريخ مرحلة بعينها في النتاج الأدبي.

استطاع الأدب أن يعبر عن رغبات أفراد المجتمع الواحد وتقضي عصور تاريخية عابرة عن طريق إحيائها في أعمال أدبية فكانت عدة مدارس تسعى إلى جعل الثقافة

---

[1] -هيجل، العقل في التاريخ، من محاضرات فلسفلة التاريخ، مجلد 01، تر: أمام عبد الفتاح أمام، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط3، 2007، ص 41.

[2] -محمد حسن عبد الله، مداخل النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية السعودية، القاهرة، مصر، (د. ط)، 2005، ص67.

الإنسانية تتبلور إلى وعي تاريخي "الرومانسية إذن في الفكر النقدي هي التي بدأت التوجه إلى التمثيل المنتظم للتاريخ باعتباره حلقة من التطور الدائم يتم فيها تصور الأدب باعتباره تعبيرا عن الفرد والمجتمع وبالتالي، فهو يربط بين الجدلية التي تعكس علاقة الفرد بالمجتمع وباعتباره –وهذا هو الأهم–تعبيرا عن الحياة في تدفقها وانهمارها"[1]، المدرسة الرومنسية كان لها فضل واضح على الفرد ومجتمعه وكونها تعبيرا تمثله في تصور العلاقة المتكاملة بين الفرد ومجتمعه وكونها تعبيرا عن الحياة في دورتها الدائمة فهي كحلقة لا تنقطع عن التدفق والتجدد.

2-1-1-أعلام النقد التاريخي:

ظهر النقد التاريخي في أواخر القرن التاسع عشر على يد أعلام أوربيين سعوا إلى دراسة شخصية الأديب والظروف المحيطة به وكانت مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنقد العلمي "والمعروف أن النقد الأدبي قد خطا في القرن التاسع عشر خطوات جديدة تستهدف توجيه الدراسة الأدبية إلى البحث في نفس الأديب ومقدار معلوماته وما فيها من خطا أو صواب والعوامل النفسية الداخلية وكذلك العوامل الخارجية التي أثرت فيه ودوافعه التي حملته على الإنتاج الأدبي"[2]، فالسياق هنا يستهدف توجيه الدراسة إلى الكاتب في حد ذاته فكانت جل الانشغالات حوله فجاء الناقد الأوربي «سانت بيف» بما يعرف «بوعاء الكاتب».

بدأ "**سانت بيف**" بنشر أحاديث الاثنين التي تعتبر بمثابة سيرة نقدية "biographie" ظهرت في منتصف القرن الماضي "بدأ سانت بيف بنشر أحاديث الاثنين موجزها أن دراسة النقد الحق بنظره يتكون من دراسة كل مؤلف حسب أحوال طبيعية لكي نقيم له وصفا حيويا حافلا حتى يمكن أن ينزل –فيما بعد– في موضعه الصحيح من سلم الفن"[3]، فالنقد

[1] –صلاح فضل، في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د. ط)، 2007، ص 17.

[2] –محمد لخضر زبادية، من أعلام النقد العربي الحديث والمعاصر، دار الغريب، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص86.

[3] –حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعماله، المؤسسة الجماعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص65.

الحق هو دراسة المؤلف وظروفه النفسية الطبيعية حتى يتمكن الناقد أن يصفه وصفا حيويا يظهر مدى براعة تصويره لواقعه.

أما "**هيبوليت تين**" فقد حصر العناصر المؤثرة في الأدب في مقدمة كتابه "تاريخ الأدب الإنجليزي" وذكر فيها أن نقده لا يتحقق إلا من خلال هذه العناصر الثلاثة:

1- الجنس (أي السلالة أو القومية)

2- البيئة (الطبيعية والسياسة والاجتماعية)

3- العصور "آثار التقدم السابق وقوة الدفع التي تتفاوت قلة أو الكثرة تبعا للسرعة المكتسبة من تطور والمجتمع"[1]، فهيبوليت تين في تصنيفه هذا يربط بين الأدب والحياة، فالجنس والبيئة والزمن هي المحددات التي تتحكم في الأدب حسب رأيه فهذا يعتبر نوعا ما كالإهمال لفرادة وعبقرية الأديب فالتركيز على الظروف المحيطة أو السياق على العموم لن يسمح للنص الأدبي أن يظهر فيه.

أما الناقد الثالث فهو «**برونتيار**» الذي آمن بنظرية «داروين» في التطور فبنى عليه دراساته "لتأكيد تطور الفنون بعضها عن بعض أن الخطابة الدينية (في القرن 17) قد تحولت بموضوعاتها البارزة (لعظمة الإنسان وحقارته وزوال الحياة وفنائها والثقة بالطبيعة) واستحالت الشعر رومنسي (في القرن 19) الذي تغنى بالموضوعات ذاتها"[2]، فالأدب عنده يتطور في فنونه ويرتقي إلى اِلكمال النفسي فمن الخطابة إلى فن الشعر الرومنسي فهي تحقق أداء وظيفة معينة.

في بداية القرن العشرين ظهر في الساحة النقدية "**غوستاف لانسون**" فهو أكثر النقاد الذين أثروا في نقدنا العربي وقد تبين الخطوط الأولية للمنهج التاريخي "أن لانسون على تحديد في كتابه «منهج البحث في الأدب» وهو كتاب بالغ الإجازة والكثافة والجمال نستطيع أن نبين الخطوط الأساسية للمنهج التاريخي في دراسة الأدب ونقده، فقد كان كتاب لانسون

[1] -محمد حسن عبد الله، مداخل النقد الأدبي الحديث، دار المصرية السعودية، القاهرة، مصر، (د. ط)، 2005، ص 61.

[2] -يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009، ص17.

هذا هو البلورة العلمية الأخيرة للمحددات الأساسية للمنهج التاريخي"[1]، فقد صارت المدرسة اللانسونية هي الأكثر رواجا في دراسة الأدب والنقد باعتبار أنها وعت مقومات المنهج التاريخي الدقيق.

ربما نستطيع تلخيص حيثيات النقد التاريخي من خلال أعلامه هؤلاء على أنه "يرتكز على ما يشبه سلسلة من المعادلات النسبية فالنص ثمرة صاحبه والأديب صورة لثقافته والثقافة، إفراز البيئة والبيئة جزء من التاريخ فإن النقد تاريخ للأديب من خلال بيئته"[2]، فالنقد التاريخي سلسلة لا يمكن تفكيك عناصرها إلى أجزاء، فهي مركبة بطريقة لا يمكن نفي جزء منها لأنه يعد خلخلة للكل فالنص يكمله صاحبه وصاحبه تكمله ثقافته التي نشأ فيها والبيئة تتعلق بالتاريخ التي مر عليها فذلك كان النقد التاريخي كتاريخ لشخصية الأديب.

2-1-2 - النقد التاريخي في الجزائر:

نهل النقاد الجزائريين من الدراسات العربية في النقد التاريخي فنجد منهم الدكتور **أبو القاسم سعد الله**، فيما قام به في كتابه «**دراسات في الأدب الجزائري الحديث**» حول الأديب "رضا حوحو"، وقد طبق المنهج التاريخي حول الأديب "للباحث في شخصية الأديب أن يتساءل أولا عن حياته وثانيا عن دورة في حركة الأدب وثالثا عن ميزات فنه"[3]، فهذا يعتبر كوعاء لهذا الأديب فحياته تتلخص فيها الظروف المحيطة به.

أما **عبدالله الركيبي*** فكان أول كتبه حول القصة الجزائرية في حين كان النقاد يهتمون بدراسات النثر "معظم النقاد اتجهوا إلى دراسة النثر لاسيما المقالة والقصة القصيرة والرواية بدء بدراسة الركيبي للقصة القصيرة الجزائرية التي كانت عبارة عن تاريخ لها

---

[1] -صلاح فضل، في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص23.

[2] -عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، (د. ط)، 1994، ص88.

[3] -أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1985، ص 85.

* عبد الله الركيبي: من مواليد 1930، أحد كبار المؤسسين للأدب الجزائري الحديث، أصدر مسرحية ثورية مصرع الطغاة، تونس، 1956، وله كتاب، الجزائر الراحلة الانكليزي، مدينة الضباب، بالإضافة إلى عدة كتب في النقد أهمه تطور النثر الجزائري، ينظر يوسف واغلسي، في ضلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور، الجزائر، ط1، 2009، ص288.

ووظف فيه المنهج التاريخي مركزا على الموضوعات التي تناولتها هذه القصص"[1]، فتبنى الركيبي للمنهج التاريخي كان بتطبيقه على القصة القصيرة كعمل أدبي، فركز على الموضوعات التي قامت القصة بدراستها، "واللافت للنظر في هذا الكتاب أنّ الركيبي استحداث مصطلحين سردين جديدين لمعالجة البواكير القصصية الجزائرية ظلا متداولين في كثيرمن الدراسات اللاحقة هما "المقال القصصي" و"الصورة القصصية""[2]، إن ما يحسب لعبد الله الركيبي هو استحداثه لمصطلحين في دراسة التطبيقية صارت متداولة في دراسات لاحقة.

والناقد الجزائري الذي اعتنق المنهج التاريخي في مراحل كتابته الأولى، الناقد عبد الملك مرتاض الذي "استغرقت مؤلفاته النقدية الأولى ولاسيما بحوثه الجامعية ولعل أبرزها (فن المقامات ولعل أشهرها وأكبر تمثيلا له فنون النثر الأدبي في الجزائر)"[3]، فهذه الكتابة تعتبر باكورة تجربته في النقد التاريخي.

2-2- النقد الاجتماعي (SOCIO- CRITIQUE)

ظهر النقد الاجتماعي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حيث بدأ من "الاعتقاد بأنعلاقات الفن بالمجتمع هامة وحيوية، وبأن هذه العلاقات يمكن أن تعمل على تنظيم وتعميق استجابة المرء الجمالية للعمل الفني، أن الفن لا يولد من فراغ، فهو ببساطة ليس عملا شخصيا، ولكنه عمل مؤلف قائم في زمان ومكان معينين، ويستجيب لمجتمع هو فيه فرد هام"[4]، فالناقد الاجتماعي يهتم بتفهم البيئة الاجتماعية، وتفهم مدى استجابة الفنان لها والمسلك الذي يسلكه إزاءها، وهذا لأن الآثار الأدبية يمكنها أن تعكس الواقع بطريقة فنية وجمالية.

---

[1] -محمد مرتاض، النقد الأدبي في المغرب العربي، دار هومة، الجزائر،(د. ط)،2014 ، ص262.

[2] -يوسف واغلسي، النقد الجزائري المعاصر "من اللانسونية إلى الألسنية"، المؤسسة الوطنية، الجزائر، (د. ط)، 2002، ص26.

[3] - المرجع نفسه، ص33

[4] -ابراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر،(د. ط)، (د. ت)، ص21

إن علاقة الأدب بالمجتمع تعتبر بداية للنقد الاجتماعي وذلك من خلال تتبع ادموند ولسون(WIHSON)، لتيار النقد الاجتماعي، حيث أرجعه إلى "فيكو (VICO) في القرن الثامن عشر، ودراسته عن ملاحم هوميروس التي تكشف عن الأوضاع الاجتماعية التي عاش فيها الشاعر اليوناني ... إلا أن جاء الناقد الفرنسي هيبوليت تين (H.TAIME) في القرن التاسع عشر في استنتاجه الشهير القائل بأن الأدب نتاج ثلاثة عوامل: العصر، الجنس، والبيئة إلا أن قدما "ماركس" و"انجلز" عاملا آخر هو وسائل الإنتاج، حيث أمكن من تطوير فرع خاص من المدخل الاجتماعي هو النقد الماركسي"[1].

يعتبر هذا القول ملخص لأهم المراحل التي مر بها النقد الاجتماعي، والتي ترى أن الأدب ظاهرة اجتماعية، وأن الأديب لا ينتج أدبا لنفسه، وإنما لمجتمعه، وهذا منذ تفكير في الكتابة، وحتى في أثناء ممارسة لها وعقب انتهائه منها، فالقارئ حاضر في ذهن الأديب وهو وسيلته وغايته حيث يتخذ الكاتب من لغة معينة بإيحاءات ودلالات مختلفة لتعبير عن ما يدور في مجتمعه، لأن مهمة الأديب إعطاء القارئ الحلول الجاهزة والعملية لمشكلات المجتمع باعتباره واقع ينمو ويتطور فوريا.

يميز الدارسون للنقد الاجتماعي بين نمطين كبيرين من الواقعية:

2-2-1- الواقعية النقدية الغربية:

تقوم على التمثيل الموضوعي للواقع الاجتماعي المعاصر باعتبار أن "الأدب الحقيقي واقعي في شكل نماذج الالتحام العضوي بين الفرد والنمو التاريخي والاجتماعي، كما هو الحال عند بلزاك، وتولستوي، والروائيين الروس الآخرين"[2]، فقد جاءت هذه النزعة الغربية ضد السريالية ومذهب (الفن للفن)، رافضا لكل أشكال الفردية والمثالية في الأدب داعية إلى الموضوعية والجدية وروح الجماعة التي تمثل الواقع، ترفض الواقعية شعار (الفن للفن)

[1] -إبراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 21.

[2]- أنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب القاهرة، مصر، (د. ط)، 1991، ص 122

وتعتبر أن الفن للمجتمع باعتبار أن الأدب رسالة يرسل بها الكاتب لمجتمعه، يستخدم فيها الفن كوظيفة لإيصال هدف أو معنى محدد.

وتعتبر **(مدام دي ستايل)** أول من أدخل المبدأ القائل أن الأدب تعبير عن المجتمع وهذا من خلال كتابها "**الأدب وعلاقته بالأنظمة الاجتماعية**" بالإضافة إلى عدد من الأدباء الذين مثلوا النزعة الغربية أمثال "بلزاك وهيبوليت تين، وتوماس مان، وأناتول فرانس، ويونغ". حيث تقوم هذه النزعة على مجموعة من المبادئ التي ترفض الاعتراف بالخيال، والمجاز، والرمز، فهي لا تهتم بعالم الأحلام ولا بالأساطير فهي تفتح الباب للأشياء القبيحة والسيئة حيث تجعل ذلك مشروعا للفن فقد حاولت هذه النزعة كسر الطابوهات في المجتمع وتعريته بطريقة بذيئة وغير أخلاقية كما فعل "فلوبار، وبودلير" ... وذلك من خلال ما أسموه برسالة الأدب الهادف.

تمثل الواقعية المجتمع بجل تفاصيله، فهذه النزعة ترفض المثالية وتنظر إلى الحياة بنزعة تشاؤمية فالواقعية "لا تدعوا إلى التفاؤل، وهي تميل إلى ملاحظة جانب الشر والاشتقاق في الإنسان بحيث تصبح تصورا للنواحي المظلمة في الشخص البشري وعندها مثلا أن الرغبة في المجد يرجع إلى الأثرة، والكرم يرجع إلى الميل للمباهاة والشجاعة إلى اليأس من الحياة كذلك"[1].

فالواقعية النقدية تسعى إلى الكشف عن الشرور والآثام الكامنة في النفس البشرية من أجل معرفة علاتها ومحاولة معالجتها، وإيجاد حلول مناسبة لمشكلاتها، وهذا من خلال النصوص الروائية التي يكتبها الأدباء أمثال فلوبار في رواية (مدام بلوفاري)، وبلزاك، ويرى بعض النقاد أن قيمة العمل الفني تكمن في تقدير صلة العمل بمن سبقه، فالأدب عند هيبوليت تين محكوم بالجنس، البيئة والعصر، أي أن البيئة هي القاسم المشترك في العمل الأدبي، أما بالنسبة لبلزاك "يبدو أن ما تهتم به القراءة النقدية الاجتماعية، بالدرجة الأولى تلك الأشكال الأدبية التي تنافس التاريخ أي الرواية الواقعية والاجتماعية، فما الذي تضيفه

[1] –محمد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر، القاهرة، (د. ط)، 1988، ص 132

إلى التاريخ وتتحقق منه معا، تلك الأعمال الدرامية العظيمة للألمانيين شيلر وغوته وللفرنسيين موسيه وهوغو، وروايات فلوبير"[1]، الأدب الواقعي علاقة بالتاريخ فهو يعد جزء منه "فوظيفة الأدب الكشف عن التاريخانية الاجتماعية باعتبارها وسائل التعبير عن الحياة المتجددة كون الأدب انعكاس للمجتمع"[2].

2-2-2- الواقعية الاشتراكية:

تعتبر النظرية الواقعية الاشتراكية في الأدب من أشهر النظريات في الفكر اليساري وقد تم وضع الأسس لهذا الاتجاه في كتابات مؤسسي الايديولوجيا الماركسية، بالإضافة إلى تلاميذهم، وحيث تم "اعتبار الواقعية المذهب الرسمي الذي تبناه اتحاد الكتاب الروس"[3]، حيث أصبح الفكر الماركسي نظرية تطبق على الأدب خاصة ما تعلق بالرواية باعتبارها تشكل مجالا أوسع وأرحب في سرد أحداث وتفاصيل المجتمع بدقة، حيث تهتم الواقعية الاشتراكية بعرض الحياة عرضا ماديا، غايتها في ذلك الوصول إلى تغييرات والثورة على الايدولوجيات السابقة.

فقد طالبوا بضرورة التغيير بالابتعاد عن التاريخ لذا جاءت الواقعية الاشتراكية التي ركزت على الاهتمام بالواقع بالدرجة الأولى ولا تنحصر في الوصف الفوتوغرافي لأحداث المجتمع، فعلى الأديب الواقعي أن يكون ذا نظرة شاملة لكل جوانب الحياة.

وقد تبنى هذه الفكرة الناقد المجري **جورج لوكاتش** والذي دعا إلى تبني رؤية ثورية للعالم أي نزعة تغييرية انطلاقا من الأفكار الفلسفية التي جاء بها ماركس، والتي تقول أن الإنسان منتج أفكاره، فالإنسان الماركسي إنسان واقعي لذا نجد جورج لوكاتش يقول "إذا كان الأدب بالفعل شكلا خاصا لانعكاس الواقع الموضوعي، فمن المهم جدا له أن يستوعب هذا

[1] -مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد والأدب، تر: رضوان ظاظا، مراجعة المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، الكويت، العدد 221، مايو 1997، ص159.

[2] -المرجع نفسه، ص 159.

[3] -يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، مصر، ط1، 1994، ص32.

الواقع، كما هو بالفعل ولا يقتصر على التعبير كما يبدو مباشرة، وإذ يسعى الكاتب إلى استبعاد الواقع وعرضه كما هو فعلا، أي إلى أن يكون واقعا فعلا"[1]، وذلك بفعل الشمولية.

لقد كان هدف الواقعية الاشتراكية التغيير والتعبير بما فيه خير للمجتمع والأفراد، كما يرى "غوركي" أن الواقعية تحمل أبعاد إنسانية، فهي تهتم بالمجتمع بحياة الفرد حيث كان "غوركي يؤمن بالاشتراكية الإنسانية التي تعمل من أجل الحياة، لا من أجل المجتمع وحده، والتي لا ينظر إلى المجتمع على أنه الكيان المادي المحسوس ومجموعة العلاقات الاقتصادية البحتة، وقيم المادة الصماء، وإنما تنظر إلى المجتمع باعتباره فردا وجماعة، جسدا وروحا، هذه النظرة الشاملة هي في الحقيقة دعوة مادية، ودعوة روحية معا، وعلى هذا الأساس تجعل من الأدب وظيفة من وظائف المجتمع كما تجعل منه وظيفة من وظائف الفرد"[2].

أي أن الأدب أصبح خادم للمجتمع في التعبير عنه لذا كان "التعامل مع الأدب إبداعا ومادة وتلقيا، وعليه فإن الأديب يحاول في عمله الأدبي أن يجسد رؤية من المجتمع والعالم، وكذلك الناقد في تعامله مع العمل الأدبي يصدر عن رؤية من المجتمع والعالم"[3]، منه فالأديب والناقد هما مرآة عاكسة للمجتمع، فهما من يترجم أحداث وقضايا المجتمع ومشاكل الجماعة، وينقلان الصورة الحقيقية عن الواقع لأن مهمة الأديب تصوير الواقع الاجتماعي، أما مهمة الناقد فتكمن في كشف حيثيات هذا التصوير.

2-2-3- النقد الاجتماعي في الجزائر:

لم تبق الواقعية بعد ظهورها حكرا على الغرب، بل امتدت بعد ذلك إلى الوطن العربي، حيث ظهرت البذور الأولى لهذا المنهج في "كتابات طه حسين" و"سلامة موسى"، متجليا في تفاعل الرؤيتين الاجتماعية والتاريخية، تفاعلا بسيطا، يستمد مرجعتيه النقدية من سانت بوف

[1] -جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات بيروت، لبنان، ط3، ص 124.

[2] -محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1994، ص 182.

[3] -شكري عزيز ماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1984، ص 103.

وهيبوليت تين بوجه خاص، ثم تطور على أيدي "أمين العالم" و"لويس عوض" و"محمد مندور"، حيث استقر على اسم(النقد الأيديولوجي)، ليمتد بعدها عبر أعمال غالي شكري، وفيصل الدراج ونبيل سليمان"[1].

فقد سيطر النقد الاجتماعي على أوسع نطاق في الأدب العربي، ولم تكن الجزائر بمنأى عن هيمنته هذا المنهج على الأدب الجزائري، فقد كان لأثر الاستعمار وفترة التحولات التي عرفتها الجزائر بعد الاستقلال دور كبير في الكتابة والإبداع حيث استطاعت أن توقظ الأديب الجزائري بعد أن طرحت أمامه قضية المجتمع وتأثيره عليه بزخم هائل من الروايات الواقعية التي دفعت النقاد إلى التسلح بأدوات إجرائية لتحليل هذه الروايات وفق النظور الواقعي، وبهدف البحث عن معادل اجتماعي للظاهرة الأدبية.

فقد عرفت الساحة النقدية الجزائرية هبة كبيرة لاعتناق هذا المذهب، وخاصة بعد تبني الجزائر للواقعية الاشتراكية في مختلف الحياة السياسية، الاقتصادية. بالإضافة إلى الاحتكاك المباشر مع أعلام التيار الواقعي وهذا راجع لتمكن بعض النقاد من اللغة الفرنسية، وتجلي ذلك في بعض الترجمات ككتب لينين، وماركس وجورج لوكاتش، ومن بين أبرز النقاد الذين نشطوا في هذا المجال نجد (عبد الله الركيبي، محمد المصايف، عامر مخلوف، عمر أزراج، واسيني الأعرج، محمد ساري...).

2-2-3-1- محمد المصايف:

يعد المصايف من أبرز النقاد الجزائريين الذين كان لهم رصيد نقدي كبير خاصة ما تعلق بالمنهجين التاريخي والاجتماعي مع بعض الأعمال النقدية في المنهج النفسي ما جعله يصنف ضمن نقاد (المنهج التكاملي)، يرى المصايف أن الأديب يجب أن يكون رسالة أمته، فيمس منخلال أعماله مشكلات مجتمعهم وحياتهم مباشرا، وهذا ما يعرف بالالتزام فهو مرتبط بقضايا المجتمع، كما هو الشأن بالنسبة للناقد كذلك "فعليه ألا يغفل الجانب الاجتماعي في

[1] -يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص 40-41.

أعمال الأدباء، فيبين العلاقة التي تربط بين هذه الأعمال، وبين تطلعات المجتمع، ومدى اِلتزام الأديب بقضايا المجتمع"[1]، ويتخذها الناقد من الالتزام مفتاحا منهجيا لولوج عالم النص الروائي.

فكان كتابه "**الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام**" خير دليل على اِلتزامه، حيث قام بتصنيف الروايات بحسب الملامح العامة لموضوعها فكانت الرواية الأيديولوجية، والرواية الهادفة، الرواية الواقعية، ورواية التأملات الفلسفية، ورواية الشخصية) "أما بينة الخطاب الروائي فلا تظهر إلا بشكل خافت، لأن الهم الإجمالي لناقد منصب على المحتوى الموضوعي للنص، وما يختلج فيه من صراعات طبقية و(الاِلتزام) هو المعيار الأساسي الذي يحتكم إليه في تحديد قيمة النص"[2].

وأصّل الناقد اِلتزامه بقضايا مجتمعة كما ذكر في كتابه "**دراسات في النقد والأدب**" معتبرا أن الاِلتزام هو اختيار شخصي للأديب بقضايا وطنية وانسانية ودينية ...، وأكثر ما يميز دراسات المصايف أنه قد مارس نقده بنزعة معيارية وتقويمية وتوجيهية.

2-2-3-2- صالح مفقودة:

عالج الدكتور صالح مفقودة النص الإبداعي وفق المنهج الاجتماعي، وذلك من خلال كتابه "**المرأة في الرواية الجزائرية**" حيث تناول الرواية الجزائرية من المنظور الواقعي كقضايا الدين والسياسة والجنس، ومختلف المواضيع التي تخص المرأة (المرأة التراثية[3]، المرأة التاريخية[4]، المرأة الأجنبية، المرأة الايديولوجية، المرأة الثورية...)، كما تحدث عن جل الموضوعات المسكوت عنها، وعن الصوت النسائي من الناحية الإبداعية ممثلا إياه ب: زهور ونيسي وأحلام مستغانمي، كما اعتمد على تحليل النص بناء على مستوى المضمون الاجتماعي والفكري.

---

[1] -يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص41.

[2] -المرجع نفسه، ص 46- 47.

[3] -صالح مفقود، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر، الجزائر، ط2، 2009، ص 202.

[4] -المرجع نفسه، ص 213.

2-2-3-3 - واسيني الأعرج:

يعد واسني الأعرج صاحب أول منهجية منظمة للرواية الجزائرية في ضوء المنهج الواقعي، وأكثر المهتمين بالنقد الاجتماعي خاصة الواقعية الاشتراكية (المادية الماركسية) ولعل كتابه "**اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**" خير دليل على ذلك فقد نظر إلى الرواية من زاويتين، فكانت الأولى كمرحلة لنتاج الثورة الوطنية وإرهاصاتها، أما المرحلة الثانية فقد نظر إليها على أنها انعكاس للتحولات الديمقراطية، وهذا فيما تعلق بالجانب النظري من كتابه.

أما الجانب التطبيقي فقد قام بتقسيم الرواية الجزائرية إلى عدة اتجاهات (الاتجاه الاصطلاحي، الاتجاه الواقعي النقدي، الاتجاه الواقعي الاشتراكي) مختارا بذلك نماذج من الرواية الجزائرية محاولا دراستها وتطبيق المنهج الاجتماعي عليها، حيث كانت رؤيته المنهجية تقوم على "استحضار السياق الاجتماعي للنص (وربطه متجذرا ببنيته التحتية) وتتبع صوره الانعكاسية في النص الروائي"[1].

وأكثر ماميز دراسات واسيني استعماله لمفهوم (الطبقة) متخذا منها مفتاحا بديلا "لمواجهة النص، فقد ركز كثيرا على التناقضات المحرومة ضد الاقطاعية البرجوازية"[2]، ويقصد بالطبقة طبقة العمال التي كانت تعاني كثيرا في الفترة الاقطاعية والبرجوازية حيث كان الأدب آنذاك لا يعالج سوى قضية فئة متسلطة وقوية في المجتمع وفئة محرومة وضعيفة إلى أن جاءت الواقعية الاشتراكية لتساوي بين هاتين الطبقتين معتبرة إياهم عمال، وأن الأديب في خدمتهم باعتباره مهندس للنفس البشرية.

فالواقعية عند واسيني الأعرج "نزوع إلى التصوير المشكلات الرئيسية للوجود الاجتماعي والبشري في صورة مخلصة للواقع، لكن الواقعية لا تعني فقط إعادة تشكيل الواقع، فالرواية ليست عملا ساذجا يكتفي بحدود النقل الانعكاسي والسرد، ووصف فالواقع

[1] –يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص 50.

[2] –المرجع نفسه، ص 51.

الروائي واقع رمزي"[1]، فالواقعية الاشتراكية ترتكز على الاهتمام بالواقع بالدرجة الأولى، ولا تنحصر على الوصف الفوتوغرافي لأحداث المجتمع وهدفها هو تغير المجتمع من الداخل، وما الأدب إلا وسيلة لذلك، والعمل الروائي هو النموذج الأمثل لتحقيق غاية الواقعية، فالرواية تحمل دلائل مختلفة من خلال تشعباتها ومن خلال خصوصية لغتها وانكفائها على ذاتها بحكم أن الواقع الروائي واقع رمزي يتطلب قراءة فاحصة ووعي كامل بذاتية الخطاب الواصف لفهم وفك رموز هذا الواقع الروائي.

[1] سامية داودي، الكتابة الروائية والاجتماعية المتحول "قراءة في روايتي" بوح الرجل القادم من الظلام "وصمد الفراغ" لإبراهيم سعدي، منشورات الخطاب، تيزي وزو، العدد 05، جوان 2009، ص 105.

3.2. النقد النفسي:

يعد النقد الذي يستند على أسس نفسية من المعالجات المهمة في الدراسات النقدية، فقد رأى بعض علماء التحليل النفسي أن العمل الفني صورة من صورة التعبير عن النفس التي تصور ما في أعماق الإنسان من رغبات ومكبوتات يخرجها إلى العلن في شكل إبداع أدبي وفني، وأبرز الذين قصدوا إلى إيجاد هذا المنهج "فريق من نقاد الأدب أرادوا أن ينتفعوا بما كشفته الدراسات الفنية، وبخاصة في ميدان التحليل النفسي، فاقتفوا آثار فرويد في دراسته (ليوناردو دافنشي) ويونج في دراسته لمسرحيته (فاوست) لجيته، وأرنست جونز في دراسته (هاملت) لشكسبير"[1]، وغيرهم من علماء التحليل النفسي الذين اهتموا بعلاقة الأدب بعلم النفس.

1.3.2. سغموند فرويد:(1856-1939)-(s/Freud)

يستمد المنهج النفسي آلياته النقدية من التحليل النفسي حيث نشر فرويد كتابه "**تفسير الأحلام**" سنة (1900) حيث قام بتفسير السلوك الإنساني برده إلى اللاشعور، ففسر فرويد "عدد من المظاهر لعل أهمها ما كتبه عن المشكلات غير الأدبية وبخاصة الأحلام، وتوازن القوى العقلية، وأعراض الأمراض العصبية، وهذه كلها مبادئ يمكن أن تستغل استغلال مثمرا في الأدب"[2]، وهي تمثل الرغبات المكبوتة في باطن اللاشعور.

يرى فرويد أن الفن تعويض عن الأشياء التي لم يستطع الفنان تحقيقها في واقعه الاجتماعي حيث يذهب إلى أن "الأحلام تعبير عن الرغبات المكبوتة في عالم الشعور، فيودعها الإنسان في أعماق نفسه (وهي ما سماها فرويد عالم اللاشعور) وعندما يفقد الإنسان السيطرة على عقله وحواسه تظهر هذه الرغبات المدفونة في عالم اللاشعور حرة

[1]- سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق القاهرة، مصر، ط8، 2003، ص213.

[2] -ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: محمد يوسف نجم، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1958، ص261.

طليقة في صور ورموز مختلفة"[1]، ويؤكد فرويد أن اللاشعور ومخزوناته من الدوافع المكبوتة، فاللاشعور وظيفة تفلت من قيد الشعور باعتبارها تسجل رغبات مكبوتة لا يمكن التحكم فيها واسترجاعها إلا في حالات لا إرادية.

ويعتبر اللاشعور "العقل الباطن وهو مصدر عملية الإبداع الأدبي، فالأديب عصابي أو مريض نفسيا وهو يبدع أدبا وفنا كوسيلة من وسائل التسامي، لذلك فإن الأعمال الأدبية شواهد على مرض صاحبها النفسي، لأنها تتضمن العقد والطباع والتأويلات الباطنية، فنتاج الأديب صورة لنفسه وتاريخ لحياته الباطنية"[2].

إن ربط بنية النص بلاشعور صاحبها تفترض وجود بنية نفسية تحتية قابعة في لاوعي المبدع وتنعكس في إبداعه بصور شعرية ووجدانية، ومن انفعالات عاطفية ومن تصور وتخيل وتداعي للمعاني في النص الذي يكتبه هذا الأديب، كما ينظر إليه على أنه شخص عصابي، وأدبه يتسامى بالرغبة المكبوتة في شكل رمزي ذو بعد اجتماعي ينتجه الفرد المبدع.

اهتم فرويد بالوعي الفردي للبدع "فالعمل الفني يتم عند الفنان في حالة واعية، ويكون أكثر قربا من أعماق نفسه، وطوايا صدره، إذ هو تم في حالة لاشعورية"[3]، ونقف هنا أمام تحليل نفسي وتفسير علمي للأدب عبر ما نريد تخزينه في الشعور واسترجاعه كلما اقتضت الحاجة وعبر ما حزنه الذهن تلقائيا في اللاشعور، تظهر جليا على سطح النص ومن خلال كتابات المبدع، ويؤكد فرويد على ضرورة التفحص الدقيق والكامل للنص الأدبي لأجل معرفة ما كان يدور في أعماق المبدع ما دامت عملية الإبداع نفسها، عملية إشباع المبدع لحاجاته النفسية العميقة والباطنية.

[1] –محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص138.

[2] – المرجع نفسه، ص 138.

[3] –محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي، مرجع سابق، ص139.

2.3.2. كارل غوستاف يونغ (1875-1961)

يعد يونغ أحد تلاميذ فرويد،الذي اختلف عنه فيما بعد وأسس مفاهيمه الخاصة عن الحياة النفسية، فقد استطاع أن يقدم فوائد كبيرة للنقد الأدبي من خلال مفهومه (اللاشعور الجماعي) "فالطبيعة الجماعية التقريرية السيكولوجية يونغ هي أعظم فائدة للنقد الأدبي، فما يهم التحليل الأدبي من مبادئه إلا مبدأ اللاوعي الجماعي، والنماذج العليا"[1].

ويرى يونغ أن الشخصية الإنسانية لا تعتمد على تجربتها الخاصة، بل تمتد لتشمل الجماعة لهذا جاء بمبدأ (اللاوعي الجماعي) معتمدا على ما يعرف (بالنماذج العليا) وهي حسب تعريفه "صور ابتدائية لا شعورية أو رواسب نفسية لتجارب ابتدائية لاشعورية، لا تحصى.... وهي نماذج أساسية قديمة لتجربة إنسانية مركزية، والنماذج العليا تقع في جذور كل فن ذي ميزة عاطفية"[2]، وهذه النماذج تمثل الأبنية العميقة التي تحكم الإبداع الفني، والأدبي بصفة أساسية فهي تعبير مرتبط بتصورات الجماعة منذ القدم.

ويرى يونغ أن هذه النماذج العليا "موجودة في كل حلقات سلسلة النقل –أو التعبير– كتصورات في اللاوعي عند المبدع، وكموضوعات مترددة أو سلاسل من الصور....، وكتصورات في اللاوعي عند القارئ أو عند الجمهور، وهذا مبني على فكرته عن (اللاشعور الجماعي)، الذي يختزن الماضي.... الذي ولد الأبطال الأسطوريين البدائيين، ولا يزال يولد"[3]، فهذه النماذج تجسد الحقائق الأولى لمعرفة الإنسان للعالم وبداية لكتابة تاريخ الأبطال والأسطوريين، وهو ما نجده في الفن الروائي "وحين نتأمل الرواية النفسية في مجموعها نجد تفسر نفسها بنفسها، لأن الروائي قام بتفسيره الذاتي، ومن ثم لم يبق لعالم النفس إلا أن يوسعه، أن الروايات الأكثر جاذبية لعالم النفس هي التي لا يفسر فيها المؤلف دوافعه

[1] –محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي، مرجع سابق، ص247.

[2] –المرجع نفسه، ص25–46.

[3] –شكري عزيز ماضي، محاضرات في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص120.

الشخصية"[1]، بل يجعل هذا من مهمة التحليل النفسي الذي يعمل على كشف هذه الدوافع وتفسيرها وهذا نتيجة العلاقة المتميزة بين التحليل النفسي والأدب.

استمد التحليل النفسي الكثير من مفاهيمه من الأدب وهذا ما اصطلح عليه بالنقد النفسي الذي اهتم بعملية الخلق والإبداع، وبالدراسة النفسية لأدباء وسيرهم وأحوالهم وبيئاتهم، أي اهتمامه بالجانبين التنظيري والتطبيقي لدراسة النفسية "إذ يضع الأسس والمفاهيم الضرورية التي تشكل مفاتيح القراءة النفسية ويتدخل في كشف الحقائق النفسية الكامنة خلف النصوص بتلمسها كل الخيوط التي يمكن أن تؤدي إلى الولوج إلى عالم المؤلف الباطني"[2].

ومن هذا القول نستخلص أنه يمكن تقسيم النقد الأدبي على طريقة التحليل النفسي إلى أربعة أنواع "فهو يولي عنايته للمؤلف، ولمحتويات الكتاب، وإلى التركيب الشكلي، وإلى القارئ"[3]، إلا أن الاهتمام الكبير كان للمؤلف، أكثر من الأنواع الأخرى وهذا راجع لاهتمام الناقد بالسياق الخارجي والظروف التي تحيط بالمؤلف.

ومنه نجد المبدع يستمد أصول أخيلته وتجاربه الشعرية من عالم اللاشعور الفردي، أو الغريزي عند فرويد أو الجماعي عند يونغ، وهذا هو التحليل النفسي الذي يعطي للقارئ الناقد المفاهيم الإجرائية والأولية التي تسمح له باكتشاف نوايا المؤلف وما يوحي إليه من رموز في نصوصه الإبداعية.

3-2-3 - المنهج النفسي في الجزائر:

يعد المنهج النفساني من المناهج التي لم تحظى باهتمام واضح في نقدنا الجزائري بخاصة والنقد العربي بصفة عامة، فقد أحدث ثورة من التناقضات شهدتها الساحة النقدية.

---

[1] – أنريك أندرسون أمبرت، مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص134.

[2] – محمود عابد عطية، القيمة المعرفية في الخطاب النقدي "مقاربة أبستمولوجيا في نقد النقد الحديث" عالم الكتب الحديث، الأربد، الأردن، ط1، 2011، ص78.

[3] –المرجع نفسه، ص78.

قد مارس جورج طرابيشي النقد النفساني في كثير من كتبه "(أنثى ضد الأنوثة، الرجولة وايديولوجيا الرجولة في الأدب العربي، عقدة أوديب في الرواية العربية ورمزية المرأة في الرواية العربية، الروائي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية)"[1]، فاعتبر من أهم النقاد العرب اهتماما بهذا المنهج.

إلا أن "مصطفى سويف" اعتبر رائدا لهذا المنهج في النقد العربي وهذا من خلال "كتابة الأسس النفسية للإبداع الفني وهي رسالة ماجستير ناقشها سنة 1948 ونشرها 1951"[2]، كما كانت جهود لبعض النقاد نذكر منهم:"عباس محمود العقاد وعبد القادر المازني، محمد النويهي".

أما في الجزائر فقد عرف بمصطلح "النقد التحلسفي"[3]، وهو المصطلح الذي نحته الدكتور عبد المالك مرتاض غير أن ما يلاحظ على هذا المنهج أنه لم يلق من الاهتمام كالمنهجين الذين سبقاه.

ويرمي هذا الاتجاه العام في النقد الحديث إلى اِلتزام الكاتب بقضاياه التاريخية والاجتماعية والنفسية، فقيمة العمل الأدبي وجماله يكمن في أن تحيا مدلولاته، فلا معنى للقيم الجمالية إذا لم تظهر من وراءها اِلتزام اجتماعي أو تاريخي أو نفسي، على أن تجربة الروائي في جوهرها ذاتية أي غير موضوعية، فهو يحتفظ فيها بحرية اتجاه الحقائق الاجتماعية، والخلفيات التاريخية السائدة وغايته سبر الأغوار النفسية لوسائل الإيحاء الفنية، فهو يهدف تصوير الوعي الفردي في ظل الوعي الاجتماعي الحامل لدلالات تلفت النظر إلى نفسها.

[1] –يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص25.

[2] –المرجع نفسه، ص23.

[3] –عبد المالك مرتاض، نظرية النقد، متابعة لأهم القضايا النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د. ط)، 2002، ص136.

4.2. دور الخطاب الواصف في تشكل السياق:

يشكل الخطاب الواصف قضية مهمة بالنسبة للقارئ (الناقد)، فهو الذي يمكنه من القبض على قصدية المؤلف في العمل الروائي والكشف عن الظروف التاريخية والاجتماعية، والنفسية التي جسدها في كتاباته الفنية وأعماله الروائية، فتكون بذلك "القراءة ضربا من المغامرة التي لا ترضى بالدلالات القريبة المألوفة، وإنما تسعى إلى الكشف عن السياقات الخفية التي تمنح للنص بعدا (ميتا لغويا) وهيئة جميلة تنفلت من حدود المعجم"[1].

فهي تعتبر "محاولة لصدم القارئ وإيقاظه من أوهام السرد التقليدي الملحق في أجواء المتعة والرومانسية والتخييل، وجعله يعني ما يقرأه هو نص واقعي يتحدث عن معاناته المعاصرة، وبالتالي يخلق عند القارئ دافعا داخليا للتواصل مع هذه الكتابة، لأنها تمثل الواقع تمثيلا صادقا"[2]، تعكس الرواية الواقع، وهذا من خلال خطابها الواصف الذي يحيلنا إلى إشارات دالة داخل المجتمع.

وللكتابة أهمية بالغة في العمل الروائي فهي تمثل جسد اللغة، واللغة هي مادة العمل الروائي والأساس الذي تقوم عليه الرواية وهذا "التركيز على اللغة يحيل إليها كأداة تعبيرية، ويؤكد قدرتها على صياغةعوالم مختلفة باعتبار اللغة كون ايديولوجي، وفضاء من العلامات فيه وبه يكون التغيير"[3]، فالميتا–رواية هي تأصيل لتعلق الحاصل بين فضاءات النص وبين فضاءات العالم الخارجي من حيث التعبير عن النص كواقع مستقل بذاته، ومن حيث كونه يحمل إبعاد إنسانية عاطفية ووجدانية تصور لنا ما يجول في أعماق النفس، وما يخفيه من رغبات ومكبوتات دفينة في اللاشعور سواء فردي أو جماعي ينتمي إلى بيئة معينة لها

[1] –كريمة حميطوش، تلقي الخطاب الصوفي "قراءة في شرح النابلسي لقصيدة "ابن الفارض "اريج النسيم"، منشورات تحليل الخطاب، جامعة ميلود معمري تيزي وزو، العدد07، 2010، ص55.

[2] –محمد حمد، الميتا–نص في الرواية العربية "مرايا السرد النرجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية، حيفا، فلسطين، ط1، 2011، ص189.

[3] –يمنى العيد، الموقع والشكل "دراسة في السرد الروائي"، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص106.

خصائصها وميزاتها التاريخية التي تجعلها تختلف عن باقي الشعوب، فالرواية هي التي تصنع تاريخ الشعوب "فالرواية تصبح كتابة التاريخ الذي يكتب، تاريخ الفئات التي هي على هامش المجتمع، والتي لا تندرج في مخاض معمول سلفا، وبالتالي هي تاريخ الإنسان العادي"[1].

إنّ الخطاب الروائي يمثل تاريخ الشعوب المحرومة تاريخ الفئات المهمشة في المجتمع هي تاريخ لمن لا تاريخ له،فهي لا تعبر عنهم تحكي تاريخهم وبالتالي فالميتا–رواية هي تعبير عن النقد "فبالنقد تمارس الكتابة علاقة اختلاف مع الكتابة، وبالنقد يختلف المكتوب عن المكتوب"[2]، حيث تتحدث اللغة عن اللغة والخطاب عن الخطاب، فتتشكل الدلالات المختلفة، لتمكن القارئ من تأويل عالمه الخارجي (التاريخي، الاجتماعي، النفسي).

[1] –محمد حمد، القص في الرواية العربية، مرجع سابق، ص18.

[2] –المرجع نفسه، ص47.

3. مقولة النسق:

اعتبرت الثورة التي قام بها الشكليون الروس في مطلع القرن العشرين بداية شرعية لمسيرة النقد المعاصر، فقد كانت ثورة حقيقية على الممارسات النقدية السابقة التي اهتمت بالمؤلف وبنمطه الخارجي، وهذا من خلال البحث عن قوانين جديدة تنظم الأدب من الداخل ما دفع "رومان جاكبسون" بالدعوة إلى (أدبية الأدب) ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا أي دراسة الأدب في ذاته.

كما كان لتأثير الدراسات اللغوية الأخرى الأثر البالغ كالدراسات الألسنية التي قامت على وصف النصوص الأدبية وإظهار خصائصها، خاصة ما تعلق بدراسات سوسير (الثنائيات) والتي استمد النقد البنيوي منها جل مبادئه كدراسة نسقية تنطلق من مقولة أن الأدب في مقامه الأول لغة، واللغة نظام من العلامات المعبرة عن الأفكار، هاته العلامة التي تعتبر سمة السميائية ودليلها في التعبير عن معاني لانهائية فتحت المجال أمام المشروع التفكيكي الذي يسعى إلى تطوير الفعل القرائي عبر الصيغ اللغوية المختلفة والحرة،وتجتمع هذه المناهج الثلاثة في إطار الكل الموحد باعتباره نسقا ينطوي على استقلال ذاتي للغة، ما يخول لها أن تصبح (لغة واصفة) أو(خطاب واصف) يفسر ذاته بذاته، وهذا ما دفعنا للبحث في منابع هذه المناهج وما هي الأدوات الإجرائية التي اتخذتها في تفسير اللغة كنسق دال؟ وكيف عبرت هذه اللغة عن نفسها بنفسها؟.

1.3. البنيوية:

ظهرت البنيوية كردة فعل على الأوضاع التي كانت تسود أوروبا والتي سعت إلى الوصول إلى نظام متناسق يجعل العلوم موحدة في بنية واحدة "وهو وضع قام التشظي وتفرعها إلى تخصصات دقيقة ثم عزلها عن بعضها البعض فظهرت الأصوات التي تنادي

بالنظام الكلي المتكامل والمتناسق يوحد ويربط العلوم بعضها ببعض ومن ثم يفسر العالم والوجود ويجعله مره أخرى بيئة مناسبة للإنسان"[1].

وقد اعتبر البعض أنها مجرد حيلة لتضليل الذهن "حيلة عقلية أو نشاط ذهني يهدف إلى إدراج الأشياء في نظم مفهومة معقولة واضحة التركيب بنية الوظائف محكومة علائقها وارتباطاتها"[2]، ولذلك كان لزاما على الباحث البنيوي أن يبدأ بالملاحظة ثم يدرج المواضيع في البنى التي يسهل عليه إدراك علاقات أجزائه وكيفية انتظامها فيها.

ولعل أبرز اسم ارتبط بالبنيوية هو "**جان بياجيه**"، فقد بنى بنيويته على مقومات أساسية "تتسم البنيوية حسب جان بياجيه بثلاث مظاهر رئيسية، وهي التكاملية والتنظيم الذاتي والتحويلية"[3]، فالتكاملية يقصد بها شمولية البنية كون النص وحدة متماسكة داخليا خاضعة لقوانين تميزها.

أما التحول الذي يطرأ على البنية فيجعلها في سيرورة دائمة قادرة على توليد جمل لامتناهية، منتظمة داخل ضبط داخلي ذاتي يعزلها عن المؤثرات الخارجية أي أنها دراسة للبنية في ذاتها ومن أجل ذاتها وهذه العملية تقوم على تفكيك الموضوع ثم إعادة تركيبه بعد تحليله ينتج عن هذا النشاط قابلية الفهم، هذا الفهم ناتج عن تفكيك وإعادة بناء النص الجديد وذلك من خلال تقطيع بنياته إلى أجزاء دالة وبواسطتها يمكننا الكشف عن كيفية قيامها بوظائفها وإعادة تركيبها تتضح لنا العلاقة بينها وبين الكل.

والبنيوية منهج فكري وأداة للتحليل تقوم على فكرة الكلية أو المجموع المنتظم اهتمت بجميع نواحي المعرفة الإنسانية وهي تعني في معناها الواسع "شكل الظواهر الكونية والموجودات المختلفة في بنية من الأجزاء والعناصر المترابطة بحكم نظام متكامل في

[1] –ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص13.

[2] –صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، 1983، ص14.

[3] –جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، لبنان/ باريس، فرنسا، ط1، 1985، ص16.

العلاقات لأداء وظائفها الدلالية ويشمل هذا التحديد دراسة كل الظواهر الإنسانية من جهة معرفية كاللغة والإنسان والمجتمع"[1].

استمدت البنيوية مبادئها من أصول الفلسفة الوضعية "**لاغست كونت**" والتي جاءت مناهضة للفلسفة الميتافيزيقية داعية إلى ضرورة التجريب الذي يقتضي الاكتفاء بالمحسوس من الظواهر فقط إلا أن دعامتها الفكرية اخذتها من اللغة وعلومها، وقد نهلت البنيوية من الدروس التي طرحها دي سوسير في محاضراته عن اللسانيات العامة 1916، حيث أصبحت مصدرا للبنيوية في الثقافة الغربية.

لقد قدّم دي سوسيير عرضه لطبيعة اللغة الإنسانية والمناهج المناسبة لدراستها ومن أبرز خصائصها الشمولية: تعتبر البنيوية النص وحدة كلية "لذا كان لزاما على الباحث البنيوي أن يبدأ بالملاحظة، ثم يدرج المواضيع في البنى التي تسهل عليه إدراك علاقات الأجزاء وكيفية انتظامها فيها، أي أنه يسعى إلى الكشف عن تفاصيل انتظام الأجزاء انطلاقا من تحديد صوري للكل والذي يأخذ طبيعة عامة مغايرة لطبيعة الأجزاء المكونة له"[2]، فالنص بنية واحدة متماسكة في علاقتها مع بعضها البعض فلا يمكن فصل الجزء عن الكل.

1.1.3. النقد البنيوي عند العرب:

قبل الحديث عن اسهامات النقاد الجزائريين في البنيوية، لابد لنا من أن نعرج على كيفية استقبال العرب لهذا المنهج الوافد من الغرب، فقد واجه النقد الغربي الجديد فوضى مصطلحية كبيرة في تحديد المصطلح الأجنبي**structuralisme** " بكمّ من المقابلات الاصطلاحية حيث قاربت العشرين مصطلحا 19ترجمة بالتحديد نذكر منها "(البنيوية، البنوية، البنائية، البنوية، البنيوانية، البنيية، الهيكلية، الهيكلانية، التركيبة، الستروكتورالية، الوظيفية، المنهج الشكلي... إلخ)، وهو رقم يعكس حقيقة تلقي الخطاب النقدي العربي

[1] –دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، تر: محمد القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، الدار العربية للكتاب، (د. ط)، 1982، ص24.

[2] –محمد مكاكي، التجربة النقدية الجزائرية المعاصرة، دار جليس الزمان، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص44.

للمفاهيم الغربية الجديدة وأنه تلقي فردي مشتت تعوزه روح الانسجام والتناسق، قائم على جهل الجهود الفردية بعضها ببعض،فهو قائم على التعصب الفردي أو القبيلة اللغوية"[1]، لهذا حدث خلط في المفاهيم بين الدارسين.

تتجلى أهمية هذه الدراسة البنيوية في كونها قدمت في وقت مبكر نسبيا في النقد الروائي البنيوي في استعراضها النظري للتطور، الذي شهدته الدراسات اللغوية من دي سوسير إلى الشكلانية وصولا إلى البنيوية "فقد قدم النقد البنيوي نفسه للقارئ العربي في دراسات إحتفائية متنوعة الحقول... وتكاثرت دراسات السرد الروائي الذي تصدى له جمع من النقاد الذين برزوا في ذلك العقد، وصارت أسماؤهم تقترن بالنقد الروائي والبنيوية على حدّ سواء، ومنهم (سيزا القاسم، يمنى العيد، سعين يقطين، وسمر روحي فيصل، ونجيب العوفي)"[2].

2.1.3. النقد البنيوي في الجزائر:

يعتبر عبد المالك مرتاض من أهم النقاد الجزائريين الذين تبنوا المناهج النسقية وبخاصة المنهج البنيوي، فقد أثر مصطلح البنوية "ويكون على القلب فيقال "بنوي"، وهذا الإطلاق بالإضافة إلى سلامته من الخطأ، وهو الأحق بالضرورة نطقه على اللسان والأجمل حتما وقعه في الآذان فلا ندري كيف ذهب الاستعمال النقدي العام المعاصر إلى هذا الخطأ الفاحش الذي لا مبرر له"[3]، وتناول في كتابه في نظرية النقد "أهم أسس النزعة البنيوية التي قامت عليها في كثير من الأحيان، ومنها النزوع إلى الشكلانية ورفض التاريخ ورفض المؤلف ورفض المرجعية التاريخية ورفض المعنى من اللغة ..."[4].

---

[1] –يوسف وغليسي، اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، منشورات الاختلاف في الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008، ص130.

[2] –فوزية لعيوس وغازي الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص61.

[3] –عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، مرجع سابق، ص191.

[4] –المرجع نفسه، ص210–217.

يعتبر كتاب عبد المالك مرتاض "النص الأدبي من أين وإلى أين؟ مرحلة النقد المعاصر في الجزائر"، "حيث استطاع الناقد أن يتناول فيه نصا أدبيا تناولا يستشف منه تمثله لمبادئ النقد البنيوي من حيث النظرة الشمولية التي عالج بها النص المدروس"[1]، يؤكد لنا مرتاض تطبيقه للمنهج البنيوي، وتأثر به وبخاصة تمثله لمبدأ الشمولية التي تعالج النصوص كبنية كلية منغلقة.

أما **يوسف وغليسي** فيرى كتاب "عبد المالك مرتاض" –النص الأدبي من أين وإلى أين– "يشكل خلاصة منهجية واعية تتبلور عندها جملة من المحاولات التأسيسية التجريبية تنظيرا وتطبيقا، فهو ثورة منهجية منظمة تحارب القديم البالي، وتؤسس للجديد العصري من منظور ألسني مهيمن"[2]، إنّ اعتماد عبد المالك مرتاض المنهج البنيوي ومحاولة تأسيسه وتجريبه حتى لايكون عبارة عن تطبيقات تحارب القديم وتجعل النص في فوقعة الأحكام الشمولية على كل النصوص فتحرمه من القراءة.

ويعتبر "**محمد ساري**" من النقاد الجزائريين الذين اهتموا بالجانب التطبيقي للبنيوية التكوينية، حيث تحدث عن النظرية النقدية عند **(لوكاتش)** ممهدا لها بلمحة سريعة عن حياة لوكاتش، أما **غولدمان** ومنهجه البنيوي التكويني فقد عرضه الباحث من خلال المؤثرات اللوكاتشية عليه، حيث انطلق غولدمان من هذه المبادئ لأحداث تغيير جذري في منهجية "**سوسيولوجيا الأدب**"، أما في القسم التطبيقي من هذا الكتاب، فقد حاول تطبيق هذا المنهج في النقد على بعض الكتب والقصص الجزائرية، كما قام بنقد النقاد الجزائريين أمثال المصايف إلا أنّه انتقد في هذا الجانب، حيث كانت "معالجته تقليدية لبنيوية تكوينية، يكتفي فيها بتلخيص مضمون القصة فقط، ولعلها مقاربات كتبت من قبل الباحث قبل أن يهتم بالمنهج البنيوي الذي نظر له جيّدا"[3].

---

[1] –محمد مكاكي، التجربة النقدية الجزائرية المعاصرة، مرجع سابق، ص60.

[2] –يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، بحث في المنهج وإشكالاته، الجزائر، (د. ط)، 2002، ص80.

[3] –ينظر: محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، مرجع سابق، ص260–264.

وهذا يعني أن محمد ساري يرى في البنيوية التكوينية البديل الأنجع للنقد الاجتماعي، الذي اهتم بالجوانب السياقية على حساب الجانب الإبداعي والفني في العمل الأدبي.

2.3. النقد السيميائي:

1.2.3. المصطلح والمفهوم:

ظهرت السيميائية في مناخ بنيوي عام،يتعامل مع النص الأدبي على أنه شيء متميز قائم بذاته ويدعو إلى عزل النص عن السياقات الخارجية، فهو يهتم بتحليل البنية النصية تمهيدا لتحليل العلاقات الشكلانية التي تجعل في نظر البنيوية، من أي نص قيمته جمالية قائمة بذاتها ولذاتها، فهي بذلك قد حولت النقد إلى مجرد أدوات وصفية لاتتعدى الشكل ودون اعتبار لكيفية قيامه، وهو ما يعني أنّ البنيوية انشغلت بالدال عن المدلول واعتنت بالكلمة عن الدلالة، وأهملت جل العناصر التي تعمل خارج الدلائل.

وقد دعا العلم اللساني "**دي سوسير**" إلى الاعتراف بهذا العلم الذي يدرس الدلائل حيث أطلق عليه اسم علم السيميولوجيا، والذي ستكون مهمته دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية فيقول "إنّ اللغة نسق من العلامات التي تعبر عن الأفكار، وإنّها لتقارن بهذا مع الكتابة، ومع أبجدية الصّم والبكم، ومع الشعائر الرمزية، ومع صيغ اللباقة، ومع أبجدية العلامات العسكرية (.....) وإنّنا لنستطيع أن نتصور علما يدرس حياة العلامات في قلب الحياة الاجتماعية وإنّه العلاماتية"[1].

والسيميولوجيا هو العلم الذي يتخذ من العلامة موضوعا له ومن مختلف أنواع الدلالات والمعاني ويدرس حياة الرموز والدلالات المتداولة في الوسط الاجتماعي على اعتبار أنّ اللغة نظام من العلامات التي تعبر عن الأفكار ويرى "دي سوسير" أنّ أصل السيميائية يعود إلى الأصل اليوناني(semeion)، وهذا مانستشفه من خلال قوله "لابد من أن نتصور علما يدرس حياة الدلائل في صلب الحياة الاجتماعية، وقد يكون قسما من علم

[1] –فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431هـ –2010م، ص16–17.

النفس الاجتماعي، وبالتالي قسما من علم النفس العام ونقترح تسميته "semiologie" أي علم الدلائل، وهي كلمة مشتقة من اليونانيةsemeion" ، "بمعنى دليل ولعله سيمكننا من أن نعرف مما تتكون الدلائل والقوانين التي تسيرها"[1].

رغم أن "دي سوسير" كان أول من دعا إلى هذا العلم الذي يدرس حياة الدلائل، إلا أن **تشارلز ساندرس بيرس***."charlessanderspeirce" يعد المؤسس الأول لنظرية السيميائية، والذي أخذ يدرس الرموز ودلالاتها وعلاقاتها مع بعضها البعض ومع جميع الأشياء والموضوعات عبر ثلاثيته المشهورة "الممثل، الموضوع، المؤول"، حيث أطلق على نظريته بالمصطلح سيميوطيقا (semiotics). و"يمكن أن تعد السيميوطيقا (البيرسية) سيميوطيقا للدلالة والتواصل والتمثيل في أنٍ واحد، لما تحمل من خصائص اجتماعية ودلالية، تعتمد على ثلاثة أبعاد: دلالية وتداولية وتركيبية، والسبب في ذلك يعود إلى أن الدليل البيرسي الذي يتكون من (الممثل، الدليل) بوصفه دليل في البعد الأول، ومن موضوع الدليل (المعنى) في الثاني ومن (المؤول) الذي يفسر كيفية إحالة الدليل على موضوعه انطلاقا من قواعد الدلالة الموجودة فيه في البعد الثالث"[2]، وهذه الثلاثية هي أساس الفكر البيرسي.

وما يلحظ على هذه الدراسات الغربية وجود اختلاف في مصطلح السيميائية، حيث ارتبطت تسمية كل مصطلح بفكرة ومذهب كل ناقد وبالحقل السيميائي الذي ينتمي إليه سيميولوجيا دي سوسير (sémiologie) وسميوطيقا بيرس(sémitiques)، والمصطلحان سيميولوجيا (semiologie) وسيميوطيقا (semiotice) يعطيان اليوم نظاما واحدا متكاملا

[1] –منذر العياشي، العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (د. ط)،(د.ت)، ص17.

*تشارل ساندز بيرس (1839–1914) مفكر أمريكي، رائد السيميوطيقا الإنجليزية، ينظر: أمينة فرازي، أسئلة وأجوبة في السيميائية السردية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، ط1، 2012، ص40.

[2] –هيام عبد الكريم عبد المجيد علي، دور السيميائية اللغوية في تأويل النصوص الشعرية، شعر البردوني نموذجا، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف د. وليد سيف، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2010، ص20.

والفرق الوحيد بين هاتين اللفظتين (semiologie) مفضلة عند الأوروبيين تقديرا لسوسير، بينما يفضل الناطقين بالإنجليزية كلمة (semiotic) احتراما للعالم الأمريكي بيرس.

2.2.3. فوضى الاصطلاح عند العرب:

وإذا كانت الدراسات الغربية قد اختلفت في تسمية مصطلح السيميائية بين المدرسة الأوروبية السويسرية وبين حقل الدراسات الأمريكية،فإنّ الاختلاف المصطلحي عند العرب كان واسع حيث عرف العرب كما هائلا من المصطلحات في هذا المنهج كل حسب رؤيته،فمنهم من همّ بالبحث في الجذور عن أصل عربي للمفهوم، ومنهم من اكتفى بترجمة المصطلح ترجمة حرفيا.

حيث أوجد **وغليسي** ما يقارب الست وثلاثين ترجمة لمصطلحي (semiologie) و(semiotique)، فهي "سيميولوجيا عند صلاح فضل وعبد الله الغذامي، سيميولوجية عند عبد العزيز حمودة والسّعيد علوش، وسيميائية عند مرتاض والمسدي، ورشيد بن مالك، سيميائيات عند بنكراد، وعلم الدلالات عند محمد مفتاح، والسيميوطيقا عند عزام، والإشارية والسيميوتيكية عند نصر حامد أبو زيد، ومحمد عناني، سيمائية عند مرتاض كذلك"[1]، فلم يتفقوا على مصطلح واحد.

3.2.3. الاتجاهات السيميائية

1.3.2.3. سيمياء التواصل:

ويمثل هذا الاتجاه كل من بريتو(prieto)، ومونان(mounin) ، وبويسنس (biyssen)، ومارتنيه(martinet)، وغيرهم، ويقوم هذا الاتجاه في أساسه على القول ب: "الوظيفة التواصلية الإبلاغية للعلامة التي تجعله يتكون جراء ذلك من ثلاثة أجزاء وهي: الدال والمدلول والقصد –أي أنّها– دراسة طرق التواصل أي دراسة الوسائل المستهدفة للتأثير

[1] –ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، مرجع سابق، ص226–232.

والمعترف بها بتلك الصفة من قبل الشخص الذي يتوخى التأثير عليه"[1]، أي أنّ هذا الاتجاه يهتم بوظيفة الإبلاغ والتواصل بين الأفراد بالدرجة الأولى.

2.3.2.3. سيمياء الدلالة:

هذا الاتجاه يمثله الناقد الفرنسي **رولان بارث**، وهو يرى أنّ "جزءا كاملا من النقد السيميولوجي المعاصر يرجع بدون نقاش إلى مسألة الدلالة وعلم النفس والبنيوية وبعض الحالات المتصلة بالدراسات النقدية، كلها تدرس من زاوية الدلالة أو تدرس الوقائع كلها باعتبارها دوال ومجرد افتراض معناه اللجوء إلى السيميولوجيا"[2].

كما ربط رولان بارث إنتاج المعنى وتحقيق التواصل بواسطة أنساق لفظية وأنساق غير لفظية، لذلك أسند وظيفة التواصل إلى الأنساق اللسانية، ولهذا السبب فإنّ وظيفة التواصل إلى الأنساق اللسانية،ولهذا السبب فإنّ إنتاج المعنى من إنتاج اللغة، ولهذا لا يمكن للسميولوجيا إلا أن تلجأ إلى اللغة للوقوف على الدلالة، معتبرا إياها القدرة الثالثة التي ينطوي عليها الأدب "يمكن أن نقول أنّ القدرة الثالثة التي ينطوي عليها الأدب هي قدرته السيميولوجية، قدرته على أن يلعب لعبة الدلائل بدل أن يقوضها، وأن يقذف بها في آلة لغوية ليس من الممكن التحكم فيها، ومجمل القول، قدرته على أن يقيم اللغة المستبعدة ذاتها تعددا حقيقيا لأسماء الأشياء"[3]، فاللغة مكون لسيميولوجيا يستحيل بناؤها ما لم تكن عنصر بنائي فيها.

---

[1] –مبارك حنون، دروس في السيميائيات، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص72.

[2] –المرجع نفسه، ص74.

[3] –رولان بارث، درس في السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، (د. ط)، 2000، ص20.

3.3.2.3. سيمياء الثقافة:

تمخض هذا الاتجاه السيميائي الثقافي عن الأعمال المنهجية لجماعة موسكو، والتي ضمن "يوري لوتمان، إيفانوف، روسي لاند، أوسبنسكي"، حيث تنطق هذه السيميولوجيا من اعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأسناق دلالية.

ويرى صاحب هذا الاتجاه أن النص يحوي مادة خاصة يجب اكتشاف مكوناتها، أي أنها "لم تعد تنظر إلى النص على أنّه نص ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي يظن أنّه من إنتاج نص، لقد صارت تأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية فالنص هنا وسيلة وأداة"[1]، فسيمياء الثقافة تنظر إلى كل علامة على أساس أنها تقوم ببناء نص يساهم في تشكيل الثقافة، والنص في نظرها هو علامة ثقافية.

4.2.3. السيميائية في النقد الجزائري:

تعتبر السيميائية من أكثر المناهج النقدية استعمالا بين النقاد الجزائريين، حيث شغلت اهتمامهم وتجلى ذلك من خلال التنظير لها ومن خلال الكم الهائل من محاولات التطبيق لهذا المنهج في شعره ونثره خاصة ما تعلق بالرواية، ونستشف هذا من خلال أعمال بعض النقاد أمثال" رشيد بن مالك، ومرتاض، وبورايو، وأحمد يوسف"، هؤلاء الباحثين الذين كان لهم صدى كبير في الدراسات النقدية العربية والجزائرية خاصة.

1.4.2.3. رشيد بن مالك:

يعتبر **رشيد بن مالك** مؤسس النظرية السيميائية في الجزائر، وذلك من خلال أعماله التي بوأته مكانة ضمن الجهود السيميائية العربية، المتميزة التي تعمل بلا شك بإشاعة الفكر السيميائي في أوساطها النقدية العربية والتأسيس لخطاب نقدي سيميائي يروم مبدأ أغوار النصوص السردية، ويمكن من ولوج عوالمها التخيلية كما أنّها تتم من جانب آخر عن دقة

[1] –عبد الله الغدامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2008، ص17.

منهجية وتحكم واضح في استعمال المصطلح السيميائي إضافة إلى استيعاب مقولات النظرية السيميائية السردية التنظيرية الإجرائية انطلاقا من محاضنها الأصلية[1].

ومن هذا القول نجد أنّ**ابن مالك** قد اهتم بالمصطلح السيميائي، حيث جسد ذلك في قاموس "**التحليل السيميائي للنصوص**"، كما أولى لنفسه مهمة البحث في الأصول العلمية والمعرفية من خلال كتابه مقدمة "**في السيميائيات أصولها وقواعدها**"، وهو حيث أثبت ولائه إلى مدرسة باريس وإلى الجهود النقدية التي قدمها **غريماس**.

كما كان للناقد كما هائلا من الدراسات السردية والسيميائية كتحليله "لقصة العروس" لغسان كيفاني و"عائشة" لأحمد رضا حوحو وسيميائية الفضاء في رواية "ريح الجنوب" وتحليل سيميائي لرواية "الصحن" للكاتبة سميحة خريس، حيث تناول بالشرح والتحليل للمكونات البنية السردية وكشف العلاقة القائمة بين عناصر لتحليلنا إلى مضامين ومدلولات ذات أبعاد ثقافية وحضارية.

2.4.2.3. عبد الحميد بورايو:

يعد هذا الناقد من أبرز النقاد الجزائريين، فقد اهتم بالتراث الشعبي من خلال تحليله للقصص الشعبي في "منطقة بسكرة" و"البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي" للجزائر،كما كانت له بعض الترجمات لبعض النقاد الغرب أمثال فالت، كما كانت له محاولات عديدة في الحقل السيميائي، وذلك من خلال كتابه منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية) والتحليل السيميائي للخطاب السردي (دراسة الحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة)، وكذلك دراسته السيميائية للحمامة المطوقة.

حاول أثناء تحليله للبنيات السردية القصصية بالعودة إلى أصولها (عند الغرب) وإلى روافدها العلمية والأسس التي قامت عليها من أجل تحليلها وتحديدها وضبط أبعادها ومنطلقاتها وأهدافها التي ترنوا إليها، الذي تمثل في محاولاته تطبيقه وظائفه بروبه على

[1] –ينظر: فيصل الأحمر، معجم السميائيات، مرجع سابق، ص70.

الحكايات الشعبية، ويستمد رؤية فيما يتعلق بالخرافات الشعبية بما تعلق بالأسطورة وأنظمة القرابة لدى ليفي شتراوس"لابد لنا أن نتعرض ولو بإيجاز شديد إلى طبيعة نظام القرابي معتمدين على النتائج التي توصل إليها أبو الأنثروبولوجيا الحديثة ليفي شتراوس"[1].

بالإضافة إلى تأثره بمشروع غريماس التصنيفي (المتواليات، الوظائف، الشخوص، السياقات الاجتماعية، والنفسية)، فلم يختلف بورايو في تحليله السيميائي عن بقية النقاد إلا أنّ ما ميزه هو دراسته للرواية الشعبية، ومن دون أن ننسى اسهامات الناقد عبد المالك مرتاض التي كانت أكثر تميزا من خلال تركيبه للمناهج النقدية كالسيميائية، والتفكيكية نستعرض لها بالحديث والتفصيل في الجانب التطبيقي من بحثنا.

3.3. النقد التفكيكي (déconstruction) :

1.3.3. المفهوم:

تعد التفكيكية إحدى المنهجيات التي قامت على مناهضة الجهود الغربية الحديثة في جزء منها،فهي عبارة عن ردة فعل إزاء نزعة الفكر البنيوي، واجتثاث تاريخانية النقد التقليدي وشكلانية المناهج النصية عبر لانهائية المعنى وتحويل مسار السلطة الدلالية إلى حركة الدال.

فالتفكيكية في نظر مؤسسها الأول **جاك دريدا***، مشروع نقدي يقوم على تعويض الفكر الغربي ونقض مركزية اللوغوس "فالتراث الفلسفي الغربي ظل دائما متشبعا بما سماه "مركزية الكلمة (logocentrisme)" أو ميتافيزيقا الحضورmétaphysique of présenceوأن نظريات الفلسفة وأطروحاتها المختلفة ما هي إلا صيغ من نظام واحد"[2].

---

[1] –عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986، ص219.

*جاك دريدا: فيلسوف فرنسي معاصر ولد بالجزائر عام 1930، كان أول كتاب له مشكلة النشأة في فلسفة هوسرل 1949، انطلقت شهرته بعد أن أصدر ثلاثة كتب: علم الكتابة، الكتابة والاختلاف، والظاهرة الصوت، ينظر: جاك دريدا في علم الكتابة، تر: أنور مغيث ومنى طلبة المركز القومي للترجمة، مصر، د. ط،2008، ص559.

[2] –جون ستروك، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى جاك دريدا، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، العدد206، فبراير 1996، ص180.

وتعتبر التفكيكية استراتيجية قرائية شاملة تنصب وتشتغل على كل الخطابات والنصوص وحتى على، ذاتها "فالتفكيك عملية تفتيتية لكل خطاب جاهز، أي كل خطاب قد تشكل وفقا لآليات وطقوس دلالية، ولصيغ قراءة مترسبة عبر التاريخ في صورة قواعد وأصول ونظم مقننة (.....)، وهو ضرب من الممارسة الظاهرية التي تنصب عملياتها على السطح الخارجي لعلامات الخطاب"[1]، وهي قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النص مهما كان دراسة تقليدية وذلك لإثبات معانيه الصريحة، ثم تسعى إلى تفويض ما تصل إليه من نتائج في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي إليه النص من معاني تتناقض مع ما يصرح به.

2.3.3. مقولات التفكيك:

1.2.3.3. الاختلاف: (déférence)

ويعتبر دريدا هذه المقولة هي الأساس الذي يقوم عليه التفكيك فليس في اللغة إلا الاختلاف على حد قول دي سوسير "هذا الاختلاف الأصلي هو أساس اللغة وبدونه لاوجود للغة، دريدا يسمي هذا الاختلاف الأولى "الكتابة الأصل"(archwriting) "[2]، باعتبار أنّ "الاختلاف يتضمن معنى الإرجاء ويفيد معنى الأثر، ما اضطر جاك دريدا إلى تحوير المفردة (defference) إلى (defferance)، مفيدا من هذا التحويل من منطق الفرنسية الذي يمنح اللاحقة (ance) معنى الفعل وطاقاته، أي ما يقابل المصدر في اللغة العربية، أما المقابل العربي لهذا التحويل فهو الاختلاف مشيرا بذلك إلى فعل الاختلاف[3]، إنّ الاختلاف الذي يقصده دريدا هو التأجيل المستمر لدلالة فلا وجود لمعنى ثابت ومستقر ولاوجود لحقيقة مطلقة فكل شيء مؤقت في المشروع التفكيكي.

---

[1] –محمد علي الكردي، من الوجودية إلى التفكيكية "دراسات في الفكر الفلسفي"، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر،(د. ط)، (د. ت)، ص152.

[2] –سعد البازعي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص111.

[3] –عادل عبد الله، التفكيكية "إرادة الاختلاف وسلطة العقل"، دار الحصاد، دمشق، سوريا، ط1، 2000، ص90.

3-3-2-2- علم الكتابة:

جاءت هذه المقولة انتفاء لمقولة الحضور وهي جملة من القواعد والتصوراتالتي تسبق الكلام رافضا بذلك مقولة أفلاطون الكلام سابق للكتابة "والكتابة هنا تقف ضد النطق، وتمثل عدمية الصوت، وليس للكينونة عندئذ إلا أن تتولد من الكتابة، وهي حالة الولوج إلى لغة (الاختلاف) والانبثاق من الصمت، أو لنقل أنّها انفجار السكون"[1]، فالكتابة هي كتابة الاختلافات بوصفها أثر للكتابة الأصلية أو الكتابة النحوية.

3.2.3.3. اللعب الحر:

يقصد باللعب الحر لعب الدوال، حيث يحيل كل دال إلى آخر وبصفة لامتناهية، حيث تتعدد الدوال لتنشئ لنا نصا جديدا فقد "أعلن عن ولادة جديدة (للنص) بوصفة لعبة حرة لدلالات تنفتح باستمرار بتعدد القراءة... كما سعت للتعدد اللانهائي، وأصبح النص حلقة من سلسلة متواصلة من الدلالات غير المقترنة بمرجع وهو... أن النص التفكيكي لا أصل له ولا نهاية له"[2]، فالنص ذو معاني ودلالات لامتناهية وذو قراءات مختلفة ومتعددة بحكم دلالة الغياب الموجودة في النص وعدم حصولها بشكل منتهي.

4.2.3.3. الحضور والغياب:

ينتقد دريد فكرة الحضور ويرفض وجود معنى مطلق في النص، فلا وجود لحقيقة مطلقة أي أن المعنى موجود في النص لكنه غائب (إرجاء) مايشد من قراءات مختلفة وتأويلات متعددة لنص واحد "فمفهوم دريدا لفلسفة الحضور، هو اعتراف الوعي بما يحضر لديه فقط،فكيف يمكن وصف شيء مالم يحضر في العقل أو يقاوم الحضور فيه، فضلا عن ميزته الحقيقية الأولى القائلة بأن كل (ما يهرب إلى الوعي منه على أنه محاولة لفهمه

[1] – عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير "من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص51.

[2] – علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، مرجع سابق، ص130.

ووضعه هو ليس منه أبدا ولا يستطيع هذا الفعل إلغاءه أو انتفاء مسألة التفكير بوجوده"[1]، إنّ تفكيك ميتافيزيقا الحضور هي تفكيك للوعي عن طريق ذاكرة الغياب التي أصبحت تمثل جوهر الإدراك والوعي.

5.2.3.3. نقد التمركز:

شكل هذا المعطى النقدي مرتكزا للدراسات الغربية على مر العصور، حيث يقوم هذا الأخير على أسبقية الدال على المدلول أي الدال هو المركز الذي ينبني عليه المعنى الواحد، والمعاني مستفيضة ولانهائية ولا وجود لمعنى ثابت وقار، هذا نفي لمركزية اللوغوس.

3.3.3. استقبال النقاد الجزائريين للطرح التفكيكي:

يعد الباحث السعودي عبد الله العذامي أول من استقبل هذا الطرح الدريدي، والذي أطلق مصطلح (التشريح) بدل التفكيك بوصفه مقابلا لترجمة مصطلحdéconstructionفي كتابه "**الخطيئة والتكفير**" كما أردفه بكتاب آخر تشريح النص حيث قال "إنّ المقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بناءه وهذه وسيلة تفتح المجال لإبداع القرائي كي يتفاعل مع النص"[2].

لم يلق هذا المشروع استجابة كبيرة لدى النقاد العرب، وكذا النقاد الجزائريين،فقد تعرض لهذا المصطلح رائد النقد الجزائري المعاصر عبد المالك مرتاض،بالفحص والتحليل وتقديم الرؤى المنهجية باعتبار أن التحليل التفكيكي يقوم على "تفويض لغة النص أجزاء، أجزاءً، وأفكارا(....) لتبين مركزية النص والاهتداء إلى سر اللعبة فيه، ثم يعاد تطنيبه، أو بناؤه أو تركيب لغته على ضوء نتائج التفويض"[3].

---

[1] – عادل عبد الله، التفكيكية، مرجع سابق، ص14.

[2] – عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، مرجع سابق، ص48.

[3] – يوسف وغليسي، اشكالية المصطلح النقدي، مرجع سابق، ص353.

يقوم التفكيك عند مرتاض بتفكيك النص إلى أجزاء وتحليل أدق تفاصيله، وذلك من خلال الدخول في عمق النص قبل إعادة تركيبه، كما كان نقد يعود الاستقبال المحتشم لتفكيكية كونها مجرد قراءة، ولايمكن اعتبارها منهجا أو لأنها تعطي قيمة لأشياء لامعقولة هدفها الوحيد قلب النظام القديم، إلا أنّ التفكيكية فتحت الباب أمام انفتاح المعنى ولانهائيته، كما اهتمت بذاتية القارئ وبالتداخل النصي (التناص) وفسحت المجال للخطابات المختلفة على أن تشتغل على ذاتها وتثبت طاقتها الإبداعية والفنية.

4.3. تجليات الخطاب الواصف داخل النسق

يعد الخطاب الواصف ظاهرة نقدية يعيها الروائي في العمل الذي يكتبه،ولعل فكرة الكتابة وسيرورتها واللغة وامكانيات التعبير بها، جعلت الدراسات المابعد حداثية تعتبرها النموذج الأعلى ومن ذلك البنيوية التي نادت بدراسة اللغة ضمن النسق وفي ذاتها ولأجل ذاتها، والسيميائية التي اهتمت بمنطق العلامة التي أسهمت في تقديم اللغة الواصفة باعتبارها نسقا دالا، كما يمكن للعلامة "أن تحفظ خاصيتها الدلالية ضمن إطار اللغة الواصفة، وذلك بالنظر إلى اهتمامات نظرية اللغة التي لا تتوقف عند حدود الوصف الصوري لشكل التعبير فحسب، بقدر ما تجد موضوعها في تلاحم هذا الأخير مع شكل المحتوى"[1]، وكون اللغة الواصفة تدرس الخطاب في ذاته ولذاته أي دراسة محايثة ما يجعل التلاحم قائما بين شكلي التعبير والمحتوى.

للغة الواصفة دور مهم في تحديد طبيعة العلامة والأنساق الدالة "لقد كان للغة الواصفة دور مهم في تحديد نمطية لغة المعرفة السيميائية نفسها، وضبط معايير موضوعيتها وموضوعية الأنساق الدالة، إذ يعد منطق تراتبات اللغة بمثابة حجر الزاوية في رفع قواعد الأنساق الإيحائية والتعيينية والواصفة على حد سواء"[2]، أي أنها تكشف عن مختلف الأساليب والصياغات المحتملة بين التعبير والمحتوى داخل النسق.

[1] –عبد القادر فهيم الشيباني، معالم السيميائيات العامة، مرجع سابق، ص50.

[2] –المرجع نفسه، ص58.

ويرى بارت أن اللغة الشارحة يمكن أن تحل محل لغة الطبقة الأولى، "وذلك بفضل تلك المنطقة العمياء، منطقة الشك (aporie) التي تدمر سلطة اللغة الشارحة مما يخلخل وضع اللغة ويفقدها المناعة الأكيدة لمقاومة القراءات الجديدة أو يمنعها، هكذا تصبح لغة النقد من الطبقة الأولى تلفت النظر إلى نفسها"[1]، ويتضح أنّ رولان بارت قد أعطى أهمية كبيرة للغة الشارحة، ورأى بأنّ الأحرى بها أن تكون في الطبقة الأولى (أي اللغة الأولى)، فليس من العدل أن تكون هي اللغة الثانية باعتبارها تشمل جميع الممارسات النقدية.

ويجد الخطاب الواصف ضالته في التفكيك باعتبارها رؤية نقدية شاملة تعني بقراءة النصوص الفلسفية أو المعرفية والثقافية والإبداعية المتنوعة، وترى أن "تلك النصوص تخضع لعمليات معقدة ناتجة عن علاقات النصوص المتناصة بعضها ببعض"[2]، وهذا التداخل النصي يسهم في الكشف عن ما ورائيات اللغة، ومختلف التراكيب الميتا–لغوية الناتجة عن حركة الدوال ولانهائية المعنى الناجم عن تعدد القراءات وكسر التوقعات والتناقضات المختلفة داخل الخطاب، فوظيفة اللغة الأساسية هنا هي اللعب الحر اللامتناهي.

إنّ الاهتمام الذي لاقاه الخطاب الواصف في ظل الدراسات النقدية الحديثة راجع إلى اهتمامالنقاد بالكتابة وباللغة وطاقاتها الخلاقة وبالرواية، باعتبارها جنس أدبي وفني ينمو ويتطور بسرعة، بحكم تناوله للرواية مختلف الموضوعات والطروحات عبر أشكال سردية متعددة ومن الإيديولوجيا والتاريخ والهوية والالتزام والحرية إلى دراسات نقدية نصانية تتصل بالدرس اللساني الحديث، لتتعداه إلى البحث في حفريات الكلمة ومخابئ المعنى ومضمرات النص، وهذا يعني أنه يمكننا قراءة الرواية في مستويات مختلفة، حيث "يتعالق المبنى الروائي بمستوياته الثلاثة: ما قبل النص، مستوى النص وما بعد النص مع ملامح الظاهرة وأشكالها وتشكل مركبات هذه المستويات عتبات وسيمات قدرة فائقة في التعبير بشكل

[1] –عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، مجلة عالم المعرفة، الكويت، العدد232، أفريل 1998، ص311.

[2] –عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، مرجع سابق، ص262.

شمولي عن الميتاقص، ككتابة نقدية واعية لذاتها"[1]، بحيث تقدم لنا هذه القراءة النقدية الواعية بذاتها كما هائلا من التأويلات والدلالات المفتوحة واللانهائية في ظل هيمنة البرامج السردية على الدراسات النقدية.

[1] –محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية، مرجع سابق، ص191.

الفصل الثاني:

الخطاب الواصف ومستوى الوعي بالتنظير

"قراءة في نماذج تحليلية"

يعد النقد من أهم الحوافز الدافعة لازدهار الإبداع الأدبي وتطوير أشكاله الفنية ومقاصده الفكرية والثقافية وتنوع مناهجه التحليلية، فلا يمكننا أن نجد إبداع سردي أو شعري إلا ويقابله إبداع نقدي، وقد ظهرت مدارس عديدة لدراسة النتاج الأدبي خاصة بعد تطور الخطاب الروائي الذي كان له النصيب الأكبر من الاهتمام عبر ما نظر له، حيث أصبح تأسيس النقد الحديث والمعاصر.

وأكثر ما يميز هذه المناهج اهتماما بتطوير الخطاب الروائي، ما نظرت له من قوانين وأسس صارت معيارا للعمل الروائي، الذي ألزمت العديد من النقاد الوعي بها ومحاولة تطبيقها على العملية النقدية "وتنهض العملية النقدية بوصفها فعالية تهدف إلى اكتناه عالم الخطاب الروائي الإبداعي... على ركيزتين: الرؤية التي ينطلق منها الناقد والمنهج الذي يتبعه للوصول إلى ما يهدف إليه"[1]. وهي الأساس ومنطلق كل عمل نقدي.

وهذا ولم يبتعد النقاد الروائيون الجزائريين عن هذا المسار، فقد جربوا هذه النظريات المستوحاة من الغرب على روايات مختلفة المنزع والنشأة جزائرية وعربية حديثة ومعاصرة ومواضيع مختلفة وبتقنيات الكتابة المتنوعة، التي عكست واقع المجتمع الجزائري وتاريخه وجهة سياقية وانتقلت إلى ذاتها لتكسر خطية السرد وتتلاعب بالأزمنة وتعدد الشخصيات وإلغاء حدث رئيسي بآخر، فتكسر أفق انتظاره لتكشف اللغة عن ذاتها وقدرتها الخلاقة في تشكل نص جديد منبثق من ذاته.

وهذا ما حاولنا وصفه من خلال بعض النماذج الروائية التي حللها، ودرسها نقاد جزائريين أمثال واسيني الأعرج، إبراهيم صحراوي وعبد المالك مرتاض فكيف كانت هذه الرؤى؟ وماهي الخطوات التي اتبعوها في تحليلهم؟ ومامدى استجابة الخطاب الروائي لهذه التقنيات السردية؟ وكيف انعكس على ذاته؟.

[1]–عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص5.

1- الخطاب الواصف والطرح الاجتماعي "دراسة في كتاب واسيني الأعرج"

اتجاهات الرواية العربية في الجزائر رواية" اللاز" نموذجا:

سجلت الكتابة الروائية حضورا كبيرا في الساحة النقدية الجزائرية، فقد اهتم النقاد بتحليل ووصف وتفسير هذه الأعمال في سياقاتها المختلفة وعلاقاتها بالواقع الاجتماعي، فقد تحول بذلك إلى خادم للواقع "هذا التحول لا يمكنه أن يكتمل إلا تحت بصر المجتمع، أن المجتمع هو الذي يفرض الرواية"[1]، فقد أصبح الواقع شعار الأعمال الأدبية ومادتها الخام، ولأن الأديب وليد هذا الواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه فتكون أعماله مرتبطة بواقعه المعاش كمحاولة منه لتغييره أو توضيح صورته الاجتماعية.

وهذه الأعمال الروائية فرضت على الناقد أن يتسلح بجملة من الإجراءات النقدية والمناهج المختلفة، كالمنهج الاجتماعي الذي طغى على جل الدراسات النقدية الجزائرية باعتبار أنّ "المنهج الاجتماعي هو المنهج الذي يستهدف النص ذاته باعتباره المكان الذي يتدخل فيه ويظهر بطابع اجتماعي ما"[2]، فعلى الناقد أن يكون ملتزما بقضايا واقعة كما هو شأن الأديب.

إنّ اِلتزام طاهر وطار بقضايا مجتمعه، هو ما دفع واسيني الأعرج إلى رؤيته الاجتماعية في ظل سيطرة الخطاب الرسمي، فكان اختياره لرواية وطار تمثل بداية الرواية الجزائرية المنفتحة على الواقعية والحاملة لرسالة الشعب فكيف كان تفاعل الناقد مع هذا العمل الأدبي؟ وما مدى استعابه لهذا المنهج؟

1-1- الموضوع:

يرى الناقد واسيني الأعرج أن الرواية تعالج موضوعا شائكا، يحمل من الخلفيات التاريخية الكثير نظرا لطبيعة الثورة الجزائرية "وحاول وطار أن يركز قدراته الإبداعية على كل السلبيات التي صاحبت هذه الأحداث فهي سلبيات ليست إلا الوجه الآخر التناقض

---

[1]- رولان بارت، الكتابة في الدرجة الصفر، تر: محمد نديم خرشة، مركز الإنماء الحضاري، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص52.

[2]- وليد قصاب، النقد الأدبي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2007، ص55.

الطبيعي الذي يحدث في الثورة الوطنية"[1]، وطار يحاول التركيز على الواقع الذي فرضته الثورة.

موضوع الثورة كان بمثابة المادة الخصبة، التي اهتمت بها كتابات الأدباء الجزائريين فانتجوا لنا نصوصا إبداعية، بينت لنا بوضوح مدى عظمة هذه الثورة وصلابة مناضليها وثوارها في الدفاع عن أرضهم المسروقة والسعي لنيل الاستقلال والتخلص من الاستعمار الظالم الذي أكثر فسادا وخلف الدمار والخراب "ونظرة متفحصة في الأوضاع والظروف التي كان يعيش فيها المجتمع الجزائري قبل حرب التحرير تعطينا الإجابة الشافية والمخزنة في الوقت ذاته عما كان يعانيه هذا المجتمع من قهر واضطهاد وحرمان مما يجعل المجتمع منشغلا بهموم يومية لا تنتهي"[2]، الظروف الاجتماعية المزرية التي فرضها الاستعمار على الشعب الجزائري من قهر واضطهاد جعله غارقا في التفكير بهمومه محاولا تغيير واقعه.

تأخذ رواية اللاز بعدا سياسيا بطريقة تسمو بالرمزية الواقعية بعيدا عن السرد الرديء، فالناقد يرى أنّ الطاهر وطار يريد أن يقول لنا: وبصوت عال، الأصل هو التخلص من الاستعمار بغض النظر عن الطبقات والانتماءات والمعتقدات: "بما أنها تضم فئات بشرية غير منسجمة طبقيا بشكل كامل وإن كان بشكل ما هدف واحد هو الاستقلال"[3]، فالاختلاف الطبقي في المجتمع لا يمكننا تغييره ولا حتى اختلاف الفئات البشرية ولكن هناك هدف وحيد يجب الاتفاق عليه وهو نيل الاستقلال والحرية والكرامة.

الروائي عايش فترة الاستعمار بكل مرارتها ومدركا لحقيقة الثورة، التي كانت مصدر إلهام بعد تحقق الهدف فقد كان يعاني الأديب من خناق يعتل إبداعه إلا أنه يؤمن "الإيمان الراسخ أن الجزائر لا تخلوا من العبقريات تضاهي عبقريات الشرق والغرب، ولكن الأوضاع الاجتماعية التي يتخبط فيها المجتمع هي التي تجعله غير قادر على رعاية تلك العبقريات،

[1]– واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر "بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية "، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ،(د. ط)،1986، ص494

[2]– عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د. ط)، 1990، ص54.

[3]– واسيني الأعرج، المرجع السابق، ص494.

بل تجعله أحيانا بغتا لها دون وعي وإرادة بفعل الخناق المضروب عليه من طرف الاستعمار"[1]، فالروائي بعد الاستقلال وجد مساحة أكبر للتعبير عن مخزونات ذاكرته من أوضاع اجتماعية مزرية وتصويرها تصويرا فنيا يحاكي واقعه الاجتماعي ويرسم معالمه التاريخية.

إنّ محاولة واسيني الأعرج في تطبيقه للمنهج الاجتماعي، كان بحكم تأثره به ولكونه كذلك "منهج بسيط جدا يتكون أولا وقبل كل شيء من دراسة الأسس الواقعية الاجتماعية بعناية"[2]، فالمنهج الاجتماعي ينطلق من الواقع الاجتماعي ويحاول إحداث التغيير فيه نحو الأفضل.

1-2-الشخصيات:

التحليل الاجتماعي لا يخلو من الشخصيات، لذلك ذكر واسيني الأعرج الشخصيات موجزة ثم أكساها نظرته النقدية "كانت الشخصية كل شيء في الرواية التقليدية، بحيث لا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصيات مثيرة يقحمها الروائي فيها، إذ لا يضرم الصراع العنيف إلا بوجود شخصية أو شخصيات تتصارع فيما بينها"[3]، يكتمل العمل الفني بوجود الشخصيات فهي التي تخلق الحدث بالصراعات الداخلية النفسية أو الصراعات الخارجية

1-2-1-زيدان:

يبدأ واسيني الأعرج دراسته النقدية لرواية وطار "**اللاز**" بشخصية زيدان فكان بمثابة صورة للمثقف الجزائري، الذي آمن بقضيته ونبلها وحتمية انتصارها فقد رأى الناقد أن "زيدان يضع نفسه وتجربته كلها تحت تصرف هذه الثورة، إضافة إلى خبرته النضالية مع العلم أن اِلتحاقه بصفوف جبهة التحرير الوطني، فكان بمحض إرادته مع أنه كان بإمكانه طبعا ألا

---

[1]- بن زايد، النقد عمار الأدبي الجزائر الحديث، مرجع سابق، ص58.

[2]- أنريك أندرسون أمبرت، مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص103.

[3]- عصام عساقلة، بناء الشخصيات في روايات الخيال العلمي في الأدب العربي، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص37.

يلتحق أبدا، لكن تاريخه الطبقي ونزوعه الثوري دائما يدفعه إلى الأمام طبعا أن لا يلتحق أبدا"[1]، فهدف بذلك الناقد إلى إعطاء تعريف مبسط لشخصية زيدان وإبراز ميولها الإيديولوجي ومكانتها الاجتماعية المرموقة.

حاول الناقد أن يثبت لنا في تحليله وولوجه التحليل بشخصية المثقف إلى دور هذه الفئة في رفع الوعي السياسي بلزوم الثورة حتى يتحقق النصر، "فلا شك أن المفكر أو المثقف... يمثل فئة هامة في المجتمع، وتربط الموضوع بتراث ضخم يهتم بدور المثقف"[2]، المثقف يعتبر بمثابة المترجم لحاضر امته وماضيها العريق وتراثها.

1-2-2-اللاز:

شخصية اللاز شخصية متمردة، طائشة ومتقلبة لا تعرف الثبات على حال كما يراها الناقد "فهو طائش العنيف الذي يعرف أعداءه بحاسته كالحيوان "[3]، على حد تعبير واسيني الأعرج، لكنه سرعان ما أيقن أن هذا الجنون والعدوانية والشراسة لابد لها أن تكون في طريق الصواب وضد أعداءه المستعمرين "وسرعان ما يسخر مادته الخام لصالح الثورة .....فيكلف بالأعمال الصعبة نظرا لمعرفته بالمنطقة جيدا فتشحذه الثورة بكل مآسيها ومتاعبها"[4].

يصف الناقد شخصية اللاز وصفا معنويا فهو يحيلنا من خلال هذه الشخصية "اللاز" إلا أنه نموذج لكثير من الشبان الجزائريين من ضحوا بدون أي تفكير بأنفسهم قبل نفيسهم إبان الثورة التحريرية لكنه بصفة خاصة نموذج للفقر والمعاناة والتشرد، فهو ابن فئة لا يعترف بها مجتمعه.

يظهر لنا الناقد مندمجا في الشخصيات الروائية وذلك لتأثير الخطاب الروائي المنسوج في عالم خاص حاكه الروائي "يهدف تخصيص الشخصية في هذا العالم المتخيل بهويتها

---

[1]- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، مرجع سابق، ص494.

[2]- علي عبد الرزاق جلبي، الإبداع والمجتمع- دراسات في النقد الاجتماعي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، (د. ط)، 2007، ص 163.

[3]- المرجع نفسه، ص494.

[4]- المرجع نفسه، ص494.

الحياتية في الواقع وبمنطقها الدلالي وبمعاناتها الفردية والجماعية وبأحلامها الذاتية والإنسانية"[1]، فشخصية "اللاز" في عالم متخيل الروائي، هي التي تمثل حالة تعكس كل الآلام والانكسارات وكيف تحولت من اللاهوية في مجتمعه إلى مناضل بطل يحترمه الكل ويسيرون طوع بنانه.

يمكن اعتبار هذه الرواية بحسب "غولدمان" و"لوكاتش"، "هي قصة كفاح بطل منحط يواجه حاضرا منحطا متدهورا، بحثا عن قيم أصيلة تعيد له مقامه،وتعيد للوجود وجاهته"[2]، فرؤيةالروائي جسدت هذا المتطور الاشتراكي فشخصية "اللاز" منحطة الأصل كونه "اللقيط الطائش"على حد تعبير الناقد لذلك تحدى مجتمعه ليثبت وجوده.

1-2-3- بعطوش:

حاول الناقد في تحليله لشخصية بعطوش أن يعطينا صورة لإنسان مغلوب على أمره خاضع لسلطة الاستعمار خوفا من تسلطهم وجبروتهم، حتى حانت لحظة نهوض وعيه الثوري بعد كل ما عاشه من ذل ومهانة وسيطرة حاول الإثبات أن الواقع الاجتماعي يفرض على الشخصية هذا التغير الملحوظ "وفي لحظة جنون يقدم على ارتكاب جريمة إذ يقتل مريانة أم اللاز، وهذا الحادث بمثابة المحطة القاسية التي عاشها وعي بعطوش الذي سرعان ما يدرك قطاعة ما عمل ولا يصدق نفسه فيهرب من الثكنة بعدما يقوم بتهريب المساجين بمن فيهم اللاز ويقتحم الثكنة ليتحول في النهاية إلى مناضل حقيقي في صفوف جبهة التحرير"[3].

تحول بعطوش المفاجئ ،غير الموازين لصالح قضيته الوطنية فهذه الأعمال البطولية تشهد على صدق نيته في وعيه الجديد ، فصار صنديدا لا يهاب المستعمر ولا يخشى طغيانه الجائر ولاغضبه.

---

[1]- شريف حبيلة، الرواية والعنف دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص7.

[2]- إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، الطباعة الشعبية للنشر، الجزائر، 2007 ، ص176.

[3]- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، مرجع سابق، ص495.

يدرك واسيني الأعرج من خلال نقده للشخوص، أنه لابد لها من إضافة عنصر التغيير حتى يتسنى لها إضافة لمسة جمالية أخربإلى الرواية وخاصة سير الأحداث "التغيير المفاجئ وهو من حقها وواجبها معا بجعلها شخصية نامية متحركة بإرادة قوية ومبادرة حرة في السلوك"[1]، فالتغير الذي طرأ على شخصية بعطوش خير مثال على قلب موازين الأحداث لصالح الثورة وصمودا في وجه الاحتلال.

1-2-4- الشيخ:

اعتبر واسيني الأعرج شخصية الشيخ بمثابة الجناح الرجعي، فهو يؤمن بقدسية الثورة ووفي لها إلا أن ملمحه لم يكن واضحا فنظرته الإيديولوجية كانت تختلف عن نظرة زملائه الثوريين،فكان حاقدا على مبادئهم ومعتقداتهم الحياتية "فكان نموذج الإنسان الوطني لكنه مع ذلك يمثل الجناح الرجعي داخل الحركة الوطنية، يقدم هذا الأخير على نصب كمين لزيدان ورفقائه ويذبحهم كالخرفان واحدا واحدا وعلى مرأى اللاز عندما رفضوا التخلي عن معتقدهم الإيديولوجي الحياتي"[2]، نلاحظ من خلال تحليل هذه الشخصية أنها مهوسة بمعتقدها إلى درجة أنها قامت بتفكيك الحركة الوطنية داخليا بقتلها لزيدان ورفقاءه المناضلين.

يبدوا لنا واسيني الأعرج أنه يعي تماما أن الراوي يحاول أن يصل إلى الهدف واحد داخل الحزب، وهو محاولة استرجاع السيادة والكرامة، أماالآمال الشخصية فتختلف من شخص لآخر، فكل يحاول أن يعيش على حسب ما يراه صوابا "من أجل ذلك نلفي الروائيين يركزون كل عبقرتيهم وذكائهم في رسم ملامح الشخصية والتهويل من شأنها والسعي إلى إعطائها دورا ذا شان خطير تنهض به تحت المراقبة الصارمة للروائي الذي يعرف كل شيء سلفا عن شخصيات الرواية"[3]، فشخصية الشيخ هي من كان يمثل الصراع الإيديولوجي داخل الحركة الوطنية، وكل ذلك لأن الكاتب ارتضى لهذه الشخصية أن تكون النقطة السوداء داخل الحزب الذي أصبحت عدوة لإخوانها.

---

[1]- عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع الجزائر، ط4، 2007، ص110.

[2]- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، مرجع سابق، ص495.

[3]- عصام عساقلة، بناء الشخصيات في روايات الخيال العلمي في الأدب العربي، مرجع سابق، ص37.

1-3- الأبعاد الاجتماعية في الرواية:

تحمل رواية "اللاز" أبعاد اجتماعية الروايات، مختلفة بحكم أنها وليدة للتاريخ والواقع، فهي تحمل ذكريات الكاتب وتجربته وعواطفه ووجدانه "فهذه النصوص الروائية التي ظهرت في السبعينات، فإنها لا تخلو من طرح جذري يقوم على محاكمة التاريخ أو الواقع الراهن بلغة فنية جديدة"[1]، فقد عكسوا واقعهم وتاريخهم في هذه الروايات.

ويعود هذا إلى أن الكثير من الروائيين كانوا مناضلين، أو مروا بتجربة مماثلة لها، لذلك فإن ذكرياتهم وأشواقهم كثيرا ما تتسرب إلى نصوصهم "فتتسربل أحيانا بنوع من الرومنتيكية الشفافة التي تهز القلب والوجدان وتكتسي في أحيان أخرى بالطابع الواقعي الذي يحرك العقل والوجدان"[2]، وهذا ما يراه الناقد، فالطاهر وطار لم يكن بعيدا عن تلك الأحداث التي رسمها في روايته، فقد نقل لنا أحداث الثورة بكل واقعية وكأنه يوثق لها وهذا من خلال أحداث الرواية وموضوعها.

ونجد واسيني الأعرج في هذه الدراسة يحاول من خلال ذكره لأهم أحداث الرواية تقديم رؤاه النقدية من زوايا مختلفة، حيث يرى أن بداية الرواية تحمل من الدلالات والأفكار الإيديولوجية الكثير، وكأنه يرغب في طرحها للنقاش من خلال تذكره للماضي الذي عبر عنه بموقف الربيعي وارتداداته "الذي يكون واقفا لاستلام المنحة الشهرية الخاصة بابنه قدور (شهيد)"[3].

اعتبر الناقد أن هذا الموقف ليس وليد المصادفة بالنسبة لطاهر وطار "ولكنه ذو معان جد مهمة ليست إلا الوجه الآخر، للخلفية التاريخية التي تحول فيها شهداؤنا إلى مجرد بطاقات عليها خطوط حمراء وخضراء على الرغم من أننا أمامأرواحأناس خيرين أعطوا كل نفيس في حياتهم، وكل ما يعتزون به لهذا الوطن، والمفروض إلا ننساهم أبدا، وإلا تحول

---

[1]-إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، مرجع سابق، ص41.

[2]- المرجع نفسه، ص41

[3]- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، مرجع سابق، 496.

في النهاية، كل تراثنا النضالي الثوري وكل شهدائنا إلى منحة شهرية، لا نتذكرهم إلا حينما نضعها في جيبنا"[1].

فالروائي من خلال هذا القول يبدوا ناقما على هذا التصرف،منتقدا هذه الفئة وأن هذه الفاتحة كانت ضرورية على حد قول الناقد ليستطيع الروائي عن طريقها العودة إلى واقع الثورة وواقع الشهداء،كما تحيلنا في الوقت نفسه لغة الناقد إلى دلالات مختلفة فالبطاقات الجميلة ذات الخيوط البيضاء والحمراء والخضراء لدلالة على مجد هذه الثورة ورموزها الوطنية، فكل لون من هذه الألوان إلا ويعطي دلالة معينة تعظم هذه الثورة.

ونجد الناقد يحاول إماطة اللثام عن فعل الخلق الأدبي، الذي هو أكثر من مجرد تكوين عالم على ورق، وخلق حياة وأفكار وتأملات فقط، بل هو بوح،وتغيير ولغة وإبداع جديد يخلق من ذاته، و"الكاتب في حقيقة الأمر لا يعكس الواقع ولا يكتب الأفكار والإيديولوجيات إنما يقوم بعملية تحيين لقيم ينطلق منها ويجسدها في أشكال سردية، وبنى عاملية وتمظهرات صورية هي ما يصنع عالمه الروائي"[2].

وراح الناقد يبرر محاولات الروائي تتبع حياة أبطاله، وأن ما يجمعهم هم واحد وما شخصية **اللاز** إلا نموذجا عن هذا المجتمع "وهي بهذا تجسد الطموحات الشعبية بكل عفويتها وطيشها وحسن نيتها، وأخطائها وتعطشها إلى الحرية في الوقت الذي يظل فيه زيدان هو المحور الأساسي الذي بني عليه الهيكل الروائي بكامله،فهو النموذج الثوري الملتزم بعقيدتهَ "[3]، فهما يمثلان الشعب بكل فئاته يرى الناقد أن شخصية "زيدان" هي منطلق ومنبع الإيديولوجية، وهي التي جسدها الروائي عبر هذه الشخصية،فهو الحامل للفكر الاشتراكي، ولكل معتقداته، فزيدان يعتبر "كنظرية ثورية، علمية، وإبدالها بفكر غيبي، ذي

[1]– واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، مرجع سابق، ص496.

[2]– المرجع نفسه، ص62.

[3]–المرجع نفسه، ص 498.

جوهر رجعي لا يعمل إلا على تكريس التخلف وخدمة الاستعمار"[1]. الروائي هنا وكأنه يدعو بشكل صريح إلى تبني الفكر الاشتراكي من خلال استخدامه لشخصية زيدان كرمز.

لهذا الفكر فهي مثال التحول وتحدي القوى الرجعية التي تكرس التخلف والتسلسل وقفا الواقعية ذات بعد إنساني تسعى إلى تغيير تاريخ الفئات المهمشة والمظلومة،ورسم تاريخ جديد بعيدا عن المأساة الاجتماعية، والروائي هنا حاول أن يعكس واقعه في كتاباته الروائية وأن يدس أفكاره ومعتقداته الإيديولوجيا في أبطال روايته معبرا عن تغيير الوعي الثوري لشعبه.

ونجد واسيني الأعرج يتحدث عن الصراع القائم بين إيديولوجيا المستعمر والثوار وبين "الشيخ" الذي فضل ذبح أمال الجزائريين (باسم الدين)، وقتل زيدان على اعتناق المذهب الشيوعي "لأن وجود زيدان كما يطرحه وطار، ضمن الحركة الوطنية،كان يعني بكل بساطة غلق كل الأبواب في وجه الاستعمار ،والبورجوازية الفرنسية على وجه الخصوص قبل وبعد الاستقلال، لأن النضال الوطني التحرري، من أجل الاستقلال ليس منعزلا عن النضال الاجتماعي لبناء المستقبل والبناء الاشتراكي"[2]، والقصد من هذا القول تبرير منطق الصراع الذي يعود إلى وجود تناقض بين البنى الجزئية للمجتمع التي تسعى إلى التغيير والانتقال من حال إلى حال.

ويتضح للناقد من خلال هذا الصراع الطبقي استخدام الدين كإيديولوجيا لاستغلال الشعب وستر مطامح الشيخ ومصالحة الطبقية البرجوازية، فقد "ينطرح الدين كإيديولوجيا للتدجين الجماهيري، حفاظا على هذه المصالح المهددة من طرف السواد الأعظم للشعب، والسبب الذي دعاالبرجوازية طبعا إلى استغلال الدين، هو على وجه التخصيص تدين الجماهير الشعبية"[3]، التي تتخذ من الدين العنصر الأهم في حياتها الاجتماعية، وارتباطاتها التاريخية، فمن الطبيعي أن تتخذ هذه البرجوازية الدين كذريعة للسيطرة على الجماهير.

---

[1]– واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، مرجع سابق، ص 499.

[2]– المرجع نفسه، ص499.

[3]– المرجع نفسه، ص501.

فالناقد يريد أن يشرح لنا ويفسر نظرة وطار إلى هذا الصراع الناجم عن تباين واختلاف الآراء طبقات المجتمع الواحد فهي "صورة للمواقف الاجتماعية، وتفاوت الاستجابات وتباين الوضعيات، بالرغم من أن الواقع واحد والكل يعاني من وطأته، ومشحون بالحقد والثورة عليه، عاكسا فاعلية الإنسان الفرد إزاء وجوده ولجدلية التغيير المتبادل بين فعل الثورة، وفعل الإنسان في الثورة، ووعي وطار بالطبيعة الفعالة للشخصية الإنسانية... وعلاقتها بالواقع"[1]، يصور لنا الناقد في هذا القول العلاقة القائمة بين الشخصية والمجتمع الذي تنتمي إليه،كما صور هموم هذه الشخصية التي تمثل المجتمع وطبقته تصويرا صادقا وواقعيا، وهذا لمابين العمل الأدبي ودلالته من اتصال وتناظر، وهي نقطة الترابط بين البنية الدلالية والوعي الجماعي كون هذا النقد الاجتماعي "نقد تفسيري يحاول الناقد من خلاله إبراز الدلالات الاجتماعية أو التاريخية الكامنة في العمل الأدبي"[2].

وتتضح من خلال لغة الناقد أن هذا الخطاب الروائي مليء بالوقائع التاريخية والاجتماعية الدالة على الموضوع الذي يعالجه الروائي،والأفكار التي تعبر عن إيديولوجية، "فقد استطاع وطار من خلال نموذجه المختار زيدان أن يحدد طبيعة القوى الاجتماعية التي لعبت دورا أساسيا في النضال الوطني وتحديد شكل وعيها الاجتماعي أيضا"، ومن خلال هذا تظهر قيمة العمل الأدبي وإبداع الكاتب في عمله، "فالقيمة الفنية لمثل هذه الشخصيات الإبداعية... تعود إلى قدرة الكاتب على تحديد ملامحها المعنوية والإيديولوجيا، أي قدرته على تملك الموضوع الذي يكتب عنه، وهذا طبعا يفترض أولا وقبل كل شيء تملك الواقع المعيش"[3]، "فوطار" في نظر الناقد لم يكن بعيدا عن هذا الواقع لذا استطاع أن يجسد تفاصيله بدقة، فقد عايش تناقضاته وصراعاته وطبقاته وأيديولوجياته التي كان جزءا منها ما دفعه لتمثلها في كتاباته.

---

[1]– واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، مرجع سابق، ص502–503.

[2]– وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص36.

[3]– ينظر: واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص504.

ويرى الناقد أن هذه الرواية تتجسد فيها عمليات الوعي والضمير الجماعي، وما الواقعية الاشتراكية إلاتعبير عن واقع الجماعة بمعاناتها وطموحاتها وبأحلامها الذاتية والإنسانية "فهي تتيح لكل النماذج البشرية التعبير عن موقفها ووعيها، وحالتها، من خلال واقعها الطبقي المعيش،فهي (الواقعية الاشتراكية) بعكسها حركة الجماهير ،وباعتبارها الشعب كمبدأ أخلاق يوجه الأحداث وتكتسب بالضرورة السمات المميزة لديمقراطية رفيعة،ولهذا هي تتناول بوصفها فنا ثوريا حقيقيا"[1]، فالمبدأالأساس لاشتراكية هو الشعب أي الجماعة وأساس نجاح كل ثورة هي إرادة شعبها الذي لا يقهر وقناعته بحريته وديمقراطيته.

وقد كان مؤمنا بهذه الواقعية الاشتراكية بكل تفاصيلها العلمية الدقيقة ما مكّنه من أن يجسد مضامينها في هذا الخطاب الروائي، ويكشف عن دلالة وأبعاد شخصيات الرواية، وهنا يلعب القارئ دوره في حل شفرات ورموز هذه الرواية.

وأكثر ما يركز عليه الناقد في هذا التحليل، هو ربط العلاقة القائمة بين شخصيات الرواية ورمزية الثورة التي رأى أن شخصية **اللاز** تمثل الطبيعة التطورية التي تتماشى مع حركة التاريخ مثلها مثل ثورة الجزائر، وأن الحل الوحيد لحل مشاكلهم الاجتماعية هو تبني الفكر الاشتراكي "فاللاز يظل بكل زخمه الثوري الذي يحمله في ذاكرته، يعني التواصل التاريخي والبديل الثوري الذي سيقول كلمته حين يحين ذلك الزمن الذي يتحدث عنه هو ذاته، صحيح أنه لم يولد واعيا"[2].

ويوضح **واسيني الأعرج** تلك العلاقة الجدلية التي نسج خيوطها الطاهر وطار في روايته "وهنا تظهر قدرة وطار الإبداعية الخلاقة، فقد نما مع نمو جنين هذه الثورة، وتعرض لكل ما تعرضت له، ووجد نفسه منغمسا فيها حتى آخر شعرة رأسه، هذه هي العلاقة... الجدلية التي تجمعه بهذه الثورة التي يصنعها"[3]، تلتزم التغيير للوصول إلى الحلم المرجو،

[1]– واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية، مرجع السابق، ص506.

[2]– المرجع نفسه، ص506.

[3]– المرجع نفسه، ص506–507.

فتغيير الواقع والمجتمع أمر ضروري لتحقيق ما يصبوا إليه الإنسان وفق ما يتماشى ومعطيات العصر.

يرى الناقد أن وطار لم يختر لهذه الرواية العنوان عبثا (اللاز)، رغم أن حضور شخصية "زيدان" كانت أكثر من شخصية "اللاز" إلا أنه يرى أنه وفق هذا الاختيار بحكم أن "هذه الحركية في تطور وعي "**اللاز**" قابلها في النهاية تحجيم لأفعال اللاز، فلم ينمو كما يجب أن ينمو،نظرا للظروف الخاصة التي عاشها إبان الثورة الوطنية "[1]، أي أن الظروف المميزة والتطورية التي عاشها اللاز جعلها تمثل صورة الجزائر إبان الثورة التحريرية، فاللاز هو رمز الثورة الجزائرية،وقناعاته هي قناعات الشعب الجزائري عامة فنمو وعي **اللاز** بعد طيشه يمثل نمو الوعي الوطني للجماهير الجزائرية بضرورة الثورة وحتميتها.

ويتحدث الناقد عن صدق الكاتب في تقديم صورة تعكس رؤيته وقناعته الاشتراكية،فقد كان وطار شديد الحذر من ارتكاب الأخطاء، فانعدام الصدق في العمل الفني يقتل العمل الأدبي "فتدفعه قناعته إلى إسقاط فكره على أبطاله، بشكل آلي حتى ولو كان ذلك يتناقض مع واقعهم وطبيعة ممارساتهم،الأمر الذي حذر منه وطار كثيرا لدرجة أن شخصياته،وحتى الثورية منها تتكلم بعفوية ولاتثير اشمئزاز القارئ"[2]، وفي هذا القول تأكيد على اهتمام الكاتب بالقارئ وميوله "وفي هذا تكمن أصالة الفنان، لأن هذه العفوية ذاتها هي شكل من أشكال الوعي التاريخي الذي يعتمد على تفاصيل الحياة الدقيقة، وعلى الملاحظات الصغيرة، داخل واقع يتغير بسرعة "[3]، فأصالة الفنان نابعة من صدق شعوره اتجاه واقعه، وتصويره في قالب فني.

[1]– واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية، مرجع سابق، ص508.

[2]– المرجع نفسه، ص510

[3]– المرجع نفسه، ص510

ويمكننا القول أن الصيغة الفنية للخطاب الروائي هنا قد انبنت على استيعاب الحقائق التاريخية، حيث لم يكن الغرض هو كتابة التاريخ، بقدر ما كان تقديم صورة فنية لحضور التاريخ في سياق الحاضر، ويؤكد الناقد على أهمية اللغة وصياغة أساليبها الفنية "وأن عمق الصياغة ودوام نفوذ الكاتب الواقعي تتعلق بمدى الوضوح الذي يمتلكه صياغيا، حول ما تقدمه فعلا ظاهرة معروضة من قبله، وهذا الفهم لعلاقة الكاتب المرموق بالواقع لا ينفي... معرفة أن سطح الواقع الاجتماعي ينكشف عن تفككات وأنه ينعكس وفقا لذلك في وعي الناس"[1]، وأن تفسير الواقع الاجتماعي وتصويره بكل تفاصيله لدلالة على واقعية الكاتب وبراعته في رسم شخصياته المتخيلة على منوال الحياة الواقعية أو استحضاره للتاريخ من ثورات وبطولات وحروب ومأسي، إلا ان ما يعطي للنص قيمته الفنية، هي قدرة الكاتب على صياغة الأساليب الفنية، ووضوح اللغة وبساطتها بحيث تتلاءم ومستوى الفئة المعبر عنها في الواقع،ومهمة الناقد الكشف عن دلالة هذا الواقع الروائي باللغة نفسها.

1-4- السمات الفنية الجمالية:

لا يخلوأي عمل روائي من سمات فنية تميزه عن باقي الأعمال الأدبية الأخرى، فلا يمكن للناقد أن يتغافل في تحليله عن هذا الجانب، فقد عمل على إبراز الملامح الفنية والجمالية التي تظهر براعة الكاتب في عمله وتفرده، فدور الناقد الكشف عن هذا الإبداع وهذا ما حاول واسيني الأعرج أن يوضحه من خلال لغته الواصفة لهذه الرواية.

يرى الناقد أن رواية وطار يغلب عليها النزعة التفاؤلية كاستشراف للمستقبل الذي بدأت تظهر ملامحه في التغيرات الجديدة، التي طرأت على الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية "وهذه النزعة التفاؤلية التي صاحبت المضامين داخل الرواية وإبعادها الجمالية التي صيغت فيها انعكست بشكل واضح على الصورة الفنية التي تشكل جزءا كبيرا من التشكيل الفني عند

[1]- جورج لوكاتش، "دراسات في الواقعية"، تر: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص124-125.

وطار في بناءه لمعمار الرواية"[1]، فهو يرى أن وطار كان متحمسا لنجاح المشروع الاجتماعي،لأنه كان واعيا بقدرة وطار على إيصال رؤيته الاجتماعية بطريقة فنية فقد عبرت الرواية أكثر من غيرها عن روح الشعب الجزائري وتوغلت إلى فضاءاته الاجتماعية الأكثر عمقا واتساعا.

فقد سعى واسيني الأعرج للكشف عن بنية الشكل ومضمرات النص التي كانت مفعمة بحرارة الواقع وحسيته بكتاباته، التي انحازت إلى التجريد أو التركيب أحيانا أخرى، فقد استفاد من إنجازات الرواية الحديثة من ارتدادات ومثاقفة وتناص خاصة ما تعلق بالجانب التراثي.

يعتبر الناقد أن "**الفلاش باك**" هي من التقنيات الفنية الحديثة التي استعملها وطار في أغلب فصول روايته "الذي بنيت الرواية بكاملها على أساسه اسهم في كشف الخلفية التاريخية للمضامين الجيدة المثارة داخل الرواية ونجاح، هذه الأداة الفنية يكمن في ذكاء الكاتب في استعماله لها تماشيا مع طبيعة الوقائع التي حدثت في الماضي"[2]، والفلاش باك من الوسائل الفنية التي اعتمدها الكاتب التي تعتبر عن فطنته في نسيج أحداث روايته بطريقة إبداعية أساسها الاعتماد على تداعيات الماضي من خلال مطابقة أحداث تاريخية معينة هي تلك المرتبطة بالثورة الجزائرية.

فهذه التداعيات حسب واسيني هي ما يميز عمل وطار هذا، وأن الثورة الجزائرية من حيث هي مطابقة أحداثها فهي تفسير الحاضر بالماضي، "بمعنى أن المتلقي بحاجة إلى خلفية تراثية لفهم ما يعتمل حاضره والتناقضات الاجتماعية التي تعالجها الرواية بحاجة إلباثبات فعلي لما يبرر وجودها التاريخي"[3]، فالرواية محللة بالرجوع إلى الواقع والظروف الاجتماعية، إلا أن القارئ بحاجة إلى معرفة تراثه وتاريخه حتى يستطيع أن يدرك ما يجري في حاضره من ظروف اجتماعية.

---

[1]– واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، مرجع سابق، ص513.

[2]– المرجع نفسه، ص513.

[3]– فتحي بوخالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص234.

ولاتقتصر العودة إلى الماضي بالأحداث التاريخية، فقط بل يكمن إبداع الكاتب ومقدرته الفنية في نظر الناقد بعودته إلى تراثه الشعبي، واستخدامه الأمثال والحكم الشعبية التي تحمل زخما فكريا صالحا لكل الأزمنة والأمكنة "فالثروة التراثية الشعبية التي يمتلكها الطاهر وطار سمحت له بأن ينتج رواية شعبية وملحمة ذات أبعاد جماهيرية واسعة من خلال شخوص مغرفين في الشعبية يتصرفون بحسب ما تمليه عليهم قناعاتهم وواقعهم"[1]، الذي دفع الناقد بالاعتراف بتوفيق وطار في توظيف هذه الأمثال من التراث الشعبي المحلي ليكون بها أقرب إلى قارئه في صورة تعكس واقعه وتصور له الحدث بدقة.

يرى واسيني أن الأمثال الموظفة في الرواية لها من الأبعاد التاريخية والاجتماعية الكثير "فهذا هو البعد التاريخي، الاجتماعي،الحقيقي للمثل الشعبي الذي ينبع صدقه من روح الشعب... الذي يظهر بالشكل الأوضح لحظات الإحباط والانتصار لشعب تحركه حاشه الطبقية ومصلحته التاريخية، وهذه اللحظات المشرقة للموروث الشعبي لا يستطيع كشفها إلا الفنان الأصيل الذي يطورها ويعطيها خلقا جديدا"[2]، وهذا الخلق يسهم في إنتاج نص جديد يختلف من وجهة رؤيته للواقع، كما فعل واسيني الأعرج في هذا التحليل الذي جسد أفكاره والتزامه بواقع أمته من خلال وصفه لشخصيات الرواية وأحداثها وسماتها الفنية بلغته التي تلفت النظر إليها.

يبدوا أن الناقد **واسيني الأعرج** استنتج من خلال وصفه لهذا الخطاب الروائي وتحليل بنياته، أنه لا يخلو من بعض العيوب "فقد سقط وطار في مواقع كثيرة في المباشرة التي تعني اللافن، وفي الخطابة والنزعة التعليمية"[3]، وهذا من خلال سرده لوقائع تاريخية وأحداث واقعية وكأنه يهدف إلى تأريخ هذه الأحداث باعتبار أن لغة الرواية كانت مزيجا بين اللغة الفنية واللغة المباشرة.

---

[1]– واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، مرجع سابق، ص513.

[2]– المرجع نفسه، ص514.

[3]– المرجع نفسه، ص515.

يرى الناقد المزالق التي وقع فيها وطار حيث رده إلى "تعقد الموضوع من جهة وإلى طبيعة الداخلية، التي تفرض في بعض الأحيان هذه الخطابة، وهذه التعليمية ولنقلها بصراحة أن نجاح الكاتب مائة بالمائة في رواية حربية ليس أمرا هينا أبدا"[1]، فطبيعة الموضوع هي التي تفرض على الروائي الوقوع في هذه المزالق.

ما نلاحظه على واسيني اهتمامه بالشخصيات وتحميلها دلالات ورموز ثورية وواقعية اشتراكية، هذا ما وضحته لغة الناقد التي كشفت عن هذه الظروف الاجتماعية والصراعات القائمة بين هذه الشخصيات، فهي تمثل في حد ذاتها واقعا تعكس به واقع الروائي في عمله الأدبي.

ونظرا للتطور الملحوظ الذي عرفته الرواية بوصفها فنا يواكب تطورها تطور المجتمع وحركيته، أصبحت "تعتمد على الظاهرة من أجل نفيها بالتذكير بأن ما نقرأه هو عمل روائي من أجل أن نحس برقيته، وبالتالي نصحو ونؤكد واقعنا ونتواصل معه، هذا الانقطاع عن الواقع بواقع آخر ليس بديلا نهائيا، وليس انقطاعا سرمديا، وإنما هو مناورة لغوية سرعان ما تعود بنا إلى الواقع"[2]، فهذه الاستراتيجية الميتا–روائية تعمل على جعل النص الأدبي واقعا لغويا، يحمل من الدلالات الاجتماعية والتاريخية ما يجعل القارئ يغوص في أعماق النص ليكتشف واقعه، وهذا من خلال العلاقة القائمة بين الأدب والواقع.

[1]– واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ،مرجع سابق، ص515.

[2]– محمد حمد،الميتاقص في الرواية العربية، مرجع سابق،ص21.

2-النقد الروائي والطرح البنيوي "دراسة في كتاب إبراهيم صحراوي" تحليل الخطاب الأدبي "لرواية جهاد المحبين لجورجي زيدان":

نسلط الضوء في دراستنا التطبيقية هذه على نماذج تحليلية اجتهد فيها أصحابها ليبسروا للقراء فهم المناهج النصانية، التي عجت بها الساحة النقدية فنستطيع من خلالها أن ندخل عالم النصوص الأدبية ونكتشف مكنوناتها فاخترنا للمنهج البنيوي –الناقد **إبراهيم صحراوي**– في دراسته لرواية **جورجي زيدان** بعنوان كتابه "**تحليل الخطاب الأدبي: دراسة تطبيقية**"، فتحليله هذا يهدف إلىالإبانة عن مكونات النص ووحداته المختلفة، وقد قسم إبراهيم صحراوي كتابه هذا إلى تمهيد وبابين، وتحت كل باب فصول.

وضح لنا في فصله التمهيدي مصطلح الخطاب والحكاية والقصة واعطائنا لمحة عن حياة الروائي جورجي زيدان:

بابه الأول: خصه للشكل وتفرع عنه فصلان، الأول: تحدث فيه عن تقنيات السرد والفصل الثاني: فكان للأسلوب.

أما الباب الثاني خصه للمضمون وقسمه إلى ثلاثة فصول فكان الأول بعنوان: البنية السردية، والفصل الثاني: فكان لدراسة الشخصيات، أما الفصل الثالث فعنونه بالزمان والمكان قمنا في دراستنا هذه لتحليل إبراهيم صحراوي وتطبيقه البنيوي، هذا بالتركيز على بنيتين مهمتين متلازمتين الزمان والمكان، فالزمان بمفارقاته والمكان بجمالياته هما ما يجعلان النص مفتوحا على العالم الخارجي.

2-1- بنية الزمن:

يعتبر الزمن من العناصر الأساسية المكونة للنص الأدبي عامة والنص الروائي خاصة، فهو عنصر جوهري في المقارنة الروائية "إنه لا يمثل خلفية للأحداث فقط بل

يتجاوز ذلك ليصبح عنصرا فاعلا ومحددا للعناصر الأساسية التي تشكل العمل الروائي التي يحملها الخطاب الروائي"[1]، فهو عنصر فاعل في تشكيل العمل الروائي وتبيان تمفصلاته.

ويرى بعض النقاد أن الزمن من إنشاءهم في تحليل النصوص فهذه النظرية الزمنية تضبط حركة السرد وتحاول مدارسة أعماله "إن الزمن ها هنا وإن تحدثت بصيغة الماضي فإنه ليس زمنا ماضيا ونحن نفهم الماضي من خلال الشخصيات التي لها زمن ماض، ولكن داخل النسيج السردي ليس هناك ماض، وإنما هناك حاضر وكل شيء يحدث الآن في زمن السرد والحكاية وأمام أعيننا"[2]، فالزمن لا يتحدد بوقت معين أو بصيغة معينة، فالزمن داخل النسيج السردي يمكن فهمه من خلال شخصياته فيحدث من خلال زمنين متزامنين عادة وهما زمن السرد وزمن أحداث الحكاية.

يتجسد الزمن داخل الحكاية ويتمظهر بكيفيات متعددة تختلف في حركتيها فيكون السرد سريعا أو ثابتا "إن الزمن في منحاه التقليدي وسياقه العام يأخذ أبعاده ويؤسس منطقه استنادا إلى طبيعة الميدان الذي يفعل فيه، ويتمظهر من خلاله وثمة أزمان مختلفة ومتعددة ومتنوعة تأخذ أشكالها وألوانها من خواص الميدان وكيفياته"[3]، فالزمن لا يقاس باليوم والأسبوع والشهر بل يأخذ أشكالا مختلفة ومتنوعة، فهو يتداخل مع الميدان الذي يتمظهر في النص الأدبي فيما يعرف بمفارقات الزمن.

2-1-1- المفارقات الزمنية:

المفارقات الزمنية من أشكال العدول عن السرد النمطي ما يسميه "جنيت" باسم المفارقة الزمنية لنقل المفارقة السردية، لأن الكاتب لا يكتفي بتغيير اتجاه الزمن الحاضر على الزمن

---

[1]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، "دراسة في القصة الجزائرية الحديثة ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د. ط)، ص150.

[2]- محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح قراءة في المكونات الفنية الجمالية السردية، دار حلب، (د. ط)، 2007، ص38.

[3]- محمد صابر عبيد، تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2013، ص25.

الماضي "الزمن المطلق ونقصد به ذلك الزمن والمستقبل في نفس الوقت"[1]، فهي تعبر عن الماضي والمستقبل والحاضر فالحدث يحصل من خلاله بشكل غير محدد يحمل معاني ودلالات لا تنتهي.

2.1.2. الترتيب الزمني: l'ordretemporel

التلاعب بالترتيب الزمني ينتج عنه إمكانات لا حدود لها فالراوي يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة زمن سرد الوقائع والأحداث "هناك أيضا إمكانية استباق الأحداث في السرد بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة، وهكذا فإن المفارقة أما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية rétrospection أو تكون استباقا لأحداث لاحقة anticipation"[2]، فالمفارقة تكون بالقفز إلى أحداث متقدمة فيسمى الاستباق والنوع الثاني تكون باستذكار أحداث ماضية فائتة ويسمى استرجاع

1.2.1.2. الاسترجاع: flash-back

يبتدئ الحكي (السرد) بشكل مطابق لزمن وقوع الأحداث إلا أن التلاعب بالنظام الزمني يخلق فجوة بينهما، فهذا الترتيب يكون استشرافا للمستقبل أو استرجاعا للماضي في زمن الحاضر، وهو زمن الكتابة لذلك يقترح جنيت لدراسة المفارقات الزمنية بنوعيها إعطاء مصطلح للحكاية، التي ينطلق منها تحديد نوع المفارقة "استمرارية هذه الوحدة في دينامية الشكل السردي للزمن، كيفية تمفصلهما هوة زمنية يتسلسل عبرها النسيان ومشكلة النسيان لا تكمن في إغفال ذكر احدى التفصيلات... فالحدث الماضي يستعاد كاملا أنهيأتي على شكل ومضات خاضعة لحاضر الاسترجاع"[3].

---

[1]– عبد الحميد بورايو، منطق السرد، مرجع سابق، ص133.

[2]– حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص55.

[3]– محمد صابر بن عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2008، ص208.

اعتبر الاسترجاع كاستدراك على الغفلة أو النسيان الذي يقع في الحكاية فسيعيده كاملا في شكل ومضات تظهر بين الفينة والأخرى، وقد حظي هذا المصطلح عند "**إبراهيم صحراوي**" في كتابه "**تحليل الخطاب الأدبي**"في رواية جورجي زيدان بنصيب واضح لا يمكنإغفاله، حيث تعتبر كخط موازي للاستشرافات "انفرد المقطع الثامن برجعات طويلة رجعات تجاوز مداها احتفال الأز بيكة وغطى مجالها اربع سنين من حياة داود الشخصية الجديدة التي جرى الإعلان عنها في المقطع السادس والأحداث التي جرى استحضارها، والتي وقعت خلال السنين الأربع هي الحكاية المختلفة عن علاقته (أي داود) بسلمى"[1]، هذا الاسترجاع كان طويل المدى لمدة أربع سنوات خلت ووجدنا فيها حديثا عن ماضي شخصية اسمها "داود"، التي أضاءت لنا جوانبها المتخفية عن حاضر السرد فينفتح السرد عن هذا الغموض في المقطع على حسب التمفصلات التي أقرها هذا المحلل.

والاسترجاع يكون لسد النسيان أو خلق عنصر التشويق لدى القراء، لأنه لن يدرك الحبكة أو الإتقان في عمل الراوي، إذا كانت الأحداث خبط عشواء متى نسي الكاتب حدثا مهما تغافل عنه "أما المقطع التاسع والثلاثون فهو عودة إلى الوراء في بدايته تذكير بحال سلمى أثر تلقيها نبأ قرب عودة سليم من حبيب، ثم يتواصل إلى حيث انتهى المقطع الثامن والثلاثون مع المقطع الذي يليه والذي يتضمن حكاية نهاية داود وسعيدة"[2]، خص الناقد هذا المقطع بالتذكير بحال الشخصية الرئيسية "سلمى"، وكيف انتهى بها الحال في عيطة وسرور بعد تلقيها لرسالة تحمل لها أخبارا سارة.

2.2.1.2. الاستباق: anticipation

يعتبر الاسترجاع نكوصا إلى الماضي، أما الاستباق فهو قفزة إلى المستقبل واستشراف لأحداثه وتنبؤ بأحوال شخوصه فالاستباق يعمل على إمكانية تحقيق الأحداث أو وقوع الأفعال في المستقبل من خلال تلميحات وإشارات "أن الشكل الروائي الوحيد الأكثر قابلية

[1]– إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية لرواية جهاد المحبين لجرجي زيدان– أنموذجا، دار الآفاق، الجزائر، ط2، 2003، ص63.

[2]– المرجع نفسه، ص71.

وملائمة لتوظيف هذه التقنية هو المحكي بضمير المتكلم حيث الراوي يحكي قصة حياته حينما يقترب من الانتهاء، ويعلم ما وقع قبل لحظة بداية القص وبعدها كما كان يستطيع الإشارة إلى الحوادث اللاحقة دون الإخلال بمنطقية النص ولا بمنطقية التسلسل الزمني"[1]، فالاستباق تقنية يستعملها الراوي حينما يحكي قصته فكلما كان يوجد استرجاع نجد استباق للحوادث اللاحقة بدون الإخلال بسيرورة انتظام الرواية (العمل الأدبي)، أو حتى تسلسل الزمن.

تعرف الاستباقات في عرف النقاد انها تقتل عنصر المفاجأة والانتظار لدى جمهور القراء، ويكون طغيانه مضرا لأحداث الرواية "قد تعرفنا عليه في المقطع الثامن في مكتب سليم، وردة إميلي، ووالدة سليم وشقيقه فؤاد وعلاقة هؤلاء الأشخاص بعضهم ببعض وهو متقدم زمنيا عن المقاطع السابقة كلها"[2]، في هذا المقطع استباق للأحداث فهو تقديم لبعض الشخصيات البناءة والفاعلة في بناء أحداث السرد المتعلق بالشخصية البطلة لذلك تقدم عليهم زمنيا حتى يعطي الجمهور القراء لمحة عن هذ الشخصيات.

يعرف الاستباق باستشرافه للمستقبل وتحقيقهن للأفعال الواقعة في المستقبل لحدث سردي تمهد للمستقبل بإشارة زمنية، فهي ينبئ بما سوف يقع في السرد "في المقطع الثاني عشر وبالمقطع نفسه تقدم زمني يتجاوز الرحلة بما يقارب الأسبوع لأن الرواية تفيدنا بأن داود قد عاد إلى الإسكندرية أثر مقابلته لسليم كما قدمنا، وأن أسبوعا مر على عودته"[3] استبق الكاتب أحداث رواية بما يقرب الأسبوع حتى يعطي للشخصيات الحركية الفاعلة في أحداثه داخل هذا الحيز الزماني المحدد بالأسبوع.

---

[1]– كمال الرياحي، حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجية التشكيل، دار مجد اللاوي، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص110.

[2]– إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، مرجع السابق، ص 64.

[3]– المرجع نفسه، ص 65.

2-1-2- اختلاف الترتيب الزمني:

1.2.1.2. المدة:

يؤكد جنيت في هذا المستوى من دراسة العلاقة بين الحكاية والقصة على صعوبة البحث العملية بالمقاربة مع دراسة النظام فالسارد يتنقل ويتناوب بين الحكي والشخوص الحكائية "إن علاقة المدة بين زمن الحكاية وزمن القصة لا تخلو من صعوبة وذلك نظرا في إدراك قيمة وسعة المستوى الزمني للحكاية والقصة من جهة، كما يأن السارد يتناوب بين عملية قص الأحداث الواقعية وعرض الأبعاد النفسية"[1].

2-1-2-2: التلخيص :sommaire

تحضر تقنية التلخيص عندما يعمد الساردإلىتقديم شخصية من الشخصيات السردية فتتبلور المقاطع التلخيصية عبر اختصار مسار الشخصية الطويل في حيز كتابي لا يتعدى اسطر قليلة "أما الفترة الثانية (رحلة الأهرام)، فنلحظ فيها عدم تناسب بين الفترة الزمنية والمساحة النصية لسابقتها، فقد أفراد الراوي أربعا وثلاثين صفحة ليوم الرحلة أو لبعض فترات هذا اليوم"[2]، ذكر لنا الناقد ملخصا تضمن حيز كتابي في صفحات.

تشكل هذه التقانة مشكلة بؤرة سردية تتركز على تكثيف ملفوظات دالة توظف لهذا الغرض وتشتغل سرديا من أجله "ومنع الإطالة غير المحتملة في خاصية التشكيل السردي الجمالية أو إشعار القارئ بملل لا داعي منه فعنة طريق التلخيصي قدم الراوي بعض الأحداث دون الخوض في تفاصيلها ودون أن يعيشها الملتقي كمشهد سردي أو حواري"[3]، فالتلخيص يضمن للقارئ الفرجة ويبعده عن التفاصيل المملة التي تضر بجمالية الرواية.

---

[1]- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د. ط، 2007، ص 135.

[2]- المرجع نفسه، ص 80.

[3]- محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جمالية التشكيل الروائي، مرجع سابق ص 219.

2-1-2-3: الإضمار/الحذف= ellipse

يعتبر الإضمارنمط قصصي يساعد على تكثيف الخطاب القصصي، وتركيزه حتى يتفادى الانزلاقات في التراكمات اللفظية التي لا تخدم السير العام للنص الروائي، وصفها تودروف وحددها ب"وحدة من زمن الحكاية لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة"[1]، فالحذف تقنية تتسم بالسريع فتتسم إلىإسقاط وحذف بعض الفترات الزمنية من زمن القصص.

يحدث الحذف من خلال استخدام عبارات ذات فضاء زمني مائل وواضح، فهو الذي يمكن أن يستدل بالحذف المقصود والمعتمد ويصرح بفترات زمنية جرى خلالها الحذف "فهو يتطلع وقتا أكثر مما هو مصرح به من الرواية إذ لا يفصل بين قدوم سليم إلى الإسكندرية وإطلاعه على رسالة سلمى سوى يومين، فكيف يتسنى لوردة أن تخبر داوود بهذا القدوم في رسالة تبعث بها إلى القاهرة"[2]، في هذا الحدث نلاحظ تكثيف للخطاب وأحداث السرد خلال يومين فقط، مما جعل من هذا يحدث خللا في زمن القصة أو الحكاية فصار لاوجود لها داخل الأحداث.

2- 2-1-3: تعطيل السرد

أ. الوقفة = pause

تتمثل الوقفة الوصفية بمساحة الاستراحة التي يتوقف فيها السرد فاسحا المجال لآلية الوصف بالعمل والتصوير والتدقيق في فضاء المكان، فالوقفة اختلال زمني غير سردي وهي بمثابة استراحة يلجأ إليها الراوي بعد حصول كثافة عالية في الزخم السردي، يجعل من الحكاية فعلا واقعيا يخلق لنا فترة زمنية محددا وإطارا مكانيا يتحرك من خلاله الشخصيات "كان المشهد الذي صور لقاء حبيب وسليم في حديقة الأزبيكة، بمناسبة الاحتفال بالذكرى الخمسين لجلوس الملكة فكتوريا على عرش إنجلترا، هذا المشهد حواري في معظمه كانت

[1]- كمال الرياحي، حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجية التشكيل، مرجع سابق، ص 113.

[2]- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، مرجع سابق، ص 61.

وظيفته وصف الأحوال حبيب وتحليلا لأوضاعه"[1]، احتوى هذا المشهد على حوار دار بين الصديقين حبيب وسليم، فكان وصفا في معظمه لشخصية حبيب، وتفسيرا لأوضاعها النفسية والاجتماعية.

ب. المشهد =scène

المشهد في الرواية حركة سردية تخص الحوار، فيختفي الراوي من عمله ويترك الحرية لشخصياته بالكلام، فهي تعمل على كسر رتابة السرد خلال دمج الشخصيات في المجال السردي "الطول الذي تستغرقه على مستوى القول، فسرعة الكلام هنا تطابق زمنها أو مدتها،كان القص مشهد نصفي إليه وهو يجري في حوار بين شخصين يتخاطبان"[2]، فالمشهد حوار يحصل عند تطابق زمنان زمن القص وزمن وقوع الأحداث.

يمتاز تحليل إبراهيم صحراوي بكثرة المشاهد التي جعلت من تحليله للنص الأدبي (الرواية) يبعد عنها الرتابة المعتادة "المشهد الثاني فهو في رأينا أهم المشاهد هذه الفترة، لأنه يأتي بالجديد على صعيد تطور الحدث في الحكاية الملحقة، فقد سمح لحبيب من خلال الحوار الذي دار بينه وبين أدما بالتأكد بصورة قطعية من إرسالها للجواب المهمل التوقيع"[3]، اعتبر إبراهيم صحراوي هذا المشهد الأكثر فاعلية في الرواية، لأن هاته بالجديد على صعيد الحكاية الملحقة التي تخص الثنائي أدما وحبيب، وهذه الأحداث انقشع الضباب عنها بسبب الحديث (الحوار) الذي دار بينهما.

يهيمن الحوار على المشهد في الرواية فيجعلهابذلك قريبة من التمثيل المسرحي الدرامي على كونها سرد قصصي، ويكثر في كثير من الأعمال الأدبية "الذي يصنع الفعل على الرغم من أنه أسهم في بناء الرواية عموما بأنه يوضح بعض الأفعال، إلا أنه يبني الحدث لأن الأحداث في الرواية جاءت عن طريق السرد المباشر"[4]، بعد الحوار في المشهد

---

[1]– إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، مرجع سابق، ص 78.

[2]– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج النبوي، دار الفارابي، بيروت – لبنان، ط3منقحة، 2010، ص 127.

[3]– إبراهيم صحراوي، مرجع سابق، ص 80.

[4]– إدريس بو ذيبة، الرؤية والبنية في روايات طاهر وطار، مرجع سابق، ص 110.

من تقنيات إبطاء السرد إلا أنه مبني أحداث العمل الفني ويجعله المساهم الجدير بناء الرواية.

2-2: بنية المكان:

يجسد المكان الثاني للبنية فلا وجود للزمن دون وجود مكان تتحرك فيه الشخصيات وتتفاعل معه، فمنهما كان جنس النص الأدبي لابد له من يتوافر على هذا العنصر المهم مادام فعل الحكي هو الأساس الذي ينطلق منه، ويعود إليه، ويتمظهر من خلاله بواسطة الياته "المكان القدرة على التأثير في تصوير الأشخاص وحبك الأحداث مثلما للشخصية أثر في صياغة المبنى الحكائي للراوية والتفاعل بين الأمكنة والشخوص شيء دائم ومستمر في الراوية"[1]، فالمكان يساعد في تداخل الشخصيات وأحداثها، فهو الحيز الذي يسمح لها بالتحرك والتفاعل فيما بينها.

نجد المكان في العمل الروائي حاضرا عن طريق اللغة، فهي تربطه مع بقية عناصر الخطاب فتجعله متماسكا ومتلاحما "مما لاشك فيه أن الأمكنة التي نعيشها نحلم بالعيش فيها لا تبقى جامدة إذا تعلق الأمر بالمبدع أنها تشكل ذاكراته وتأسرخياله، والمكان الذب ياسر، الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا مباليا خاضعا لأبعاد هندسية وحسب"[2]، فالمكان ليس ذلك الحيز الجغرافي الواقعي فقط، بل يمكن أن يكون خياليا لا وجود له على أرض الواقع من نسج خيال المبدع.

ينقسم المكان بين أرض الواقع وخيال المبدع، فالكاتب حينما يكتب فإنه يحمل المكان دلالة التعبير عن ذاته أو ذوات الشخصيات التي اختلقها التجسيد الحركية داخل هذا المكان "يتجسد المكان بينة كما يتجسد سياق لأن النص مرتبط بالمكان نصا وموضوعا وكتابة، فقد يكون المكان الذي كتب فيه النص عن ذلك المكان أو قد لا يكون، وما يهمنا هنا هو لمكان

---

[1]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي دراسة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 131.

[2]- فتيحة كحلوش، بلاغة المكان: قراءة في مكانية النص الشعري، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص17.

كتابة النص بغض النظر عن موضوع النص"[1]، يكون الكاتب في حالة أشبه باللاوعي، فقد يكون في المكان الذي يصفه ويكتب عنه أوانه من نسيج خياله.

يتعدد المكان في أغلب الأحيان من خلال نفسية كاتب النص وليس من خلاله تداوله على الأماكن المذكورة "محاولته الإحاطة بكل أنواع المكان وجعله صورة لنفسه أو وسيلة التعبير للبعد عن التعبير المباشر، وتحميل المكان أجزاء من الذات ليبقى عليه، ويتضمن لنفسه البقاء المماثل على الرغم من وجود المكان قبله"[2]، مما لاشك فيه، نفسية الكاتب هي التي تضيء في الأماكن التي تتحرك من خلالها الشخصيات، فيحملها آلامه وأحلامه وأحزانه.

تتجسد بنية المكان في الثنائية المشهورة "**المفتوح والمغلق**"، فهي تتشكل من طبيعة المكان الذي لا تحده حدود التي تحد من حرية الإنسان وحركاته وفعاليته وانتقاله من مكان لآخر "تعد هذه الثنائية من التقاطبات الرئيسية التي تمكننا من الاقتراب من الجماليات، ولعل غاستون باشلار كان أول من درس مسألة الداخل والخارج، حيث يمثل المكان المنغلق "الأنيم" في نظره ويمثل حماية أقل"[3]، فالفضاء المنغلق يمثل الخارج، والمكان المنفتح يكون الشخصية أقل حماية ثنائية رئيسية لا يختلف عنها أحد فالأكثر متعلقة بالنفسية.

2-2-1: الأماكن المفتوحة

2-2-1-1: شاطئ النيل

يأتي شاطئ النيل في مقدمة الأماكن المنفتحة، فهو مكان ليس محدودا تقصده الشخصيات ليفشوا عن مكنوناتهم، فسعته تحرك في نفوسه الشعور بالاتساع "فمن الناحية الجغرافية ترسم هذه الأماكن مسارا سرديا مفتوحا، فيما تحتدم طبيعتها النفسية نوع من

[1]– محمد صالح خرفي، فضاء النص – نص الفضاء، منشورات أرتيستيك، الجزائر، ط2، 2007، ص 61.

[2]– المرجع نفسه، ص 55.

[3]– فتيحة كحلوش، بلاغة المكان: قراءة في مكانية النص الشعري، مرجع سابق، ص 191.

الانغلاق، فهو إذن انغلاق نفسي وليس جغرافيا"[1]، فنفسية المبدع هي التي تفرض هذا الانفتاح والإغلاق فالشاطئ هو مكان مفتوح جغرافيا.

يعتبر الشاطئ مكانا يحمل في أعماقه كل الهموم التي تلقي بها الشخصيات فيه ويحاول التخلص منها بالبوح بها في عتباته "فسليم مثلا لم يجد مكانا آخر مناسبا من شاطئ النيل يبثه همومه ومشاكله، وكأنه يغرقها فيه وآخر أليق من مرصد العباسية يناجيه بل يناجي نفسه، ويتأمل حاله وقد وفر له هذا، وذاك الهدوء الذي يفتقده في الأمكنة المعتادة لديه"[2]، هدوء هذه الأماكن تجعل من الغليان الذي يحصل داخل نفسية البطل يختفي تدريجيا فهي تساعده على الهدوء و السكينة.

تساعد هذه الأمكنة بشساعتها على التركيز والروية والهدوء، فهي أماكن منفتحة تقلب نفسية الشخصية حسب ما تفتضيه "فهدوء هذه الأماكن تساعد والتعبير عنها بالمناجاة حينا واستعراض الهواجس والأفكار حينا آخر، كما توفر الأمكنة العزلة المنشودة"[3]، فهي الأمكنة تساعد على تصفية الذهن وتوفير العزلة التي تنشدها للتعبير عن خلجاته وحالاته النفسية.

2-2-1-2: منطقة الأهرام

احتلت هذا المنطقة الحيز الإنساني الأكبر الذي طغت فيه المشاعر المشتركة بين الشخصيات، وتختفي المشاحنات الفريدة وصارت منطقة لفك الخلافات وتصفية النوايا "فقد أمنت منطقة الأهرام للمشاركين فيها وخصوصا لسليم وسلمى من جهة ولحبيب وأدما من جهة أخرى فرصة للاختلاء لم تكن ممكنة من غيرها، مما أتاح لهم فرصة التشاكي والتعاتب"[4]، هي المنطقة بسعتها أفسحت عن مكنونات الشخصيات، فأتاحت لهم الفرصة لنصفية الحسابات العالقة والعراقيل المختلفة.

---

[1]– فتيحة كحلوش، بلاغة المكان: قراءة في مكانية النص الشعري، مرجع سابق، ص 252.

[2]– إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، مرجع سابق، ص206.

[3]– المرجع نفسه، ص206.

[4]– المرجع نفسه، ص 207.

هذا المكان كان له دور فعال في الدفع بأحداث الرواية إلى حركية وفاعلية وتنشيط الزمن الحكائي "كان المعبد فرصة لحبيب عبّر بها لأدما عن خلو قلبه من غيرها، ملمحا إلى قبوله عرضها، لأن وجود أخته معهما منعه من التصريح بحبه"[1]، اعتمد بطل الحكاية الملحقة حبيب شاسعة، هذا المكان ليغير من نفسية الخجولة إلى بعض الجرأة باعتماد التلميح بدلا من التصريح.

فالأهرامات المصرية مكان تاريخي يحمل دلالات لا تنتهي على عراقة البلد، فكلما كانت عريقة كانت فرصة لبروز الشخصيات أكثر، فهي مما لاشك فيه فرصة لا بد للكاتب من استغلالها جيدا لتشكيل خطابه الروائي بطريقة فنية أكثر "لتصبح عنصرا مهما من عناصر تطور الحدث على هذا المحور أو ذاك من محتور الرواية ... ولو لم يختل حبيب بأدما في المعبد في منطقة الأهرام بحضور شقيقه، لما استطاع أن يتأكد من كونها صاحبة الرسالة"[2]، فأصبحت بهذا منطقة الأهرام أكثر من ديكور في الرواية، بل تجاوزته إلى كونها مساعد في بناء الحدث الروائي للحكاية الملحقة.

2-2-1-3: بعض المدن (القاهرة الإسكندرية)

كانت لهاذين المدينتين النصيب الأكبر من حركية الشخصيات وخاصة الشخصيات البطلة، فأغلب الصراعات كانت تحدث بين قوى الخير والشر على أراضيها، مما فتحت مجالا أوسع لتكثيف الخطاب "نلاحظ في النهاية الفصل الأول من الرواية إذ تصبح القاهرة بالنسبة لسليم مكان للخيانة والغدر، لأن بها سلمى وحبيب اللذين خاناه وغدرابه، كما أوهمه داود فتراء له الإسكندرية بلد الحب والوفاء"[3]، القاهرة كحيز مكاني تحوي الصديق والحبيبة لشخصية البطل فكانت بمثابة الهواء الملوث الذي يتسرب إلى شراييه فأصبح يراها مدينة للخيانة والغدر.

---

[1]- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، مرجع سابق، ص 207.

[2]- المرجع نفسه، ص 209.

[3]- المرجع نفسه، ص208.

تنعكس صورة المكان على حسب وجهة نظر ورأي الشخصية المحورية، في حين أنه كان يعتقد اعتقادا جازما لقسوة ومدينة القاهرة التي أرقته بالخيانات والغدر، إلا أنه لما تجلى الصدق وانقشع الضباب عن عينه التي أعماهما الشك، وذللك نتيجة للمكائد المدبرة "هذه القيم النبيلة إنما هي –هنا–في القاهرة، حيث يوجد أصدقائه وأحباؤه الحقيقيون بمعنى انعكاس القيم المعنوية"[1]، فلطالما كانت هذه المدينة مهد الحب والوفاء والصداقة الحقيقية التي تربط الشخصيات الثلاثة سليم وسلمى وحبيب.

يرى **صحراوي** بأن نفسية الكاتب هي التي تجعل المكان مغلقا أو مفتوحا، وأن المكان المفتوح يكون لذللك لِاحتوائه على عدد أكبر من الشخصيات "انفتاح الحيزالمكاني احتضانه لنوعيات مختلفة من البشر وأشكال متنوعة من الأحداث الروائية"[2]، كلما كانت الشخصيات فاعلة والأحداث متنوعة ومكثفة فهذا الحيز يعتبر منفتحا.

2-2-2- الأماكن المغلقة:

2-2-2-1- غرفة الفندق

تحتل هذه الغرفة مركز الصدارة، حيث يسرح البطل بخياله بعيدا يناقش كل ما يقاسيه من الآلام ومرارة، لذلك كان يرى هذه الغرفة بمثابة السجن الذي يأسر صفوته، فلا يمكث فيها إلا قليلا "وسليم، فغرفته في الفندق تهيج أشجانه وكثير هواجسه، فلا يمكث بها إلا إذا اضطر إلى ذللك أو تعذر عليه البقاء خارجها، أيأنه لا يعود إليها أحياناإلا للنوم"[3]، تعتبر هذه الرقعة محدودة جغرافيا ولكنها تجعل من والنفسية منقبضة أكثر، منغلقة على نفسها بالتفكير وتغليب لآلام على الآمال.

يأخذ طابع الانغلاق بعداآخر في التفرغ لشخصية ما بتملكها الحرية الكاملة في الهروب إلى عالم الاستذكار سواء كان ذلك بالحنين أو بالعتاب "منعكس أفعال الشخصيات على الأماكن التي تتواجد فيها، فتحمل هذه الأخيرة القيم المعنوية لتللك الأفعال سلبية كانت

[1]– إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، مرجع سابق، ص209.

[2]– عبد الحميد بورايو، منطق السرد، مرجع سابق، ص 146.

[3]– إبراهيم صحراوي، مرجع سابق، ص 207.

أم موجبة، خيِّرة أم شريرة، مما يدفع الشخصيات التي راحت ضحيتها أو الرافضة لها إلى تغييرها أو تركها"[1]، فتكون للأمكنة المغلقة انعكاس ملحوظ على الشخصيات حسب تواجدها فهذه الغرفة كانت سببا لاضطراب شخصية سليم لكونها تجده وتعزله عن العالم، لذللك كان يتركها ولا يعود لها إلا عندما يكون خالٍ البال.

فهذه الأمكنة لها أهمية ودور حيوي في مساعدة القارئ على استيعاب شخصية العمل الروائي، وفهم مكنوناتها المختزنة "فهو وصف لا يقتصر على الإطار الجغرافي الذي تقع فيه الحوادث، وإنما يؤدي دورا حيويا في مستوى الفهم والتفسير والقراءة النقدية"[2]، فالانغلاق ليس جغرافيا ملموسا على أرض الواقع، فهو حالات لاواعية تدخل فيها الشخصيات، نستطيع فهمها بالتفسير والقراءة النقدية، وهنا يكمن دور المكان المغلق في أنه باب يسمح لنا بالولوج إلى عالم الرواية.

2-2-2-2- غرف المنازل:

تعتبر الغرف السبيل الوحيد للانكفاء على النفس، وما غرفة ما يدور في خلدها، فهي كلحظات احتضار تمر من خلالها كل الصور التي عاشتها الشخصية سواء أكانت سعيدة أو مؤلمة، فهذه ذكريات تلتصق بالذهن لا يستطيع أي شخص خارج النفس أن يعلمها "المضطرتينإلى الملازمة غرفتهما في كثير من الأحيان، لكونها السبيل الوحيد للانكفاء على النفس والانصراف إلى الذات سواء أكان ذلك يشدنا للعزلة والهروب من الأخرين أو إخفاء الحالات وتأثيرات"[3]، فهذه العزلة سمحت لكل من سلمى وأدما بالتوغل في الأحداث الماضية والتأمل الطويل كما سوف يكون في المستقبل.

لا يجد المكان من قدرة القارئ، بل يساعد في كشف خبايا النص، فهو ملازم لزمن معين يدور الخطاب الروائي من خلالهما "لا شك أنّ حدث التكلم وإنتاج الكلام مرتبط بالسيرورة الزمانية والمكانية، فمساحة المكان أو امتداده الزمني اللذين يدور فيهما الخطاب

[1]– إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، مرجع سابق، ص 208.

[2]– إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص131.

[3]– المرجع نفسه، ص207.

هما الحلقة التي تسير للمتلقي التوغل إلى حقب الماضي أو التطلع إلى أفاق المستقبل والانتقال من مكان إلى آخر"[1]، لا نستطيع أن ننفي أن الخطاب الأدبي لا يغفل هذه الثنائية المتزامنة لكي يستطيع تحقيق التواصل المنشود مع الجمهور القراء.

مجمل ما يمكننا قوله عن تحليل إبراهيم صحراوي وقراءته النقدية هذه لرواية "**جورجي زيدان**"، كانت دراسة بنيوية حاول من خلالها أن يدلل على انفتاح الخطاب الروائي على المتلقين (القراء)، لأن البنيوية تعتبر من المناهج التي تؤمن بانغلاق النص على نفسه ولكن إبراهيم صحراوي لم يلغ كاتب النص الروائي (أعطانا لمحة عن حياة مؤلف الرواية وبعض أعماله الأدبية الأخرى).

العنوان من الوهلة الأولى لا يحيلك على أي تحليل أدبي عالج هذه الرواية، فكان عنوان كتابه "**تحليل الخطاب الأدبي**"، فلو خصص نوع التحليل كان أحسن وأفهم عند القراءة تحليل بنيوي للخطاب الأدبي.

مما يذكر عن إبراهيم صحراوي براعته في إنجازه هذا، فقد نال به جائزة **أحمد عويدات** كأفضل كتاب إبداعي في الوطن العربي،لأنه من أوائل من حاول التطبيق عن المنهج البنيوي في حين كان معظم البحوث العربية نقلا عنهم أو تعريبا دون الإضافة إلى المنهج اللمحة العربية.

التحليل هذه الدراسة إلى الإبانة عن مكونات النص ووحداته المختلفة وعزلها للتمكين زمن معرفة العلاقات التي تقوم بين بينة الزمن وبنية المكان للفهم والقراءة الفاعلة (الشخصيات في بيئتها وزمانها).

[1]– إبراهيم براهمي، استراتيجيات الخطاب في الرواية الثلاثة للبشير الإبراهيمي، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 2013، ص219.

1- النقد الروائي و الطرح السيميائي التفكيكي: دراسة في كتاب عبد الملك مرتاض "تحليل الخطاب السردي" لرواية "رفاق المدق":

لقد دأب النقاد في تعالمهم مع النصوص التي يتناولونها على محاولة الأخذ بالمنهجيات والإجراءات القرائية المختلفة، وأول ما يتبادر في أذهانهم من مساءلة في تحليلهم لهذه النصوص هم من أين؟ وإلى أين؟، وهذا ما تساءل عنه عبد الملك مرتاض في إحدى كتبه، وهذا ما حرص على تطبيقه في تحليله لرواية "**زقاق المدق**" لنجيب محفوظ ، متخذا من المزواجة بين المناهج وسيلة لفهم النصوص من جميع جوانبها، وذللك "باصطناع القراءة المركبة التي لا تجترئ بمنظور أحادي إلى النص، لأن ذلك المنظور مهما كان عاملا دقيقا، فلن يبلغ من النص كل من مركبات لسانية وإيديولوجيا وجمالية ونفسية"[1].

إن فطنة **عبد الملك مرتاض** النقدية ووعيه بالمنهج ما جعله يدعو إلى نظرة شمولية، تسير وفق صيرورة علمية واضحة المعالم مجترحا ما أسماه بـ**اللامنهج** معتبرا إياه المنهج الصحيح، فهو سلاح ذو حدين: فهو من جهة صمام أمان يقي النص العربي شر الانغلاق على ذاته والتخبط في أثواب القراءات البالية العتيقة، ومن جهة ثانية فهو يمنعه من الذوبان في أحضان باردة لا تحفظ حميم روحه، وقد تهزأ بجيشان عواطفه"[2]، فهو بذللك ينتصر للنص على حساب المنهج كامل ومن التعصب التمسك بمنهج واحد، وكما أنه يمكن التركيب بين المناهج و" أن تهجين أي منهج أمر ضروري لتكميل لدواته ليصبح أقدر على العطاء والرؤية"[3].

ويشترط هذا المنهج المركب أن يكون مناسبا للجنس المقروء: كالمزج بين السيميائية والتفكيكية أو البنيوية والسيميائية، فالإضافة إلى مراعاة عاتق الطول، حيث "يتعذر جدا

---

[1]- عبد الملك مرتاض، النص الأدبي: من أين؟ وإلى أين؟، ديوان الجامعية، الجزائر العاصمة، (د. ط)، 1983، ص 40.

[2]- يوسف وغلسي، في ظلال النصوص: تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر العاصمة، ط1، 2009.

[3]- المرجع نفسه، ص 43.

تناول نص طويل سواء كان نثريا أو شعري بمنهج جانح إلى السيميائي لما يتطلب تتبع كل منطوقاته من تحليل فرداني ومركب وجمعاني ونحوي، ودلالي ومورفولوجي"[1].

وهذا ما حاول مرتاض أن يجسده في كتابه "**تحليل الخطاب السردي**" معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "**زقاق المدق**"، ناهلا من مختلف المدارس النقدية الغربية مع الاحتفاظ بخصوصية النص العربي مستجليا بعض القضايا من التراث العربي، والذي اِرتأيناأن نستشف حيثيات الخطاب الواصف منخلال هذه الدراسة، التي بدأها بمدخل بعنوان "التحليل الروائي...بأي منهج"، قاصدا بذلك اِعتماده على تقنية **اللامنهج** في تحليل الخطاب الروائي.

وأن عودة مرتاض لفتح الباب على مصراعيه لاجتهاد النقدي ومحاولة تطوير الرؤية النقدية، وبلورة فلسفتها النظرية، وصقل تجربتها المدارس النقدية المختلفة، حيث "أفضى هذا الصنيع إلى جعل النقد الروائي، أو منهج التحليل الروائي يلهث وراء الإبداع لهثا يغير من أدواته كلما تغير هذا الإبداع، فيجدد بعض جلده، ويتنكر لطرف من ماضيه، فإذا حاضره يتطلع إلى نسخ كثير من ماضيه"[2]، هذا ما تمليه عليه واقع الكتابة الروائية، وهي ما دفعت بالنقد الروائي إلى الاهتمام بلغة النقد، ومما تلتها بلغة الإبداع وبناء خطاب واصف، فكيف كانت قراءة مرتاض لهذه الرواية؟.

قسم مرتاض كتابه إلى قسمين أساسين فكان:

3-1- القسم الأول: تناول في هذا القسم خمس قراءات متتالية، وهي عملية تفكيكية "كانت الغاية منها هي التحقق والتثبت من المادة المفككة والشراء والنصية المستخرجة والإحصاءاتالمستنتجة" [3]، ورصد البنى والإشكال السردية المختلفة التي تم استخلاصها من النص ذاته عبر قراءة واصفة المت بكل الجزئيات التي تم تفكيكيها.

3-1-1- البنية الطبقية/القهرية

[1]- عبد الملك مرتاض، النص الأدبي: من أين؟ وإلى أين؟، ديوان الجامعية، مرجع سابق، ص 44.

[2]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر العاصمة، (د. ط)، 1995، ص 05.

[3]- المرجع نفسه، ص22.

نجد في هذا الفصل القراءة الأولى والتي تعنى بالبنية الطبقية أو القهرية، كونها بنية استنتاجية تجسدت عبر جملة من الواقف أهمها "العداء الطبقي، والقهر الاجتماعي والنفسي والفقر"[1]، فقد ربط مرتاض بين البنية الفهرية والبنية الطبقية بغلاقة جدلية تكمل كل واحدة منهما الأخرى، كما أن كلاهما شرط في أختها.

ولقد برر مرتاض غلبة هذه البنى بالذات في النص السردي إلى صلتها بالزمان والمكان "والتدبير لدينا أن هذا النص السردي إذا وضع في إطاريه الزمني (أيام الحرب العالمية الثانية) ، والمكاني (حي من أحياء القاهرة الشعبية)، فإنه سيكشف عن بنية نفه، منخلال ذاته، وعبر مواقف شخصياته/ وهواجسها مطامحها، وحوافزها، وصراعاتها الظاهرة والباطنة"[2]، فقد قصد مرتاض إلى القول بأن النص وحدة كلية شاملة، وبأن الزمان والمكان بمثابة اللغة التي تتحدث عن وضعية الشخصيات في النص، باعتباره نسيج من المرجعيات المتداخلة فيمل بينها دون ضابط ولا رقيب، ولا يحد من جبروتها أي سلطان فهذه المتاهة تدرج التأويل ضمن كل المسيرات الدلالية الممكنة، ضمن السياقات التي يتيحها الكون الإنساني باعتباره يشكل كلا متصلا لا تحتويه الفواصل والحدود"[3].

استعانة الناقد ببعض الإجراءات التفكيكية "إذ يفكك النص السردي إلى عناصره الأولى التي ترتكب منها، لكشف عن طوايا النص وتحديد المواد التي بني منها، والبنى التي أعد فيها، معتقدا أن هذا الإجراء سيفضي إلى وضع منهج للدراسة ملائم لطبيعة المواد المفككة نفسها، لا لطبيعة منهج مستحلب مفروض من خارج" على النص فرضا، غريب على بناه العميقة والسطحية معا"[4]، فقد راع مرتاض خصوصية الخطاب العربي حيث تختلف وصف اللغة العربية عن اللغة الواصفة عند الغرب، كما تختلف البنى السردية من رواية إلى أخرى،

---

[1]– عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، مرجع سابق، ص 24.

[2]– المرجع نفسه، ص36.

[3]– أمبيرتو إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية ، تر: سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004، ص12.

[4]– يوسف وغليسي، الخطاب النقدي، مرجع سابق، ص 74.

والبنى التي وصفها مرتاض مستنبطة من الخطاب الروائي لزقاق المدق مع ما يلائم روح النص الإبداعي العربي وإن اعتبرها البعض إساءة إلى بعض أصول المنهج.

فقد وضح مرتاض في فصله الأول سر اختياره (للبنية الطبقية) محاولا بذلك رصد المواقف التي عبرت عنها هذه الطبقة، وبأنه لم يكن غرضه معالجتها كبنى طبقية بالمفهوم الماركسي، وأكثر ما يلحظ على الناقد اهتمامه باختيار الألفاظ والمصطلحات الدقيقة، وباللغة بصفة عامة، فهو يرى أن لغة النقد كلغة الإبداع وعلى الناقد أن يضفي لمسته الذاتية، وهذا لأن اللغة الواصفة في الخطاب الروائي السردي تعد مجالا أوسعبالإضافة "اتخاذها من اللغة المعجمية مادة خام تلجأإلى تحويرها، وجعلها أكثر فاعلية، فإضفاء الناقد أوالمستعمل هذه اللغة لمسته الخاصة، فإنها محال الانفتاح على مختلف الدلالات"[1].

وإن استعماله لمفهوم (البنية القهرية) دليل على لغته النقدية التي من خلالها يمكن القارئ من إنشاء نص جديد، كما أرادأن يعكس حالة شخصيات الرواية من خلالها، ويثبتوعيه النقدي باعتبار النقد مرآة تعكس نفسية الناقد ما جعل لغته هي التي تتحدث عن نفشها ولم يكتفي بهذا التقطيع، بل فكك هذه البنى إلى بنى أصغر (كطبقة الشحاذين، المعلمين، طبقة العمال،طبقة التجار)،وهذه البنى الطبقية الصغرى تحمل أبعادا ودلالات ومعاني مختلفة غير المعاني المعجمية والقاموسية،وإنما تحمل معاني عامية في هذه الرواية نفقد حاول الناقد أن يصف لغة الشارع المصري من خلال هذه الطبقات كطبقة المعلمين مثلا،فقد أرادأن يوضح بأنه لا يمكن فهم مقاصدها إلا من خلال العودة إلى النص الروائي.

3-1-2- البنية المعتقداتية

يرى مرتاض أن البنية المعتقداتية تتشكل في النص الروائي من خلال الخطاب الديني حيث تعمد الناص استخدام (عبارات دينية، واستنصاصات قرآنية) ما دفعه إلى تخصيص جزء من فصله في دراسته التحليلية هذه لها،قائلا "وحين جئنا إلى تفكيك المادة الدينية التي

[1]– رشيدة غانم، اللغة الواصفة في نقد عبد الملك مرتاض، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة والأدب العربي، إشراف: أمينة بلعلي، جامعة المولود المعمري، تيزي وزو، الجزائر، ص 114.

بثت في متن هذا النص الروائي لا حظنا وجود ما لا يقل عن عشرات من التداخلات الدينية الخالصة"[1]، أيأن الروائي فضل استخدام لغة الخطاب الديني، التناص أو ما يعرف (بالبينصية)، ليثبت فيه علاقة المجتمع بالمعتقد الديني ومدى تأثيره على شخصيات الرواية.

وأن التداخل النصي لا يقتصر على النصوص الإبداعية، فهي لا تخص الخطاب الروائي فقط، بل تتعداه إلى الخطاب الميت روائي، أي إلى النصوص النقدية وهذا ما نجده عند مرتاض في تناميته لقول أبيذر الغفاري "كاد الفقر يكون كفرا"[2]، فقد حاول أن يصف ويوضح بطريقة أدق حياة التعاسة التي كانت تعيشها الشخصيات نتيجة الفقر.

وقد قسم الناقد هذه البنية المعتقداتية أيضا إلى سبع بنى فرعية قسمها على حسب نماذج الخطب في الرواية، وعلى حسب المواقف الناجمة عن الشخصيات الروائية، إلا أن هذا التناص لم يقتصر على القران الكريم والحديث النبوي والمأثورات الدينية بل تعداه إلى الأمثال الشعبية "فليس النص السردي إلا انعكاسا لعالم الناص الذي ينشئه على غرار العالم الحقيقي أو الواقعي، من أجل ذلك تنعكس كثيرا من مظاهر هذا العالم في النص"[3]، هذا ما جعل الناقد يقوم بإحصاء لهذه الأمثال عبر بابتيها ومستقبلها، حيث تبين له أن الشخصية البطلة (حميدة)، وأمها هما أكثر بثا لهذه الأمثال في النشاط السردي.

3-1-3: البنية الشبقية*

لقد تردد الناقد في بداية الأمر في إثبات هذه البنية فقد كان "يرمي إلى عنون الطف ليحاول إرضاءالأخلاقيين، ولكنه لم يهتد السبيل إليه حيث لم يعن له إلا مثل هذه الصفاف: "الشهوانية أوالجنسية"، وهما أشد وأعنف، فأثر هذا الوصف المثبت في عنوان الفصل على

---

[1]– رشيدة غانم، اللغة الواصفة عند مرتاض، مرجع سابق، ص 65.

[2]– المرجع نفسه، ص 52.

[3]– المرجع نفسه، ص 96.

*البنية الشبقية: علاقة الرجال بالنساء في مجتمع تحكمه السلط المهينة: الدين، الدين العادات، الآباء... والعلاقة عبر هذهالبنية، تظل غريبة لأنها لا تجاور قط مستوى التصور والتوثب، ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل السردي، مرجع سابق، ص 36.

شيء من المضض، املأأن يكون في موقعه الدلالي المكين"[1]، أي أن مرتاض قد كان حذر في اختيار لغة ألفاظه، فلغته النقدية طريقة شديدة الخصوصية، بادية التقاتر، تخلط القريب بالبعيد، والقديم بالمعاصر، وتخترع وتتمادى، ونحذر من ارتكاب الخطأ في اللغة، وتعطي العلل والأسباب التي دفعته لاختيار مصطلح أو لفظ بعينه.

وما يلحظ على مرتاض أنه اجتهد في تطبيق ما دعا إليه نظريا، فقد فكك البنى النصية في زقاق المدق أي لغة النص إلىأجزاء، وأفكار ليبين سر اللعبة فيها ويوضح لغتها الشارحة، كون اللغة تتدرج صمن لعبة متنوعة دلائل، كما أن النص لا يحتوي على أي مدلول متفرد ومطلق"[2]، فالنص مفتوح على عدد لا نهائي من التأويلات.

إلا أن هذا التفكيك كما قال مرتاض يراه البعض من النقاد أمثال الدكتور يوسف غليسي دراسة موضوعية، وهذا لأن له صلة وطيدة بالنقد الموضوعاتي من حيث أنه يقرأها بدورها إلى موضوعات فرعية"، ويرى أخرونأن هذه الدراسة بنيوية بحتة، وهذا جلي في اهتمام الناقد باستنباط البنى العميقة والبنى السطحية في النص الروائي.

2- القسم الثاني/ التقنيات السردية

3-2-1- الشخصية: البناء والوظائف

3-2-1-1:سيميائية الشخصيات في "زقاق المدق"

لقد أولت الدراسات السيميائية اهتماما بالغا بدراسة مقولة الشخصية الروائية، بوصفها أحد دعامات الرواية والأساس الذي تقوم عليه ومن ذلك:

أ. دلالة الأسماء:

يرى الناقد أن الروائي لا يوظف أسماء شخصياته عبثا أو اغتباطا، بل لتستعملها كمؤشر تحتاج إلى تأويل وتفسير، فقد "استرعى اهتماما أسماء الشخصيات التي اختيرت

[1]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص 99.

[2]- يوسف وغليسي، الخطاب النقدي، مرجع سابق، ص 74.

بدقة بحيث تؤثر إلى دلالة بعينها من أول وهلة"[1]، إن انفتاح على القراءة المتعددة، وقدرته على البوح بأسرار جديدة تخص بناءه الإبداعي، وذلك بدخوله في تفاعل مع المتلقي بل مع متلقين مختلفي الأهواء والأذواق، وهو ما دفع الناقد إلى دراسة وتحليل دلالة أسماء هذه الشخصيات الروائية، مستندا في ذلك على المستوى اللغوي، والمستوى النصي للكشف عن بعض الدلالات كاسم (حميدة) الذي حلله الناقد "إن حميدة هي صاحبة المقام الأول في الحر السردي بالقياس إلى كل الشخصيات الأخرات، وأن اسمها عربيا وشعبيا أيضا، لجميل هو مشتق من الحمد الذي هو الثناء... وبالمعنى الثاني أمثل وأدل، وهو من حيث مخرجه يسير النطق على العربي، لطيف الصوت عند التهجي، عذب المسمع عند التلفظ حيث اشتمل على ثلاثة حروف أساسية متباعدة المخارج، حلقي، شفوي، نطعي"[2].

ولم يقف الناقد عند تحليل اسم حميدة، بل سعى إلى تحليل دلالة عدة شخصيات (المعلم كرشة، عباس الحلو، رضوان الحسيني، فرج إبراهيم، الشيخ درويش...)، فهذه الأسماء تمثل إحدى السمات المميزة للشخصية بسمة خاصة، وتلك هي نظرة الناقد المبدع الذي يعطي دورا لشخصياته في فضاء النص، فيكون النص أو الرواية هي الذات التي تتسم هذه الشخصيات.

ب. الأسنان:

ولأعمار الشخصيات دلالة أيضا داخل الخطاب الروائي، حيث تتخذ شخصيات الرواية ثلاثة درجات من السن، فقد جزئها لبنى شخصيات ذات الخمسين سنة، والتي السن الغالب على الشخصيات الرواية إن باعتبارها سنا وسطا "تشرف على ماض شاب، وتشرئب إلى مستقبل شيخ أفضى أوج مراحل العمر"[3]، أما سن الشخصيات الأخرى فكانت شخصيات ذات العشرين وما يقاربها، شخصيات أخرى مسكون عنخارج سنها، إلا أن هذه الدرجات في السن لشخصيات كلها تحيل إلى تترجم نفسها سيميائية تفسر من خلالها طبيعة الشخصية،

[1]– عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص 128.

[2]– المرجع نفسه، ص 129.

[3]– المرجع نفسه، ص 136.

وكان السن علامة تترجم نفسها، فليست العلامة علامة إلا إذا كانت تسطيعأن تترجم نفسها إلى علامات أخرى تكون من خلالها كاملة التطور"[1]، فالسن كعلامة يحيلنا إلى معرفة الشخصية نفسها.

3-2-1-2- البناء المورفولوجي للشخصيات

ويقصد بها رسم الملامح الخارجية للشخصيات في العمل الروائي (شكل الوجه وحجمه، شكل العينين ولونهما، شكل الأنف، طول الشخص وعرضه، ما يلبسه نبرات صوته...)، فقد بحث مرتاض في هذا الشأن، حيث ركز النص على وصف شخصية حميدة وصفا دقيقا، كما هذا الشأن، حيث ركز النص على وصف شخصية حميدة وصفا دقيقا،كما هو الحال مع شخصية العم كامل، حيث وصفها الروائي وصفا هزليا، فقد نعتها مرتاض بالكاريكاتور فقال "إن هذه اللوحة الوصفية التهجينية (الكاريكاتورية) لرأينا كيف كان هذا النص يجنح للوصف الخارجي للشخصيات على اختلاف مراتبها ووظائفها، وصفا يصبح في الأطوار وكأنه موظف لذاته"[2]، وهنا ليس المقصود مجرد وصف لهذه الملامح، وإنما يمكن أن نستنبطه من دلالات من هذه الملامح، وما يمكن أن تشير إليه هذه الملامح من معان ضمنيه، تمكن القارئ من فهمه عبر ما تقوم به اللغة الواصفة في كشف ذاتها لكونها تلفت النظر إلى نفسها.

البناء الداخلي للشخصيات:

يقصد بالملامح الداخلية للشخصية النفسية والعقلية والفكرية الاجتماعية والخلقية والعقائديةالتي تتمتع بها الشخصية في نفسه مثل "الانطواء/الغيرة، الذكاء، التدين، التواضع، التكبر، الكرم... وقد عرض الناقد في هذا التحليل للبناء الداخلي للشخصيات المركزية فقط وهذا لعدة أسباب منها[3]:

---

[1]- منذر العياشي، العلاماتية وعلم النص، مرجع سابق، ص 16.

[2]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص 156.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 163.

1- أنّ موضوع دراستنا يشمل كل المشكلات السردية في النص.

2- أنّ الشخصية المركزية في حقيقة الأمر لا يجزم بمركزتيها إلا بتقصي علاقتها بالشخصيات الأخرى.

3- الوقوف موقفا وسطا، فلا تقتصر على دراسة شخصية واحدة مظنونة مركزتيها، كما أننا لا ننساق مع كل الشخصيات نتابع بنائها الداخلي "هذا ما جعله يقف على مدارسة سبع شخصيات في النص لعدها من الناحية المبدئية، ذات أهمية يقف على دارسة سبع شخصيات في النص لعدها من الناحية المبدئية ذات أهمية سردية أكثر من غيرها، وأن التعرف على هذه الملامح، نساعد في ترمي به لغة الكاتب من ذكر هذه الملامح، وخاصة التركيز على واحدة أو أكثر منها في النص، وبالتالي يساعدنا في الدراسة السيمائية للنص بصورة أفضل.

3-2-1-3- الوظائف السردية للشخصيات

إن الاهتمام الذي أولته السيمائية بوظائف بروب السردية، لا يكمن فقط في كونها تمكن من إبراز التنظيم السردي للخرافة الروسية أوالأوربية فقط/مادام أنهما ينتميان لنفس المناخ الثقافي، وما دامت هذه الوظائف قابلة للبناء على بعض التعديلات الضرورية، إلاأنها تحولت إلى نموذج فرضي، بل وعالمي يكشف عن انتظام الخطابات السردية، وهذا ما نلتمسه عند ناقدنا في معالجته لرواية زقاق المدق، حيث نجده يستنبط جملة من الوظائف السردية الناجمة عن أبرز شخصيات الرواية تأثيرا وتأثرا، إلا وهي شخصية حميدة ومن بين هذه الوظائف.

النهوض بوظيفة الانفصال عن الماضي، وكان هذا نتيجة "لنشوء حميدة في بيت وضيع، تحت رعاية امرأة لا يحترمها أحد، بل لا يحبها أيضا أحد، في زقاق المدق: ولد في نفسها شعورا بالحقد على الماضي، ومن أجل ذلك نهضت بوظيفة الانفصال عن هذا الماضي"[1]، وقد انطلق مرتاض في دراسته للوظائف معتمدا على بنائها الداخلي، أي على

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص179.

دلائلها الخاصة، باعتبار أن الوظيفة عمل شخصية ما، وهو عمل محدد من زاوية دلالته داخل جريان الحبكة"[1].

وتعتبر هذه الوظائف شكلنة قواعدية ولغة واصفة لها دلالات مختلفة تعبر عن هذه الشخصية، "لأن لغة بروب الواصفة تظهر إذا كلغة وثائقية: دون أن نفرض عليها شروطا أخرى، يمكن أن نطبق عليها بعض المبادئ البسيطة التي توجه بناء مثل هذه اللغات،ومن خلال البحث في المقام الأول عن إعطاء شكلنة قواعدية موحدة لهذه المتوالية من الوظائف"[2]، ولم يكتفي الناقد بهذه الوظائف البروبية فقط، بل عمل على تصنيف الوظيفة السردية التي نهضت على امتداد علاقاتها بمعظم الشخصيات الأخرى، ثلاث تصنيفات (علاقة أمومة، علاقة أخوة، علاقة حب)، وهذا التصنيف ما هو إلا تفكيك واجتزاء لعناصر النص عبرما هو متاح للناقد من أدوات منهجية،

حيث أفاد الناقد من الأدوات التي وفرتها له المدارس المعاصرة، المتجهة اتجاها بنيويا، تفكيكيا وسيميائيا، يحفل بالوصف والتحليل على المستويات المختلفة،ويتجافى في أحكامه عن القيمة المطلقة، وأكثر ما يميز مرتاض لغته التي تحمل من المعاني النص الكثير فنصه منفتح على القراءة المتعددة، وقدرته على البوح بأسرار جديدة تخص بناءه الإبداعي، وذلك بدخوله في تفاعل مع المتلقي، فالنص الأدبي في نظر مرتاض نص إبداعي، وإن كان في ظاهرة دراسة نقدية، وعلى الناقد أن يضفي عليه لمسة جمالية.

[1]– حميد الحميداني، بنية النص السردي "من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص24.

[2]– جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2007، ص17–18.

3-2-2- تقنيات السرد في "زقاق المدق"

3-2-2-1- الأشكال السردية

تنقسم الضمائر في اللغات الطبيعية إلى ثلاثة أضرب وهي المتكلم، المخاطب، الغائب إلا أن الساردين قد اختلفوا في استعمال الضمائر من زمن لآخر ما دفع بالناقد التساؤل: فما السر وراء اختيار ضمير بعينه دون سواه في السرد الروائي؟.

إن الأمر ليختلف من ضمير لآخر، فلنعرج عليها واحدا واحدا:

1- **السرد بضمير الغائب:** ويمثل لهذا الشكل السردي بثلاثية محمد ديب التي تعد من أشهر الأعمال السردية في الجزائر، "ويتميز هذا الشكل السردي بكونه يسوق الحكي نحو الأمام، لكن انطلاقا من الماضي... ولا ينبغي لها أن تقدم انطباعا عن الحضور والمباشرة"[1]، وقد عرف هذا الشكل في السرد القديم أو التقليدي.

2- **السرد بضمير المتكلم:** وأن غاية هذا الضرب من السرد هي وضع بعد زمني بين زمن الحكي، وهو زمن الحدث حال كونه واقعا، والزمن الحقيقي للسارد "وهو يتجسد في اللحظة التي تسرد فيها الأحداث عبر الشريط السردي"[2]، ويصطنع هذا الضمير خصوصا في ما تعلق بالمناجاة.

3- **السرد بضمير المخاطب:** يعتبر مرتاض أن هذا الشكل أحدث الأشكال السردية فلاصطناعه مزايا فنية كثيرة منها[3]:

1.3. أنه يجعل الحدث يندفع جملة واحدة (العالم والوعي) في العمل السردي.

2.3. أنه يتيح وصف وضع الشخصية، والطريقة التي تولد بها اللغة.

3.3. أنه يتيح وصف الوعي في حال كينونته، من قبل الشخصية نفسها.

---

[1]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص196.

[2]- المرجع نفسه، ص196.

[3]- المرجع نفسه، ص198.

4.3. يفترض أن هناك متلقيا ما هو الذي يتلقى حكاية الشخصية، أو شيئا ما من ذاته لا يعرفه، أو على الأقل لا يبرح في مستوى اللغة.

بدى مرتاض في هذا الجزء وكأنه ينظر لعلم السرديات ولتقنيات السردية المختلفة، فقد رأى أنه لابد من التنظير قبل المرور إلى الجانب التطبيقي بهدف إيضاح بعض المفاهيم إلا أن تطبيق هذه التقنيات "تجعل من الخطاب السردي وسيلة لتحليل خطاب الشخصية حول الرواية، ليس فقط تلك التي تريد أن يكتبها، ولكن بتوجيه القارئ إلى عادات جديدة في قراءة الرواية[1]، وهذا راجع لكون الميتا–رواية قراءة تشتغل على البنى المؤولة وتعلل الخطاب السردي.

3-2-2-2- طائفة من التقنيات المستخدمة في "زقاق المدق"

أ. بناء الحدث والمؤشر الحدثي :

يرى مرتاض أن النص السردي "لزقاق المدق" يصطنع تقنية تأشيرية توحي إلى المتلقي خلال حدوث الفعل السردي، بأن حدثا أهم سيقع حتما، وهو ما أطلق عليه "بالمؤشر الحدث" وهذا المصطلح مستوحى من السيمائيات التي تعتبر المؤشر كنوع من أنواع العلامة التي تحيل إلى شيء ما، حيث تعبر العلامة الميتا–سردية "صراحة على إحدى الشفرات أو (إحدى الشفرات الفرعية) التي يدل أساسها السردي علامة مسندة إلى علامة أخرى تعد عنصرا في الشفرة المؤطرة للسرد الذي يظهر فيهما معا"[2]، ومنها نستطيع أن نعرف كيف تؤدي هذه الشفرات الفرعية وظيفتها في السرد وعلى أساسها يتمكن الناقد من فهم السرد، وبالتالي فالمؤشر الحدثي هي إحدى الشفرات الفرعية في هذه التقنية السردية.

ب. البنية السردية:

يرى الناقد أن السرد في هذا النص الروائي هو الذي يطغى على الحوار، حيث تقوم بنية الحبكة السردية في "زقاق المدق" على رؤية كلاسيكية بسيطة تعتمد على التسلسل

[1]– أمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص160.

[2]– جيرالد برنس، قاموس السرديات، ت: السيد إمام، ميرت للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص109

المنطقي للزمن، وعلى طبيعة منطق العلاقات بين الشخصيات، بحيث يقع التدرج بموقف سابق لبلورته أكثر، وللتقدم به إلى مسافة سردية من النص، أو الشروع في بناء موقف سردي جديد، له صلة وثقى بالموقف العام للإشكالية المسرودة"[1]، فهذه البنية المتينة الفتل، والمحكمة النسج والأحداث المعلومة لدلالة واضحة على أن الرواية كلاسيكية التوجه حسب ما هو جلي في لغة الناقد الواصفة.

ت. **الارتداد:**

ويعرفه مرتاض على النحو التالي "الارتداد ترجمة للمصطلح السيمائي (– FLASH BACK)، الذي قد يعني خشية التذكير بالماضي،وهو في النقد الروائي يعني الارتداد نحو حكاية كان يمكن أن في موضعها من السياق السردي، فارحى تقديمه لغاية من الغايات الفنية منها حب المزج بين الماضي والحاضر وإدماج أحدهما في الآخر تتوخى الحيوية والحركة المتجددة في السرد"[2].

ويرى مرتاض أن استخدام هذا المصطلح يجب أن يكون ملائم لاستعمال العربي، ووفق الأصول النقدية العربية، فهذه التقنية السردية قد بعثت في نص زقاق المدق حيوية وعنفوانا كون هذا النص يسعى إلى تقديم ماضي الشخصية انطلاقا من حاضرها.

3-2-2-3 – عيوب سردية

نجد الناقد في هذا المقام ينتقد السارد في بعض تدخلاته السردية "ونجد السارد في مواطن... يستعجل الحدث فيشرح للمتلقي سر الشخصية قبل بلوغ الحدث أجله، وكان من المفروض أن يترك الناس في المسار السردي يمضي على طبيعته،فيكون الوصف بالفعل والشرح بوقوع الحدث في لحظته الموقوتة"[3]، وفي هذا دليل على السلطة التي تمتلكها اللغة والمتجلية في قدرتها على أن تقول أكثر مما تدل عليه الفاظها مباشرة.

---

[1]– عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص205.

[2]– المرجع نفسه، ص217.

[3]– المرجع نفسه، ص222.

كما نجده أيضا ينتقد انعدام الفروق في مستوى اللغة السردية،فجميع شخصيات الرواية تتحدث بلغة واحدة، فحين للغة مستويات مختلفة وأن "هذا النص، ألفيناه يميل إلى مواطن نزرة إلى أحادية المستوى اللغوي، فإذا كل الشخصيات... فصيحة، بليغة، خطيبة"[1]، فلا يعقل أن تساق هذه اللغة الراقية بين شخصيات أمية تصطنع العامية لغة لها في شارع عتيق كزقاق المدق، وفي مدينة كالقاهرة.

إلا أن مرتاض يفضل دائما أن يضع لمسته النقدية في التحليل وفق ما يراه مناسبا ووفق ما يتناسب ونصه الأدبي، باعتباره القضية الأساسية التي تشغل باله، وهذا ما دفعه للبحث عن المنهج الأمثل، وبالأحرى **اللامنهج** في القراءة، وبالتالي بناء خطاب واصف في نقده الروائي.

3-2-3- الزمكان في "زقاق المدق"

3-2-3-1-الزمان:

يرى الناقد أن "الزمن الأدبي هو غير الزمن الفلسفي أو النحوي أو الرياضي، فهو زمن متسلط، شفاف، متولج في أشد الأشياء صلابة... والذي يظاهره على هذه الحركة التأثيرية والتأثرية معا، قابليته للتعامل مع السياق الزمني الذي يمكنه من الاحتكام إلى التأويل في تحليل أي نص من النصوص سيما الأدبية"[2]، فالزمن أنواع مختلفة وما يهم مرتاض الزمن الأدبي الذي يهتم بالعمل الإبداعي والفني الذي تصنعه اللغة في ذاتها، والتي تسعى إلى تشخيص دلالة الفعل من خلال إطار الفعل الذي يقع فيه الزمن.

كما يرى الناقد أن السارد قد تعمد البداية بوصف منظر الغروب وانعكاسه على الزقاق واعتباره زمنا ليليا يحمل دلالات معينة، وأكثر ما ذهب إليه النقاد هو تأويل المنظر على أنه تمثيل للحرب المدمرة، إلا أن مرتاض لايرى أنه تأويل مقنع، فهو لا يؤمن ببراءة النص، فالنص يصنع دلالات متعددة ومفتوحة على تأويلات وقراءات مختلفة.

---

[1]– عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص224.

[2]–المرجع نفسه، ص228

3-2-3-2- المكان:

إن مايميز الناقد في هذا الفصل هو اصطناعه لمصطلح المكان خلافا لسائر كتبه التي اصطنع فيها مصطلح (الحيز)، معللا ذلك أن المكان يحمل دلالات الأمكنة الجغرافية حيث قال: "تجنبنا قصدا اصطناع الحيز هنا لوجود أمكنة جغرافية حقيقية في النص مثل القاهرة، سيدنا الحسين، الأزهر... وحيث نطلق الحيز في حد ذاته، على كل فضاء خرافي أو أسطوري، أو كل ما نبد عن المكان المحسوس: كالخطوط، والأبعاد، الأحجام، والأثقال، وكل ما يعتور المظاهر الحيزية من حركة أو تغير"[1].

ويعتبر المكان الرحم الذي يتفاعل فيه الفرد الاجتماعي بكيانه ووجدانه، كما بإمكانه إبراز مختلف الأنشطة والسلوكات الاجتماعية التي تعاقبت عليه، وإذ ارتبطت خصائصها به، وما زقاق المدق في هذه الرواية إلا مكانا يحمل من الدلالات الإحيائية الكثير "فلم يكن زقاق المدق الذي أختير مكانا مقصودا لذاته، وإنما أختير من باب الشجرة التي تخفي ورائها الغاية،فهذا الزقاق إذن يعكس ما يشكل مدينة القاهرة علها تعكس مصر، من حيث هي قيمة تاريخية وحضارية وجغرافية وبشرية،في ذلك العهد الذي يخفي، هو أيضا لورائه: حربا مدمرة لا تبقي ولا تذر"[2].

كما أن الصراع بين المكان والزمان القائم نتيجة مواقف سردية صنعتها الشخصيات بخروجها عن "الإطار الأخص والذي يتمثل في تجسيد مظهر ومخبر الشخصية الروائية نفسها بوصفها المدرك المكاني والزمني المباشر لتحقيق اللغة"[3]، ما يجعل هذه الدراسة تتحدث عن نفسها، فهي التي تسعى إلى توليد وإنتاج أفاق دلالية جديدة مادية ومعنوية، خاصة وعامة، مضمرة ومخبوءة فيما وراء اللغة.

---

[1]- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، المرجع السابق، ص 245.

[2]- المرجع نفسه، ص246

[3]- عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي "عند نجيب محفوظ"- دراسة-، موفيم للنشر، الجزائر، (د. ط)، 2007، ص117.

3-2-4- خصائص الخطاب السردي في "زقاق المدق"

3-2-4-1-خصائص أسلوبية

اعتبر مرتاض الوصف ضرورة حتمية لامناص منها إلا لها، فلا يمكن أبدا أن نسرد دون أن يكون هناك وصف "فللوصف علاقة حميمة بالسرد حيث يظاهره على النمو والتطور، كما يبدد من بين يديه، كثيرا من الأسئلة التي قد يلقيها المتلقي على الخطاب السردي لو لم يتدخل الوصف لتوضيحها"[1]، فعلى السارد أن يصف ملامح الشخصيات (القامة، العيون، الوجه، الشعر...)، ووصف الأماكن ومختلف المظاهر والحركات التي يبنى من خلالها الناقد لغته الواصفة، كما قام الناقد بعملية إحصائية عرض فيها موضوعات الوصف مع ذكر لأرقام الصفحات.

أما الخاصية الثانية فهي التكرار التي تعد من الخصائص اللغوية المحتوم لزومها في الأعمال الأدبية، وهذا راجع في نظر الناقد إلى "طبيعة الموضوع المعالج الذي يقتضي تكرار معان بعينها، وأفكار بعينها، لتوظف فنيا وتقنيا في مواقف سردية معينة"[2]، وقد مثل له بشعر (حميدة)، فهو يرى أن الروائي "لم يكن ليقع تكراره ببراءة من روائي محترف، أن هذا الشعر انتقل في رأينا، في هذا النص من الدلالة اللغوية إلى الدلالة السيمائية، فأصبح رمزا لهذه الشخصية،كما أصبحت هي رمزا له"[3].

وهذا مايعرف في السيمائيات بالتشاكل*، والذي من خلاله تتحدد السمات السياقية في النص ومن خلال التكرار الذي يوحد جزئيات هذا النص، ومهما يكن الأمر فإن في تكرار

---

[1]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، المرجع السابق، ص264.

[2]- المرجع نفسه، ص268.

[3]- المرجع نفسه، ص269.

*التشاكل: إن مفهوم التشاكل يجب أن يفهم "مجموعة متكررة من المقولات الدلالية (كلاسيمات) تجعل قراءة موحدة للحكاية ممكنة، مثلما تنتج عن قراءات جزئية للملفوظات، وعن حل ملابساتها موجهة بالبحث عن قراءة واحدة"، ينظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، المرجع السابق، ص81.

شعر حميدة كما يرى الناقد قد وسم لغة الخطاب الروائي بسمة جمالية وأسلوبية طبعتها بطابع خاص لايوجد إلا في هذا الخطاب.

ويأخذ مرتاض التشبيه في هذا الخطاب الروائي لكونه معروف أكثر في ذهن المتلقي العادي ولسهولة حصره بخلاف الاستعارة والمجاز، ولاعتبار التشبيه أحد أهم الخصائص الأسلوبية، التي تلازم الكتابة الأدبية، فقد لاحظ أن النص "كان يميل ميلا واضحا إلى اصطناع التشبيه في كل موقف يقتضي تقوية الخطاب وامداده بالعناصر اللغوية التي تحسم الدلالة وتشحنها بالزخم والعنفوان، وطي الكلام الطويل في عبارة واحدة "[1].

وهنا يبرز الناقد مسألة اللغة التي تحمل مضامين معينة يريد الأدبي الإفصاح عنها بصورة مباشرة أوغير مباشرة، إلا أن التركيز على المنظومات الدلالية في القراءات النقدية المعاصرة، تنحي جانبا مسألة المضمون، وتعطي الأولوية للغة نفسها، فتظل اللغة هي مضمون الأدب،ويظل الأدب إجراء لهذه الخصائص اللغوية، وأن هذه المادة المفككة ليست سوى خصائص أسلوبية تقليدية يصادفها القارئ في النصوص الأدبية العربية، كالوصف والتشبيه والتكرار، وهي التي تشكل هذا الإبداع اللغوي.

3-2-4-2- خصائص سيميائية

اهتم الناقد بعنوان النص فهو يعد المفتاح الذي يلج منه القارئ إلى العالم النصي،ليستخلص البنية الدلالية للنص ويحدد سيمات هذا الخطاب، وهذا ما ينطبق على رواية "زقاق المدق" فإن "هذا العنوان مرتبط ارتباطا عضويا بالنص الذي يعنونه، فيكمله ولا يختلف معه، ويعكسه بأمانة ودقة، فكأنه نص صغير، يتعامل مع نص كبير: فيأخذ به ويهيئ له السبيل للمقروئية لأنه يكشف عما أراد الكاتب أن يبلغه إلى متلقيه"[2]، فزقاق المدق على حد تعبير الناقد عبارة صغيرة تعكس عالم النص الشاسع والمترامي الأطراف، وكأن زقاق المدق أيقونة تجسد وتفسر الحياة الإنسانية.

---

[1]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، المرجع السابق، ص275.

[2]- المرجع نفسه، ص227.

وقد أصبح التناص مفهوما مركزيا "ينتقل من مجال دراسي إلى آخر، حتى صار بؤرة تتولد عنها المصطلحات المتعددة (المناص، المتناص، الميتانص)"[1]، وغيرها من المصطلحات الغربية إلا أن الناقد اختار لهذا المفهوم (الاقتباس)، كما هو معروف عند البلاغيون العرب، وهذا جلي في قوله "لقد تعمدنا وصف هذا التناص المباشر الذي نعرض له في هذه الفقرة من التحليل لأننا لا نريد إلى منطلق التناص الذي لايستطيع أحد الكشف عنه، ولا التفطن إليه، كله حتى الكاتب المعنى نفسه: فهو أمر عائم لا سبيل لأحد على الإمساك به، وإنما نريد إلى تناص يتضح فيه المرجع"[2].

غير أنه يرى أن المصطلح الغربي أدق وأوضح على هذا التدخل النصي، على اختلاف أنواعه من التناص القرآني، التناص الناشئ عن الحديث النبوي، الأشعار والخطب والأمثال والحكم والمأثورات الكلامية، كما قام الناقد بإحصاء التداخلات التناصية في هذا العمل السردي، من أجل التوصل إلى مدى تعامل النص مع هذه الخاصية السيميائية، كما اهتم بخصائص سيميائية أخرى: كالروائح (المنتنة والعبقة معا)، والعيون والوجه والألوان على اختلافها وإيجاد دلالات سيميائية توضح بنية الخطاب الميتا–روائي، وبقي مرتاض على عادته فلم يختم كتابه بخاتمة.

وما يمكننا القول في الأخير سوى أن مرتاض قد اجتهد كثيرا في أن يوفي تطبيقا ما قد دعا إليه نظريا فكان له شيء من ذلك، فقد "لجأ إلى النقد كفن بهدف امتاع المتلقي، دون أن يتجاوز وظيفته المرجوة، فالأدب الذي يسعى إلى تحقيق الجمال مفردا لايرقيإلى تلك الدرجة، والأدب الذي يتغاضى عن الجانب الجمالي بحجة التعبير عن الواقع، يفقده وظيفته الأدبية"[3].

---

[1]– محمد عزام، شعرية الخطاب السردي –دراسة–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د. ط)، 2005، ص116.

[2]– المرجع نفسه، ص279.

[3]– رشيدة غانم، اللغة الواصفة، مرجع سابق، ص128.

إلا أن مرتاض استطاع أن يبعد اللغة عن أبعادها النمطية الدلالية المعروفة، ويعطيها لغة متحررة من أي مدلول مسبق،وفي الوقت ذاته يحافظ على ايديولوجية النص التي تعكس مستوى من الرؤية والتفكير عند القارئ ينطلق من الوعي باللغة، أنها علاقة حميمة تنشئا بين النص والقارئ الذي يصبح شريكا في بناء النص وإبداعه"[1]، وهذه الدراسة ليست سوىمحاولة إجرائيةتتأخذ من المناهج المختلفة (البنيوية الأسلوبية والموضوعاتية، والإحصائية)، إن كانت السيميائية والتفكيكية هي المعلن عنها سبيلا لقراءة النص الأدبي باعتباره القضية الأساسية التي تشغل بال الناقد، ويكون هذا بالعناية بلغة المبدع التي من خلالها يبني الناقد لغته الواصفة.

إن هذه الدراسات وغيرها التي قام بها بعض النقاد الجزائريين تشير إلى حد ما إلى حضور وعي نقدي في الجزائر متميز من جهة، وإلى تجربة نقدية متواضعة تسعى للاِرتقاء بالخطاب النقدي الجزائري من حيث تلويناته المختلفة،واتجاهاته المتعددة في رسم آفاق خطاب نقدي في تحليل النصوص الأدبية على الرغم من حداثة هذه التجارب، غير أن تحليل الخطاب الروائي قد عرف دراسات عديدة أنجزت وفق المنهج الاجتماعي أو التاريخي الذي طغى بشكل كبير على الساحة النقدي الجزائرية خاصة، وما تعلق بالأيديولوجيا والاشتراكية التي هيمنت على الخطاب الرسمي وحذا النقاد والروائيين ومتشبعين بمبادئها وهذا ما تمثل في روايات الطاهر وطار التي حللها واسيني الأعرج أبعاد ودلالات اجتماعية وتاريخية بحكم أن "النقد الاجتماعي نقد تفسيري يحاول الناقد من خلاله إبراز الدلالات الاجتماعية أو التاريخية الكامنة في العمل الأدبي"[2]، فهذه الدلالات قد تخرج من العمل الأدبي نفسه لتحيل إلى الواقع.

كما شهد النقد الجزائري بعض المحاولات النقدية للتحليل البنيوي في ظل غمرة هذه المناهج على العالم العربي، حيث اتخذت البنيوية من ذاتها ملاذا آمنا لتحليل النصوص وتفسير الأشياء من حيث هي موضوعات تحكمها قوانين تنبع من داخلها، وهذا ما اتصفت

[1]– محمد تحريشي، أدوات النص –دراسة–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا ، (د. ط)، 2000، ص07.

[2]– وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص36.

به دراسة إبراهيم صحراوي في تحلياه لرواية جورجي زيدان "جهاد المحبين"، الذي خصص جزأها الأكبر لدراسة بنيتي الزمان والمكان، فكانت عبارة عن فترات زمنية يمر من خلالها الشخصيات بأحداث متسارعة أحيانا ومتباطئة أحياناأخرى، أماالأمكنة فكانت كتحليل نفسي لشخصيات الرواية نذكر أهميتها في خلق التناسق والترابط الفني بين كل بنية وبنية أخرى.

وقد تميز عبد المالك مرتاض بفطنته ووعيه المنهجي الحاد فصار رائد للمناهج بعدما اجترح "اللامنهج"، حيث مزج بين عدة مناهج كما فعل في تحليله في "زقاق المدق" لنجيب محفوظ التي ركب فيها بين السيميائية والتفكيكية، فقد تظاهر عبد المالك مرتاض أمام النص الإبداعي العربي بروح اللامنهجية تستثمر الآليات المنهجية الغربية بذوق محلي أصيل قد يسيء إلى بعض أصول المنهج، ولكنه لا يسيء إلى روح النص الأدبي وما ينبغي له فكان بذلك ناقدا غربي المنهج، عربي الطريقة، حداثي المادة، تراثي الروح"[1]، فهو يجيد التصرف في الجهاز الاصطلاحي ويبدع في صنع المفاهيم واستخدامها وفق ما يتناسب وخصوصية الفن الإبداعي، وما يزيد إجراءاته النقدية وضوحا ودقته ولغته الطبعة التي تلفت النظر إلى نفسها.

[1]– يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، مرجع السابق، ص136.

خاتمة

حاولنا في هذه الدراسة تبيين ملامح التجربة الروائية النقدية في الجزائر من خلال بعض القراءات المختلفة بجانبيها (النظري والتطبيقي) حيث أفضت بنا هذه القراءة العامة إلى الوقوف على مجموعة من النتائج أهمها: أنّ الميتا–رواية مظاهره نقدية واصطناعية ظهرت عند المغرب وانتقلت إلى الأدب العربي، باعتبارها كتابة نقدية واعية لذاتها بحيث تقدم لنا إضاءات حول مضامين الكتابة الواعية لطبيعتها واجراءاتها، وعلاقتها بالمناهج، وتقنياتها التي تحيل إلى نفسها، فهي تؤول انكتاب العمل الأدبي من خلال رؤية ميتا–أدبية شاملة.

ولم تأت الميتا–رواية من فراغ، وإنما هي انعكاس لفلسفة عالمية ارتبطت بمختلف المناهج النقدية، فالأدب ليس بمعزل عن الواقع، وإنّما هو تغيير ثقافي وفني تنصهر فيه رؤيا الإنسان المبدع للوجود، فتصبح أنماط التفكير أنماطا للتعبير ويصبح الأدب سجلا للثورة على الواقع، والتاريخ، ومختلف الحالات النفسية.

وجاءت "أدبية الأدب" لتوضح بشكل أفضل ملامح الخطاب الروائي، حيث نشأت الكتابة الواعية لذاتها، فالتفتت إلى أدواتها التعبيرية واتخذت من نفسها موضوعا مركزيا داخل العمل واعتمدت أشكالا مختلفة من التجريب الروائي من أجل الكشف عن طبيعة العلاقات الرابطة بين مكونات النصوص، وهذا حال الناهج النسقية.

يبقى وعي الناقد الجزائري بالميتا–رواية ضعيفا رغم ذلك إلا أننا نجد بعض الأعمال المميزة واللافتة التي حاولت رسم معالم للنقد الجزائري من بينم "عبد لملك مرتاض" الذي تفرد في نظرته النقدية.

إلا أنّ ما يؤخذ عليه النقد الجزائري والعربي عامة هو عدم انطوائه تحت مظلة جماعية مؤسسة على عكس ما هو حاصل عند النقاد العرب.

انكباب النقد الجزائري على كل ناقد بنفسه خلق تعثرا في سيرورة البحث الذي يروم لتأسيس رؤية نقدية دقيقة تنطلق من عملية ملائمة لمل تم استيعابه، وتمثله من المناهج

الغربية في مجال تحليل النصوص، وبين الخصوصيات التي تنطلق منها الأشكال السردية التراثية والمعاصرة على حد سواء.

وتظل الأصوات داعية إلى تأسيس نظرية عربية خالصة، بثوب يتلاءم ومقاساتها الثقافية، وأفكارها العربية الأصيل النابعة من عراقة حضارتها، وخصوصية لغتها المعجزة في ألفاظها ومعانيها.

ولا يمكننا القول سوى أن هذه القراءة و إن كانت بسيطة، إلا أنها تشكل لبنة في نقد النقد الجزائري الذي لا يزال ينتظر من الباحثين نفض الغبار عنه، وكشف عوالمه، وسبر أغواره، كون هذا النقد الجزائري لم تتضح ملامحه بعد.

وأخيرا نرجو أن نكون قد وفقنا ولو بالقلل في إنجاز هذا البحث فلكل شيء إذا ما تم نقصان.

ملاحق البحث

السيرة الذاتية للناقد:

واسيني الأعرج: جامعي وروائي جزائري، ولد سنة 1954 بقرية سيدي بو جنان من ولاية تلمسان، يشغل اليوم منصب أستاذ كرسي بجامعتي الجزائر المركزية والسربون بباريس، يعتبر أحد أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي، تحصل في سنة 2001 على جائزة ابن هدوقة للرواية الجزائرية. ترجمت بعض أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية من بينها الفرنسية، الألمانية، الإيطالية، الإنجليزية، والإسبانية.

أهم أعماله:

- البوابة الزرقاء (وقائع من أوجاع رجل)، دمشق الجزائر في سنة 1980.
- طوق الياسمين (وقع الأحذية الخشنة)، بيروت 1981، سلسلة الجيبب الفضاء الحر سنة 2002.
- نوار اللوز بيروت 1983، باريس للترجمة الفرنسية2001.
- الليلة السابعة بعد الألف الكتاب الثاني المخطوطة الشرقية، دمشق، 2002.
- سيدة المقام: دار الجمل ألمانيا، الجزائر 1995، سلسلة الجيبب الفضاء الحر 2001.
- كتاب الأمير، دار الأدب، بيروت، 2005، باريس للترجمة الفرنسية 2006، سلسلة الجبيب الفضاء الحر، 2006.
- رواية أنثى السراب، دبي الثقافة، 2009.
- رواية بيت الأندلس، دار الجمل، 2010.

كما صردت له أعمال قصصية وبحوث نقدية كثيرة، أهمها كتابه الضخم اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

إبراهيم صحراوي:

إبراهيم صحراوي، كاتب باحث ومترجم وناقد أكاديمي جزائري، من مواليد 11 جوان 1958، بالحامة ولاية سطيف، أستاذ التعليم العالى بجامعة الجزائر2، كلية الآداب واللغات نشر عددا من الدراسات في الدوريات العربية المحكمة، وعشرات المقالات والدراسات النقدية الأدبية والفكرية والثقافية في جرائد ومجلات جزائرية وعربية.

شارك في العديد من المؤتمرات والملتقيات العلمية الدولية، حاز على جائزة عويدات لبنان ل: أفضل كتاب إبداعي في الوطن العربي في دورتها الثانية سنة 2000. له مؤلفات وترجمات عديدة منها:

المؤلفات:

1- تحليل الخطاب الأدبي.

2- ديوان القصة منتخبات من القصة القصيرة الجزائرية.

3-السرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبنيات.

الترجمات:

1- رجل الاستشراق (دانيال دايق).

2- فلسفات عصرنا (تاليف جماعي بإشراف فرانسو إدورتبيه)

3- تاريخ الجزائر المعاصر لشلرل روبير أجيرون.

4- الهوياته، الفرد، الجماعة، الجماع، المجتمع لكاترين هالبيرن وآخرون.

السيرة الذاتية لدكتور: عبد المالك مرتاض:

1- حياته:

ولد عبد المالك مرتاض في 10 يناير 1935 ببلدة مسيردة (ولاية تلمسان)، وفيها نشأ وترعرع وحفظ القران الكريم. اِلتحق بمعهد الإمام عبد الحميد بن باديس في سنة 1955، ذهب إلى مدينة فاس المغربية قصد متابعة دراسته في جامعة القرويين، ثم اِلتحق بجامعة الرباط (كلية الآداب)، تخرج منها سنة 1963 بدبلوم، وشهادة الليسانس في الآداب تحصل على شهادة دكتوراه الحلقة الثالثة (ماجستير)، من كلية الآداب بجامعة الجزائر بعنوان (فن المقامات في الأدب العربي)، وكان هذا في 07 مارس1970، كما تحصل على شهادة دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة السربون بباريس بعنوان (فنون النثر الأدبي بالجزائر)، حيث أشرف عليها المستشرف الفرنسي أندي ميكال، وفي سنة 1986 رقي إلى درجة أستاذ كرسي (بروفيسور) تقلد الكثير من المناصب العلمية والثقافية، منها: رئيس فرع اتحاد الكتاب الجزائريين، نائب عميد جامعة وهران (1980)، مدير للثقافة والإعلام بولاية وهران(1983)، رئيس المجلس العلمي لمعهد اللغة العربية وآدابها بجامعة وهران، رئيس المجلس الأعلى للغة العربية (1998)، كما يرأس تحرير مجلة (تجليات الحداثة) التي يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة وهران، كما نشرت دراساته في أشهر المجلات العربية مثل: (الثقافة) الجزائرية، (فصول) المصرية، (المنهل) السعودية، (كتابات معاصرة) اللبنانية...

2- أهم أعماله:

1- الأدب من أين؟ وإلى أين؟، صدر عن ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر 1983.

2- بنية الخطاب الشعري، صدر عن دار الحداثة، بيروت، 1986، ثم أعاد ديوان المطبوعات الجامعية نشره سنة 1991.

3- ألف ليلة وليلة، صدر عن دار الشؤون الثقافية العامة سنة 1989، أعاد ديوان المطبوعات الجامعية نشره سنة 1993.

4- القصة الجزائرية المعاصرة، صدر عن ديوان المطبوعات الجامعية سنة 1992.

5- تحليل الخطاب السردي، صدر عن ديوان المطبوعات الجامعية سنة 1995.

6- في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998.

7- الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة، بالجزائر، 2000.

بالإضافة إلى عدة أعمال إبداعية (رواية دماء ودموع 1936، صوت الكهف 1986، مملكة العدم).

قائمة المصادر والمراجع

1.الكتب العربية:

1. إبراهيم (عبد الله)، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1990.
2. براهمي (إبراهيم)، استراتيجيات الخطاب في الرواية الثلاثة للبشير الإبراهيمي، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 2013.
3. بدري (عثمان)، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي "عند نجيب محفوظ"– دراسة–، موفيم للنشر، الجزائر، (د. ط) ،2007.
4. بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث، مسألة الحداثة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
5. بن زايد (عمار)، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د. ط)، 1990.
6. بو ديبة (إدريس)، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، الطباعة الشعبية للنشر، الجزائر، 2007.
7. بورايو (عبد الحميد)، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986.
8. بو خالفة (فتحي)، شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث أربد، الأردن، ط1، 2010.
9. تحريشي (محمد)، أدوات النص –دراسة–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا ، (د. ط)، 2000.
10. تحريشي (محمد)، في الرواية والقصة والمسرح قراءة في المكونات الفنية الجمالية السردية، دار حلب، (د. ط)،2007.
11. توحيدي (أبو حيان)، الامتاع والمؤانسة، المجموعة الكاملة، ج2، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت).

12. جلبي (علي عبد الرزاق)، الإبداع والمجتمع- دراسات في النقد الاجتماعي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، (د. ط)، 2007.
13. حاج حسن (حسين)، النقد الأدبي في آثار أعماله، المؤسسة الجماعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996.
14. حبيلة (شريف)، الرواية والعنف دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010.
15. حرب (علي)، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات، ط 5، بيروت، لبنان، 2005.
16. حمادة (إبراهيم)، مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د. ط)، (د. ت).
17. حمد (محمد)، الميتا-نص في الرواية العربية "مرايا السرد النرجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية، حيفا، ط1، 2011.
18. حمودة (عبد العزيز)، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، مجلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 232، أفريل 1998.
19. حنون (مبارك)، دروس في السيميائيات، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.
20. خرفي (محمد صالح)، فضاء النص - نص الفضاء، منشورات أرتيستيك، الجزائر، ط2، 2007.
21. خليل (إبراهيم)، بنية النص الروائي دراسة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
22. رويلي ميجان وبازعي سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.

23. رياحي (كمال)، حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجية التشكيل، دار مجد اللاوي، عمان، الأردن، ط1، 2005.
24. زيادية (محمد لخضر)، من أعلام النقد العربي الحديث والمعاصر، دار الغريب، القاهرة، مصر، ط1، 2006.
25. سد (نور الدين)، تحليل الخطاب، دراسة في انقد العربي، الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج1، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، (د. ط)، 1997.
26. سعد الله (أبو القاسم)، دراسات في الأدب الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1985
27. صحراوي (إبراهيم)، تحليل الخطاب الأدبي – دراسة تطبيقية لرواية جهاد المحبين لجرجي زيدان– نموذجا، دار الآفاق، الجزائر، ط2، 2003.
28. عبد الله (عادل)، التفكيكية "إرادة الاختلاف وسلطة العقل"، دار الحصاد، دمشق، سوريا، ط1، 2000.
29. عبد الله (محمد حسن)، مداخل النقد الأدبي الحديث، دار المصرية السعودية، القاهرة، مصر، (د. ط)، 2005.
30. عبيد (محمد صابر)، تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2013.
31. عبيد (محمد صابر) والبياتي (سوسن)، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2008.
32. عزام (محمد)، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية "دراسة في نقد النقد"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د. ط)، 2003.
33. عزام (محمد)، شعرية الخطاب السردي –دراسة–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د. ط) ، 2005.

34. عساقلة (عصام)، بناء الشخصيات في روايات الخيال العلمي في الأدب العربي، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.
35. عشماوي (محمد زكي)، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1994.
36. عصفور (جابر)، نظريات معاصرة، مطابع الهيئة المصرة العامة للكتاب، مصر، (د. ط)، 1998.
37. عطية (محمود عابد)، القيمة المعرفية في الخطاب النقدي "مقاربة أبستمولوجيا في نقد النقد الحديث" عالم الكتب الحديث، الأربد، الأردن، ط1، 2011.
38. عياشي (منذر)، العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (د. ط)، (د. ت).
39. عيد (يمنى)، الموقع والشكل "دراسة في السرد الروائي"، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1986.
40. عيد (يمنى)، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج النبوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3 منقحة، 2010.
41. غذامي (عبد الله)، الخطيئة والتفكير "من البنيوية إلى التشريحية": نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.
42. غذامي (عبد الله)، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2008.
43. فزازي (أمينة)، أسئلة وأجوبة في السيميائية السردية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، ط1، 2012.
44. فضل (صلاح)، النظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، 1983.

45.فضل (صلاح)، في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د. ط)، 2007.
46.فهيم شيباني (عبد القادر)، معالم السيميائيات العامة، أسسها ومفاهيمها، سيدي بلعباس، الجزائر، ط1، 2008.
47.قصاب (وليد)، النقد الأدبي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2007.
48.قطب (سيد)، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق القاهرة، مصر، ط8، 2003.
49.كحلوش (فتيحة)، بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري الانتشار العربي، بيروت، لبنان ، ط1، 2008.
50.كردي (محمد علي)، من الوجودية إلى التفكيكية "دراسات في الفكر الفلسفي"، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، (د. ط).
51.لحميداني (حميد)، بنية النص السردي "من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.
52.لحميداني (حميد)، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000.
53.لعيوس (فوزية) والجابري (غازي)، التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.
54.ماضي (شكري عزيز)، محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1984.
55.مرتاض (عبد المالك)، القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع الجزائر، ط4، 2007.
56.مرتاض (عبد الملك)، النص الأدبي، من أين وإلى أين؟، ديوان الجامعية، الجامعية، الجزائر العاصمة، (د. ط)، 1983.

57.مرتاض (عبد الملك)، تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر العاصمة، (د. ط)، 1995.

58.مرتاض (عبد المالك)، نظرية النقد – متابعة لأهم القضايا النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د. ط)، 2002.

59.مسدي (عبد السلام)، في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، (د. ط)، 1994.

60.مفقودة (صالح)، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر، الجزائر، ط2، 2009.

61.مكاكي (محمد)، التجربة النقدية الجزائرية المعاصرة، دار جليس الزمان، عمان، الأردن، ط1، 2004.

62.مندور (محمد)، في الأدب والنقد، نهضة مصر، القاهرة، (د. ط)، 1988.

63.نور عوض (يوسف)، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، مصر، ط1، 1994.

64.وغليسي (يوسف)، النقد الجزائري المعاصر "من اللانسونية إلى الألسنية، المؤسسة الوطنية، الجزائر، (د. ط)، 2002.

65.وغليسي (يوسف)، اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008.

66.وغليسي (يوسف)، الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، بحث في المنهج وإشكالاته، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، (د. ط)، 2002.

67.وغليسي (يوسف)، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور، الجزائر، ط1، 2009.

68. وغليسي (يوسف)، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009.

69. يوسف (أحمد)، الدلالات المفتوحة، منشورات الاختلاف، الجزائر، (د. ط)، 2010.

70. يوسف (أحمد)، السيميائيات الواصف "المنطق السيميائي وجبر العلامة"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

2. الكتب المترجمة:

1. إمبرت (أنريك أندرسون)، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب القاهرة، مصر، (د. ط)، 1991.

2. إيكو (أمبيرتو)، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004.

3. إيكو (أمبرتو)، القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، مركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

4. بارت (رولان)، الكتابة في الدرجة الصفر، تر: محمد نديم خرشة، مركز الإنماء الحضاري، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

5. بارت (رولان)، درس في السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، (د. ط)، 2000.

6. بارت (رولان)، لذة النص، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1992.

7. بارت (رولان)، مبادئ في علم الأدلة، تر: محمد البكري، دار الحوار، اللذقية، سوريا، ط2، 1987.

8. بارت (رولان)، هسهسة اللغة، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1999.

9. بياجيه (جان)، البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
10. جينيت (جيرار)، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وأخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.
11. دريدا (جاك)، في علم الكتابة، تر: أنور مغيث ومنى طلبة المركز القومي للترجمة، مصر، د. ط، 2008.
12. دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، تر: محمد القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، الدار العربية للكتاب، (د. ط)، 1982.
13. ستروك (جون)، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى جاك دريدا، تر: محمد عصفور، عالم الفكر، الكويت، العدد206، فبراير 1996.
14. سلدن (رامان)، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تر: مجموعة من الكتاب، مراجعة: ماري تريز عبد المسيح، موسوعة كامبردج، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، المجلد 8، العدد 1045، ط1.
15. فاليط (برنار)، النص الروائي "تقنيات ومناهج"، تر: رشيد بن حدو، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، مصر، (د. ط)، (د. ت).
16. كريزويل (أديث)، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار السعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993.
17. كورتيس (جوزيف)، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2007.
18. لوكاتش (جورج)، "دراسات في الواقعية"، تر: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1985.
19. مجموعة من المؤلفين، بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998.

20. مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد والأدب، تر: رضوان ظاظا، مراجعة الشنوفي (المنصف)، عالم المعرفة، الكويت، العدد221، مايو 1997.
21. هايمن (ستانلي)، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: محمد يوسف نجم، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1958.
22. هيجل، العقل في التاريخ – من محاضرات فلسفلة التاريخ، مجلد 01، تر: أمام عبد الفتاح أمام، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط3، 2007.

3. المعاجم:

1. أحمر فيصل، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، ط1، 1431هـ –2010م.
2. برنس (جيرالد)، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميرت للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
3. غاري بريور (ماري نوال)، معجم المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، ت: عبد القادر فهيم الشيباني، سيدي بلعباس، ط1، 2007.
4. قاضي (محمد)، معجم السرديات، الدار الدولية للناشرين المستقبلين، ط1، 2010.
5. مانغونو دومينيك، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1428هـ –2008م.

4. المجلات والدوريات:

1. إيكو (أمبرتو)، حاشية على "اسم وردة " آليات الكتابة، تر: سعيد بن كراد، مجلة علامات، العدد 15، 2004،http://www.saidbengrad.fr.
2. إيكو (أمبرتو)، سيمياء التلقي، تر: محمد العماري، مجلة علامات، العدد10، 1998.
3. جينيت (جيرار)، أطراس: الأدب في الدرجة الثانية، تر: مختار حسني، مجلة ثقافية فكرية، العدد 16، فبراير 1999.

4. حميطوش (كريمة)، تلقي الخطاب الصوفي "قراءة في شرح النابلسي لقصيدة "ابن الفارض "اريج النسيم"، منشورات تحليل الخطاب، جامعة ميلود معمري تيزي وزو، العدد07، 2010.
5. داودي (سامية)، الكتابة الروائية والاجتماعية المتحول "قراءة في روايتي" بوح الرجل القادم من الظلام "وصمد الفراغ" لإبراهيم سعدي، منشورات الخطاب، تيزي وزو، العدد 05، جوان 2009.
6. فلاح (حسينة)، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سبيل)، منشورات مخبر التحاليل الخطاب، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، 2012.
7. مرتاض (عبد المالك)، في نظرية الرواية بحث في السرد، مجلة عالم المعرفة ديسمبر 1998، عدد240.

5. مخطوطات:

1. عبد المجيد علي (هيام)، دور السيميائية اللغوية في تأويل النصوص الشعرية، شعر البردوني نموذجا، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف د. وليد سيف، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2010.
2. غانم (رشيدة)، اللغة الواصفة في نقد عبد الملك مرتاض، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، إشراف: أمينة بلعلي، جامعة مولود المعمري، تيزي وزو، الجزائر.
3. مفقودة (صالح)، أبحاث بالرواية العربية، منشورات أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، (د. ط)، (د. ت).

فهرست الموضوعات

فهرست الموضوعات

كلمة شكر

إهداء

مقدمة

الفصل الأول: الخطاب الواصف في ظل المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة

المبحث الأول: الخطاب الواصف (إشكاليته وأهميته)

1.1. إشكالية اللغة الواصفة ..... ص 08

2.1. الخطاب الواصف ..... ص 17

3.1. أهمية الخطاب الواصف ..... ص 21

4.1. دور القارئ في تشكيل الخطاب الواصف ..... ص 23

المبحث الثاني: مقولة السياق

1.2. النقد التاريخي ..... ص 26

1.1.2. أعلام النقد التاريخي ..... ص 27

2.1.2. النقد التاريخي في الجزائر ..... ص 29

2.2. النقد الاجتماعي ..... ص 30

1.2.2. الواقعية النقدية الغربية ..... ص 31

2.2.2. الواقعية الاشتراكية ..... ص 33

3.2.2. النقد الاجتماعي في الجزائر ..... ص 34

4.2.النقد النفسي ..... ص 39

1.3.2. سيغموند فرويد ..... ص 39

2.3.2. كارل يونغ ..... ص 41

3.3.2. المنهج النفسي في الجزائر ..... ص 42

4.3.2. دور الخطاب الواصف في تشكل السياق ..... ص 44

المبحث الثالث: مقولة النسق
1.3.البنيوية ..... ص 46
1.1.3. النقد البنيوي عند الغرب ..... ص 48
2.1.3. النقد البنيوي عند العرب ..... ص 49
3.1.3. النقد البنيوي في الجزائر ..... ص 50
2.2.النقد السيميائي ..... ص 51
1.2.3. المصطلح والمفهوم ..... ص 51
2.2.3. فوضى الاصطلاح عند العرب ..... ص 53
3.2.3. اتجاهات السيميائية ..... ص 53
1.2.3. السيميائية في النقد الجزائري ..... ص 55
3.3. النقد التفكيكي ..... ص 57
1.3.3. المفهوم ..... ص 57
2.3.3. مقولات التفكيك ..... ص 58
4.3.3. استقبال النقاد الجزائريين للطرح التفكيكي..... ص 60
4.3.3. تجليات الخطاب الواصف داخل النسق ..... ص 61
الفصل الثاني: الخطاب الواصف ومستوى الوعي بالتنظير (قراءة في نماذج تحليلية)
المبحث الأول: الخطاب الواصف والطرح الاجتماعي (دراسة في كتاب واسيني الأعرج "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر –رواية اللاز أنموذجا–")
1.1. الموضوع ..... ص 68
2.1. الشخصيات ..... ص 70
3.1. الأبعاد الاجتماعية في الرواية ..... ص 74
4.1. السمات الفنية والجمالية ..... ص 80
المبحث الثاني: النقد الروائي والطرح البنيوي (دراسة في كتاب إبراهيم صحراوي "تحليل الخطاب الأدبي لرواية جهاد المحبين لجرجي زيدان")

1.2. بنية الزمن ..... ص 84
1.1.2. المفارقات الزمنية ..... ص 85
2.1.2. الترتيب الزمني ..... ص 86
2.2.بنية المكان ..... ص 91
1.2.2. الأماكن المفتوحة ..... ص 93
2.2.2. الأماكن المغلقة ..... ص 96
المبحث الثالث: النقد الروائي والطرح السيميائي التفكيكي (دراسة في كتاب عبد الملك مرتاض "تحليل الخطاب السردي لرواية زقاق المدق")
1.3. القسم الأول: البنى والأشكال السردية ..... ص 100
1.1.3. البنية الطبقية القهرية ..... ص 101
2.1.3. البنية المعتقداتية ..... ص 103
3.1.3. البنية الشبقية ..... ص 104
2.3. القسم الثاني: التقنيات السردية..... ص 105
1.2.3. الشخصية: البناء والوظائف ..... ص 107
2.2.3. تقنيات السرد في زقاق المدق ..... ص 109
3.2.3. الزمكان في زقاق المدق ..... ص 112
4.2.3. خصائص الخطاب السردي في زقاق المدق ..... ص 114
خاتمة ..... ص 120
ملاحق ..... ص 122
قائمة المصادر والمراجع ..... ص 126
فهرست الموضوعات ..... ص 136