جامعة سعد دحلب بالبليدة

كلية الآداب و العلوم الاجتماعية

قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة ماجستير

التخصص: أدب عربي

التجربة النقدية الجزائرية المعاصرة (البنيوية ، السيميائية ، الأسلوبية)

رؤية منهجية

من طرف

محمد مكاكي

أمام اللجنة المشكلة من

محمد السعيد عبدلي	أستاذ محاضر,جامعة البليدة	رئيسا
علي ملاحي	أستاذ محاضر, جامعة الجزائر	مشرفا ومقررا
الوالي بوجمعة	أستاذ محاضر, جامعة البليدة	عضوا مناقشا

البليدة ,جوان2005

ملخص

انطلق التعامل المنهجي مع الآداب في الجزائر تحديدا في سنوات الستينيات مثلما تشير إليه المصادر، وقد عرف النقد الجزائري معظم المناهج النقدية التي عرفها صنوه العربي ، بحيث بدأت أولى ملامح الدراسة المنهجية باعتماد النقاد الجزائريين على تفاصيل المنهج التاريخي في النقد، لتظهر المناهج الأخرى (الاجتماعي ، النفسي التكاملي ، ...) تباعا بعد ذلك.

تشكل الفترة من الاستقلال إلى بداية الثمانينات ، مرحلة أولى في عمر النقد الجزائري يمكن تسميتها بالمرحلة السياقية ، لتليها مرحلة ثانية عرف فيها النقد الجزائري نقطة انعطاف تمثلت في انتقال عناية النقاد الجزائريين بالنص الأدبي من حيث كل متكامل ، وذلك تحت وطأة تأثير مناهج الحداثة الغربية التي غزت الساحة النقدية العربية محدثة خلخلة كلية في مفهوم ووظيفة النقد الأدبي.

أول مناهج الحادثة التي ظهرت في الجزائر كان المنهج البنيوي ،بحيث يمكن اعتبار كتاب الألغاز الشعبية الجزائرية للدكتور عبد الملك مرتاض أول كتاب يتبنى فيه ناقد جزائري المنهج البنيوي ، بالرغم من الاضطرابات المنهجية التي اتصف بها ، تلته بعد ذلك مؤلفات أخرى للدكتور مرتاض ونقاد آخرين يمكن أن نميز فيها اتجاهين كبيرين ، اتجاه النقد البنيوي ، واتجاه النقد الشكلاني.

ثاني مناهج الحداثة ظهورا في الجزائر كان "السيميائية " ، الذي حظي بعناية كبيرة لا أدل عليها من كثرة التآليف و الترجمات التي وضعت في سبيل تقريب مفاهيمه إلى القراء الجزائريين.
كما حظيت الأسلوبية ببعض الاهتمام أيضا ، عند الدكتور علي ملاحي الذي قدم في هذا النطاق مجهودا طيبا.

شكر

أسجل عظيم شكري للأستاذ الدكتور علي ملاحي على ما أولانيه من رعاية صادقة و توجيه سديد كان لهما الأثر في بلوغ البحث ما بلغ إليه.

كما أتقدم بالشكر لمن مد لي يد العون في إنجاز هذه المذكرة.

قائمة الجداول

الرقم		الصفحة
01	مصطلح السيميولوجيا وما يقابله بالعربية	80

الفهرس

ملخص
شكر
الفهرس
قائمة الجداول
مقدمة 06
1. التحولات المنهجية للنقد الأدبي..... 11
1.1. مفهوم المنهج لغة و اصطلاحا..... 12
1. 2 المنهج في النقد الأدبي..... 15
1. 3. اللسانيات الحديثة و تبلور الرؤية النقدية المعاصرة 21
1. 4. المنهج في النقد الأدبي الجزائري : النشأة و التطور و الأعلام..... 25
2. النقد البنوي في النقد الجزائري المعاصر..... 31
2. 1. في مفهوم البنيوية " structuralisme"..... 31
2. 2. المنهج البنيوي في النقد الجزائري المعاصر..... 40
2. 2. 1. البداية..... 40
2. 2. 2. النقد البنيوي الشكلاني في النقد الجزائري المعاصر 42
2. 2. 2. 1. الدكتور سعيد بوطاجين 58
2. 2. 3. النقد البنيوي التكويني في النقد الجزائري المعاصر..... 70
2. 2. 3. 1. كتاب القصص الشعبي في منطقة بسكرة للدكتور " عبد الحميد بورايو " 73
3. السيميائية في النقد الجزائري المعاصر..... 77
3. 1. السيميائية : النشأة و المفهوم 77
3. 1. 1. في مصطلح السيميائية (Sémiologie) / (Sémiotique)..... 77
3. 1. 2. البعد المعرفي والأدبي للسيميائية..... 82
3. 2. السيميائية في النقد الجزائري المعاصر 87
3. 2. 1. التجربة النقدية السيميائية عند "عبد الملك مرتاض" 89
3. 2. 1. 1. من خلال كتاب: الأدب الجزائري القديم« دراسة في الجذور»..... 95
3. 2. 1. 2. من خلال كتاب نظام الخطاب القرآني: تحليل سيمائي مركب لـ"سورة الرحمن"..... 101
3 . 3. الدكتور: عبد القادر فيدوح..... 104
3. 3. 1. كتاب : دلائلية النص الأدبي : «دراسة سيميائية للشعر الجزائري»..... 105
3. 3. 2. كتاب "الرؤيا و التأويل" « مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية »..... 107
3. 4. التجربة السيميائية النقدية عند"الدكتور رشيد بن مالك" 109
3. 4. 1. قصة العروس لغسان كنفاني..... 111
3. 4. 2. سيميائية الفضاء في رواية ريح الجنوب 112
3. 4. التجربة النقدية السيميائية عند الدكتور " عبد الحميد بورايو"..... 113
4. النقد الأسلوبي في النقد الجزائري المعاصر..... 113

4. 1. النقد الأسلوبي المعاصر: المفهوم و النشأة..... 118
4. 1. 1. الأسلوبية في النقد المعاصر..... 118
4. 1. 2. المفهوم النقدي الأسلوبي : الرؤية والتجربة..... 122
4. 1. 3. الأسلوبية و إشكالية الإحصاء..... 127
4. 2. النقد الأسلوبي في النقد الجزائري المعاصر 129
4. 2. 1. إرهاصات النقد الأسلوبي في النقد الجزائري 131
4. 2. 2. النقد البلاغي الأسلوبي في النقد الجزائري..... 133
4. 2. 2. 1. النقد البلاغي الأسلوبي عند الدّكتور عبد الملك مرتاض 141
4. 2. 2. 2. نماذج بلاغية أسلوبية أخرى 142
4. 2. 3. تجليات التجربة النقدية الأسلوبية المعاصرة في الجزائر..... 148
4. 2. 3. 1. التجربة النقدية الأسلوبية عند الدكتور "نور الدين السد"..... 151
4. 2. 3. 2. التجربة النقدية الأسلوبية عند الدكتور "علي ملاحي"..... 151
خاتمة..... 166
قائمة المراجع..... 168

مقدمة

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن تفاصيل تلقي النقاد الجزائريين، لمفاهيم النقد الغربي المعاصر الذي شكل ظهوره ثورة على السائد النقدي آنئذ، من حيث أن مبادئه جاءت لتعلن القطيعة المعرفية مع سالفاتها من الرؤى المستمدة من حقول معرفية أخرى، حاكمة على إنجازاتها النقدية بأنها لم تستطع مسايرة النتاج الأدبي ولم تقع على مكمن الجمال فيه، بحكم أن هدفها من الأدب لم يكن بحثا عن ماهيته القائمة على جماليته أساسا، وإنما كان محاولة لجعله وسيلة صالحة لدراسة بعض المواضيع المتعلقة به جانبيا. من هذا المنطلق أخذت العملية النقدية تحاول الاستقلال بنفسها، في سبيل السعي إلى إيجاد علم يعنى بدراسة الأدب لذاته ومن أجل ذاته، و تمظهر ذلك في جهود الكثير من المنظرين المشتغلين بدراسة الأدب، انطلاقا من اجتهادات الشكلانيين الروس، واعتمادا على منجزات اللسانيات الحديثة ، وما أحدثته من تأثير منقطع النظير في مختلف حقول المعرفة.

وكان من البديهي أن يتأثر الواقع النقدي العربي بهذا المد المعرفي، الذي نشأ في تربة ثقافية مغايرة، إذ وبالرغم من أن دخوله الساحة العربية كان متأخرا جدا مقارنة بالزمن الذي عرف فيه ازدهاره في أوربا، إلا أن ذلك لم يمنع من أن تحدث هذه المفاهيم خلخلة كلية لمسار ومفهوم العملية النقدية، من حيث الدراسات والترجمات التي وضعت في سبيل تقريب هذه المفاهيم من المتلقي العربي، والترويج لها بين أوساط النقاد والدارسين.غير أن ذلك لم يمنع من أن تعرف استعمالات النقاد العرب كثيرا من التفاوت في تمثل هذه المفاهيم النقدية وتطبيق مناهجها على النصوص العربية، باعتبار أن طبيعتها وخصوصياتها كثيرا ما كانت لا تستجيب لإجراءاتها، وتشذ عن نظرياتها، كما أن التعامل مع المصطلح النقدي المعاصر أضحى أبرز الإشكالات التي تواجه مسار العملية النقدية العربية بالنظر إلى صعوبة إيجاد المقابلات العربية الصالحة للإلمام بمفهومه مما ولد حالة من الفوضى في صياغة المصطلح، الناجمة عن غياب الإجماع في تبني المصطلح ، وهو الشيء الذي جعل النقد العربي يعيش تحت حالة من الاضطراب والتشتت بين مختلف المناهج

الوافدة، كون الكثير من مبادئها النظرية تنأى عن الالتزام على الصعيد النظري، فضلا عن التناقض الذي اكتنف تطبيقات النقاد العرب لهذه المناهج خاصة إذا تعلق الأمر ببعض النصوص التي لا تحمل المواصفات التي يتجه إليها البحث.

و قد كان للدراسات التي تناولت النقد العربي و تفاعله مع النقد الغربي فضل كبير في الكشف عن كثير من الملابسات التي صبغت طرق تلقي النقد العربي لهذه المفاهيم والعقبات التي كانت حاجزا في سبيل تمثل النقاد العرب لها.

ولقد كانت هذه الدراسات من الحوافز التي استدعتني إلى إنجاز هذا البحث، الموجه إلى النقد الجزائري، في محاولة لإلقاء الضوء على تفاصيل تلقي النقاد الجزائريين للخطاب النقدي الغربي،وكيفية استثمارهم لمقولاته وإجراءاته.

وقد انطلقت في ذلك من صوغ الإشكالية الآتية:

ما موقع النقد الجزائري من التطورات التي شهدتها مناهج النقد الأدبي عند الغربيين؟ وهل استطاع النقد الجزائري أن يسجل له حضورا على الساحة النقدية العربية؟ وما مدى تمثل النقاد الجزائريين للمفاهيم النقدية المعاصرة؟ ثم ما هي الاتجاهات التي حكمت التفاعل النقدي الجزائري مع النقد العالمي؟

وقد وجدت نفسي إزاء مجموعة من العراقيل الناجمة عن محاولتي حصر الموضوع المدروس: فيما يتعلق بالموضوع، واجهتني مشكلة تحديد المدونة النقدية، إذ لا يعقل أن يستطيع بحث بهذا الحجم، الإلمام بكل الأعمال النقدية التي قدمت بالرغم من أن المرحلة التي انطلق فيها تعامل النقاد الجزائريين مع المناهج الحداثية حديثة نسبيا، ذلك لأن أغلب هذه الأعمال منشور في المجلات مما يجعل أمر حصرها ضربا من المستحيل، لذلك اقتصرنا على الأعمال المطبوعة منها والتي ظهرت إلى القراء في الفترة الممتدة ما بين 1980-2000 متبنية أحد المناهج التالية (البنيوية- السيميائية- الأسلوبية) باعتبار أنها أكثر المناهج استعمالا من طرف النقاد الجزائريين، وسيلاحظ القارئ أننا أقصينا المؤلفات النظرية مقتصرين على الأعمال النقدية التطبيقية،التي كنا نمثل لها بأعمال بعض النقاد الذين سجلوا حضورا فعليا على الساحة النقدية. فيما يتعلق بالمنهج، تحسب هذه الدراسة على نقد النقد الأدبي، وهو مجال معرفي لما يتأسس له منهج واضح في دراسة مواضيعه، باستثناء بعض المحاولات التي وضعت والتي سعت إلى تحديد الأطر التي تحكم مثل هذه الدراسة بما يلي:

تقديم العمل، هدف الناقد منه، منهجه، ثم المقارنة بين الافتراض النظري للناقد وبين تطبيقه لهذا الافتراض، ومدى التزامه بالمبادئ المنهجية التي حددها لنفسه مسبقا، ومعنى هذا أنه لا غنى لنا عن الوصف والاستقراء ثم المقارنة التي كنا نستعين بها عند الحاجة.

أما ما يتعلق بالدراسات السابقة، فقد وجدنا أنها لم تجاوز ثلاثة دراسات، اثنتين منها للباحث "يوسف وغليسي" والثالثة للباحث"أحمد شريبط" ، وبالرغم من المجهود الطيب الذي أبداه الباحثان فيها، إلا أن شساعة المدونة النقدية الجزائرية كان حائلا دون الإلمام بكل تفاصيلها، لذلك كانت وجهتنا خلال هذا البحث التطرق إلى بعض الأعلام الذين لم تتطرق إليهم الدراستان، أو بعض الدراسات التي أغفلتها.

والواقع أن الإلمام بكافة الملامح التي هيمنت على الخطاب النقدي الجزائري على كل مستوياته أمر يستعصي على أي بحث محكوم بأطر أكاديمية تحدد حجمه، لذلك ومراعاة منا لحجم البحث فقد اقتصرنا في هذا البحث على جانب واحد من جوانب التجربة النقدية الجزائرية وهو ما يتعلق بالإطار المنهجي متغاضين عن الجانب الاصطلاحي الذي اكتفينا بالإشارة إلى بعض ملامحه حين يقتضي البحث ذلك.

وانطلاقا من ذلك كان عنوان البحث محددا بالشكل التالي:

التجربة النقدية الجزائرية المعاصرة (البنيوية-السيميائية-الأسلوبية)

رؤية منهجية

وقد اقتضت طبيعة البحث أن نعالجه بتقسيمه إلى أربعة فصول.

الفصل الأول منها عبارة عن تمهيد تطرقنا فيه إلى التحولات التي عرفتها العملية النقدية على صعيد المنهج، وانطلقنا في ذلك من تحديد المفهومين، اللغوي والاصطلاحي للمنهج، محاولين أثناء ذلك تحديد المقومات الرئيسية التي تعطيه ماهيته. بعد ذلك انتقلنا إلى عرض أهم المحطات المنهجية التي عرفها النقد الأدبي منذ أوائل المحاولات التي سعت إلى منهجة الدراسة الأدبية مبرزين التحول الذي عرفته مسيرتها بعد ظهور اللسانيات السوسورية، لنختم هذا الفصل بحيث عن بدايات التعامل بالمنهج في النقد الجزائري متعرضين إلى أهم المناهج التي عرفها، وأبرز الأعلام الذين شكلوا واجهته.

أما الفصل الثاني فقد تناولنا فيه تفاصيل توظيف النقاد الجزائريين للمنهج البنيوي في دراساتهم، وانطلقنا في ذلك من بسط نظري لمفهوم البنيوية ومبادئها وأهم أعلامها في النقد الأوربي، قبل أن ننتقل إلى واقع النقد البنيوي في الجزائر، والذي عنّ لنا أن ننطلق فيه من تحديد أول عمل نقدي جزائري بنيوي، قبل أن نحاول تجلية الملامح التي حكمت تفاعل النقد الجزائري مع النقد البنيوي، والذي رأينا أن نقسمه إلى اتجاهين بارزين فيه هما الاتجاه البنيوي الشكلاني والاتجاه البنيوي التكويني، ممثلين للأول منهما بأعمال كل من (عبد الملك مرتاض، السعيد بوطاجين) وللاتجاه الثاني بأعمال الدكتور "عبد الحميد بورايو"، كما تعرضنا إلى أهم الدراسات النقدية البنيوية في الجزائر بإشارة سريعة.

وفي الفصل الثالث تطرقنا إلى النقد السيميائي وتوظيفه في النقد الجزائري، وكصنيعنا في الفصل السابق ، حاولنا تقديم السيميائية مفهوما ونشأة، بعد أن كنا ألمعنا إلى الاضطراب المصطلحي الذي عرفته عند ظهورها في الثقافة الغربية أو بعد انتقالها إلى الثقافة العربية، لننتقل إثر ذلك إلى تجربة النقد الجزائري مع مفاهيمها، معتمدين في ذلك على أعمال مجموعة من النقاد الذين ظهر اهتمامهم بالنقد السيميائي (عبد الملك مرتاض، عبد القادر فيدوح، رشيد بن مالك) كما تعرضنا بشيء من الإيجاز إلى أهم الدراسات التي اطلعنا عليها ولم يتسع البحث لإيرادها بالتفصيل.

أما الفصل الرابع فقد خصصناه للنقد الأسلوبي، واستثمار النقاد الجزائريين لمفاهيمه وإجراءاته بدأنا فيه من تعريف للأسلوب والأسلوبية، ثم تعرضنا إلى واقع النقد الأسلوبي في الجزائر والذي وجدنا أنه يمكننا تمييز مراحل ثلاث في تلقي النقاد الجزائريين لمفاهيمه، بحيث اعتبرنا أن إرهاصاته الأولى ظهرت من خلال محاولات نقادنا الإفادة من طروحات النقد الفني، ثم ظهرت محاولات أخرى جاءت لتمزج مفاهيمه بمفاهيم البلاغة العربية، وذلك قبل تظهر إفادة النقد الجزائري من مفاهيمه المعاصرة من خلال أعمال الدكتورين" علي ملاحي" و " نور الدين السد".

لنختم البحث بأهم النتائج التي توصلنا إليها، والتي يمكن أن اعتبارها الملامح العامة التي صبغت التجربة النقدية الجزائرية مع المناهج الوافدة.

ومما تجدر الإشارة إليه هو أن التقسيم الذي اعتمدناه في هذا البحث قد يوقع في كثير من الاضطراب نظرا لتداخل هذه الرؤى النقدية المنبثقة كلها عن اللسانيات، مما يجعل أمر التفريق بينها

مستعصيا، لذلك اعتمدنا في التصنيف على ما يصرح به النقاد في مقدماتهم، وإلا فإننا كنا نصنف الأعمال باعتبار ما حملته من إجراءات قد تكون فاصلا يحدد الانتماء المنهجي لها.

بومدفع في:2005/05/16

الفصل 1
التحولات المنهجية للنقد الأدبي

تشير كثير من الدراسات إلى أن بداية التأريخ للنقد الأدبي تحدد فعليا , ببداية القرن التاسع عشر , بالرغم من أن النقد وجد بوجود الأدب، وحجة القائلين بهذا،هي أن مفهوم النقد قبل القرن التاسع عشر، كان ينصرف«إلى طائفة النقاد الذين كانوا يمارسون الحكم والتعليق على الأعمال الأدبية»⊂1∪ ص24، وليس إلى جنس أدبي قائم بخصوصيته المعرفية .

ولعل ذلك ما ازدجى بـ "كارلوني وفيللو" إلى القول بأن «النقد الأدبي لم يتركز كلون أدبي إلا في بداية هذا القـــرن »[2] ص8، ليضيف« لقد كتب تيبوديه مايلي: صحيح أنه قام نقدة قبل القرن التاسع عشر،ولكن النقد لم يكن بعد قد وجد .....»[2] ص8.

لقد كان التعامل مع الآداب قبل القرن التاسع عشر « تعاملا بلاغيا بالمفهوم الذي عرفه قدماء اليونان وقدماء العرب ،و قدماء الغربيين للبلاغة في مصنفاتهم »[3] ص38،أما بعد القرن التاسع عشر ،فقد أضحى التعامل معها –أي الآداب – تعاملا قائما على نظرة تميل إلى العلمية الموضوعية ،و تبتعد عن الذاتية التي طالما لصقت بالعملية النقدية في عصورها الأولى، وأفقدتها كثيرا من أهميتها ومصداقيتها.

ولذلك أخذ المنظرون المشتغلون بالدراسة الأدبية على اختلاف منطلقاتهم وتوجهاتهم يسعون إلى إيجاد الطريقة الأمثل لدراسة الإبداع الأدبي، مما عجل ببروز إشكالية المنهج في النقد الأدبي نظرا إلى تباين التصورات ، واختلاف الإيديولوجيات .

و انطلاقا من هذه الإشكالية، التي يسعى البحث إلى الكشف عن تجلياتها عبر التجربة النقدية الجزائرية، فقد رأينا أن نقف عند جانب مهم من جوانبها ،و هو تحديد مفهوم المنهج في النقد الأدبي ، إذ لا يعقل أن نتحدث عن المنهج النقدي دون الإشارة إلى مفهوم المنهج كمصطلح صار كثير الاستعمال في كل حقول المعرفة، إلا أن ذلك لم يمنع من أن يبقى مفهومه الدقيق غامضا عند الكثير من الدارسين نظرا لاختلاطه بمفاهيم أخرى استعملها الدارسون كمترادفات، مع أنها أبعد ما تكون عن ذلك.

1.1. مفهوم المنهج لغة و اصطلاحا

جاء في لسان العرب لابن منظور :« طريق نهج بين واضح...سبيل منهج كنهج ومنهج الطريق، وضحه »[4] ص727، و أورد" الزمخشري" في أساس البلاغة قوله« نهجت الطريق بينته وانتهجته استبينته ..»[5] ص474.

وورد لفظ"منهاج" في القرآن الكريم ، في قوله تعالى « لكل منكم جعلنا شرعة ومنهاجا »[6]،وجاء في تفسير هذه الآية قول" الزمخشري" « طريقـــــــا واضحا في الدين تجرون عليه .. »[7] ص618.

ويتوافق هذا مع تفسير" ابن كثير" لها حيث يقول عن المنهج بأنه « الطريق الواضح ،السهل والسنن الطرائق..»[8] ص588.

ولا يختلف تفسير المحدثين عن القدماء في هذا ، بحيث يفسر الشيخ " محمد حسنين مخلوف " لفظة " منهاجا " الواردة في الآية الكريمة بأنها الشريعة والطريق الواضح في الدين ...[9] ص67.

وإذا كانت دلالة المنهج تنحصر لغة في الطريق، المستقيم، البين ، فإن دلالته في الاصطلاح قد أخذت بعدا جديدا، حيث نجد الكلمة قد صارت مقابلا عربيا، للمصطلح الأجنبي METHODE وهي في « القاموس الفرنسي مستخدمة في اللغة الفرنسية منذ حوالي 1537 ، وهي كلمة لاتينية الأصل ، و تستخدم هذه الكلمة ... لتدل على مجموعة الطرق التي يتابعها الفكر ليكشف و يبرهن على الحقيقة في العلوم، أو هي تنظيم يتبع في تحقيق و إخراج عمل فكري >>[10] ص10.

هذه الدلالة الاصطلاحية ، هيمنت على مفهوم المنهج ، الذي كان استعماله في النقد الأدبي مرهونا بظهور المناهج التجريبية، التي برهنت على جدواها في البحث العلمي بعد النهضة العلمية في أوربا ، حيث انتقل من العلوم التجريبية ، إلى العلوم الإنسانية ، و منها إلى الدراسة الأدبية .

و معنى هذا أن التعامل المنهجي مع الأدب ظهر في النقد الأوروبي قبل أن ينتقل إلى واقع النقد العربي بعدما يزيد عن قرن من الزمن إذ لا نجد في الذاكرة النقدية العربية حديثا عن المنهج إلا مع صدور كتاب "محمد مندور " (النقد المنهجي عند العرب)، والذي عرف فيه النقد المنهجي بأنه «ذلك النقد الذي يقــوم علـــى منهـج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة، ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء..»[11] ص3.

إلا أن" محمد مندور " ، لم يعط للمنهج كمدلول ما يستحق من الإيضاح والتدقيق ، وهو الشيء نفسه الذي وجدناه عند كثير من الدارسين، مما جعل مدلوله الدقيق كمصطلح ، عائما فضفاضا لا يشفي غليل الباحث ، نستدل على ذلك بالتعريف المقتضب الذي عرفه به "مجدي وهبة" في معجمه: « المنهج العلمي خطة منظمة لعدة عمليات ذهنية أو حسية ، بغية الوصول إلى كشف حقيقة »[12] ص318،أو تعريف الدكتور" سعيد علوش " الذي أورد أن المنهج هو:« سلسلة من العمليات المبرمجة والتي تهدف إلى الحصـول عـلى نتيجـة مطابقـة لمقتضيـات النظرية ، ويقابـــل المنهـــج من المنظور السابــق الطريقة »[13] ص129.

وما يتضح من مجموع هذه التعاريف أنها تغفل عدة جوانب ، تعتبر من أساسات المنهج و بدونها يصبح مفهوم المنهج مستعصيا على الفهم ، إذ يتطلب في التعريف عادة أن يكون جامعا مانعا، يحدد معالم المصطلح بالشيء الذي يعصمه من الاختلاط والتميع في مفاهيم أخرى.

وقد سعى الدكتور " سيد بحراوي " إلى وضع تعريف دقيق للمنهج يمكن أن ننطلق منه في تحديد المقومات التي تميز مفهومه يقول فيه: المنهج « مجموعة متناسقة من الخطوات الإجرائية المناسبة لدراسة الموضوع ، تعتمد على أسس نظرية ملائمة ، وغير متناقصة معها، أي أن التناسب والتناسق لابد أن يتم بين جوانب ثلاثة : الأصول النظرية للمنهج ، وأدواته الإجرائية والموضوع المدروس ...»[14] ص111.

وعلى ذمة هذا التعريف يمكن تحديد مقومات المنهج ، وهي الشروط التي يجب توفرها فيه وبدونها سيغدو مجرد إجراء قاصر، غير قادر على إتمام عملية البحث والظفر بالنتائج المرجوة .

وقد يختلط مفهومه بمفاهيم مصطلحات أخرى قد تقترب منه جزئيا كالنظرية، والطريقة والاتجاه والتيار[15] ص17، إذ لا بد أن يستمد المنهج نظرته إلى الموضوع المدروس, من إحدى النظريات التي غالبا ما تكون نابعة عن الفلسفة, ولعل من سلبيات التعامل بالمناهج « اعتبارها مجرد خطوات إجرائية مفصولة عن أي خلفية إبستمولوجية مؤطرة لها, مما سهل توظيفها بشكل مشوه, أفقد الكثير من طاقتها الإجرائية ...»[16] ص14.

هذه الخلفية النظرية تشكل قاعدة ينطلق منها المنهج في سبيل تحقيق افتراضات، وتوصل إلى نتائج، يجب أن لا تكون متناقضة مع التصور الفلسفي الذي انبثقت عنه , ويعطي بعض الباحثين تسمية " الجانب المرئي للمنهج " لهذه الخلفية, التي بدونها يتحول المنهج « في الأخير لجملة (كذا) خطوات إجرائية باهتة, و فاقدة لكل حياة .... » [16] ص14.

أما العدة الإجرائية للمنهج فلعل أغلب التعاريف التي أتينا على ذكرها سابقا تصلح لأن تكون تعريفا لها لا للمنهج, ذلك لأنها كثيرا ما ذكرت أن المنهج مجموعة من الخطوات المتسلسلة, أو أنه تنظيم إجرائي لمجموعة من الأفكار, أو كما عرفه الدكتور "حفني داود" بأنه « عملية تنظيم وتبويب وتقسيم لمجموعة من الأفكار الأدبية في صورة منظمة, متماسكة الأجزاء لا تنافر أو تناقض بينها, تشتمل على مقدمات ونتائج ....» [17] ص4.

و نحن نلاحظ أن هذا التعريف يغيب الخلفية النظرية تغييبا تاما مما يجعل المنهج في نظره إجراء تنظيميا لمجموعة من الأفكار, وهي في الواقع لا تمثل إلا جانبا من جوانب المنهج, وهو عدته الإجرائية التي بها يتعامل و يعالج الموضوع.

وإذا كانت الخلفية النظرية جانبا لا مرئيا في المنهج, فإن عدته الإجرائية هي جانبه المرئي وعلى هذه العدة الاجرائية يقع إغناء الرؤية الفلسفية, و تحقيق إفتراضاتها [16] ص14.

كما تتيح هذه العدة الإجرائية للمنهج أيضا استقلاله عن غيره من المناهج بحيث تأتي هذه الاستقلالية بكفاية إجراءاته له في البحث، فلا يعقل أن يعجز منهج ما عن متابعة كل خطوات البحث,

ولهذا الأمر يكون من الخطأ اعتبار بعض الإجراءات الجزئية مناهج، بحكم أنها تفتقر إلى كثير من الإجراءات التي تغنيها عن الاعتماد على مناهج أخرى.

كما يجب في المنهج شموليته التي تنفي جزئيته واقتصاره على جانب ضيق من جوانب الموضوع المدروس, بل عليه أن يتسع عمليا, للإلمام بمختلف جوانب الموضوع, و لا يجعل عنايته مختصة بزاوية من زواياه فقط .

و على هذا الأساس فإن اعتماد أي منهج على مناهج أخرى قد يحيله إلى مجرد إجراء منهجي, يتعايش مع منهج آخر, نظرا لعدم استقلاله بعدته الإجرائية, وبالتالي عدم قدرته على الوصول إلى تحقيق النتائج المرجوة.

1. 2 المنهج في النقد الأدبي

تعود بداية التعامل المنهجي مع الأدب إلى أواسط القرن التاسع عشر, وتحديدا إلى محاولات الفرنسي "سانت بوف " saint boeuv " (1804 – 1869), الذي تأثر بالتطور الذي أحرزته العلوم التجريبية, بما فيها علوم النبات « فدعا إلى دراسة الأدباء حسب أحوال طبيعتهم مبتدئا بخصائصهم الجسمانية....و بعبارة أخرى دعا لدراستهم دراسة عضوية نفسية اجتماعية كما ندرس الثمرة في شجرتها لنتبين خصائصها...» [18] ص17.

هذّه الدعوة من سانت بوف, وجدت سبيلها إلى التطبيق عبر مجهودات تلميذه هيبولت تين" H.Tin " (1828 – 1893) الذّي حاول وضع قاعدة عامة لدراسة الأدب, استمدها من مناهج دراسة النبات, الذي تتحكم فيه ثلاثة عناصر: هي الجنس أو العرق, الوسط, والزمان, وبالتالي رأى أن الأديب كالنبتة تتحكم فيه وفي نتاجه, مجموعة من القوانين هي مجتمعه الذي نشأ فيه وعرقه الذي إليه ينتمي, والزمان الذي عاش فيه, وعلى هذا راح يحاول وضع قوانين عامة, تخضع لنظامها كل الأعمال الأدبية, شأنها شأن الطبيعة « التي لا تعرف الخصائص و لا القوانين الفردية, و إنما تعرف القوانين العامة الملزمة, فكذلك ينبغي أن تكون قوانين الأدب ...»[18]ص38.

إلا أن إفراط " تين " في العلمية, سرعان ما وجه إلى منهجه أصابع الاتهام, كونه لم يفرق بين طبيعة العلم وطبيعة الأدب, بل يمكن القول أن " تين " لم يكلف نفسه عناء البحث في ماهية الأدب حتى يتسنى له وضع منهج يتوافق مع طبيعة الإبداع, وإنما كان جهده منصبا حول الأديب لا أكثر.

ولذلك قام " غوستاف لا نسون " بنفي كل ما جاء به, حيث رأى أنه « ليس هناك ما يجمع بين تحليل العبقرية الشعرية و تحليل السكر إلا الاسم...>> [19] ص13.

وراح مقابل ذلك يضع دراسة منهجية للأدب, استمد روحها من الفلسفة الوضعية التي أسسها " أوغست كونت ", وعرف هذا المنهج باسم المنهج التاريخي الذي « يرمي قبل كل شيء إلى تفسير الظواهر الأدبية والمؤلفات وشخصيات الكتاب، فهو يعني بالفهم والتفهيم, أكثر من عنايته بالحكم والمفاضلة, والنقاد الذين يجنحون إلى هذا النقد يؤمنون بأن كل تفسير, من الممكن بعد ذلك أن يخرج منه القارئ بحكم لنفسه ....>> [20] ص20.

ومقارنة بسابقيه استطاع " لانسون " أن يؤسس لمنهج أخذ له حظاً وافرا من المدّونات النقدية, سواء في تربته الأصل, أو بعد انتقاله إلى النقد العربي, ويعتمد منهجه أساسا على الحقائق التاريخية كصحة نسبة النص أو الأثر الأدبي إلى صاحبه، وسلامته من التبديل, و تتبع تاريخه منذ ظهوره, وبعد هذا كله, استكناه بعض القيم من العمل الأدبي, ومدى تأثيره في المتلقين[11] ص63، وبهذا يمكن تقدير قيمه الأثر الأدبي و مبدعه, و << نتمكن من تمييز العبقريات ونقدر الإضافات إلى التراث الأدبي المشترك.....>> [11] ص40، على حد تعبير " لانسون".

غير أن ما أخذ على منهج " لانسون " هذا، هو كونه تأريخا للظاهرة الأدبية, لا بحثا في جماليتها و فنيتها, التي تمنحها تفردها, و استقلالها عن أي مجال آخر.

هذه الجمالية, وجدت أنصارا لها, فيمن عرفوا بالتأثريين, ووجه التعامل مع الأدب في تصورهم, لا يعدو أن يكون وصفا, لما يتركه الأثر الأدبي في ذواتهم, بوصفه أثرا جميلا, لا دخل للتاريخ و لا البيئة فيه، و كل جماله وفنيته بداخله, ومن العبث أن نبحث عن سر هذا الجمال, بأدوات غريبة عنه.

لذلك كان التأثريون« يرون أن يسجل الناقد خواطره على الحالة التي تبدو له نتيجة مباشرة لقراءته, دون حاجة إلى شرح، و هو يرجع فيها إلى ذات نفسه, وهم ينفرون من القواعد الثقيلة التي تعوق النقد, على أنهم يرون كل نقد مهما زعم لنفسه من موضوعية – ذاتي- (كذا), لأنه انعكاس لـــذات النـاقد....» [21] ص326. أي أن الناقد كما يرى " أناتول فرانس " (1844 – 1924) « إنما يسرد مغامرات نفسه بين الرّوائع [2] ص63.

ويعلق التأثريون أهمية بالغة على رهافة حس الناقد بالجمال, إذ أن ذوقه الأدبي – في نظرهم- كفيل بأن يحل محل القواعد النقدية, ومناهج التعامل مع الظاهرة الأدبية, بحكم أن الأدب فن ولا يدرس إلا بفن مثله, و أن << الشرح و التعليل في النقد – فيما يرى هؤلاء – يهدد الناقد بفقدان لذة القراءة, وضياع المتعة الجمالية للعمل الفني، وهذه المتعة جوهرية لتجاوب القارئ مع العمل الفني على أساس صادق جميل...>>[21] ص326.

وإذا كان للتأثريين فضل التنبيه إلى أولوية المتعة الفنية, في النقد الأدبي كما يشير"محمد غنيمي هلال"[21] ص326، إلا أنه لا يمكن تقبل فكرة أن النقد بوسعه الاستغناء عن مناهج الدّراسة الأدبية. ذلك لأن أي ناقد وإن أبدى تعاملا تأثريا مع نص أدبي من النّصوص، لا يستطيع التخلص من ميولاته الفكرية التي لا بد وأن تكون منطوية تحت إحدى الاديولوجيات, التي تفرض عليه وصف الأثر الأدبي بكيفية معينة, فيقع بذلك فيم زعم أنه لا يأبه به مسبقا.

لذلك كان التأثريون << أول الناس خروجا على مبادئهم....ذلك لأنهم هم أنفسهم ذوو ميول واتجاهات تخضع لمعايير وتشف عن قواعد و مناهج معينة....>>[21] ص327،وهذا أيضا ما يؤكد ضرورة إيجاد المنهج الكفيل, بإثراء النقد, وتفعيله لمسايرة النتاج الفني.

وقد أخذ النقد الأدبي في مطلع القرن العشرين يحتك بميادين فرضت نفسها على السّاحة الفكرية العالمية, و أصبح الكثير من الدّارسين يصنفه ضمن خانة العلوم الإنسانية التي ظهرت و تطورت في ذلك الإبان بفعل ما وظفته من مناهج جديدة في التعامل مع مواضيعها التي تختص بالإنسان, و مجتمعه، و لما كان الأدب متعلقا بالذات البشرية, فدراسته لا تخرج عن نطاق هذه العلوم التي جعلت من الإنسان و متعلقاته الحياتية موضوعا لها, وحاول الدّارسون في تلك العلوم تحديد الماهية الحقيقية للأدب انطلاقا من تصورات فكرية, فرضتها بعض التيارات الفلسفية.

في هذا السياق أخذ الأدب موقعا من الفلسفة المادية لـ" كارل ماركس" والتي ترى باختصار أن وجود الإنسان مرتبط أساسا بالإنتاج الاجتماعي[22] ص61.

كما أن طريقة هذا الإنتاج هي التي تكيف عموما التطور الاجتماعي والسياســـــــي والروحي للحياة [22] ص60 ، وعن هذا التصور الفلسفي للوجود انبثقت نظرية الانعكاس الفني,ومؤداها أن« كل تصور للعالم الخارجي ليس إلا انعكاسا في الوعي الإنساني لهذا العالم الذي

يوجد مستقلا عنه، هذه الحقيقة الأساسية في العلاقة بين الوعي الكائن تنطبق كذلك بطبيعة الأمر على الانعكاس الفني للواقــع..» [22] ص118.

وإزاء هذه الرؤية للأدب ظهرت إلى الوجود مجموعة من المقاييس والمعايير النقدية, التي صارت عدة الناقد الاجتماعي للأدب, منطلقا من أن الأدب الشرعي أو الأدب الجيد هو « كل كتابة تستطيع تمثيل بعض المظاهر لمرحلة تاريخية بعينها...»[1] ص106، ومعنى ذلك أن الأديب له رسالة يبلغها و دعوة يلتزم بإيصالها, ناقلا بذلك واقع مجتمعه بدون تزييف أو تحريف.

وعلى هذا صار النقد الأدبي قائما على بعض المفاهيم والخطوات, في تعامله مع الظاهرة الأدبية كمفهوم الالتزام, والاستلاب والبطل النموذجي, وغيرها, من المفاهيم التي شكلت واجهة لهذا النقد, الذّي كان دأبه أن تكون للأدب والفن عموما « دعوة اجتماعية يلزمها, بل إن هذا هو واجبه الذي لا يجب أن يتخلى عنه, حتى يصبح دعامة من دعائم المجتمع »[18] ص50.

وواضح من خلال هذا أن الاجتماعيين أفرطوا في منهجهم, حين ركزوا في تعاملهم مع الأدب على وظيفته الاجتماعية, وبالتالي تركزت جهودهم على المضامين الأدبية, وأغفلت أشكالها الفنية, التي تشكل نمطها الجمالي, و بذلك فهي ركيزة لا يجب تجاهلها, من ركائز ومكونات العمل الفني.

وزيادة على هذا، أضحى الفنان بالمنظور الاجتماعي الماركسي رهين تطلعات أفراد مجتمعه يعبر عن واقعهم, و يصف تطلعاتهم, و بهذا سيغدو لسان حال الجماعة التي نشأ فيها وانتمى إليها و لا يحق له أن يحكي همومه الشخصية, ولا أن يعبر عن معاناته النفسية, أي أن النقد الاجتماعي ألغى فكرة التفرد الذاتي للأدب, و تناسى أن الفن فن سواء حسن مضمونه أو قبح.

و يكاد الأديب في ضوء هذا النهج يغدو صفر اليدين من نتاجه, فهو إذا عبرّ عن تجربته الذاتية مع الحياة مشروط بـ « ألا يفكر في الحاضر بعقلية الماضي, أي أن يحترم حركة التاريخ و يؤمن بحتمية التقدم, و إذا كانت للشكل الفني استقلاليته إلى حد بعيد كما يؤكد "تروتسكي " فإن الفنان والمتلقي ليسا بمعزل عن متغيرات التاريخ, وهذه المتغيرات تركز عليها الماركسية في سعيها...إلى فهم الظروف التي نشأ فيها اتجاه فني ما....»[23] ص325.

إن نظرة الماركسية إلى الأدب والتي لا ترى في الإنسان كائنا عضويا منعزلا, بقدر ما تحاول ربط و جوده بالمتغيرات التاريخية و الاجتماعية, عاملت الأدب بنفس المقياس والذي سيغدو معه« النوع و المعيار الأساسي للأدب الواقعي هو النموذج " TYPE", و هو مركب من نوع معين يربط العام و الخاص ربطا عضويا سواء على مستوى الشخصيات أو الأوضاع....»[23] ص325,كما يرى "جورج لو كاتنش" (1885 – 1971), الذي يمكن اعتباره رائدا للنقد الاجتماعي.

و إزاء هذا الاحتفاء الكبير بالايدولوجيا والواقع الاجتماعي،أمكن القول إن الماركسية جرّدت الفّن من جماليته, و أرهقت الأدب بقيودها, التي تتجه مباشرة إلى مضمونه, دونما إلمام بما في الأدب من جمالية أخرى، تصلح لأن تكون غاية الباحث الأدبي, الذّي صار بالمنظور الاجتماعي لا يرى في الأدب إلا وسيلة لسبر الواقع الاجتماعي, وكان الأحرى بالنقد أن يجعل من الأدب غاية, في نفسها.

وإذا كان هذا هو شأن الأدب مع النقد الاجتماعي, فإن شأنه مع النقد النفساني أمر آخر, هذا النقد الذي انطلق من أصول نظرية التحليل النفسي التي وضعها " سيغمون فرويد(1856-1939) والتي تنهض علـــــى «البحث المعمق في أغوار المسارات الذهنية اللاواعية لشخص من الأشخاص »[2] ص106، ووجد" فرويد "في الفن و الأدب ضالته بحكم أنهما« تعبير مقنع عن رغبات مكبوتة » [3] ص53، يستطيع من خلاله الولوج إلى ما يسميه باللاوعي الذي يقوم « على مقولة أن المرء يبني واقعه في علاقة أساسية مع رغباته المكتوبة ، ومخاوفه ، ولهذا فإن كل تعبير (سلوكا أو لغة أو خيالا) هو مـجموعة علاقات معقدة تتوسط و تتدخل في كل ما يعتقد المرء أنه يفعله أو يقوله أو يحلم به...»[23] ص70.

وعلى هذا صار الأدب بمنظور" فرويد" عبارة عن محاولة إشباع لبعض الرغبات المستترة في مملكة اللاوعي، وجدت سبيلا ومتنفسا للخروج بصفة مقنعة عبر اللغة، ولما كان الأديب هذا المنفذ، فإن "فرويد" قد علق عليه وعلى الفنانين بصفة عامة أهمية بالغة ، حيث رأى أن المبدعين « قد سبقوا العلماء إلى اكتشاف اللاوعي وأنه على أطباء النفس أن يتعلموا الكثير من دراسة الأدب ...»[3] ص7، وأن « الشعراء يعرفون فيما بين السماء و الأرض أشياء كثيرة ما زالت حكمتنا المدرسية قاصرة عن فهمها، إنهم أساتذة لنا في إدراك النفس لأنهم إنما ينهلون من ينابيع لم تدلنا العلوم على المسالك المؤدية إليها....»[3] ص11.

ولقد طبق "فرويد" إجراءات نظريته هذه على بعض الفنانين والمبدعين، قبل أن يتبنى هذا النهج جملة من النقاد، وأبرزهم الفرنسي " شارل مورون " الذي وبالرغم من توظيفه الكبير لإجراءاته إلاّ أنه صرح بأن النقد النفساني «نقد جزئي لا يطمح إلى أن يحل محل النقد الكلاسيكي و إنما يسعى إلى إثرائه بالاندماج فيه »[3] ص12.

وهو بهذا يقر أن منهجه يبقى قاصرا على أن يشكل نظرية نقدية يحتكم إليها, في دراسة الأدب كظاهرة جمالية, وأنه إنما اختص بجانب خارج عن جوهره وإن كان منبعا له وهو ذات المبدع حيث إن هدف النقد النفسي كـــــــان « تحليل أشخاص عصبيين ..... وليس الانفتاح على تقييم نقدي ...»[2] ص106, كما يرى "كارلوني".

ويمكن القول أن المكانة التي حظي بها المبدع في النقد النفساني، هي نفسها المكانة التي حظي بها المجتمع والواقع المعيش, والتاريخ في كل من النقدين التاريخي والاجتماعي, بينما ظلت مكانة الأثر الأدبي واحدة, لا تعدو كونه وسيلة مفسرة لبعض سياقاته الخارجية عنه, وهاهنا يكمن القاسم المشترك بين كل الرّؤى التي أتينا على ذكرها, التي وبالرغم مما يبدو من كبير اختلاف في منطلقاتها, وتصوراتها, إلا أنها تحمل كثيرا من نقاط التشابه، والتي يمكن أن نوجز بعضها فيما يلي :

- أنها جميعا مناهج استمدت كينونتها المعرفية, من حقول لا تمت إلى الأدب ودراسته بصلة, حيث أفرزتها الفلسفة والتاريخ وعلم الاجتماع , وعلم النفس, ولهذا يمكن القول أن تطبيقها على الأدب وإن كان له أهمية لا ينفيها أحد, إلا أن هذه الأهمية, في نتائجها تستفيد منها العلوم التي انبثقت عنها, و ليس النقد الأدبي .

- إن هذه النتائج جميعا تتفق في كونها تعتبر الأدب انعكاسا لشيء آخر, إلا أنها تختلف في تحديد مصدر هذا الانعكاس.

- تجتمع هذه المناهج أيضا في كونها عولت كثيرا على المضامين الأدبية, وأغفلت أشكالها الفنية, كاللغة مثلا.

- وضع كل منها مقاييس نقدية يزن بها مقدار جودة الأدب, و يفاضل عبوها بين الأدباء و آثارهم.

ولما كان لهذه المناهج ما يجمع بينها, فقد جمعها بعض الدارسين تحت تسمية المناهج التاريخية كما هو الحال لدى الدكتور "صلاح فضل", بينما فضل الدكتور" حسين الواد " تسميتها بالمناهج التقليدية التي « تلتمس في النّص الأدبي ذاتا أجنبية عن الأدب قام السّؤال عنها خارج الميدان

الأدبي...»[3] ص53,في حين يفضل البعض الآخر إعطائها مصطلح المناهج السياقية نظرا لكونها تنطلق من السّياق و تعود إليه.

وهنا يمكن القول أن النقد الأدبي في ظل هذه المناهج جميعا قد بقي محافظا على هوية واحدة, و هي كونه لم يتحدد كعلم قائم بذاته و إنما استمد كينونته بالتفرع عن علوم أخرى لا علاقة لها بموضوع النقد الدّي هو الأدب, كما ظلت وظيفته واحدة و هي تقويم الأعمال الأدبية و فق بعض المعايير القاعدية المسبقة.

هذه الهوية والوظيفة, للنقد الأدبي لم تتزعزع ولم تتحول عن مسارها المعهود إلا بعد ظهور الدّراسات اللّسانية الحديثة وازدهارها على يد اللّغوي الشهير " دي سوسير " , فماذا قدمت اللسانيات للنقد الأدبي.

1. 3. اللسانيات الحديثة و تبلور الرؤية النقدية المعاصرة

من المعروف أن مجهودات " دي سوسير" انصبت أساسا على وضع دراسة جديدة على اللّغة, بوصفها نظاما من العلامات التي تعبر عن فكر, و بالتالي فإنها كنظام تستدعي دراسة تكشف قوانين اشتغالها، و بذلك لم يعر " دي سوسير " أي اهتمام للدّراسات التاريخية, و أحل مكانها دراسة « آلية سنكرونية للغّة و هي الكيفية التي تعمل بها اللّغة في لحظة زمانية معينة.»[23] ص70.

وفكر ة النظام أو البنية هذه, كان لها تأثير كبير في الكثير من الحقول المعرفية, الأخرى كعلم النفس و الأنثروبولوجيا, و منها الدّراسات الأدبية, التي أخذت منحى جديدا في تعاملها مع الظاهرة الأدبية باعتبارها بنية لغوية قبل كل شيء.

فقد تبنى " رومان ياكوبسون " مقولات " دي سوسير ", حول اللغة و الكلام, و دائرة الكلام ووضع نموذجه التواصلي, المحدد لوظائف اللغة, بحيث تحتل الوظيفة الشعرية موقعا مرهونا بتركيز المرسل على الرسالة.

هذه الوظيفة الشعرية هي ما شكلت موضوعا لشعرية ياكوبسون التي أسسها كسبيل لمقاربة النص الأدبي، مقاربة تنطلق من المعطى اللّساني، و يحددها بأنها « ذلك الفرع من اللّسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة, وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة

بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب, حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للّغة وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية...»[24] ص35.

وزيادة على شعرية " رومان ياكوبسون ", نشير إلى أن الأسلوبية التي شكلت إحدى أهم أنواع الدّراسة الأدبية المعاصرة, لم تقم إلا على دعامة لغوية, فواضعها الأول هو تلميذ دي سوسير " شارل بالي "، وقبل أن تتطور إلى منهج لدّراسة الأدب مع "ريفاتير", و "سبتزر", كانت لا تتجاوز إطار اللّغة, كما يشير" مجدي وهبة'[13] ص545.

كما يعود إلى دي سوسير أيضا فضل التبشير بالسيميائية, حين ذكر انطلاقا من تحديده لمفهوم العلامة, أنه بالإمكان تصور علم يدرس حياة العلامات[25] ص27, و سمّاه بالسيميولوجيا, التي صارت في ظرف وجيز قطب الدراسات الأدبية .

ولن نطيل الحديث عن هذه المناهج كوننا سنتعرض لها لاحقا, لنلقي الضوء على هذه الماهية, الجديدة التي لحقت بالعملية النقدية و التي ضربت عرض الحائط بالمقولات السابقة عنها, والمدار هنا وقبل كل شيء أن نتحدث عن موضوع النقد, بحكم أنه كان البنية الأولى في تأسيس النقد كعلم , ظهرت محاولاته الأولى مع الشكلانيين الروس.

لقد نادى الشكلانيون, بضرورة إيجاد علم جديد للأدب, هو الشعرية التي أتينا على ذكرها قبل حين, و لما كان لكل علم موضوع, فمن البديهي أن يحدد الشكلانيون الروس له موضوعا خاصا, وفي هذا الإطار يقول تودورف « ليس العمل الأدبي حدّ ذاته هو موضوع الشعرية, فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي, و كل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة... إن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي, بل بالأدب الممكن, وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع الحدث الأدبي, أي الأدبية...»[26] ص23.

من هذا يتضح أن عناية النقد الجديد عبر كل اتجاهاته أصبحت تتوجه إلى صلب العمل الأدبي وهو أدبيته, أي ما يجعل منه أدبا، ومعنى ذلك أن الشكلانيين الروس قد أصابوا هدفهم من الدّراسة الأدبية, إذ أن ما يميز الأدب ويعطيه تفرده, هو أدبيته,و مادام الأدب قد صار في نظرهم نظاما من العلامات أي أنه لغة خاصة, فإن أدبيته متضمنة أساسا عبر هذه اللّغة النظام, وليس في مرجعيتها.

وهنا تكمن قطيعة النقد الأدبي الجديد مع سالفه, الذي كان معه العمل الأدبي مسقطا على شيء آخر غير ذاته, كما هو الشـأن في النقد النفسي أو الاجتماعي[26] ص23, في حين جاءت مقولات الشكلانيين الرّوس لتسقطه كمفهوم, على بنية متجانسة معه, وهي بنيته اللّغوية, وبذلك صار من العبث في النقد الأدبي, أن نتساءل عن أية مرجعية خارجة عن النّص الأدبي كتاريخه, و بيئته, بل وحتى مؤلفه, لأن أدبية النّص لا تتكشف إلا من داخل هذا النّص.

وقد صار لزاما على النقد الأدبي أن يأخذ ماهية, تتوافق خصوصياتها, مع خصوصيات موضوعه المدروس, الشيء الذي دفع بالكثيرين من رواد هذا النقد إلى أن يسطروا له أطره العامة, التي يجب أن يدارس الإبداع عبرها, والواقع أن كثيرا من ملامحه, أخذها من الدّراسات اللّغوية التي تحدثنا عنها , فالنقد لم يعد يأبه بالتطور الأدبي كالسابق , وإنما صار يدرس الأدب مفصولا عن أي تتبع تاريخي له , كما أنه ألغى من قاموسه المؤثرات الخارجية التي لا ينكر أحد إسهامها في خروج العمل الأدبي إلى الحياة , لأن ما يهمه هو الصورة النهائية لهذا الأدب ولا شأن له معه قبل أن يوجد , و تلك كلها ضوابط مستوحاة من دراسات" سوسير" اللغوية والتي كان لها- زيادة عما سبق - إسهام بارز في تغيير ماهية النقد الأدبي ووظيفته .

إن العمل الأبي كما يرى رولان بارت« يفترض أن يعالج موضوعات و ظواهر خارجة عن اللغة, و سابقة عليها, سواء أكانت خيالية أم غير خيالية, إن العالم موجود, والكاتب يستخدم اللغة, وهذا هو تعريف الأدب, وموضوع النقد مختلف جدّا فهولا يتعامل مع " العالم " بل مع الصيغ اللغوية التي يصنعها الآخرون, إنه تعليق على تعليق, لغة ثانية فوق اللغّة كما قد يقول المناطقة مطبقة على اللّغة الأولى ... »[27] ص132.

وبذلك غدت طبيعة النقد الأدبي مستلهمة من طبيعة الأدب ذاته, حيث صار هو الآخر لغة, إلا أن ما يفرق بينهما هو الوظيفة لا غير, فلغة الأدب تعالج العالم الخارجي في حين تكون لغة النقد موجهة لا نحو العالم, و إنما نحو اللّغة التي تعالج هذا العالم ,و إذا كانت مهمة النقد توليد معنى معين اشتقاقا من الشكل الذي يمثل الأثر الأدبي نفسه فإنّه في ذلك مرهون بمراعاة« نوعين من الصلات الصلة بـين اللّغة النقدية و لغـــة المؤلف موضوع الدراسة, والصلة بين لغة المؤلف والعالم...»[27] ص132.

وينبني على هذا أن النقد الأدبي لم يعد يبحث في الأدب عن حقيقة مرجعية بحكم أنه كلغة بذاتها, لا يمكن أن تكون حقيقية أو زائفة, كما أن قواعدها التي تحكمها لا تهتم بالربط بينها و بين الحقيقة, بل تهتم بها بصفتها نظاما من الرّموز يختل باختلال ترابط أجزائها[27] ص132.

ولما كان الأمر كذلك, فإن النقد الأدبي اتخذ طابعا جديدا, في وظيفته النقدية, حيث لم تعد وظيفة الناقد«إصدار الأحكام التقييمية, المباشرة, لقد تخلى عن دور المعلم الذي يصحح التجارب معياريا, بقياسها على جملة مبادىء إيديولوجية أو بلاغية مسبقة...»[28] ص52, بل صار عمله ذا طابع وصفي يلزمه بأن يظل صامتا بشأن كـــــــــل ميولاته وإيديولوجياتها كما يقول رولان بارت[27] ص131, و يوجه عنايته أساسا إلى إبراز كيفية انتظام رموز النص ودلالاتها في اجتماعها تحت سلطة هذا الشكل الفني الذي هو العمل الأدبي.

وإذا كان العمل الأدبي في منظور هذا النقد اللغوي, لا يعدو أن يكون بناءا لغّويا, فإن مهمة الكشف عن العلاقات التي تحكمه، لا تحتاج أبدا إلى مؤلفه، بحكم أنه لا دخل له في اتساقها على ذلك النحو, ولما كان الأمر كذلك, فلقد اتجهت تصورات النقد الأدبي الجديد إلى تقليص دور المؤلف في العملية النقدية بل وعزله تماما عنها, حيث أعلن رولان بارت أن « قيام علم الأدب يتوقف على معالجة الأعمال الأدبية بوصفها أسطورة, وهذا يعني أن نتعامل معها بمعزل عن المؤلف, وذلك على اعتبار أن أحدا لا يرى أن الأسطورة من تأليفه...»[29] ص133.

والواقع أن رولان بارت ومن سايره من النقاد الألسنيين, كان لهم هدف ثان من إلغاء المؤلف من العملية النقدية, وهو فتح المجال أمام القارئ/ الناقد, حيث يقول" رولان بارت" عن مقولته الشهيرة " موت المؤلف " أنها «لا تعني إلغاء المؤلف من دائرة الثقافة, إنما تهدف إلى تحرير النّص من سلطة الظرف المتمثل بالأب المهيمن المؤلف , إنها تفتح النص على القارئ...و تزيح المؤلف مؤقتا إلى أن يمتلئ النص بقارئه و القارئ بالنّص...»[30] ص10.وبهذا ستنتقل السلطة التي استحوذ عليها المؤلف بمجتمعه و تاريخه ردحا من الزمن إلى طرف آخر هو النّص ولما كان النص لا وجود له إلا بالقراءة, فإن السّلطة ستنتقل تبعا لذلك إلى القارئ أو الناقد[31] ص116, مجّردا من كل ميولا ته, همه الوحيد هو إعادة كتابة النّص انطلاقا منه وانتهاء إليه وبذلك سيغدو النقد الأدبي إبداعا آخر حول الإبداع.

هذه السّمات العامة التي حاولنا إيرادها بشيء من الإيجاز شكلت واجهة النقد الجديد وصنعت ماهيته, تحت غطاء مجموعة من الرؤى المنهجية, التي ظهرت تباعا, من شعرية ياكوبسون, إلى بنيوية" بارت "و" جينيت" و "تودوروف", انتهاء إلى سيميائية "غريماس" و" كريستيفا", و تفكيكية "جاك دريدا", و كلها ظل عبرها النقد الأدبي ألسنيا يستمد مفاهيمه و مصطلحاته من اللسانيات السوسيرية أساسا, و لما كنّا سنتعرض لكل منهج ببعض التفصيل في الفصول اللاحقة, فقد آثرنا أن تنتهي من الحديث عن النقد الأدبي الألسني هنا, لننقله حديثا عن النقد الأدبي الجزائري في صوره الأولى و نشأته الأم, وذلك قبل انتقاله إلى تبني مناهج النقد الألسني كما يصطلح على تسميتها مجموع الدارسين[32] ص72.

1. 4. المنهج في النقد الأدبي الجزائري : النشأة و التطور و الأعلام

إذا كان ما نقصده بالنقد المعاصر في الجزائر, هو النقد الذي استثمر المناهج الألسنية في النقد الأدبي, و الذي بدأت بوادره الأولى – كما سنشير لاحقا – مع مطلع الثمانينات, فإن ذلك لا يعني أن هذا النقد إنبجس من العدم, و إنما كان امتدادا لمرحلة أولى يمكن تسميتها- باعتبار المناهج التي سادت خلالها – بالمرحلة السياقية , حيث كان النقد الجزائري العربي يتعامل مع الأدب تحت راية المناهج السياقية أو التقليدية التي ذكرناها سابقا.

وحتى نفي البحث حقه, فقد رأينا أن نختم هذا الفصل بحديث عن ملامح النقد الجزائري وتشكّل معالمه المنهجية الأولى, وذلك قبل يهتدي نقادنا إلى مناهج النقد المعاصر التي شكلت مرحلة ثانية من عمر النقد الجزائري يمكن أن نسميها بالمرحلة النّصانية.

وتشير معظم الدراسات التي تناولت النقد الجزائري بالبحث – على قلتها – إلى أن بداية التأريخ للنقد الأدبي الجزائري في صورته المنهجية تحدد فعليا بتاريخ صدور كتاب أبي القاسم سعد الله (محمد العيد آل خليفة – رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث.) وكان ذلك في سنة 1961 , أما ما كان قبل ذلك من نقد فلم يعد كونه« مقالات مقتضبة يعوزها التصور النظري والإطار المنهجي, تقوم على النظر الوظيفي (الرسالي) إلى النص الأدبي برؤية تجزيئية تقوم على تصحيح الأخطاء اللّغوية والعروضية, التي تعتري النصوص إضافة إلى بعض التعاليق السطحية العامة...»[33] ص9.

وقد ساد هذا في مقالات كان يدبجها بعض أعلام "جمعية علماء المسلمين" الدّين خص الدكتور "عمار بن زايد " نقدهم برسالة جامعية طبعت فيما بعد , ما يستوقف القارئ فيها, هو حديثه عن ظهور المناهج النقدية عبر أعمالهم, حيث نجـــــــده يصنف مقالة نقدية للزاهري تحت لواء المنهج التاريخي[34] ص34، كتبت سنة 1939، مع أن هذا المنهج لم يدخل السّاحة العربية بصورة فعلية إلا مع صدور كتاب محمد مندور " النقد المنهجي عند العرب " والذي ذيله بترجمة لمبحث " غوستاف لانسون"[11] ص400, المعنون بـ "منهج البحث في اللّغة والأدب "، وكان ذلك سنة 1946 .

ولا يمكن بأي حال من الأحوال , تقبل فكرة كهذه, لأن الفترة المدروسة, كانت لا تزال تستلهم روح أعمالها من التراث الإحيائي مما جعلها لا تعدوا إرهاصات نقدية لا غير , تقوم أساسا على مواصفات النقد البلاغي اللّغوي القديم.

وإذا استثنينا هذه الإشارة من الدكتور"عمار بن زايد", فإن أغلب الدراسات تشير إلى أن أول عهد للنقد الجزائري بالمنهج كان من خلال كتاب أبي "القاسم سعد الله" المذكور, والذي يمكن إدراجه تحت مظلة النقد التاريخي, كما يشير إلى ذلك الدكتور " إبراهيم رماني "[35] ص184.

وأتبع الدكتور سعد الله كتابه هذا بأعمال أخرى كدراسته الموسومة بـ « دراسات في الأدب الجزائري الحديث» ودراسة " تجارب في الأدب والرحلة ", حاول فيها جميعا مقاربة الأدب الجزائري, مقرونا بسياقه التاريخي, حيث كان يتحكم في تقسيماته للنّصوص إلى المراحل التاريخية التي ولدت فيها, واصطبغت بأحداثها, كتقسيمه للشعر الجزائري الحديث إلى :[36] ص36:

- شعر المنابر من أواخر القرن الماضي إلى 1925
- شعر الأجراس (1925 – 1936)
- شعر البناء (1936-1945)
- شعر الهدف (1945 – 1954)
- شعر الثورة (1954)

والذي يظهر من خلاله اعتماده الأحداث التاريخية مقياسا للتفريق بين الأعمال الأدبية بالرغم من أن مواصفاتها الفنية قد لا تحمل اختلافا كبيرا.

ونجد علما آخر من أعلام النهضة النقدية الجزائرية يتبنى المنهج التاريخي في أول أعماله النقدية، وهـــو الدكتور "عـــــبد الله ركيبـــــي"و ذلك في دراسته حول " القصة الجزائرية المعاصرة "[37] ص6.

وعلى العكس من الدكتور " سعد الله " الذي لم يفصح عن انتمائه المنهجي نجد الدكتور "عبد الله ركيبي " واضحا في اختياره المنهجي ، إذ يقول في صدر كتابه المشار إليه آنفا:« اخترت المنهج الذي يجمع بين النقد و التاريخ,...لأن الأدب يتطور بتطور التاريخ, والتاريخ يساعد على تحديد مراحل هذا التطور...»[37] ص6.

ويبدو أن الفكرة المهيمنة على مفهوم النقد لدى النقاد الجزائريين الأوائل, كانت مقترنة إلى حد كبير, بالمفاهيم التي أرساها النقد التاريخي, حيث يمارس النقد بصفته تحليلا وشرحا للعمل الأدبي, بالتوازي مع محاولة وضع هذا العمل في موقعه التاريخي, ثم تعليل معطياته, وفق ما ساد واقعه من أحداث, وما اكتنفه من تغيرات اجتماعية و سياسية .

بحيث يطالعنا نفس هذا المنهج النقدي عبر معظم كتابات " عبد الله ركيبي " الأولى, و التي يركز فيها إلى حد بعيد على الجوانب التاريخية, للعمل المدروس, على حساب جوانبه الفنية, باعتبار أن الأدب « نشاط إنســـاني يعكس مـــا يجري في بيئة الشاعر من أحداث و وقائع ومفاهيم...»[38] ص8 ،ولما كان الجهد منصبا آنذاك – ربما – لتدوين و توثيق أدب مرحلة من مراحل الأدب الجزائري ارتبطت أساسا بتاريخه, فقد وجد النقاد الجزائريون في المنهج التاريخي ضالتهم, للتعامل مع الآثار الأدبية, التي خلفها جيل الثورة من الأدباء.

في هذا المقام نجد ناقدا آخر كان له إسهامه المعتبر في التجربة النقدية الجزائرية, يتبنى هذا النهج وهو الدكتور " محمد ناصر " الذي خلف تراثا نقديا معتبرا مقارنة بهذه المرحلة المبكرة نسبيا من تاريخ النقد الجزائري, كان الجزء الأكبر منه منصبا على تتبع مسيرة الأدب الجزائري نلمس ذلك من خلال كتبه التي تناول فيها " المقالة الصحفية الجزائرية " و " الشعر الجزائري الحديث " حيث ألمح في مقدمة كتابه " المقالة الصحفية الجزائرية " إلى أن « مراعاة المنهج التاريخي ..يعتبر جزءا من الجهد المتواضع الذي تقدمه هذه الرسالة, لأنها ترسم تطورا تاريخيا للفكر الجزائري...»[39] ص17.

وما يجمع بين هذه المصنفات النقدية, أنها ولدت أغلبها في العشرية الستينات, وهي الفترة التي تلت الاستقلال مباشرة, لذلك كان الجهد منصبا على إثبات هوية الأدب الجزائري من خلال ربطه بهوية مجتمعه, وتاريخه, و هو الأمر الذي قامت عليه, بعض الدراسات الأولى للدكتور "عبد الملك مرتاض", كدراسته المعنونة بـ" نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر " التي كانت أساسا «من أجل البحث عن الحقائق التاريخية, بما فيها الأدب المنثور والصحافة والصراع الفكري بين الجزائريين و الفرنسيين المستعمرين, و المحاولات التي كتبت حول تاريخنا»[40] ص20.

ولذلك كانت السمة البارزة في هذا النقد الجزائري التأكيد على تصويب الأخطاء التاريخية, والتحقق من سلامة الأحداث المروية عبرها, وقلما اتجهت العناية إلى البعد الفني لتلك الأعمال المدروسة.

ومع طلوع شمس السبعينات كان النقد الجزائري على موعد مع رؤية جديدة ، لمفهوم ووظيفة ، العملية النقدية ، وهي رؤية أملتها ظروف سياسية ، بالدرجة الأولى ، إذا لا يخفى على أحد ، اعتناق النظام الجزائري للاشتراكية ,التي سيطرت على الحياة الجزائرية على كل مستوياتها ولذلك هيمنت الايدولوجيا الماركسية على الروح الثقافية، متمثلة في الثورة الثقافية والتي أسهمت في الازدهار الثقافي الموجه في اتجاه واحد هو الواقعية الماركسية ، وكان من مظاهر تلك الثورة الثقافية ، أن نشطت التآليف الأدبية ، والنقدية ، التي وجدت سبيلا لها عبر المجلات الوطنية ، والجرائد اليومية ، التي شكلت منبرا أدبيا وثقافيا لوعي فكري جديد ، أخذ تعاليمه من الفكر الماركسي، بعد أن أصارت كتب" ماركس " و"لينين " و"انجلز" متداولة بشكل ملفت للانتباه ، بالنظر إلى زهادة الأثمان التي بيعت بها.

كما أخذت تبعا لذلك كتب النقد والأدب الواقعي تعرف سبيلها إلى الساحة الأدبية الجزائرية عبر الترجمة، كتلك التي قام بها" مزراق بقطاش " لكتاب " الرواية " لزعيم النقد الاجتماعي "جورج لوكاتش " وهنا كان لزاما أن يأخذ النقد الجزائري مفاهيم جديدة , و يعرف أعلاما تناولوا المادة الأدبية تحت مظلة النقد الاجتماعي, أمثال الدكتور " محمد مصايف "الذي أبلى في ساحة النقد الجزائري بلاءا حسنا, حيث أبدى وعيا نقديا, كبيرا بماهية النقد الأدبي و وظائفه, وحاول أن يزاوج في دراساته بين خارج وداخل النص .

ويرى "محمد ساري" أنه و بالرغم من صعوبة تأطير الدكتور " مصايف " منهجيا، إلا أن قناعته كانت تميل إلى « استخدام المنهج الاجتماعي بمعناه الواقعي البسيط, أي الحرص على تحليل النص الأدبي وتقييمه في ارتباط شارط ومشروط بسياقه الاجتماعي والتاريخي، إذ يركز كثيرا على الدلالات الاجتماعية للنصوص الأدبية, وعلى رسالة الأدب الإصلاحية والثورية...»[41] ص127، يتجلى ذلك عبر الدراسات العديدة التي خلفها ، والتي أبدى من خلالها بعض الانتماء إلى النظرة الاجتماعية للأدب،من حيث المفاهيم النقدية الموظفة فيها كمفهوم الالتزام, والأدب الهادف.

وكان من السمات الجديدة التي حملها النقد في هذه الفترة, قيامه على وظيفة توجيه الأدباء و« تبصير الأديب بأخطائه و حسناته و تنبيهه إلى ما يقع حوله من أحداث, وتوجيهه إلى أن يقف في جانب الحق و الخير»[41] ص11، و بذلك صار للنقد الأدبي مستويان من أحكام القيمة, يتعلق الأول منها باللّغة والأسلوب وتصويبهما, بناء على معطيات بلاغية وعروضية, وينبني ثانيهما على الجانب الأخلاقي الاجتماعي للأدب.

والواقع أن الدكتور" مصايف " يقف موقفا وسطا بين النقد الفني والنقد الاجتماعي, الذّي أخذ له صورة واضحة منهجيا, عبر أعمال جيل جديد من النقاد, أمثال الدكتور " واسيني الأعرج ",و"محمد ساري" و"عمر بن قينة".

حيث قدّم الأول دراسة عن " اتجاهات الرواية العربية في الجزائر " حملت انتماء صريحا للنقد الماركسي, بإجراءاته المبالغة في الغلو, حيث لا نكاد نعثر فيها إلا على البحث عن الواقع الاجتماعي للنّص و ربطه به ربطا وثيقا, ينتهي منه صاحبه بمحاكمة الأديب من خلال مستوى فهمه المداليل التي أفرزتها الايدولوجيا الماركسية.

بحيث صار هذا البحث تطبيقا آليا لإجراءات المنهج الاجتماعي و لذلك وجدناه « يلتقط كلمة الطبقات الواردة في رواية " دماء و دموع " لعبد الملك مرتاض بمدلولها اللّغوي البسيط, ليسقط عليها المدلول الإيديولوجي المحدد لكلمة " طبقة " حاكما على الروائي بالضبابية في المفاهيم...»[33] ص51.

أما الدكتور " محمد ساري " فإنه و على غرار النقاد الشباب آنئذ, قدّم دراسة عنوانها "البحث عن النقد الأدبي الجديد " انطلق فيها محددا رؤيته للأدب بأنه «انعكاس موضوعي للتيارات

الاجتماعية»[42] ص61, إلا أنه أبدى اعتناء بالقيمة الجمالية للعمل الأدبي, فالإكثار من الاعتناء بالمضمون الأدبي يشجع المتعاملين على« الأنظمة الاشتراكية في العالم, بقولهم أن الاشتراكية فشلت في خلق فن روائي أصيل, بل كل القصص والروايات عبارة عن خطب سياسية حزبية, وتحقيقات صحفية بعيدة عن الفن القصصي...»[42] ص119.

والواقع أنه يصعب حصر كل الدراسات الاجتماعية التي صدرت نظرا لكثرتها, والتي تشكلت من كتابات مجموعة من الأعلام, كـ"عمر أزراج", و" إبراهيم روماني", و غيرهم. وجملة ما ميز النقد أدبي في هذه المرحلة, اعتناؤه بالنصوص السردية, أساسا أكثر من اعتنائه بالنص الشعري, كما كان هدفه منصبا إلى المضامين الأدبية, مما أحال النصوص الأدبية إلى مجرد وثائق تحيل على خارجها.إلا أن ملامحه توجهت إلى الأفول مع مطلع الثمانينات حين وجهت له ولإجراءاته أصابع الاتهام كونه أفقد الأدب خصائصه الجمالية, و كون تطبيقه و إن كان مجديا على النصوص الواقعية فإنه يقف عاجزا أمام النصوص ذات الطبيعة, المغايرة كالرومانسية و الروحية مثلا.

وفي الفترة التي عرف فيها النقد الاجتماعي انكساره كان النقد الجزائري على موعد مع مرحلة جديدة من مراحله, أدارت ظهرها لكل المقولات التي سبقتها, خاصة الاجتماعية منها, وهنا كان لزاما أن يتكون جيل جديد من النقاد الذين سيحملون لواء هذا الوافد ويتجشمون عناء إدخاله إلى السّاحة النقدية الجزائرية. وبالرغم من أن بعض النقاد الأوائل واصل عطائه النقدي , عبر هذه المرحلة إلا أن الكثير منهم لجأ إلى«دراسة التاريخ الوطني أو إلى ممارسة السيـــاسة أو إلى الانقطاع التام عن الكتابة, وبهذا التوجه انقطعت صلتهم بالكتابة النقدية...»[43] ص403، نظرا لما يستدعيه التحول من تجديد للأدوات النقدية ومسايرة للرهان النقدي العالمي.

الفصل 2
النقد البنيوي في النقد الجزائري المعاصر

2. 1. في مفهوم البنيوية " structuralisme"

اشتق مصطلح " structuralisme " من مصطلح " structur" والذي اشتق بدوره « من الأصل اللاتيني " stuere" وهي في الإنجليزية"structure" و في الفرنسية " structur" ، و في اللاتينية " structura" ولقد امـــــــــتد مفهومها ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية ...» [44] ص175.

و لقد ترجم هذا المصطلح في اللغة العربية بمصطلح " بنية "، الذي وإن كان مدلوله اللغوي - كما تشير " نبيلة إبراهيم " - ينصرف إلى « الطريقة التي يتكون منها إنشاء من الإنشاءات أو جهاز عضوي، أو شكل كلي... » [45] ص169، فإن له في إطار التصور البنيوي مدلولا جديدا ، ومقومات تميزه كمفهوم أساسي يقوم عليه المنهج البنيوي بأكمله .

لذلك كان تعريف البنية و تحديد مواصفاتها , أمرا بالغ الخطورة لأي دارس للبنيوية التي تنطلق في نظرتها إلى الأشياء و الموجودات من أنها (أي الموجودات) ليست مستقلة , بحيث لا يمكن إدراك طبيعتها بصورة فردية , بالرغم مما يبدو للناظر، لأنه ليس لأي عنصر وجود إلا من خلال العلاقة التي يربطها الملاحظ بينه و بين هذا العنصر والتي بواسطتها يمكن إدراك العلاقات بين هذا العنصر و عناصر أخرى, الشيء الذي يجعل العالم مكونا من علاقات لا من أشياء [46] ص14 .

لذلك كان لزاما على الباحث البنيوي أن يبدأ بالملاحظة ، ثم يدرج المواضيع في البنى التي تسهل عليه إدراك علاقات الأجزاء و كيفية انتظامها فيها، أي أنه يسعى إلى الكشف عن تفاصيل انتظام الأجزاء انطلاقا من تحديد صوري للكل الذي يجمعها والذي يأخذ طبيعة عامة مغايرة لطبيعة الأجزاء المكونة له .

وبناءا على ما سبق يمكن القول إن البنية « حيلة عقلية أو نشاط ذهني يهدف إلى إدراج الأشياء في نظم مفهومة معقولة، واضحة التركيب، بينة الوظائف محكومة في علائقها وارتباطاتها...» [44] ص24، سواء أكانت هذه البنية أدبية أو لغوية أو في أي حقل من الحقول التي تأثرت بالمد البنيوي .

ويحدد " جان بياجيه " jean Piaget " في تعريفه للبنية ثلاثة مقومات أساسية يمكن من خلالها تمييز البنية و هي: [47] ص7.

(1)- الشمولية: totalité.

(2)- التحويلات أو التحول " transformation .

(3)- الضبط الذاتي أو الانتظام الذاتي " Autoréglage". بحيث تحيل الشمولية في أية بنية إلى كون عناصرها متماسكة داخليا خاضعة لقوانين تميز المجموعة ككل و تعطيها خصائصها العامة .

أما تحولات البنية فلأنها قادرة على احتواء ما يطرأ عليها من جديد ، ويضرب بعض الباحثين لهذا مثلا هو اللغة التي « بوصفها بنية إنسانية مهمة قادرة على تحويل جمل أساسية متنوعة إلى أوسع تشكيلة من التفوهات الجديدة في الوقت الذي تحتفظ فيه اللغة بهذه الجمل في بنيتها الخاصة...»[47] ص13.

وهذه الميزة للبنية أي تحولها، هي المسؤولة عن صفتها الثالثة ، بحيث تغدو آلياتها وعملياتها منتظمة تحت سلطة ضبط داخلي ذاتي ، ولا تحتاج بذلك إلى مؤثر خارجي، فالكلمة في اللغة مثلا لا تحتاج في فهمها إلى الشيء الذي تحيل عليه في الواقع،إذ يقع إدراكها من خلال موقعها في الجمل و علاقتها مع غيرها من الكلمات، و هو الشيء الذي يعزل موضوع الدراسة في ضوء ما أقرته البنيوية عن أية مؤثرات خارجية مادام يمكننا دراسته في نفسه و من أجل نفسه.

وتأسيسا على ما سبق, يمكن تعريف البنيوية بأنها منهج يفسر الموجودات انطلاقا من البنى التي تنتظم فيها، بحيث تقوم مهمة البنيوي على تحديد البنية ووصفها وكشف العلاقات التي تحكم أجزاءها ، لذلك عرفها معجم "روبرت" بأنها « مجموعة من النظريات التي تؤثر (تفضل) في العلوم الاجتماعية و الإنسانية دراسة البنى و تحليلها..»[1] ص102.

والوجه في ذلك أنها تستمد نظرتها إلى الأشياء ، من أصول الفلسفة الوضعية لـ: "أوغست كونت" ، والتي جاءت مناهضة للفلسفة الميتافيزيقية ، داعية إلى ضرورة التجريب الذي يقتضي الاكتفاء بالمحسوس من الظواهر فقط، إلا أن دعامتها الفكرية أخذتها من اللغة وعلومها ، حيث كانت مجهودات اللغوي "فرديناند دي سوسير" أساسا انبنى عليه الطرح البنيوي بأكمله .

لقد أرسى " دي سوسير" في محاضراته عن اللسانيات العامة ، تصورا جديدا مخالفا للدراسات اللغوية القديمة التي كان معظمها يقوم على تتبع التطور التاريخي للغة, و دراستها من حيث هي مجرد وسيلة تحيل إلى الواقع الخارجي وليس بكونها نظاما من العلامات التي تحكمها قوانين داخلية ، كما وضح ذلك " دي سوسير" . ولذلك فضل دراستها لذاتها أي أنه عزلها كموضوع عن تاريخها على أنه لم ينكر ما له من فائدة في ذلك ، مفضلا دراستها في بعدها الآني أي ملاحظة الكيفية التي بها تعمل اللغة في لحظة معينة مثلا ، فقد اعتبرها نسقا أو نظاما " system " من العلامات التي تكتسب قيمها من مواقعها داخل النظام وعلاقاتها مع بعضها و ليس من كونها مجرد أجزاء مستقلة معرفة بنفسها.

ويفرق "دي سوسير" بين اللغة و الكلام [25] ص26 ، بحيث إذا كانت اللغة نظاما من العلامات المعبرة عن فكر [25] ص27، فإن الكلام يمثل الاستخدام الخاص لهذه اللغة من طرف المتكلمين بها ، أي أن اللغة تمثل الجانب الاجتماعي في الإنسان بينما يمثل الكلام الاختيار الفردي للمتكلم، و بالتالي فالكلام جزء من اللغة ، و تخير الكلمات لا يغير من قوانين اللغة شيئا بحكم أن هذه القوانين موجودة قبل الكلام، وتقوم مختلف المفاهيم اللغوية التي استحدثها "دي سوسير" على المفهوم الجديد الذي وضعه للعلامة "signe" بحيث استطاع أن يكتشف «أن المفردة اللغوية ليست معادلا بسيطا ومباشرا لمجسد مادي مرئي» [48] ص28 .

وذلك شاع في الدراسات السابقة، عنه وإنما حاول دراستها بوصفها علامة تتكون جراء اتحاد صورتين إحداهما سمعية " image acoustique" وأخراهما ذهنية أو مفهومية " concept".

وينجر عن هذا أنه لا توجد أي علاقة طبيعية بين العلامة وما تدل عليه في الواقع ، وإنما الجامع بينهما علاقة اعتباطية خاضعة للعرف الاجتماعي.

ويسمي " دي سوسير " الصورة السمعية بالدال " signifiant " بينما يعطي للمفهوم مصطلح الدليل "signifie" « فالعلامة لا تقرن شيئا باسم ، بل تصورا بصورة سمعية " [25] ص88 .

إن الدراسة التي وضعها "دي سوسير" والتي تقضي بجعل اللغة نسقا أو نظاما من العلامات المحتكمة إلى نظام داخلي و تحديده لماهية العلامة اللغوية بالشيء الذي أتينا على ذكره ، مكنه من استحداث بعض المفاهيم الأخرى التي قامت عليها البنيوية كمفهومي التزامن "synchronie " « الذي هو زمن حركة العناصر فيما بينها في البنية ، فإذا كان استمرار النظام يفترض استمرار البنية وثبات نفسها، فإن التزامن يرتبط بهذا الثبات ....أي أنه مرتبط بما هو متكون ، وليس بما هو في مرحلة تكوّن ...»[48] ص33.

ومن هنا يمكن لنا أيضا أن نفهم مفهوم التعاقب المتعلق أساسا بانفتاح البنية على الزمن، أي تعرضها للتغيّر المؤقت فتكون بذلك في مرحلة تكوّن[48] ص33.

وإزاء هذا التصور من "دي سوسير"، تعرضت البنيوية إلى كثير من الاتهامات ، كاتهام الماركسيين لها بأنها ألغت التاريخ ، وأن اقتصارها على دراسة البنى الجاهزة، وعدم الالتفات إلى مراحل الانتقال من بنية إلى أخرى دليل على قصور تصوراتها عن المعالجة الكلية لمظاهر التغيّر الاجتماعي المرتبط أساسا بالتطور التاريخي[48] ص34.

غير أن هذا لم يمنع من أن تتبوأ البنيوية ، موقعا هاما كمنهج أحدث ثورة عارمة في المعرفة بشتى حقولها، بحيث انتقل من اللغة إلى الأنثروبولوجيا وعلم النفس ، وعلم الاجتماع والثقافة وغيرها من الفنون والعلوم.

ولم تك الدراسات الأدبية بمعزل عن هذا التيار الجارف، على أن الأدب كان قد عرف الإرهاصات الأولى لمثل هذه الدراسة مع حركة الشكلانيين الروس ، في محاولاتهم تقنين الظاهرة الأدبية وذلك من خلال تحديدهم "للبويطيقا" كعلم للأدب ، وهو لا يعني بدراسة الأدب في حد ذاته وإنما - كما يقول "ياكوبسون" – بأدبيته أي ما يجعل من عمل ما أدبيا [26] ص23، ولقد أشرنا في الفصل السابق إلى بعض مجهودات " ياكوبسون" في هذا النطاق [24] ص35.

وجاءت آراء الشكلانين الروس مناهضة للتصورات الإيديولوجية السابقة بحيث زالت في دراساتهم للأدب ثنائية الشكل والمضمون بحيث لم يعد « الشكل المجرد غشاء أو إناء نصب فيه سائلا ما(المضمون). إن الوقائع الفنية كانت تشهد بأن الاختلاف النوعي للفن لا يعبر عن نفسه في العنـــــــــــــــاصر التي تشكل العمل الأدبي أو الفني وإنما في الاستعمال المتميز لتلك العناصر ...." [49] ص40.

ومعنى هذا أن المبدأ النقدي عند الشكلانيين يقوم على إقصاء دور المعنى أو المضمون الأدبي من عملية إنتاج أدبية الأدب, إذ يرون أن تفرد و جمالية النصوص الإبداعية لا يقوم على المعاني التي تنقلها إلى القارئ و إنما يقوم على الكيفية التي بها تمّ هذا النقل, و لنلاحظ هنا التقاء مبدئهم النقدي هذا مع مقولة "الجاحظ" القديمة و التي أشار فيها إلى أن المعاني مطروحة يعرفها الجميع وأن المدار على تخير اللفظ و سهولة المخرج....[50] ص131

كما فرق الشكلانيون ، بين الكلام العادي والكلام الشعري ، بحيث أن « الظواهر اللسانية ينبغي أن تصنف من وجهة نظر الهدف الذي تتوخاه الذات المتكلمة...» [49] ص48، ولقد فصل لذلك " رومان ياكوبسون " في تحديده لوظائف اللغة[26] ص35 ، باعتبار ما يركز عليه المرسل حيث تختلف لغة الأدب عن اللغة المألوفة بكونها لا تكتفي بالمداليل المعجمية للدوال المشكلة لنسق العمل الأدبي وإنما تكتسب هذه الدوال معاني جديدة انطلاقا من علاقاتها بغيرها من الدوال في العمل الأدبي, أي أن ميزة اللغة الشعرية هي كونها مفارقة للمعيار اللغوي المألوف, وهذه النتائج التي توصل إليها الشكلانيون الروس صارت فيما بعد من أهم المبادئ التي كرسها النقد الأدبي في ضوء المنهج البنيوي, الذي يمكن أن تكون هذه الاجتهادات دعائمه الأولى، و ما قد يؤكد ذلك هو أن الشكلانيين الروس كانوا أول من اصطنع مصطلحي" البنية"و"البنيوية "وذلك من طرف"ياكوبسون"و" تينيانوف " في سنة 1928 [44] ص69.

ولعل هذه الروافد المعرفية كانت معينا للنقد الأدبي الذي تبنى النموذج اللغوي " لدي سوسير " صراحة وذلك في الستينات من القرن الماضي وتجلى في أعمال مجموعة من النقاد الفرنسيين أغلبهم، والذين حاولوا باختلاف اهتماماتهم تطبيق المنهج البنيوي على الأدب بوصفه نظاما لغويا من نوع خاص.

ولقد ساهمت مجلة " tel quel " التي أسسها " فيليب سوللرس " في إباحة " البنيوية " بين أوساط المثقفين بنشرها أعمال أقطاب البنيوية أمثال " رولان بارت " جوليا كريستيفا ، "تزفيتان تودورف " وغيرهم ممن شكلت أعمالهم ، تحقق الممارسة النقدية تحت ضوء المنهج البنيوي.

وما يلاحظ على النقد البنيوي هو اتجاهه في أوائل أيّامه إلى البحث المعمق في خصائص النصوص السردية بشكل خاص، حيث تعددت المستويات التحليلية التي قامت عليها معالجة القصص والروايات, واختلفت من ناقد إلى آخر، و لعل أشهر الآليات التي أفرزها النقد البنيوي هي تلك التي حاول فيها أصحابها أن يؤسسوا بجدية , لبداية البحث عن الوحدات الأساسية للعمل الحكائي، أي البحث عن النموذج العام الذي تحتكم إليه كل النصوص السردية بحيث تحدد ذلك في مفهوم الوظيفة (fonction) عند "فلاديمير بروب" ومفهوم العامل (Actant) عند"غريماس " وظهر ذلك أيضا عند"رولان بارت" في بعـــــــض مؤلفاته الأولى كمقالته (مدخل إلى التحليل البنيوي للحكي)[51] ص70، والتي حملت كثيرا من الإجراءات المشابهة لإجراءات "فلاديمير بروب"، إلا أن مسعاه فيها كان شاملا لكل أنواع الحكـــي في حين اقتصرت غاية "بروب" على الحكاية الروسية الخرافية[51] ص16.

وبالرغم مما قد يبدو من اختلاف كبير في طريقة تناول النصوص الأدبية بين النقاد البنيويين, إلا أن ذلك كان محكوما بإطار منهجي يستقي مبادئه من المبادئ العامة التي قام عليها الفكر البنيوي, والتي يحددها الدكتور "صلاح فضل" فيما يلي:[44] ص195.

1 - المنهج البنيوي تحليلي شمولي إذ أنه يكشف عن العلاقات التي تعطي لعناصر البناء المتحدة قيمة وضعها في كل منتظم .
2 - يهتم بتنظيم التقابلات بدلا من تجميع التشابهات و لذلك فهو يقوم على مبدأ التخالف .
3 - يرتكز على التحليل المحايث للظاهرة الأدبية أي دراسة الموضوع انطلاقا من عناصره المكونة له دون مروق من الموضوع المدروس إلى خارجه.
4 - يتخذ المنهج البنيوي قاعدة المناسبة فمثلا يمكن ملاحظة شجرة ما من وجهة نظر رسام تارة ومن وجهة نظر نجار تارة أخرى ... و في كل مرة تختلف وجهة النظر عن غيرها.
5 - ينهض المنهج البنيوي على الدراسة التفصيلية لحالة محددة ، فهو يعتد بالاستنباط أكثر من اعتداده بالاستقراء .

وتحت هذه المبادئ، تنضوي الممارسة النقدية البنيوية التي تجعل أمام الناقد مهمة الكشف عن العلاقات التي تتحكم في انتظام مكونات النص الأدبي كبنية من العلامات اللغوية التي تتشكل وفق مستويات متعددة, مراعيا في ذلك النظر إليها كمواضيع قائمة بذاتها أي دون الحاجة إلى الاستعانة بأية مرجعية خارجية عن للنص الأدبي الذي يمثل – بالنسبة إلى البنيوي – مجموعة من الجمل المترابطة الدالة والتي تشكل مادة يقع الكشف عن تمفصلاتها الداخلية .

وقد سعى بعض الباحثين إلى وضع تصور عن الخطوط الرئيسية العامة التي يتبعها الباحث في سبيل مقاربة الإبداع الأدبي مقاربة بنيوية, يمكن الوقوف على مراحلها بالشكل التالي:[48] ص35.

1 - تحديد البنية أو النظر إلى موضوع البحث كبنية أي كموضوع مستقل ويشترط عزل هذه البنية عن مجالها الذي هو بالنسبة لها خارج, فقد تتشكل هذه البنية من نص أدبي واحد كما قد تكون نتاجا كاملا لمؤلف واحد, و ربما كانت مكونة من أعمال مجموعة من المؤلفين.

2 - تحليل البنية ، و يشترط في الباحث هنا الإلمام ببعض العلوم التي تساعده في التحليل ، فتحليل البنية الأدبية يشترط معرفة اللسانيات لأن التحليل يجري على اللغة التي ينبني بها النص, كما يشترط أيضا معرفة العلوم اللغوية الأخرى كالنحو و الصوتيات و علم الدلالة , مما يساعد الباحث على تمثل أفضل للخصائص البنيوية المشكلة للموضوع المدروس .

3 - يستهدف التحليل كشف العناصر المكونة للبنية فالنص الأدبي كبنية مدروسة تستدعي دراسته تحليل الإيقاع والصورة والزمن والمكان وغيرها, من الوحدات الصغرى المشكلة لبنائه العام وذلك بغرض الكشف عن العلاقات التي تتحكم فيه .

وبناءا على ما سبق يمكن القول إن الأدب صار في نظر البنيويين بنية من العلامات اللغوية ،أي أنه شكل فني مهمة النقد اتجاهه ، تتمثل في اكتشاف طرق انتظام وحداته الكبرى والصغرى وذلك عبر عمليات ذات طابع تحليلي وصفي لا مجال فيها للمعيارية و التقويمية.

ولقد شكلت هذه النظرة الانغلاقية التي عاملت بها البنيوية مواضيعها, مصدر اتهام لإجراءاتها ومبادئها من طرف المناوئين لها, والذين أخذوا على مبادئها جملة من الملاحظات اختصرها أحد الباحثين فيما يلي:[23] ص69:

1- إن البنيوية ليست علما و إنما هي شبه علم يستخدم لغة ومفردات معقدة و رسوم بيانية وجداول متشابكة, تخبرنا في النهاية عما كنا نعرفه مسبقا. ومن هنا فالبنيوية ليست فقط

مضيعة للجهد والوقت وإنما هي أذى ضار يسلب الأدب والنقد خصائصهما وسماتهما الإنسانية.

2- إن البنيوية تتجاهل التاريخ فهي وإن كانت إجرائية فاعلة جيّدة في توصيفها لما هو ثابت و قار, إلا أنها تفشل في معالجتها للظاهرة الزمانية .

3- لا تختلف البنيوية عن النقد الجديد[23] ص312، فهي تتعامل مع النص على أنه مادة معزولة ذات وحدة عضوية مستقلة و أنه منفصل و معزول عن سياقه, و عن الذات القارئة

4- إن البنيوية في إهمالها للمعنى تناهض و تعادي النظرية التأويلية .

لذلك ظهرت محاولات جديدة للمزاوجة بين داخل النص وخارجه في سبيل إعطاء دفع جديد للمنهج البنيوي, نذكر منها محاولة " لوسيان غولدمان " الذي طعّم المفاهيم البنيوية بمفاهيم الفلسفة الماركسية مؤسسا بذلك ما عرف في النقد الأدبي بالمنهج البنيوي التكويني.

فقد ذكرنا سابقا ، اتهام أنصار " الماركسية " للبنيوية بأنها أغفلت التاريـــــــــــــــــــــخ و المجتمع [48] ص33،وعزلت النص عنهما، فوقعت بذلك من منظورهم في مأزق بحكم أنها كمنهج لا تستطيع أن تفسر بنيويا الانتقال من بنية إلى أخرى، لأن التطور التاريخي « في تمفصله في بنى متميزة مسألة منوط بحثها و إنتاجها المعرفي بالفكر الماركسي من حيث هو فكر تاريخي جدلي » [48] ص34، قادر على كشف وتحليل مظاهر الانتقال, من حالة إلى حالة, و لما كان قوام الفلسفة المادية الماركسية متعلقا بفكرة أن الصراع الاجتماعي للإنسان, هو السبب الرئيس في تغيير الواقع المعيش, فقد حاولت البحث عبر الأدب عن مظاهر هذا الصراع بحكم العلاقة الجدلية التي تربط الإبداع بالواقع،من حيث أن الإبداع أو الفن عموما مرآة لواقعه .

وعلى هذا الأساس قامت في بداية السبعينات بنيوية " لوسيان غولدمان " " lucien goldman " التي زاوج فيها بين ما أقرته البنيوية و بين الفكر الماركسي الجدلي ، القائل بأن الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي حيث جاءت أبحاثه « لتبرز من جهة خاصة التناسق في بنية العمل الأدبي و بين عناصره ، و لتقيم من جهة ثانية مفهوم علاقة التناظر " Homologie " بين بنية العمل الأدبي و بين البنية الذهنية للفئة الاجتماعية التي يعيد الأديب تركيبها في عمله ...» [48] ص123.

لذلك صاغ منهجه وفق مرحلتين أو خطوتين ، هما الفهم والتفسير، فالفهم هو تمييز البنية الدالة في العمل الأدبي و يقوم ذلك على تحليل بنيوي خالص للعمل الأدبي، بحيث يتم فيه كمرحلة تحديد

كل تفاصيل العمل الأدبي, والعلاقات التي يمكن أن تكون متحكمة في طريقة انتظامه على ذلك النحو المحدد.

أما التفسير فيمثل إدراج هذه البنية في البنية الاجتماعية [22] ص241، فيصبح عزل النص بذلك عزلا مؤقتا تمليه ضرورة الكشف عن تمفصلاته التي تحمل بداخلها رؤية خاصة للعالم يقوم الباحث بالكشف عنها في مرحلة لاحقة أي حين يعيد النص إلى سياقه الاجتماعي و يربطه بالصراع الطبقي الذي هو أساس التفسير من بنية إلى أخرى .

ربما كان هذا عرضا موجزا لتاريخ البنيوية و أبرز مفاهيمها من حيث هي منهج نقدي أحدث ثورة على المفاهيم النقدية الكلاسيكية ، فكان بديهيا أن يكون له وجود في الساحة النقدية العربية التي ولجها مع بداية السبعينات، وهي الفترة التي أفل فيها نجمه عند الأوربيين بعد أن ظهرت السيميائية و التفكيكية مع مطلع السبعينات.

وأول ما يشد انتباه الدارس للنقد العربي الذي استثمر المنهج البنيوي هو كثرة المصطلحات العربية التي وضعت ترجمة للمصطلح الأجنبي" structuralisme " من بنيوية وبنيوية وبنيّية وبنائية إلى هيكلية وتركيبية ، وهو الشيء الذي ولّد خلطا في المفاهيم الجديدة و بالتالي صعوبة في تلقيها من طرف القارئ المتخصص بله العادي ، و الواقع أن أسلم الصيغ المذكورة من الناحية النحوية هي اعتماد صيغة بنيية أو بنوية كما تشير الدراسات اللغوية العربية [1] ص101، إلا أننا فضلنا اعتماد مصطلح " بنيوية " نظرا لغلبته على استعمالات الباحثين.

ولقد بدأ تلقي البنيوية في الوطن العربي بطريق الترجمة حيث ترجمت مؤلفات أقطابها انطلاقا من ترجمة كتاب " رولان بارت " درجة الصفر للكتابة ، ثم انتقل النقاد العرب إلى التأليف بالاعتماد على مصادر البنيوية الغربية، لينتقلوا بعد ذلك إلى المراس النقدي، ومن أهم الدراسات التي أسست للفكر البنيوي في الوطن العربي نذكر كتاب " نظرية البنائية في النقد الأدبي " "لصلاح فضل" و كتابي "كمال أبو ديب" "الرؤى المقنّعة" و"جدلية الخفاء و التجلي" ، و كتاب المغربي "محمد بنيس " "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب " و دراسة "حسين الواد" "البنية القصصية في رسالة الغفران"[1] ص173.

كما كان لمجلتي " فصول " و " الفكر العربي " باع طويل في الترويج للبنيوية في أوائل الثمانينات بين أوساط النقاد العرب ، بحيث أفردت كلتاهما أعداد خاصة للتعريف بالمنهج البنيوي و خصائصه في مقاربة الظاهرة الأدبية .

2. 2. المنهج البنيوي في النقد الجزائري المعاصر

تعرضنا في المبحث السابق إلى البنيوية ، من حيث تاريخها و نشأتها اللسانية مبرزين أهم مفاهيمها ومبادئها التي تقوم عليها و تنطلق منها في مقاربة النص الأدبي ، ثم أشرنا إلى انتقال هذه المفاهيم من بيئتها الغربية إلى الوطن العربي بإيجاز لا يتعدى كونه إشارة عابرة ،إلى أهم المؤلفات الأولى التي أسست للفكر البنيوي في النقد العربي ، وهذا الإيجاز في عرض ذلك، مرده إلى أن الإسهاب في الحديث عن النقد العربي البنيوي، لا يضيف كثيرا إلى هذا البحث الموجه بالخصوص إلى الكشف عن الملامح العامة لتلقي البنيوية في النقد الأدبي الجزائري، الذي لم يعتمد في تلقيها على النقد العربي في المشرق وإنما كان له اتصال مباشر بها ، شجعه إتقان معظم النقاد الجزائريين للغة الفرنسية التي هي اللغة الأصل لكل هذه المنجزات النقدية .

و سنحاول قبل التعرض إلى واقع الخطاب النقدي الجزائري و تجليه ملامحه عبر الممارسات التي ظهرت متبنية مفاهيم النقد المعاصر – أن نقدم إلى ذلك بالكشف عن أولي الأعمال التي يمكن اعتبارها فاتحة تلقي النقد الجزائري للمفاهيم البنيوية و تطبيقها على النصوص الأدبية.

2. 2. 1. البداية

نشير بدءا إلى إن الدراسات التي تناولت المادة النقدية الجزائرية لا تتعدى أصابع اليد وأغلبها كان موضوع بحثه محددا بالنقد الجزائري الذي سبق الفترة التي نعنيها بالدراسة أما الدراسات التي اتفق مسعاها مع مسعى هذا البحث فلا تعدو دراستين وضعهما الباحث" يوسف وغليسي " و دراسة ثالثة للباحث " شريبط أحمد "[52] ص18، والتي يذهب فيها إلى إن التأريخ لمرحلة النقد المعاصر في الجزائر يبدأ سنة 1983 ، تاريخ صدور كتاب (النص الأدبي من أين ؟ و إلى أين ؟) للدكتور" عبد الملك مرتاض" مشيرا في الوقت ذاته إلى دراستين نشرتهما مجلة أمال سنة 1982 أولاهما (الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث) " لعبد الملك مرتاض " و أخراهما(قراءة أولى في الأجساد المحمومة) للدكتور" "عبد الحميد بورايو" إلاأنه فضل تقديم الكتاب لأنه « الأشمل والأعمق والأكثر عملية و إغراء للقارئ كما أن مادته أسبق من حيث الإبلاغ و الاستقبال.. » [53] ص18.

أما " يوسف وغليسي " فيذهب إلى غير ذلك و يستغرب أن « ينحصر الخلاف بين كتابه(النص الأدبي من أين و إلى أين) ودراسته(الخصائص الشكلية الجزائرية) مع أنه أوسع من هذا و تلك..»،وذلك لأن "الدكتور مرتاض" أصدر كتابين قبل (النص الأدبي من أين؟ وإلى أين ؟) هما(الأمثال الشعبية الجزائرية) و (الألغاز الشعبية الجزائرية) صدر كلاهما سنة 1982 -ويبدو أن" أحمد شريبط" لم ينتبه لهما- وهما الكتابان اللذان« وإن ظهرا في سنة واحدة فإن مقدمة الأول منهما مؤرخة في (21-05-1980) أما مقدمة ثانيهما فمؤرخة في(12 يونيو1979). وبهذا يكون كتاب(الألغاز الشعبية الجزائرية) فاتحة عهد" مرتاض"-ومعه الخطاب النقدي الجزائري عامة- بالمناهج الجديدة »[53] ص48.

ولقد اطلعنا من جهتنا على هذه المؤلفات فوجدنا الأمر كذلك ،أي أن أول إشارة من الدكتور " عبد الملك مرتاض " إلى تبنيه المنهج البنيوي كانت في كتابه (الألغاز الشعبية الجزائرية) ثم تلاه بكتابه (الأمثال الشعبية الجزائرية) مع أن استثماره للبنيوية فيهما تخلله اضطراب كبير نتج عن تجزيئه لاستعمالها بقصر إجراءاتها على جانب واحد من جوانب النص الأدبي على نحو ما سنبين لاحقا،إلا أن هذه النظرة التجزيئية زالت في كتاب (النص الأدبي من أين ؟ و إلى أين ؟) بحيث استطاع الناقد أن يتناول فيه نصا أدبيا تناولا يستشف منه تمثله لمبادئ النقد البنيوي،من حيث النظرة الشمولية التي عالج بها النص المدروس.

وعلى هذا الأساس، فإن القول بأن هذا الكتاب يشكل أول عهد النقد الجزائري بالبنيوية لا ضرر منه، طالما أنه كان من الوجهة الفنية أكثر إلماما و تطبيقا لمفاهيم النقد البنيوي في حين كانت الكتب السابقة لا تعدو كونها محاولات لم تسلم من كثير من التجاوزات التي أوقعتها في مخالفة المبادئ التي سنتها البنيوية لنفسها في التعامل مع الإبداع الأدبي .لذلك سننطلق في دراستنا هذه من هذا المنطق أي باعتبار كتاب (الألغاز الشعبية الجزائرية) للدكتور عبد الملك مرتاض أول كتاب نقدي جزائري يتبنى فيه ناقد جزائري البنيوية. إلا أننا سنمثل لتجربة "الدكتور مرتاض" بكتابه(النص الأدبي من أين ؟ و إلى أين ؟) محاولين قبل ذلك أن نتعرض للملامح المنهجية التي صبغت مؤلفاته الأولى حتى يتسنى ملاحظة التطور الذي لحقها متجليا في هذا الكتاب، كما سنحاول عبر هذا البحث إبراز الأعمال النقدية الجزائرية التي تندرج منهجيا تحت مظلة احد الدراسات النقدية الحديثة (البنيوية – الأسلوبية – السيميائية) واقتصرنا على الأعمال المطبوعة أي الكتب لأنه من الصعوبة بمكان التعرض لكل الدراسات الجزائرية التي هي مشتت أغلبها بين صفحات المجلات الوطنية والعربية ، إلا أننا كنا

نستعين ببعض المقالات التي تميزت بنفسها في موضوع ما و لم نجد لها نموذجا مطبوعا، أو كنا نستشهد بها أحيانا أخرى حين نجد فيها إشارة لافتة أو دليلا ندعم به رأيا أو حكما خلال البحث.

ولقد اجتمع لنا في هذا الفصل المخصص للنقد البنيوي في الجزائر مجموعة مؤلفة من تسعة دراسات للدكتور "عبد الملك مرتاض" و ثلاثة للدكتور" عبد الحميد بورايو" و كتاب واحد لكل من الدكاترة : "السعيد بوطاجين" ، "إبراهيم صحراوي" ، "حسين خمري" ، ليغدو بذلك مجموع الأعمال التي اطلعنا عليها 16 مؤلفا نقديا .

ولضيق مساحة هذا البحث عن إيراد كل هذه الأعمال ، فإننا سنمثل للنقد البنيوي بأعمال الدكاترة عبد "الملك مرتاض" ،" عبد الحميد بورايو" ،" سعيد بوطاجين" ، باعتبار أنهم أكثر النقاد الجزائريين تبنيا للمنهج البنيوي،كما أننا يمكن أن نتلمس عبر تجاربهم النقدية الاتجاهات التي حكمت التجربة النقدية الجزائرية ككل و التي يمكن أن نقسمها إلى اتجاهين بارزين هما :

- الاتجاه البنيوي الشكلاني و الذي يمكن أن يتمظهر في النقد الجزائري من خلال أعمال الدكتور "عبد الملك مرتاض" و أعمال الدكتور" السعيد بوطاجين".

- الاتجاه البنيوي التكويني الذي ظهر بادئ الأمر في إشارة من الناقد الجزائري" محمد ساري" الذي دعا في إحدى دراساته المبكرة إلى ضرورة تبني آراء " لوسيان غولدمان" في النقد الأدبي[41] ص119، بعدما قام ببسط شامل لمفاهيم البنيوية التكوينية و إجراءاتها ، إلا أنه وعلى الصعيد التطبيقي لم يقدم أي دراسة تنتمي إليها ، في حين ظهر ذلك عبر بعض الأعمال للدكتور "عبد الحميد بورايو" .

2. 2. 2. النقد البنيوي الشكلاني في النقد الجزائري المعاصر

يمكن أن نستجلي خصائص هذا الاتجاه في النقد الجزائري انطلاقا من مؤلفات الدكتور" عبد الملك مرتاض "الذي قدم في هذا المجال تسعة مؤلفات نقدية ، يمكن الوقوف عليها مرتبة حسب تواريخ صدورها بالشكل التالي :

1- الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث 1981
2- الألغاز الشعبية الجزائرية 1982
3- الأمثال الشعبية الجزائرية 1982
4- النص الأدبي من أين ؟ والى أين ؟ 1983

5- بنية الخطاب الشعري 1986
6- عناصر التراث الشعبي في اللاز 1987
7- في الأمثال الزراعية 1987
8- الميثولوجيا عند العرب 1989
9- القصة الجزائرية المعاصرة 1990

وبالنظر إلى كثرة هذه المؤلفات أمكننا القول إن النقد البنيوي في الجزائر ، مثلت أعمال الدكتور "مرتاض " أغلبيته الساحقة ،لذلك كان من الطبيعي أن تعكس تجربته مع المنهج البنيوي معظم الملامح المنهجية للنقد الجزائري ككل.

وقد كان أول تعامل مع المنهج البنيوي من طرف "مرتاض" ممثلا كما أشرنا في (كتابه الألغاز الشعبية الجزائرية) الذي افتتحه الدكتور "عبد الملك مرتاض " بثورة عنيفة على السائد النقدي في محاولة منه لإعطاء صفة العلمية على النقد الأدبي الحداثي ، حيث يقرر أن« النقد لم يعد أحكاما نقدية اعتباطية ولا ذرابة لفظية تقوم على سرد مصطلحات جاهزة ،و تقليب جمل محفوظة... وإنما أصبح علما ذا أصول وقواعد لمحاولة فهم الأديب وتقويمه بموضوعية و حيـاد .

وذلك بإبعاد الكاتب الذي كتبه، او الشاعر الذي أبدعه ، والانصباب على النص وحده..» [54] ص7.

وبعد ذلك ينتقل إلى المناهج التقليدية ممثلا لها بثلاثية " تين " « التي روج لها طوال القرن التاسع عشر »[54] ص7، و التي يعرض بها قائلا « فلا بيئة و لا زمان ولا مؤثرات ولا هم يحزنون، و إنما هو نص مبدع نقرؤه، فهو الذي يعنينا، و هو الذي أن ندرسه و نحلله بالوسائل العلمية أو الوسائل الأقرب ما تكون إلى العلم »[54] ص8.

و هذه الثورة المنهجية صارت سمة لازمة تطالعنا عبر كل مؤلفاته تقريبا ، و التي لا يخلو واحد منها من مقدمة طويلة تحدد طبيعة الدراسة التي يتبعها ، متعرضة أثناء ذلك إلى وصف المناهج الاجتماعية و النفسية والتاريخية بالإفلاس المعرفي لعدم تمكنها من ولوج عالم النص الأدبي بالرغم من أنه هو شخصيا كثيرا ما مارس النقد الأدبي تحت غطائها.

وقد صارت عنده « مناهج رثة قصارا ها العناية بصاحب النص ، والتسلط عليه بأسواط من اللوائم ، و طلب الطوائل » [55] ص6 .

والواقع أن هذه الظاهرة صارت ميزة التصقت بالكتابات النقدية العربية التي تبنت مناهج الحداثة الغربية إذ كثيرا ما وجدنا النقاد العرب يستهلون مؤلفاتهم بمثل هذا التهجم على الرؤى النقدية السابقة كقول " منذر عياشي" في مقدمة ترجمته لكتاب الأسلوبية لـ" بيير غيرو" « يمكن للقارئ العربي أن يستفيد منها وأن يتجاوزها (يقصد الأسلوبية) بشرط أن يخلخل ما علمته الجامعات العربية له ، وما رسخته في ذهنه من مستقر ثابت لا قيمة له » [56] ص7.

و ظاهرة كهذه لا تؤكد شيئا سوى أن الثقافة العربية لازالت تبحث عن هوية مفقودة ، جريا وراء الوافد الجديد لا لشيء إلا لأنه من صنع الآخر والذي أضحى بالنسبة إلينا مصدر الإبداع و منبعه الوحيد، وكأن الوعي العربي الراهن غير قادر على ابتكار فكر عربي سليم انطلاقا من مقوماته الحضارية الخاصة .

وما قد يزيد المسألة غرابة، هو أن دخول البنيوية إلى النقد العربي كان بعد أن سجلت تراجعا كبيرا في تربتها الأصلية، ثم إن النقاد العرب أنفسهم كثيرا ما وقعوا في التناقض حين تعاملهم مع النصوص الأدبية وفق مفاهيمها نظرا لخروجهم في كثير من الأحيان عن المبادئ التي انطلقوا منها.

والشيء نفسه يمكن ملاحظته عند الدكتور" مرتاض " الذي حاول أن يقدم مقابل ثورته تلك بديلا منهجيا، يعتمد فيه على « المنهج البنيوي أو عناصر من أصوله على الأقل ..» [55] ص12 ،غير أن هذا البديل البنيوي كان في بداية الأمر لا يختلف – في توظيف الدكتور " مرتاض " له – عن المناهج التقليدية التي جاء أصلا ليحل محلها ، إذ غلبت على مجموعة الدراسات الأولى التي ادعى فيها تطبيق المنهج البنيوي تجاوزات كثيرة عن الإطار النظري الذي قامت عليه.

ففي دراسته الألغاز الشعبية يقسم الباحث تحليله إلى قسمين ، اعتنى في الأول منهما بدراسة مضمون الألغاز ،دراسة قائمة على شرح و تفسير الألغاز تفسيرا لا يمت بأية صلة لتفاصيل النقد البنيوي حتى إن الناقد نفسه نعت منهجه فيه بأنه تقليدي [55] ص12، أي أنه ينضوي بشكل أو بآخر تحت مظلة تلك المناهج التي بدأ دراسته هذه بالقدح في إجراءاتها .

أما القسم الثاني فقد خصه الدكتور" مرتاض" لدراسة (الشكل الفني للألغاز) أين درس لغة الألغاز، وأسلوبها، دراسة ألسنية تزاوج بين مصطلحات اللسانيات الغربية ومصطلحات البلاغة العربية القديمة، مستعينا في ذلك بالإحصاء للكشف عن الخصائص الأسلوبية لها.

وهنا يتضح لأي قارئ أن الدكتور" مرتاض" يفصل الشكل عن المضمون وهو احد الإجراءات التي قامت البنيوية على دحضها ، منذ أن قال" سوسير" بتوحيد الدال والمدلول فلا داعي إلى مثل ذلك التهجم على الدراسات التقليدية طالما أن الناقد لم يستطع تجاوزها على الصعيد التطبيقي سواء أتعلق الأمر بهذا الكتاب أم بغيره من الدراسات العديدة التي قدمها الباحث و التي حملت كلها المواصفات المنهجية نفسها ، فقد عالج الناقد (الأمثال الشعبية الجزائرية) ومجموعة من الدراسات الأخرى التي كان الجامع بينها ، أنها اتخذت معظمها النص الأدبي الشعبي موضوعا لها .

وهذا الصنيع من الباحث ، يذكرنا ببدايات التحليل الشكلاني والبنيوي ، مع " فلاديمير بروب " v.propp ، وكلود ليفي ستراوس c.l strouss، اللذين عالجا تحت محك الدراسات الحداثية أجناسا سردية شعبية(الحكاية العجيبة ، الأسطورة) ، وذلك قبل أن ينظر لها " رولان بارت" بمقولته " موت المؤلف "[30] ص15.

فقد وجدنا الدكتور مرتاض يخصص للأجناس الشعبية ، الدراسات التالية :

- الأمثال الشعبية الجزائرية
- في الأمثال الزراعية
- الميثولوجيا عند العرب
- عناصر التراث الشعبي في اللاز

و يبدو أن الباحث توخى من خلال تركيزه على النصوص الأدبية الشعبية المجهولة المؤلفين أن يسهّل تطبيق المناهج الحداثية بحيث يتأتى له إقصاء المبدع من العملية النقدية بصفة عفوية و بالتالي سيكرس آليا أحد مبادئ النقد الأدبي الحداثي، غير أن ذلك لم يمنعه من أن يخالف مبادئ أخرى .

حيث تشترك هذه الدراسات كلها في كون الباحث لا يستعمل البنيوية عبر كامل الدراسة وإنما يقصرها على دراسة الأشكال الفنية لهذه الأجناس الشعبية ، في حين يدرس مضامينها المفصولة عنها بمناهج أخرى مما قد يأخذ بنا إلى القول بأن الدكتور " مرتاض " كان تمثله للبنيوية في هذه

المحاولات الأولى ناقصا ، حيث ربما اعتقد أنها تحلل الأشكال الأدبية فقط بمعزل عن المضامين وهو مالم تقرره البنيوية لنفسها ، إذ أنها " ربطت لأول مرة المدلول بالدال بعدما كان الدال هو المربوط بالمدلول " [57] ص78.

ومعنى هذا أن البنيوي ليس بحاجة إلى البحث في المضمون مستقبلا ، مادام يمكن الوصول إليه من دراسة الشكل من حيث هو قرين يحل محل ما دل عليه [57] ص79.

ويمكن أن نلحظ تجزيء الدكتور "عبد الملك مرتاض" للدراسة عبر كل الأعمال المذكورة مثلما هو الحال في كتاب " الأمثال الشعبية الجزائرية " الذي يصطنع فيه كما يذكر " منهجا قائما على الألسنية البنيوية " [58] ص8، لكن تفاصيل هذا المنهج وإجراءاته لا تظهر إلا في القسم المرسوم بـ (اللغة و الأسلوب في الأمثال الشعبية الجزائرية)، حيث درس لغة الأمثال ومدى مسايرتها للغة الفنية بحكم أن « البنيوية تنظر إليه (أي النص) ، على أنه ذو خصائص فنية تستخرج من بنية اللغة ذاتها و تبحث في كيفية تعامل الأديب مع هذه اللغة الفنية (ونقصد هنا باللغة الفنية ما يطلق عليه الألسنيون الغربيون اللانقاج " langage " ... » ثم انتقل إلى دراسة أسلوبية الأمثال التي مهد لها بتعريف للأسلوبية وأهم اتجاهاتها و أعلامها [58] ص120،(قد يكون أول مقاربة أسلوبية – على جزئيتها – في الخطاب النقدي الجزائري) .

بعد ذلك يمضي إلى دراسة المستويين البنيوي والصوتي مستعينا في ذلك بعمليات إحصائية شاقة، ويشير الدكتور"عبد الملك مرتاض " إلى أنه تعمد إلغاء المستوى الدلالي من هذه الدراسة لأن « الحديث عن المضمون في أكثر من موطن في هذه الدراسة لابد أن يكون قد أشار ولو من بعيد إلى هذا الضرب من المفهوم الألسني ...» [58] ص120 ، ذلك لأنه أسهب في القسم الأول من الكتاب في الحديث عن مضامين الأمثال و رأى أن ذلك كفيل بإبانة الخصائص الأسلوبية للمستوى الدلالي في لغة الأمثال ، متناسيا أن هذا الإجراء القائم على دراسة المضمون منفصلا عن الشكل مخالف تماما للتصور النقدي البنيوي.

وتتطابق حيثيات هذه الدراسة مع دراستيه(في الأمثال الزراعية) و (عناصر التراث الشعبي في اللاز) ، بحيث لا يظهر أثر المفاهيم الألسنية الغربية ، إلا في جانب واحد من جوانبها وبعد أن يسهب في الحديث عن المضمون وقضاياه ودلالاته، اتكاء على الشرح التقليدي للنصوص.

ويمكن أيضا نرى هذا التجزيء من خلال دراستيه(الميثولوجيا عند العرب) و(القصة الجزائرية المعاصرة) ، اللتين تشكلان أيضا إحدى النماذج التجريبية للنهج البنيوي في النقد الجزائري ، إذ لا نجد عبرهما إلا بعض الحديث عن اللغة الفنية التي « تميز المفردات الفنية أو المعـــــــــــــــجم الفني المؤلف منه العمل الأدبي بكل أبعاده و عناصره الألسنية واسعة التشعب ...»[55] ص52، على حد تعبير الناقد نفسه .

زيادة على هذا ، يمكننا تسجيل الكثير من التناقضات بين المستوى النظري الذي يصرح به الناقد في مقدماته لكتبه و بين مستوى تطبيق النظريات على النصوص المدروسة ، حيث وجدنا الناقد كثيرا ما يخالف بعض خصائص النقد البنيوي القائم أساسا على نبذ الرؤية المعيارية التقويمية ليمضي في الاتجاه المعاكس لذلك تماما إلا أنه كان أول الناس خروجا عن ذلك . حيث نجده في هذه الدراسة نفسها كثيرا ما يصدر أحكاما نقدية يتدخل بها أحيانا في حرية الأديب في اختيار و توظيف لغته بل حتى في طريقة انتقاء شخصياته، بناءا على مقاييس نقدية قد تخرجه من إطار النقد البنيوي لتزج به في إطار منهجي مناقض له تماما، و لنلاحظ مثلا تعليقه على بعض أحداث رواية " الطاهر وطار"، بالشكل التالي: « إن الرواية تجعل فيما بعد من "بعطوش" هذا المجرم فدائيا كبيرا و مجاهدا عظيما، كأن جنود جيش التحرير كانوا في بعضهم على الأقل، عصابة في أصلهم تتألف من قطاع الطرق ومقترفي الجرائر ومرتكبي الجرائم....»[55] ص55. وحكمه على لغة الروائي بأنها « في معظم أطوارها إما ضعيفة... و إما عادية بمفهوم النثر الشبيه بالعلمي الذي لا يراعي أبسط عناصر الأناقة و الجمال الفني في الصياغة »[55] ص101.

فهذه التعليقات تفارق الطبيعة الوصفية للمنهج البنيوي كما أنها مدينة في المقياس الذي قامت عليه إلى ذاتية الناقد المحكومة بأطر إيديولوجية واضحة مما يجعلها عموما محتواة في اتجاه نقدي آخر هو النقد الإيديولوجي الاجتماعي و لا علاقة لها إطلاقا بوظيفة النقد البنيوي.

وما قد يسجل على الناقد أيضا في هذا السياق هو أن موقفه من مشروعية الحكم النقدي أثناء التحليل والدراسة تخلله كثير من الاضطراب والتناقض، بين مختلف أعماله النقدية، ففي الوقت الذي دعا فيه إلى ضرورة إسقاط الوظيفة التقويمية من مهمة الناقد في كتابه السابق وجدناه في كتاب آخر يدعو إلى خلاف ذلك تماما، فقد صرح في دراسته عن القصة الجزائرية بما يلي: « لعل من المستسمج في ذوق كثير من النقاد المعاصرين، أن نتوقف لدى هذه الهنات (يقصد الهنات اللغوية النحوية) و نحن نحسب أن لا شيء أغلط من هذه الرؤية النقدية القاصرة »[37] ص224،

وللقارئ أن يقارن بين قوله هذا و قوله السابق الذي اعتبر فيه أن وظيفة إصدار الأحكام ليست متعلقة إلا بوظائف قاض من القضاة، لا ناقد من النقاد.

والواقع أن كتاب القصة الجزائرية في مجمله لا يكاد يمت إلى المنهج البنيوي بصلة و هو كتاب درس فيه القصة الجزائرية المعاصرة بتقسيمها إلى مضمون اجتماعي و آخر وطني موزعا المضمون الاجتماعي إلى ثلاثة محاور (الهجرة ، الأرض ، السكن).

ثم انتقل إلى دراسة (الشخصية ، الحيز ، المعجم الفني) بإجراءات تهدف إلى التوصل إلى معرفة «الأفكار التي كانت تلح على خيال أولئك القصاصين عبر مفردات يصطنعونها و يكررونها دون سواها ، فإذا هي لحمة نصوصهم السردية ... » [37] ص11. لأجل ذلك راح الناقد يحصى الوحدات البنيوية المشكلة للمتون القصصية المدروسة ليقسمها إلى سبعة معاجم فنية، تشترك وحدات كل منها في معان محدودة.

وعلى الرغم من أهمية الملاحظات التي توصل إليها الناقد وبغض النظر عن التأويلات التي قدمها مقابل تواتر أي لفظ في القصص المدروسة ، فإنه يجب الإشارة إلى أن التصور النظري الذي يتكئ عليه مرتاض، و هو البحث في خصائص اللغة الفنية، و إن انتمى إلى مفاهيم البنيوية لم يكن ليعصمه من الوقوع في اضطراب منهجي كبير و نرى أن إدراجه ضمن خانة المؤلفات النقدية البنيوية ، أمر منوط بالتقسيم التاريخي المرحلي و ليس قائما على نظرة فنية معرفية، بحيث كانت التحاليل التي يقدمها الدكتور "مرتاض" أقرب إلى مفاهيم النقد الاجتماعي أو حتى الانطباعي منها إلى البنيوية.

و للتمثيل على هذه نورد مقتطفا من حديثه عن الشخصية في بعض القصص المطروحة للدراسة يمكن أن يتضح من خلاله بعض ذلك.

يقول الناقد تعليقا على أحد الشخصيات المدروسة:« إن هذا العامل يقدمه النص على أنه كان يعمل بشركة "سونطراك" (كذا) ومثل هذا التقديم قد يسقط من دعوى النص كل مزاعمه فـ"الفاسي" عالج مشكلة السكن من خلال شخصية معلم محروم ، وهو شيء طبيعي أن لا يعثر على سكن لكثرة المعلمين في المجتمع وقلة الخير، و "منور" عالجها عبر شخصية سقاء فقير بئيس أعور و هذا أمر

يعد ضربا من التوفيق، أما أن نعالج مشكلة السكن ... فنجعل بطلها الضحية عاملا في أغنى شركة وطنية فإن هذا الاختيار في تقديرنا لا يخلو من حرمان... " [37] ص95.

فهل يمكن إدراج حكم كهذا أو تحليل نقدي من هذا الطراز تحت مظلة النقد البنيوي؟ ثم متى كانت البنيوية تطالب الأديب بتغير شخصياته أو وظائفها أو مراكزها الاجتماعية قياسا على البيئة التي أنشأ فيها أدبه ؟

إننا لا نرى هذا المفهوم إلا مطابقا لمفهوم " الالتزام " الذي أقرته الدراسات الاجتماعية الماركسية في ميدان النقد، وهو بذلك نقيض التصور البنيوي إطلاقا حيث لا مجال في البنيوية إلا للحديث عن النص و النص فقط.

إن الناقد يسجل على نفسه تناقضا صارخا بين آرائه النقدية النظرية التي كثيرا ما حملت استياء و تذمرا كبيرين من جملة المناهج التقليدية « التي قصاراها تناول النص من حيث مضمونه و هل هو نبيل أو غير نبيل؟ و تناول اللغة من حيث شكلها وهل هي سليمة أو غير سليمة، قبل أن تصدر أحكاما قضائية صارمة على صاحب النص أو له...»[59] ص19، وبين تطبيقه لهذه الافتراضات النظرية على النصوص الأدبية والذي كان مطابقا تماما لمفاهيم وإجراءات هذه المناهج التقليدية نفسها.

وأمام هذه الشواهد، لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نسلم بإضفاء صفة النقد البنيوي على هذه الدراسة التي تتناقض حيثياتها تناقضا صارخا مع حيثيات التحليل البنيوي للنصوص السردية سواء على مستوى الإجراءات الموظفة فيها و التي أضحت أركانا يقتضيها الكشف عن البنى الصغرى المشكلة للعمل السردي أو على مستوى المعيارية التقليدية التي جاءت البنيوية أساسا للتخلص منها.

لذلك يمكن أن نعتبر هذه الدراسة و بقية الأعمال التي أتينا على ذكرها إرهاصات أولى أو تجارب لاستثمار البنيوية في النقد الجزائري و اتضح من خلالها أن المفهوم الأساس الذي يعطيه الدكتور "مرتاض" للبنيوية لا يعدو اعتبارها بحثا عن خصائص اللغة الفنية عبر الإبداع الأدبي وسجلنا عليه أثناء ذلك نقصا كبيرا في الإجراءات المنهجية التي اعتمدها و التي كثيرا ما كانت غريبة عن الإجراءات المنهجية للبنيوية، الشيء الذي أوقعه– كما مر علينا- في كثير من التجاوزات و التناقضات .

و يمكننا عموما أن نحدد مواصفات هذه الدراسات في النقاط التالية:

- الموضوع مشترك و هو إما النص الشعبي المجهول المؤلف أو المتون الأدبية التي تتشكل من مجموعة من النصوص الأدبية التي يتعدد مؤلفوها و تشترك في إطار الجنس الأدبي الواحد.

- تشترك كل هذه الأعمال في كون المنهج البنيوي لا يظهر إلا عند دراسة الأشكال الفنية ، كما أن ظهوره لم يكن إلا في شكل تصور مبدئي هو البحث عن خصائص اللغة الفنية انطلاقا من عملية إحصائية لوحداتها الألسنية، و كثيرا ما ظهر عبرها استعمالها لبعض إجراءات الأسلوبية بالإضافة إلى اعتماده الكبير على مفاهيم البلاغة العربية .

- وقعت كلها في إشكالية الفصل بين شكل العمل الأدبي و مضمونه ، كما أن الناقد لم يراع فيها وصفية المنهج البنيوي إذ لا يكاد كتاب منها يخلو من الأحكام النقدية و يعتبر كتابه " القصة الجزائرية المعاصرة " نموذجا فذا في ذلك ،ولقد أدى ذلك بالناقد إلى خروجه الصريح عن المنهج البنيوي إلى مناهج أخرى.

غير أن هذه النظرة التجزيئية زالت من مؤلفات الناقد في مرحلة أخرى من مراحل تجربته النقدية حيث أخذ يتخلص من جملة هذه التجاوزات المنهجية محاولا السعي إلى ابتداع طرق جديدة ملائمة لتناول الإبداع الأدبي، تقوم على المزاوجة بين التراث و الحداثة في العملية النقدية، وتنطلق في ذلك من خصوصية النص المدروس، و ليس من إسقاط افتراضات نظرية مسبقة عليه.

و يمكن أن نلاحظ هذا التطور بشكل جلي من خلال كتابه (النص الأدبي من أين؟ و إلى أين؟) الذي شكل محاولة تأسيسية صاغها الباحث في سبيل تكريس انتقال عناية النقد الأدبي من سلطة المؤلف إلى سلطة النص الأدبي، وحمل كثيرا من الملامح النقدية التي قامت عليها التجربة النقدية عنده.

عبر ما يزيد عن 150 صفحة ، حاول الدكتور "عبد الملك مرتاض" إعطاء تصور شامل للكيفية المثلى لتناول النص الأدبي من خلال قسمين:

القسم الأول: و هو خاص بتقنيات النص الأدبي، قدم فيه الباحث عبر فصلين بعض المسائل المنهجية المتعلقة بتحليل النص الأدبي.

وخصص الفصل الأول لحديث نظري عن (الفن هوية ووظيفة وتبليغا)[60] ص11، يستمد طروحاته النظرية من كتابات بعض أعلام البنيوية أمـــثال " جيرار جنيت " "G . Genette "

و " يوري لوتمان " " Lotman " و " جـــان كوهن " J.cohen " و " تزفيتان تودوروف" " T.Todorov " من جهة و من آراء أحد أعلام البيان العربي القديم " أبو عمرو الجاحظ " من جهة أخرى.

أما الفصل الثاني فقد خصصه للحديث عما أسماه بعالم النص الأدبي[60] ص39 ، استهله كعادته بثورة منهجية تقدح في المناهج التقليدية التي قصاراها تفسير و شرح النص اتكاء على عناصر خارجة عنه كبيئته ومؤلفه، فالنص كما يرى "د.مرتاض" قياسا إلى مؤلفه « ... كالنطفة التي تقذف في الرحم ، فينشأ عنها وجود بيولوجي و لكن الوليد على شرعيته البيولوجية و الوراثية لا يحمل كل خصائص أبيه..."[60] ص41. ولأجل هذا وذاك راح يحدد معالم طرحه النظري عبر مجموعة من الافتراضات التي يمكن إجمالها في النقاط التالية:[60] ص49.

1- يستحيل وضع قواعد ثابتة تضبط دراسة النص الأدبي.
2- قد يدرس دارسان من مدرسة نقدية واحدة نصا أدبيا واحدا و لكن النتائج التي يستخرجها كل واحد منهما لا ينبغي أن تكون واحدة.
3- كل نص يعرض على دراسة منهجه المستقل.
4- إن نقدا واحدا لنص أدبي ما لا يستطيع – وما ينبغي له – أن يستفيد كل ما فيه من خفايا و أسرار .
5- إن النص الأدبي الواحد يجوز أن يعالجه دارس واحد معالجتين اثنين أو أكثر.
6- النص الأدبي يتجدد و ينبعث من خلال كل قراءة يقوم بها فهو معين لا ينصب كلما استعطاه قارئ استعطاه.

وهذه أهم النقاط التي ألمع إليها الناقد خلال هذه الفصل ويستشف منها محاولته تأكيد أن النص وحده كفيل بتحديد السبيل الأمثل لمعالجته ، لذلك كان لزاما على الناقد -برأي الدكتور "مرتاض "- أن لا يحدد منهج الدراسة سلفا، بل ربما احتاج الأمر إلى الاستفادة من أكثر من رؤية نقدية في تحليل واحد مراعاة لخصوصية النص و ذلك ما دعا الناقد إلى أن ختم كل حديثه « بعبارة صغيرة ولكنها جامعة : إن اللامنهج في تشريح النص الأدبي و المنهج ...» [60] ص55 .

و في ضوء هذا التصور النظري راح الناقد يحاول إسقاط ما اقترح من فروض على نص قديم" لأبي حيان التوحيدي " وذلك عبر القسم الثاني من الكتاب الذي أعطاه تسمية " في تطبيق النص الأدبي " [60] ص59، و قسمه إلى أربعة فصول:

- دراسة في بنية النص المطروح.
- مفهوم الزمان في نص أبي حيان.
- مظاهر من الحيز و الصورة في النص المطروح.
- دراسة التركيبات الصوتية.

أول ما يلفت انتباه القارئ لهذا العمل أن مؤلفه تحرج في الإفصاح عن المنهج الذي وظفه في تشريح النص المدروس ، حيث يقول: « حاولنا دراسته بمنهج جديد ولا أقول بمنهج بنيوي بكل ما يحمل اللفظ من مدلول مكثف معقد ... » [60] ص5 ، إلا أننا و بعد اطلاعنا على منهجيته في هذه الدراسة و جدنا أنها تزاوج بين مصدرين أو لنقل ثلاثة مصادر.

1- مصادر النقد المعاصر التي يمكن أن نجد فيها مؤلفات كبار البنيويين أمثال " ر. بارت " و " جيرار جنيت " و مؤلفات رواد الأسلوبية أمثال " جون كوهن " و " يوري لوتمان " بالإضافة إلى عبد السلام المسدي في كتابه الأسلوبية و الأسلوب.
2- مصادر النقد العربي القديم : ممثلة في كتاب الجاحظ " البيان و التبيين ".

وعلى هذا جاء منهجه أو لا منهجه كما سماه خليطا بين آراء الجاحظ وإجراءات البنيوية ومفاهيم الأسلوبية التي كثيرا ما رأى هو نفسه أنها تلتقي بالرغم من حداثتها بالمفاهيم النقدية التي وضعها الجاحظ في الأدب منذ زمن طويل [61] ص9، بحيث انطلق في تشريح النص الأدبي طارحا مجموعة من الأسئلة المفاتيح التي رأى أن الإجابة عنها ستحدد طريق الوصول إلى أدبية هذا النص، و من ذلك قوله "« ما أسلوب هذا النص الأدبي؟ و لا نستطيع معرفة أسلوب هذا النص إلا بدراسة أسلوبيته وللأسلوبية مفاتيح من أهمها الإجابة عن بعض هذه الأسئلة المختلفة كيف كانت جمل النص ؟ قصيرة أو طويلة ؟ و ما النوع المسيطر؟...» [60] ص64، ولم تقتصر تساؤلاته على نوعية الجمل باعتبار طولها أو قصرها بل شملت كل الوحدات الصرفية المشكلة، لبنية النص والتي يقسمها إلى بنى إفرادية (الأسماء و الأفعال)، و بنى تركيبية (الجمل)، ليمضي بعد ذلك في الإجابة عن كل تلك التساؤلات اعتمادا على عمليات إحصائية طويلة ، مفسرا نتائجها تفسيرا حرص كل الحرص على أن يكون تفسيرا داخليا نسقيا، وتلك من ملامح النقد البنيوي التي حملتها الدراسة.

وفي الفصل الثاني تعرض الباحث إلى (مفهوم الزمان في نص أبي حيان التوحيدي) محاولا تناوله تناولا مغايرا من حيث أنه لا يريد من الزمن ذلك «الزمان التقليدي الذي يعبر عنه فعل من الأفعال أو يدل عليه فذلك زمان نحوي تدارسته كتب النحو حتى أصبح الكلام فيه حشوا ولغوا»[60] ص83، وإنما يريد مفهوما آخر أشمل و أعم من حيث أنه لا يقتصر على التصنيف النحوي الذي

يجرد الأسماء من أي دلالة زمنية بل يرى أن الزمن متعلق بكل الصيغ ومتواجد عبر كل النصوص الأدبية شعرا كانت أو نثرا.

إن الزمان الذي يريده الباحث هو «ذلك المتجسد في الكائنات و الأشياء: الدال عليها ، المحدد لعمرها الواصف لأحوالها، المتسلط عليها(...) ومثل هذا الزمان يجب أن يتجسم في معظم النصوص الأدبية و إن لم تك من ذوات الصفة الحكائية » [60] ص64.

وسلوك نقدي كهذا يجعل من الباحث يجاوز– نظريا على الأقل– ويتخطى الدراسات البنيوية للزمن والتي تقصر دراسته على النصوص الحكائية السردية فقط كما أنها تقتصر في ذلك على تتبع التداخلات الزمنية بين زمنين رئيسيين تحكمان النصوص السردية عموما وهما زمن السرد و زمن القصة من حيث أن الأول منهما متعلق بالترتيب المنطقي لأحداث القصة المسرودة ، في حين يتعلق الثاني بالكيفية التي يقدم بها السارد هذه الأحداث إلى القارئ معتمدا في ذلك على ترتيب زمني مغاير في عرضها [62] ص177.

أما إذا تعلق الأمر بالنصوص الشعرية فإننا لا نكاد نصادف أي حديث عن الزمن فيها بالمنظور البنيوي ، وهو ما أخذ بالباحث إلى اصطناع هذا المفهوم الجديد للزمن،وعكف على تسميته بالزمن الشعري و صار ملازما له في كل دراساته .

ولو أننا كثيرا ما وجدنا الناقد لا يجاوز في تحليله للزمن بهذا المفهوم الذي ابتكره ما تتوصل إليه الدراسات التقليدية أمام تواضع النتائج التي يتوصل إليها والتي قد تبدو لأي قارئ من أول قراءة يجريها على النص المدروس ، و لنلاحظ مثلا حديثه عن الدلالة الزمنية للفظة " الربيع " التي و إن « كانت ...تقليديا لا تشمل أي زمان من نوع ما لأنها اسم صريح ، أي اسم مجرد عن الزمان .....فإننا إن تأملناها ألفيناها ذات دلالة زمانية ...فزمان النص هو زمان فصل الربيع بما ينشأ عنه من أبعاد زمانية تعني فصلا بذاته .. » [60] ص87 .

إن هذه الملاحظة تمثل أمام القارئ من أول وهلة ، بحكم أن النص الأدبي المدروس ينطلق أو يبـــــــــدأ بعبارة تدخله مباشرة في جوه الزمني المحدد بفصل الربيع «..كتبت إليك و الربيع مطل »[60] ص63، مما سيأخذ به مباشرة إلى أن يفتح مجال توقعه على احتمالات أن الدلالة الزمنية المركزية التي يدور النص في فلكها متعلقة بهذا الزمان الربيعي ، و أن كثيرا من المعاني

التي يقدمها هذا النص مستمدة من الدلالات الإيحائية التي قد تنجر عن توظيف تلك اللفظة في السياق النصي .

و معنى هذا أن الناقد على المستوى التطبيقي لم يزد كبير شيء للتحليل البنيوي لزمن النص مقارنة بالافتراضات النظرية التي قدمها .

و في الفصل الثالث حاول الباحث أن يستجلي بعض ملامح الحيز و الصورة الفنية عبر النص المدروس منطلقا في ذلك من السعي إلى الكشف عن الكيفية التي تعامل بها النص مع الحيز [60] ص99.

ويقصد به الناقد ، ما يقصده كثير من الباحثين العرب بمصطلح " الفضاء " ، أي المقابل العربي للمصطلح الفرنسي " espace " . ويبدو من خلال ما قام به الباحث أن دراسة الحيز المكاني عنده مغايرة نوعا ما لإجراءات التحليل البنيوي الذي عادة ما يدرس الفضاء في الأعمال السردية خصوصا و ذلك باعتباره مشكلا سرديا دالا يستمد دلالته من خلال الأحداث التي تجري على مسرحه ، أي أن مفهومه لا يبتعد كثيرا فيها عن مفهوم المكان ، إلاّ أن مفهوم الحيز عند الدكتور" مرتاض " يتجاوز ذلك بحكم أنه لا يبحث في النص عن مكان جغرافي محدد ، و إنما يسعى إلى استخراج دلالات الحيز عبر لغة النص و إشاراته محاولا الإمساك بالشكل الصوري المجرد لهذا الحيز الذي يعتبره حيزا خلفيا مقنعا «..وإذا كان الزمان متسلطا على كل شيء،فان الحيز لا يقل عنه تسلطا، فهو يكاد يتولج في جميع العوالم فلا شيء إلا وله ارتباط بالحيز و الزمان جميعا ...»[60] ص102 ، كما يرى الناقد.

و جاءت دراسته في هذا المقام، متشابهة إلى حد بعيد مع الدراسات التي تتناول الصورة الفنية في النصوص الأدبية، فقد أخذ الباحث يستجلي بعض الدلالات الجديدة،التي اكتسبتها الصيغ الدالة على المكان بعد ارتباطها بغيرها من الكلمات، محاولا أن يستخرج صورة الحيز المتشكل جراء ذلك.
فالأرض مثلا لم تعد « هذا الحيز المنبسط...وإنما هي شيء حي يعقل و يحس ويعي ،بل هو شيء من صفاته الشباب والجمال....وليس هذا إلا قوله "عروس"...»[60] ص105 .

أما الفصل الرابع فقد قصره الباحث على دراسة التركيبات الصوتية في النص المدروس من حيث أن «جمالية هذا النص تكمن حتما في تركيبته الصوتية الغنية ، أي في أجراسه الصوتية

المتلاحقة » [60] ص101 ،التي رأى أنها تنتظم و فق مجموعة من الوحدات المتميزة بخصائصها ، سماها " السلالم الصوتية " و حددها بسبعة سلالم ، ثم راح يستعرض خصائصها الأسلوبية معتمدا على بعض المعادلات الرياضية والجداول الإحصائية التي تغص بها صفحات هذه الدراسة محاولة تقصي مواصفات الإيقاع في النص المدروس الذي رأى الباحث أنه يحمل كثيرا من المكونات الشعرية بالرغم من طابعه النثري الظاهر.

لقد حملت هذه الدراسة كثيرا من الخصائص التي قد تجعلها مدينة في أغلبها إلى مبادئ النقد البنيوي من حيث غلب عليها الطابع الوصفي التحليلي الذي وجهه الباحث إلى الكشف عن مكونات هذا النص بالتفصيل ، مستعينا في ذلك بكثير من مفاهيم بعض العلوم التجريبية كالرياضيات والإحصاء ، كما شدد الباحث كثيرا على تمسكه بالمبدأ الذي قطعه على نفسه منذ البداية ، والمتعلق بإقصاء دور المؤلف من العملية النقدية ، و إنهاء مهامه بمجرد خروج النص الأدبي إلى الحياة ، يتجلى ذلك في قوله « نحن نعزو النص هنا إلى هذا الشيخ (يقصد أبا حيان التوحيدي) من باب وضع ورقة تعريف له ليس منها مناص ، و إلاّ فالنص هو صاحب نفسه ومستقل في و جوده عن مبدعه و الآية على ذلك أننا لم نكتب سطرا واحد عن هذا الشيخ ، و كتبنا الدراسة كلها عن النص الذي هو بالقياس إلينا كل شيء » [60] ص84.

زيادة على هذا تبدو على هذه الدراسة أيضا ، الإفادة الكبيرة للباحث من التراث البلاغي القديم خاصة فيما يتعلق بالتقسيمات التي كثيرا ما كان يقوم بها باعتبارات نحوية صرفة ، و المصطلحات الموظفة فيها و هذه السمة لا تكاد تخلو منها دراسة من دراساته ، كونه يسعى دائما وعن قناعة راسخة إلى مزج التراث بالحداثة في محاولة للإحاطة بالنص الأدبي من كافة جوانبه من جهة وللتأكيد من جهة ثانية على أن الفكر العربي القديم لم يعدم أراء نقدية تضاهي أو تجاوز أحيانا تنظيرات النقد الحداثي ، و لعل لكتابه (بنية الخطاب الشعري) أن يمثل دليلا وافيا على ذلك .

غير أن ما يستدعي انتباه القارئ في كتاب(النص الأدبي من أين؟ و إلى أين؟) هو إكثار الناقد من الاعتماد على الإحصاء بالرغم من أن هذه المسالة أثارت حفيظة كثير من النقاد.

ففي الوقت الذي نجد فيه موقفا ينتصر للإحصاء و استثماره في الدراسة الأدبية نجد أيضا موقفا أخر يشكك فيه و في نتائجه ، بحجة انه يقضي على الخاصية الجمالية الذوقية للنقد الأدبي، و

يحيل الأدب إلى مجرد ظاهرة تقاس بكمها التركيبي ، خاضعة بذلك إلى أحادية التفسير والتي لن تتأتى للناقد بحكم الطاقة الإيحائية للعمل الأدبي .

و يرى الدكتور عبد السلام المسدي أنه « لئن كان للعملية الإحصائية فضل بارز في عقلنة المنهج النقدي فإن جملة من الاحتياطات قد تغافل عنها بعض النقاد...» [57] ص77، مما جعل النتائج التي يصلون إليها كثيرا مالا تعكس الدلالة الحقيقية لها، كونهم يجرون إحصاءاتهم على مفردات النص و مركباته بعد اقتطاعها من سياقها النصي و يعللونها على اعتبار دلالتها المعجمية المباشرة و التي قد تتخلى عنها المفردة تماما عند إتحادها في النص الأدبي مع غيرها من الكلمات مكتسبة دلالة أخرى يمكن أحيانا أن تناقض دلالتها الأصلية تماما.

هذا بغض النظر عن ما يكتنف العملية الإحصائية نفسها من مغالطات ناتجة عن صعوبة تصنيف الوحدات البنيوية للنص تحت صنف واحد من جهة ، وعن مدى مصداقية التفسير الذي يصطنعه الناقد للنتائج من جهة أخرى .

ويمكن أن نمثل على هذا مثلا في كتاب" عبد الملك مرتاض" هذا الذي علل فيه شيوع الأسماء " في نص أبي حيان " بأنه « كان عملية السنية اقتضتها قواعد البلاغة و متطلبات علم المعاني فان التمسنا لصاحب النص عضوية و سيلان وهم ... فهو إذن الطبع السمع و التمكن من ناصية العالم اللفظي و تسخيره لغاية تبليغيه ...»[60] ص69، فمثل هذا التفسير قد يمكن الوصول إليه من خلال أية قراءة للنص هذا ، تعلم أن صاحبه من أعلام الفكر العربي ، فما حاجة الأدب إلى مثل ذلك خاصة إذا علمنا أن الناقد نفسه قد أوقع نفسه في مغالطات إحصائية كثيرة ، يمكن أن نقف عند بعضها بالشكل التالي :

- في سياق إحصائه للأفعال ، يقسمها الباحث تقسيما تقليديا نحويا، باعتبار أزمنتها إلى : ماض ومضارع وأمر،وقد كانت نظرته إليها متعلقة بدلالتها الزمنية المجردة، أي دون مراعاة لموقعها في السياق الشيء الذي جعله لا ينتبه إلى تغير الكثير من أزمنتها كتلك المسبوقة بالفعل الناقص " كان" ولنقرأ مثلا هذه العبارة من النص المدروس «كانت الجبال تقشعر، والأودية تنضب، والغدران تجف، و الرياض تقف....»[60] ص63.

إذ نجد فعلا ماضيا واحدا و بعده أفعال مضارعة في صيغها، غير أن دلالتها الزمنية ترجع دوما إلى الماضي كونها مسبوقة بالفعل "كان " ، ولكن الباحث يعتبرها أفعالا مضارعة لأنه أجرى عمله

الإحصائي عليها منفردة مقتطعة من سياقها، مما يجعلنا نشكك في كثير من النتائج التي توصل إليها الناقد ويجعلها محل مراجعة ونظر.

- يمكننا أيضا أن نسجل بعض التناقض على الناقد في تعامله مع الأسماء بطريقتين مختلفتين،ذلك انه يجردها من أية دلالة زمنية في عمليته الإحصائية،في حين وجدناه يرى أنها مفعمة بالزمن في سياق حديثه عن مفهوم الزمان [60] ص83, والذي رأى أنه لا تكاد تخلو منه مفردة من مفردات النَّص مخالفا بذلك تصوره الأولي الذي يقضي بأن شيوع الأسماء في النص فيه دلالة على أن النَّص يستمد خصائصه من خصائص الاسم نفسها[60] ص67 .

وبالرغم من إيرادنا لهته الملاحظات التي نرى أنها محسوبة على الناقد بشكل أو بآخر إلا أن ذلك لا يقلل من شأن هذه الدراسة التي نحسب أنها استطاعت أن تضرب مثلا و أن تكون نموذجا ينطلق منه أي باحث لاستجلاء ملامح الخطاب النقدي البنيوي في الجزائر في اتجاهه الشكلاني المطعَّم بروح تراثية مجددة مسايرة للراهن النقدي , عكست سعي الناقد إلى إيجاد بديل منهجي يستطيع أن يلم بشجون النص الأدبي و يحيط بمكوناته فحصا وتدقيقا و تحليلا.

لذلك رأى الدكتور " عبد العزيز المقالح " أن الدكتور " عبد الملك مرتاض " لم يكن في كتابه هذا « بنيويا بالمفهوم الخالص للبنيوية المدرسية , ولم يكن منتميا إلى الأسلوبية ذلك الانتماء المدرسي الذي يضع صاحبه في كبسولة مغلقة تدور به و يدور معها , لقد كان – من خلال نصه ذاته – ناقدا عربيا طليق الاختيار , استطاع أن يتمثل تاريخ النقد العربي في قديمه و في حديثه , واستطاع بذلك أن يتمثل أحدث أساليب النقد الأوربي الحديث مع استعداد صادق و أصيل لكي يوظفه توظيفا عربيا و يرفد به ثقافتنا النقدية الحائرة بين القديم والحديث وبين الأصيل والوافد »[63] ص102، ولا أدل على هذا من أن " عبد الملك مرتاض " ناقد تنوعت أدواته المنهجية تنوعا فرضه الانتصار للنص لا للمنهج و لذلك قلما نجد عنده توظيفا مباشرا لإجراءات المناهج الجديدة إذ اكتفى منها بمبادئها و تصورها العام للنقد الأدبي و اصطنع لنفسه إجراءات جديدة أضحت تعرف به و تعرف بها هي ما أطلق عليه بالإجراء المستوياتي الذي سنحاول الوقوف عليه حين تعرضنا لباقي مؤلفاته في أماكنها من البحث باعتبار المناهج التي تنتمي إليها .

و إذا كانت معالم البنيوية الشكلانية عند الدكتور " عبد الملك مرتاض " لا تتمظهر إلا في التزامه الشديد بتجريد النص والنظر إليه منعزلا وتوظيف كل ذلك جنبا إلى جنب مع النقد العربي القديم دونما اعتداد بإجراءاتها التحليلية الصارمة , فإن معالمها تأخذ شكلا آخر أقرب إلى مفاهيمها

الغربية المعاصرة عند نقّاد آخرين ممن حاولوا إثراء الخطاب النقدي الجزائري بإسقاط النظريات البنيوية على النصوص الأدبية إسقاطا يستشف منه التزامهم الشديد بكل حيثياته و إجراءاته المنهجية و يمكن أن تشكل كتابات الدكتور " السعيد بوطاجين " نموذجا صالحا للتمثيل على ذلك.

2. 2. 2. 1. الدكتور سعيد بوطاجين

بلغ عدد الدّراسات التي اطلعنا عليها للدكتور" بوطاجين" والتي انتهج فيها المنهج البنيوي في مقاربة النصوص الأدبية أربع دراسات هي :

1- كيف صيغت قصص عمار بلحسن 1996

2- تيميمون, رواية رشيد بوجدرة, مقاربة سردية 1997 [64] ص400.

3- الاشتغال العاملي: دراسة بنيوية في " غدا يوم جديد " لعبد الحميد بن هدوقة 1998 [64] ص145.

4- اللاسرد في رواية الانطباع الأخير لمالك حداد، مقاربة بنيوية 1999 [64] ص215.

كما نشر دراسة نظرية أخرى يمكن أن تكون مرجعا صالحا لرؤيته النقدية المطابقة للرؤية البنيوية و التي تستمد مشروعيتها و خلفيتها النظرية من أفكار و آراء أقطاب النقد البنيوي.

و انطلاقا من العنوان الذي اختاره لها الناقد يستطيع القارئ أن يستشف رغبته في تكريس المبدأ البنيوي القاضي بإلغاء المرجع و السياق من الكتابة (الكتابة و وهم المرجع) , بحيث يرى من خلالها و على رأي الناقد الفرنسي " رولان بارت " أنه كلما أعطى الأدب قيمة للواقع , ابتعد الخطاب عن أن يكون إنتاجا مبدعا، ذلك أن مسألة الالتزام - التي كانت متعلقة عند النقاد الاجتماعيين في ما قبل بالواقع والمجتمع من حيث أنه يجب على كل أدب أن يقترب كل الاقتراب من واقعه حتى يغدو قمينا بصفة " الأدب الشرعي"[64] ص118. – صارت عند الباحث مسألة متعلقة بالفن والفن فقط , « فالبحث عن شكل إبلاغي متجانس أهم من البحث عن لغة شمولية بسبب التزام أخلاقي أو سياسي أو أدبي , لا علاقة له بالنص كقيمة فنية سامية »[64] ص368.

ومعنى هذا أن الاهتمام بالمرجع الاجتماعي للأدب سيأخذ بلغة الأديب إلى الابتذال و التسيب في سبيل تقريب الأدب من مجتمع القراء و حملهم على فهمه من خلال جعل مواصفاته أقرب إلى لغة السوق منها إلى أي شكل فني و سيستحيل النقد الأدبي بذلك إلى عملية تتبع آلية للكيفية التي استطاع بها الأدب الوصول إلى ذهنية المجتمع و مدى توفيقه في ذلك.

لأجل ذلك رأى الناقد أن هذه الظاهرة « إذا عملت على توجيه الكتاب ستقضي عليهم لأنهم سوف لن يجدوا من يفهم غدا , وهكذا يصبح الارتباط بالمرجع و هما عظيما بإمكانه الانقلاب على عبدته المرحليين»[64] ص374.

ويمكن من هذا ملاحظة التعريض الذي يقدمه الناقد بالقائلين بأهمية المرجع في الكتابة الأدبية من الكتاب الواقعيين وينجر عنه أن رؤيته النقدية تنص على إقصاء هذا الجانب من اهتماماتها متأسية في ذلك بالرؤى النقدية التي أقرها البنيويون , و التي تعامل النص الأدبي على أنه لا يمثل إلا نفسه و بذلك فهي لا تبحث فيه عن أية حقيقة مرجعية، و إنما تبحث فيه بوصفه لغة تتحقق مشروعيتها الفنية و الجمالية، إذا تشكلت من نظام مترابط و متناغم من الرموز أو العلامات اللغوية كما يرى " ر. بارت"[27] ص132 .

هذه الملامح التي تتمظهر عبر آراء الدكتور " بوطاجين " تقنن رؤيته إلى العملية النقدية وتكرس انتماءها المنهجي الصريح إلى النقد البنيوي، و الذي يمكن أن نستجلي توظيفه له عبر مجموعة الأعمال النقدية التي قدمها محاولا في أغلبها أن يوجه عنايته إلى البحث في خصائص الأدب الجزائري الروائي منه خصوصا، وبالرغم من أن جميع دراساته هي مقالات نشرها عبر المجلات الوطنية, إلا أننا فضلنا تقديمه كنموذج آخر لأعلام النقد البنيوي في الجزائر, نظرا لكونه لم يتبن فيها إلا البنيوية منهجا.

و نشير إلى أن الدّراسة الثالثة (الاشتغال العاملي), أعاد نشرها في كتاب بالعنوان نفسه سنة 2000 , وهو الكتاب الذي سنتخذه نموذجا ننطلق منه في التعرض لتجربته مع المنهج البنيوي و بالرغم من الاعتناء الكبير الذي أبداه الدكتور " بوطاجين " بالنقد البنيوي إلا أننا لا نجد أي إشارة إليه أو إلى أعماله، من طرف الباحث " يوسف وغليسي " في الوقت الذي يذكر فيه أسماء لنقاد آخرين لم تحمل أعمالهم سوى « بعض اللمحات البنيوية »[33] ص128، على حد تعبيره, وذلك في كتابه " النقد الجزائري المعاصر".

وقبل التعرض إلى كتاب (الاشتغال العاملي), نود تسجيل بعض الملاحظات على مقالاته الآنفة الذكر, والتي اتخذت جميعها النص الأدبي الجزائري موضوعا لها.

مما تجدر الإشارة إليه أن الدكتور "بوطاجين " من النقاد الجزائريين القلائل الذين تعرضوا في دراساتهم إلى الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية, وذلك في دراسته حول روايـــــــــــــة " الانطباع الأخير" لمالك حداد " le dernier impression " , والتي قاربها مقاربة بنيوية, تتبع فيها ما أسماه بـ " البياضات الحدثية " وهي « لحظات امّحاء السّرد و تغييب الأفعال التحويلية »[64] ص215، و كيفية ملئها عن طريق السرد، متكئا على تنظيرات " ت. تودورف " بالخصوص.

ثم انتقل إلى تحديد بعض الملامح الأسلوبية للكتابة الروائية عند " مالك حداد " وذلك في الجزء الذي سماه "إستراتجية المعاودة " إذ يصل الناقد فيه إلى أن « المعاودة السّردية أصبحت موضوعا من موضوعات الكاتب»[64] ص213، لأنه كثيرا ما أعاد عبارات بعينها أو معاني كان قد ذكرها سابقا، و ذلك حين يوقف سير الأحداث لينقل السرد إما إلى وصف شخصية من الشخصيات، أو تحديد إطار زمني أومكاني ما في الرواية، ومعنى هذا أن الناقد حاول تتبع بعض الظواهر الأسلوبية التي تتواتر وتطفو على لغة الكاتب،غير أنه لم يعطها المصطلح المتعارف عليه وإنما اعتبرها موضوعا من موضوعات الكتابة عند "بوجدرة" مع ما قد ينجر عن ذلك من اضطراب مفهومي.

فمصطلح المعاودة من حيث ما يفهم من تحديد الناقد له لا يختلف في شيء عن ظاهرة التكرار في النصوص الأدبية كخاصية أسلوبية، تبرز عبر مستويات عدة و تحت أنواع مختلفة. و الناقد المعاودة إلى (معاودة الكلمة, معاودة الفعل الواصف, المعنى...)[64] ص214، لا يختلف عن تقسيم الأسلوبيين التكرار إلى (التكرار الصوتي – اللفظي, المعنوي, الإيقاعي)[65] ص63.

بحيث تتوافق معاودة الكلمة مع مفهوم التكرار اللفظي كما ينسحب مفهوم "معاودة المعنى" على مفهوم التكرار المعنوي أو الدلالي.

أما مصطلح " الموضوع " أو " التيمة "" THEME ", فيحيل إلى مفهوم آخر تماما من حيث هو متعلق أساسا بالنقد الموضوعاتي الذي يقوم على دراسة النصوص الأدبية باستخراج الموضوعات الرئيسية التي تنهض عليها من حيث هي متعلقة بالوعي ودالة عليه , في محاولة لتكريس وسحب مفاهيم الفلسفة الظاهراتية " Phenomenologique " , على النقد الأدبي [23] ص321.

فاستعمال الناقد لمصطلح كذلك قد يجر بالقارئ , إلى مفاهيم أخرى لا علاقة لها بمقاصده، لذلك نرى أن التدقيق في تعاطي المصطلحات النقدية أضحى ضرورة ملحة , خاصة في ظل الأطر المنهجية و المصطلحية الصارمة التي أفرزتها مناهج الحداثة.

ملاحظة أخرى شدتنا إليها في دراسته " تيميمون "(رواية رشيد بوجدرة, مقاربـــــــة سردية)[64] ص400, وهي مقاربة بنيوية حاول فيها الناقد, تحديد خصائص السرد عند" بوجدرة

هذه الملاحظة متعلقة بالعنوان الفرعي الذي وظفه الناقد وهو " مقاربة سردية "، و معنى هذا أنه يحدد المنهج الذي يتبعه في دراسة الرواية بأنه " المنهج السردي" مع أنه لا يوجد - فيما نعلم - منهج نقدي يسمى المنهج السردي.

ذلك أنّ السرد, بوصفه أحد مكونات الخطاب الحكائي, شكل بنفسه موضوعا لعلم هو "علم السرد " أو السّرديات " narratologie " والذي يقوم على « دراسة القص و استنباط الأسس التي يقوم عليها , وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه و تلقيه... » [23] ص174، وهو علم استحدثه جملة من النقاد البنيويين, على رأسهم " ت.تودورف" الذي إليه يعزى أول استعمال لمصطلح" narratologie "[23] ص174،كما تشير إلى ذلك الدّراسات.

ولما كان لأي علم موضوع و منهج دراسة, فإن موضوع السرديات هو السرد أما منهجه فهو البنيوية نفسها، ذلك لأن جل اهتمامات البنيويين كانت تسير في اتجاه واحد تقريبا يقوم على محاولة تحديد القواعد العامة التي تحتكم إليها كل الأجناس السردية، لذلك نرى أنه لا داعي لاستعمال هذه التسمية لأن دلالتها متصلة بموضوع الدراسة أصلا و لا تحيل إلى طبيعة المنهج الذي يستعمله الناقد في معالجته و هو المنهج البنيوي.

ربما كانت هذه بعض الملاحظات التي شدت انتباهنا و نحن نتفحص هذه الدّراسات, و لما كان المقام ضيقا لتناولها و تقديمها جميعا, فإننا آثرنا التمثيل لها بكتابه " الاشتغال العاملي, في "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة ".

أول ما شدّ انتباهنا في هذه الدراسة المنشورة أصلا في مجلة اللّغة والأدب ضمن عدد خاص بالروائي الجزائري "عبد الحميد بن هدوقة " , عنوانها الفرعي الذي يحدد منهج الدراسة فقد

صدرت الدارسة في مجلة اللغة والأدب تحت عنوان " الاشتغال العاملي " في " غدا يوم جديد " لعبد الحميد بن هدوقة " (دراسة بنيوية), ثم أعاد نشرها في كتاب عن رابطة الاختلاف مغيرا عنوانها الفرعي إلى (دراسة سيميائية).

ووجه الاختلاف بين الدّراستين لا يكمن في طريقة المعالجة أو منهجها, كما قد يتبدى للقارئ, و إنما يكمن في كون أولاهما (أي المنشورة في مجلة اللغة و الأدب), جزء من الدّراسة المنشورة في الكتاب, حيث يكتفي فيها بإيراد ثلاث (03) ترسيمات عاملية, من أصل خمسة (05) درسها في الكتاب, في القسم الأول الموسوم بـ"الترسيمات العاملية"[66] ص23، بينما يفرد قسمه الثاني لدراسة ما أسماه بالمثلثات العاملية في الرواية.

وبالتالي نرى أنه لا داعي لتغيير عنوان الدراسة, مادامت حيثياتها باقية على أصلها, وهي من خلال ما بدا لنا, دراسة بنيوية, كون الناقد اعتمد فيها على إجراءات المنهج البنيوي , لاستخراج حركة العوامل في الرواية اعتمادا على النموذج العاملي الذي وضعه "أ.ج. غريماس" ومع أن " غريماس " يعد أحد مؤسسي السيميائية السردية, إلا أن نموذجه العاملي لم يتعد حدود التحليل البنيوي للقص, فما يهم " غريماس " « هو تحليل القوانين التي تحكم العلاقة بين اللغة وعناصر القص المعروفة, على نحو يشبه تحليل سوسير للعلاقة بين اللغة النظام و اللّغـــــــــــــة الأداء... » [23] ص175.

وإذن : إذا كان الناقد يريد من عنوانه الفرعي, تحديد منهج دراسته التي وإن كانت سيميائية الهدف, فإنها ستبقى بنيوية المنهج. و بالتالي فإن استعمال مصطلح الدّراسة السيميائية سيغدو شيئا من الاضطراب المصطلحي و المفهومي لدى الناقد , كون السيميائية كعلم للعلامات« تنتمي في أصولها ومنهجيتها إلى البنيوية, إذ أن البنيوية نفسها منهج منتظم لدراسة الأنظمة, الإشارية المختلفة في الثقافة العامة... » [23] ص178.

أما السيميائية – كما يذهب إلى ذلك كثير من الدّارسين[67] ص6, فطبيعتها أقرب إلى العلم , منها إلى أي مذهب أو منهج, و بالتالي فإن منهجها بوصفها علمها , هو المنهج البنيوي نفسه, و لعل في هذا ما يشفع لأي دارس في الإقرار بأن المنهج البنيوي هيمن على كل الدّراسات النصية بعده, حتى على التفكيكية التي و بالرغم من أنها تقع في الاتجاه المعاكس للبنيوية إلا أن رائدها " جاك دريدا " اعترف بأن«النقد بنيوي في كل عهد بالجوهر و المصير... »[55] ص22.

و ندع أمر عنوان الدراسة لننتقل إلى متن الكتاب, الذي قسمه الناقد إلى قسمين , أسبقهما بمقدمة تحدد هدف الدراسة بكونه « محاولة متواضعة لتفكيك جزء من البنية الروائية الكبرى لرواية " غدا يوم جديد "...»[66] ص7.

تبنى فيها الناقد, منهجا تفادى فيه – كما يورد -« التحليلات الآلية المائلة إلى حفظ النظريات و نقدها فوقيا وأفقيا بفضل عدم إدراك النويات الأساسية التي انبنت عليها عبر التاريخ...»[66] ص8، بحكم أن كثيرا من الأعمال النقدية صارت لا تعدو كونها تجريبا للآليات المنهجية على النصوص الأدبية.

بعد ذلك ينتقل إلى حديث نظري مقتضب عن نظرية العامل actant " عند " أ.ج. غريماس " و بعض البنيويين الفرنسيين, قبل أن يمضي إلى القسم التطبيقي الأول الذي عنونه بـ " الترسيمات العاملية " الذي درس فيه الرواية مقسما إياها اعتمادا« على نظام المقطوعات, نظرا لقدرته على تفكيك الوحدات الألسنية للخطاب إلى أجزاء شبه مستقلة, قابلة للاشتغال كقصص منفردة...»[66] ص21.

وعلى الأساس هذا قسم الرواية إلى خمس مقطوعات سردية, اختصر كلا منها في جملة واحدة, فنتج عن ذلك تقسيم الرواية باعتبار البرامج السردية[66] ص148, المهيمنة عليهاإلى الجمل التالية[66] ص212 :

1- مسعودة تريد الذهاب إلى العاصمة
2- مسعودة تريد تدوين حياتها
3- الحبيب يريد الذهاب إلى الزاوية
4- عزوز يريد الحصول على الأراضي.
5- العمة حليمة تريد تزويج خديجة بقدور.

ومن خلال هذا التقسيم, راح يدرس المقطوعات من منظور النموذج العاملي وفق تقسيم خاضع لموضوعات القيمة" objet de valeur "[67] ص31, الموجودة بالرواية , التي يحددها بخمس موضوعات قيمة (المدينة, الكتابة, الزاوية , الأرض, المدينة) و يتبع الباحث في دراسته لكل مقطوعة خطه إجرائية يمكن تحديدها كالتالي:

1- تحديد الفرضية – التحيين – الغائية

2- تحديد الممثلين " acteurs " و موقعتهم على سلم الأدوار العاملية, ثم وضع الترسيمة
3- شرح الترسيمة عبر مزدوجات (المرسل / المرسل إليه , الذات / الموضوع , المساند / المعارض)

وذلك باعتبار النتائج التي وصل إليها من النص نفسه, إذ قد تخلو بعض البرامج السردية من مساندين, كما قد تخلوا من معارضين, و تفطن إلى ذلك الباحث و اكتفى من النص بما فيه
ثم يختتم كل ذلك بجدول بين فيه « مكونات الترسيمة العاملية, و الوضعيات التي تحتلها مختلف العوامل من منظور النحو السّردي...»[66] ص36.

كانت هذه لمحة سريعة عن متن الكتاب, الدّي و إن تبدى صاحبه ملما بمختلف مفاهيم النقد البنيوي, إلا أن ذلك لم يمنعه من الوقوع في بعض الاضطرابات التي أثرت على هذه الدّراسة, من حيث غدت مختلفة في تحديد الترسيمات العاملية التي تحكم البناء السّردي و الحدثي في الرواية.

حيث أن الناقد درّس برنامجين سرديين " programme narratif " بمنظورين مختلفين, وذلك في المقطوعة الأولى, و المقطوعة الأخيرة, و يمكن توضيح هذا الاختلاف كالتالي :
- في تحديده للترسيمات العاملية, قسمها الناقد إلى خمس ترسيمات, وذلك باعتبار " موضوعات القيمة " " Objet de valeur ", التي يقوم عليها البرنامج السردّي لكل منها .وعلى هذا الأساس يتحدد البرنامج السّردي في المقطوعة الأولى برغبة " مسعودة " في الذّهاب إلى العاصمة , و بالتالي فموضوع القيمة هنا هو المدينة [66] ص93، بينما الذّات " sujet "هي" مسعودة "، مع أنها اعتمدت في سبيل ذلك على الزواج من " قدور ".

أي أن هذا الزواج لا يعـــدو كونه « أحد عناصر الكفاءة بالنسبة لمسعودة ...»[66] ص24, و ينجر عن هذا أن البرنامج السردي القائم على رغبة الزواج « يدخل في إطار برامجها الاستعمالية التي تمهد لاتصالها بالموضوع المركزي...»[66] ص24.

هذا المشهد يتكرر في المقطوعة الأخيرة, (العمة حليمة تزوج خديجة بقدور)[66] ص93, ومن عنوان المقطوعة, يتحدد " الموضوع " بأنه قدور, إلا أننا نتفاجأ حين نلفي الناقد يدرس المقطوعة على أساس أن " المدينة "[66] ص93، هي الموضوع, أي أن " العمة حليمة " لا تريد الزواج في ذاته, و إنما تريد من ورائه هدفا آخر هو الذهاب إلى" المدينة " , وهنا يكمن الخلل.

فالبرنامج الرئيسي هنا هو الذهاب إلى المدينة, أما التزويج فليس إلا برنامجا استعماليا شأنه شأن البرنامج الذي وظفته " مسعودة " للذهاب إلى العاصمة, كما أشرنا, ولذلك نرى أنه كان من الأجدر أن يدرس الناقد, هذه المقطوعة , (بناءا على خطته الموضحة سابقا), وفق إحدى دراستين:

1. اعتبار رغبة " العمة حليمة في تزويج خديجة بقدور " برنامجا استعماليا, و ينجر عن هذا أن البرنامج المركزي الذي يجب أن يكون جملة مفتاحية لهذه المقطوعة هو (العمة حليمة تريد الذهاب إلى العاصمة) لتتوافق مع الترسيمة الخامسة التي موضوعها "المدينة"
2. اعتبار رغبة العمة حليمة هذه, برنامجا مركزيا, وهنا يتوجب تحديد موضوع القيمة " بقدور" لا "بالمدينة"

وما يتضح - من خلال أحداث الرواية - أن الاعتبار الأول هو الأنسب كونه يعكس مجريات الأحداث من جهة, ويضفي على الدّراسة نوعا من التوازن, من جهة أخرى.

وعدا هذه الملاحظة, وجدنا الناقد دقيق الملاحظة في استخراج مكونات الرّواية وخصائصها, في لغة نقدية علمية لا نجد فيها أثرا للأحكام النقدية المعيارية اللّهم إلا دخوله النص من موقف مسبق, حاكما بذلك على الرواية سلفا بجودتها الفنية إذ يقول « لقد تم اختيارنا لآخر رواياته لأنها مختلفة أسلوبيا و بنائيا و كنا نأمل أنه سيكتب بعدها شيئا , يشبه العبقرية الخالدة...»[66] ص8.

غير أن هذه الظاهرة لم تكن خاصة بالناقد وحده إذ قلّما تخلو دراسة من الدراسات البنيوية من مثل هذه الأحكام المسبقة , ذلك لأن مجرد التفصيل و التعمق في الكشف عن المكونات البنيوية الداخلية للنص الأدبي إنما هو إقرار ضمني من المحلل البنيوي بأن هذا النص قد بلغ حدًا مقبولا من الإبداعية و نال حظا من الأدبية.

أما أثناء التحليل فقد لمسنا عند الناقد التزاما كبيرا بالمبادئ التي انطلق منها حيث لا نجد عنده أي اعتداد بمرجعية الرواية سواء أكانت هذه المرجعية اجتماعية أو تاريخية أو نفسية , في تحليله للرواية، كما تبدّت إفادته المباشرة من إجراءات التحليل البنيوي التي كان يسحبها على النَّص محاولا تحديد التمفصلات الداخلية التي تحكم إنتاجه للمعنى.

هذه الملامح التي طغت على كتابات الدكتور " بوطاجين " , يمكن أن تكون مثالا جيِّدا على استثمار نقادنا الجزائريين للمنهج البنيوي في صيغته الشكلانية , ويمكن أيضا أن نلاحظ عبرها الاختلاف الواضح بين توظيفه لهذا المنهج و بين ما كنا رأيناه عند الدكتور " مرتاض " .

إذ في الوقت الذي حاول فيه هذا الأخير أن يكتفي من البنيوية بمبدئها العام القاضي بالنظر إلى النص فقط و محاولته أثناء ذلك , أن يزاوج بينها و بين البلاغة العربية القديمة وفق إجراءات خاضعة لاجتهاداته الخاصة – وجدنا أن الدكتور " بوطاجين " , أمين في نقله للمفاهيم البنيوية إلى النقد الجزائري من حيث توظيفه المباشر لإجراءاتها في العملية النقدية و تعويله الكبير في ذلك على المؤلفات النقدية لكبار البنيويين.

هذه السمة كانت غالبة على أعمال نقاد آخرين حاولوا ممارسة النَّقد الأدبي بإضفاء إطار منهجيً مستمد , مباشرة من نظريات البنيوية ويقوم على تكريس المستويات المختلفة التي أقَرها منظروها في تحليل النصوص الأدبية , أي أننا لا نجد عبر أعمالهم – على قلتها – أي أثر للاجتهاد في إضافة بعض الأفكار النقدية , أو المستويات التحليلية في تعاملهم مع الإبداع الأدبي، و يمكن أن نلحظ هذه المواصفات في دراسة قدمها الدكتور"إبراهيم صحراوي" بعنوان (تحليل الخطاب الروائي)، وهي دراسة وضعت تحت محكها رواية " جهاد المحبين "لـ"جرجي زيدان" معتمدة على مفاهيم و إجراءات التحليل البنيوي للخطاب.

انطلق فيها الباحث من تحديد نظري لبعض المفاهيم البنيوية(الخطاب، الخطاب الروائي، مستويات التحليل، القصة، الحكاية،) ثم تعرض إلى حياة الكاتب و آثاره قبل أن ينتقل إلى الجانب التطبيقي منها والذي قسم فيه الدراسة إلى قسمين تبدى من خلالهما أن الباحث وقع فيما تحظره البنيوية أصلا، فالحديث عن شكل روائي في القسم الأول،وعن مضمون روائي في القسم الثاني من الدراسة ,أمر قامت كل المناهج الجديدة على إقصائه من اهتماماتها.

لأن البنيوية تنظر إلى النص (سواء أكان شعرا أم نثرا،رواية أم مسرحا) على أنه قطعة واحدة أو ورقة لا يمكن فصل وجهيها بتعبير "دي سوسير".

ويرى الباحث أن «البنيوية كأي نظرية أو منهج أوربي آخر,تحمل خصوصيات غربية كثيرة يكون المتعامل بها مطالبا بالحذر في تمثلها والاقتصاد في تطبيقها على النصوص العربية,وهو

ماحاولنا أن نكونه في هذه الدراسة التي أردناها تحليلية تطبيقية تهدف إلى إبراز الخصائص الفنية للخطاب الزيداني ... »[68] ص4.

لأجل ذلك راح يدرس الشكل الروائي عبر الزمن والأسلوب، في حين تناول في القسم الثاني المضمون الروائي من خلال(البنية السردية-الشخصيات- المكان والزمان)،بدراسة وصفية،تهدف إلى تحديد وإبراز الخصائص الفنية للكتابة الروائية عند " جرجي زيدان " ليصل في الأخير إلى أن «رواية " جهاد المحبين " تعتبر محاولة لابأس بها إن لم نقل إنها ناجحة –فنيا بالطبع- في العصر الذي ظهرت فيه بالطبع (....) و قد يكون من الخطأ أن نعاملها بالمعايير و المقاييس الشائعة اليوم التي نعامل بها الإنتاج المعاصر .. » [68] ص223، و بغض النظر عن هذا الحكم النقدي المنافي لمبادئ النقد البنيوي إطلاقا ، فإن ما يحمله من تصور نقدي لا يخلوا هو الآخر من مسألة قابلة للأخذ و الرد ، ذلك أن القول بعدم صلاحية المناهج الحديثة لمعالجة نصوص أدبية سابقة عنها تاريخيا، أمر يحمل الكثير من المغالطة بحكم أن البنيوية كمنهج نقدي وظفت في أول مـا وظفت ، في مقاربة النصوص القديمة، و لا أدل على ذلك من أن الدراسات البنيوية الأولى عند كل من " ف. بروب " و " ك.ل.ستراوس " و " ر.بارت " كانت موجهة إلى نصوص قديمة (الخرافة الروسية الأسطورة ، و الرواية الواقعية عند بالزاك) ، كما ظهر ذلك كثيرا في النقد العربي و الجزائري و لعلنا كنا أشرنا إلى هذا عبر الأعمال النقدية للدكتور " مرتاض " .

ونرى أن القاعدة في كل هذا هي أن أصلح النصوص الأدبية لمثل هذه المناهج هي النصوص القديمة أو المجهولة المؤلفة بحكم أنها تجعل الناقد يواجه النص دون أي اعتبار يضعه لمؤلف النص وبيئته، هذا من جهة ، كما أن كل نص أدبي يحمل بداخله خصائصه الفنية، وما المنهج إلا أداة استكشافية ، والقارئ هو الأصل في الكشف عن خبايا النص ، و بالتالي سيقع عليه بالضرورة عبئ تطويع المنهج لصالح النص ، وليس من الخطأ إذن أن نعامل رواية كهذه معاملة حداثية طالما أن هذه المعاملة ستكون خاضعة لما تشتمل عليه من مكونات فنية .

لقد حملت دراسة الدكتور " صحراوي " بالرغم من كل ذلك مواصفات النقد البنيوي بشكل كبير واستمدتها من التنظيرات الغربية في هذا النطاق، بحيث ظهر ذلك اعتماد الناقد على مفاهيمها التي تجرد الدراسة الأدبية و تقصر اهتمامها على النظر إلى الموضوع المعالج نظرة فاحصة تشمل كل مكوناته البنائية ، مشكلة بذلك نموذجا من نماذج التعامل البنيوي مع النصوص الأدبية في النقد الجزائري، شأنها شأن دراسة أخرى قدمها الدكتور"حسين خمري"بعنوان (بنية الخطاب

الأدبـــــــي)[69] ص14. و التي وإن كانت دراسة نظرية إلا أنها استطاعت أن تنقل كثيرا من مظاهر تلقي مفاهيم البنيوية من طرف نقادنا الجزائريين.

وقد حاول عبرها الناقد تقديم كثير من المسائل النقدية المعاصرة عبر النقاط التالية : (قضايا النقد ، من هو الناقد، ما هو النقد، بين النص و الناقد ، إنتاج معرفة بالنص، مراحل النقد ، المواقف النقدية الثلاث ، أطراف العملية الأدبية ، النقد المعاصر) وبالرغم من أن الناقد كان ميالا في دراسته هذه إلى الوصف التاريخي لمختلف المفاهيم النقدية إلا أن ولاءه إلى النقد البنيوي يبدو واضحا من خلال تبنيه لكثير من المصطلحات والمفاهيم والرؤى النقدية التي أفرزتها البنيوية.

ويمكن أن نستشهد على ذلك بقوله في تحديد موضوعي الأدبي و النقدي الذي يذكر فيه مايلي:
«إن المتمعن في النصوص الأدبية المتدبر لأمورها يلاحظ من الوهلة الأولى أن موضوع النص الأدبي هو العالم (...) أما موضوع النقد فهو النص الأدبي ذاته ، و ينصب اهتمام الناقد (...) على صيغ تشكيل العالم الذي يعالجه النص الأدبي »[69] ص13، فهذا الكلام مستمد مباشرة من كلام أحد أقطاب النقد البنيوي الفرنسي و هو "رولان بارت " الذي يقول في أحد كتاباته إن العمل الأدبي«.. يفترض أن يعالج موضوعات و ظواهر خارجة عن اللغة ، و سابقة عليها ، سواء أكانت خيالية أم غير خيالية ، إن العالم موجود والكاتب يستخدم اللغة وهذا هو تعريف الأدب، وموضوع النقد مختلف جدا فهولا يتعامل مع العالم بل مع الصيغ اللغوية التي يصنعها الآخرون، إنه تعليق على تعليق، لغة ثانية فوق اللغة كما قد يقول المناطقة ...»[27] ص132.

ولنلاحظ هنا أن الدكتور "خمري " انطلق في إيراده في هذا القول من أن هذه الطبيعة الجديدة التي ألحقت بالأدب والنقد ، تظهر من الوهلة الأولى لأي قارئ متمعن –على حد تعبيره- غير أن ذلك مستبعد في نظرنا لأنه لو كان الأمر كذلك لاستطاع ناقدنا ومعه كل النقاد العرب أن يصلوا إلى ذلك دونما انتظار لأن يكون الحافز الغربي دافعا لهم للالتفات إلى ذلك ، مثلما كان دافعا لهم أيضا إلى الالتفات إلى تراثهم القديم ، كالذي نجده في هذه الدراسة من إشارة الباحث إلى بعض آراء نقادنا القدامى كـ "أبي حيان التوحيدي " ، خاصة فيما رأى أن مسعاه و رؤيته النقديتين يتوافقان مع المسعى و الرؤية النقديتين المعاصرتين .

إن مشكلة النقد الأدبي العربي عموما تكمن في كونه لم يستطع بلورة آلة فكرية قادرة على صنع واقعه النقدي والثقافي من خصوصياته الحضارية، و تفعيل معطياته التاريخية والمعرفية في سبيل

إنتاج منبع فكري نظري يراعي مقوماته الأصيلة في ابتكار الطرق الملائمة للنهوض بواقع الثقافة العربية بالشكل الذي يعصمها من أن تظل باحثة عن هويتها اعتمادا على الآخر .

لقد صرنا نقرأ النقد الأدبي الغربي بواسطة معرفية أخرى هي النقد العربي أي أننا صرنا مثلا نقرأ لـ " رولان بارت" و " تودورف " و " غريماس " عبر " أبي ديب " و " يمنى العيد " و صلاح فضل " و غيرهم من النقاد العرب مثلما يرى الدكتور " إبراهيم رماني "[70] ص75 , الذي يعتبر من أكثر النقاد الجزائريين إلماما بإشكالات العملية النقدية، ويمكن أن يكون كتابه (أسئلة الكتابة النقدية) مرجعا لفهم كثير من المسائل المتعلقة برؤيته إليها.

و بالرغم أن هذا الكتاب حمل مجموعة من المقالات المختلفة في انتماءاتها المنهجية إلا أنها عكست مراوحة الناقد بين كثير منها حيث تطالعنا مقالة عنونها بـ " عصر البنيوية "[70] ص67 , حاول عبرها إعطاء تصور تاريخي للمنهج البنيوي والروافد المعرفية,التي أسهمت في ازدهاره متعرضا أيضا إلى الاتجاه الثاني للبنيوية (أي التكوينية), التي خصها وأعلامها ومفاهيمها بحديث مقتضب.

غير أننا وعلى المستوى التطبيقي في الكتاب لا نصادف إلا بعض القراءات النقدية التي تنتمي منهجيا إلى الواقعية , و ربما أخذت حظا من مقولات النقد الفني الذي يقترب كثيرا في نظرته إلى الإبداع من البنيوية إذ يرى الدكتور " محمد شكري عياد " أن البنيوية تلتقي مع النقد الفني في القول «باستقلالية العمل الأدبي كمؤسسة أو كأعمال متميزة عما يسمى بالواقع الخارجي والحقائق الفكرية.

فالعمل الأدبي عندهم جميعا وجود خاص له منطقه وله نظامه , أو بعبارة أخرى له بنيته التي تتميز عن بنية اللغة العادية بإسقاط غرض الإبلاغ من حساب الكاتب ... »[71] ص188.

أما القول بأنه التزم بإجراءاتها التزاما حرفيا فذلك أمر مستبعد كون الفارق بين النقد البنيوي و الفني يكمن في هذه الإجراءات التي استمدتها البنيوية من اللسانيات والتي أكسبتها صرامة في المنهج و شمولية في الرؤية بينما لم يتعد النقد الفني كونه مجموعة من الأفكار الغير محكومة بأطر منهجية منظمة [71] ص189.

و بناء على كل ما سبق ذكره أمكننا القول بأن النقد الجزائري قد شهد تحولا كبيرا على مستوى النظرة النقدية و المنهج, و هو تحول فرضته ضرورة مسايرة الراهن النقدي اعتمادا على ما أحرزه النقد الأدبي من تطور كبير في أوروبا، و السعي إلى إحاطة النتاج الأدبي الجزائري بنظرة نقدية مؤهلة للكشف عن سماته المميزة بعيدا عن الجعجعة الخطابية التي طغت على الخطاب النقدي الإيديولوجي في الجزائر قبل ذلك ،على حد تعبير الدكتور "واسيني الأعرج"[69] ص201.

غير أن النقد الإيديولوجي عاد ليظهر من جديد في الثقافة النقدية الجزائرية مغلفا برؤية منهجية جديدة شكلتها محاولات نقادنا الإفادة من اجتهادات " لوسيان غولدمان " في تطعيم المنهج الاجتماعي برؤيته الإيديولوجية الواضحة بإجراءات المنهج البنيوي ، مما أدى بهم إلى التموقع في ضفة مقابلة للنقد البنيوي الشكلاني هي الاتجاه البنيوي التكويني .

2. 2. 3. النقد البنيوي التكويني في النقد الجزائري المعاصر

تشير الدراسات التي حاولت التعرض إلى تجربة النقد العربي المعاصر مع البنيوية إلى سمة بارزة طغت عليها ، وهي أن تجاوب النقاد العرب مع النقد البنيوي الشكلاني كان ضعيفا مقارنة بتجاوبهم مع النقد البنيوي التكويني بحيث لم يتعد بعض « الدراسات التقديمية والشارحة المبثوثة هنا وهناك (...) أما البنيوية التكوينيـــــــــــــــــة فقد وجدت الكثير من الاهتمام العربي المبكر نسبيا »[69] ص174 .

إلا أننا- و فيما يتعلق بالنقد الجزائري - و جدنا أن الأمر مخالف لذلك تماما ، بحيث كانت الدراسات المتعلقة بالبنيوية الشكلية أكثر ظهورا على ممارسات النقاد الجزائريين ، في حين لم تتعد الدراسات البنيوية التكوينية نتاج ناقد أو اثنين في أحسن الأحوال ، نقول ذلك لأننا لم نأخذ بعين الاعتبار تلك الأعمال النقدية التي تبنت الرؤية السوسيولوجية في النقد لأنها لم تستطع أن تجاوز بها إطار النقد الاجتماعي القائم على توجه أيدلوجي ظاهر [64] ص19 .

ولقد تباينت نظرة نقادنا الجزائريين إلى هذا المنهج مابين مؤيد منتصر له قائل بسلامة إجراءاته و نجاعتها في مقاربة النصوص الأدبية كونها تزاوج في نظرتها إلى النص بين داخله و خارجه، وبين رافض له متحفظ منه و مشكك في النتائج التي يصل إليها الباحث من خلاله.

ويمكن أن نمثل لهذا الرأي بموقف الدكتور"مرتاض " من هذا المنهج والذي رأى أن « زواج الايدولوجيا بنزعة فنية ثورية (يقصد البنيوية) قد لا يخلو بعض سلوكها المعرفي من العبثية، أمر معتاص حقا»[72] ص18، كما ذكر أن« هذا المنهج المهجن لا يبرح لدى التطبيق غير دقيق المعالم(و يحسبه) غير قادر على استيعاب كل جماليات النص و بناه ، حيث أنه إذا جنح للبنيوية تتنازعه الاجتماعية، و إذا انزلق إلى الاجتماعية تنـــــــازعته البنيوية فيضيع بينهما ضياعا بعيدا..» [72] ص18.

وعلى العكس من الدكتور " مرتاض " ، نجد ناقدا جزائريا آخر يدعو إلى تبني هذا المنهج في الدراسة النقدية كبديل على النقد الاجتماعي الذي أفرط في دراسة المضامين الأدبية على حساب الجوانب الفنية في العمل الأدبي وهو الناقد "محمد ساري "، وذلك في كتابه (البحث عن النقد الأدبي الجديد)، حيث و بالرغم من انتمائه الظاهر إلى النقد الاجتماعي وتكريسه لمفهوم الانعكاس الفني عبره إلا أن ذلك كان بتحفظ شديد يظهر من قوله « فعملية الإبداع تولد كانعكاس موضوعي للتيارات الاجتماعية ، لكنها تملك ديناميكيتها الخاصة واتجاهها الخاص الذين يقربانها أو يبعدانها عما هو مقابل للحقيقة » [72] ص40 . وذلك بعد أن كان قدم في فصل سابق من كتابه عرضا مفصلا للبنيوية التكوينية و مفاهيمها ومستوياتها، التي اقترح في دراسة له أخرى استعمالها لأنها في نظره « أشمل وأكثر منهجية »[73] ص118. من النظرة الاجتماعية التي سادت على النقد الأدبي الجزائري مدة طويلة.

غير أننا لا نجد أي عمل نقدي للباحث يتبنى فيه هذه الإجراءات و التي يمكن القول أن تطبيقها على النص الأدبي كان حكرا على أعمال الدكتور " عبد الحميد بورايو " بحيث يمكننا أن نستجلي من خلالها الملامح العامة التي صبغت الاتجاه البنيوي التكويني في النقد الجزائري المعاصر ككل .

فقد أشرنا سابقا إلى أن الدكتور"عبد الحميد بورايو" نشر دراسة بنيوية لقصة " الأجساد المحمومة " لـ "إسماعيل غموقات" في مجلة آمال سنة 1982 [74] ص5، ثم أعاد نشرها في كتابه"منطق السرد " سنة 1994.

هذه الدراسة كانت فاتحة تجربته النقدية مع المناهج الجديدة، بحيث ظهر عبرها تبنيه للمفهوم النقدي « الذي يرى في العمل الأدبي تحققا لمجموعة من الإمكانيات الكامنة، تعبر عن نفسها من خلال مختلف أشكال التعبير ...» [74] ص70.

و هو المبدأ الذي استقاه من " تودوروف " في بعض مؤلفاته ليحاول«رصد بعض مظاهر البنية القصصية في قصة الأجساد المحمومة ... »[74] ص70، وذلك عبر الخطوات المنهجية التالية :

- تقسيم القصة إلى وحدات« تشكل بنيات دلالية متكاملة تتضافر لتشكيل البناء العام للقصة الأم»[74] ص70.

- دراسة البنية الزمنية

- دراسة زاوية النظر أو ما يعرف عند البنيويون بالتبئير " Focalisation " و هو المفهوم الذي وضعه "جيرار جينيت" في دراسة النصوص السردية ويقوم على تتبع مواقع الراوي من العمل الحكائي و علاقته بشخصياته [75] ص75.

والدراسة عموما وصفية تحليلية تتبنى الإجراءات المنهجية لكل من " فلاديمير بروب " و" تودوروف " و" غريماس " بعيدا عن الذوقية الانطباعية تكتفي بإخضاع القصة إلى آليات المنهج البنيوي بما يوافق مكونات النص حيث حدد العلاقات التي رأى أنها تحكم البناء العام للقصة بعلاقات زمنية و أخرى منطقية هي بمثابة الأحداث في القصة .

ولقد وعد بإتمام هذه الدراسة بوضع البنية السردية للقصة التي درسها في بنيتها الاجتماعية لاحقا ومعنى هذا أن اتجاه الباحث منهجيا كان يسير في سبيل مقاربتها مقاربة بنيوية تكوينية بالرغم من أنه لم يصرح بذلك ولعل لهذا السلوك منه أن يظهر عبر مؤلفات أخرى له حيث كان يصرح بتبنيه المنهج البنيوي فقط إلاّ أن إجراءاته تكشف اعتماده على المنهجية البنيوية التكوينية بشكل واضح.

و يمكن أن يتضح هذا عبر دراساته التالية:

1- القصص الشعبي في منطقة بسكرة 1986

2- الحكايات الخرافية للمغرب العربي 1992

كما نجد له بعض المقالات النقدية عبر كتابيه " منطق السرد " و" البطل الملحمي و البطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري " و هما في الأصل مقالات متفرقة جمعها فيهما ولذلك فضلنا التمثيل على تجربته النقدية البنيوية بكتاب " القصص الشعبي في منطقة بسكرة " نظرا لكونه دراسة واحدة مستقلة بموضوعها، وإجراءاتها ثم لأنها حملت بشكل أكثر جلاء إفادته من المنهج البنيوي التكويني .

ومما تجدر الإشارة إليه أن الدكتور"عبد الحميد بورايو" وجه معظم نتاجه النقدي إلى العناية بنصوص الأدب الشعبي بشكل خاص محاولا من خلال ذلك الوصول إلى النماذج البنائية التي تنتظم وفقها، وقد مكنه ذلك من أن يستجلي كثيرا من الخصائص السردية التي تميزها كأجناس أدبية لم تلق ما تستحق من الدراسة و البحث.

2. 2. 3. 1. كتاب القصص الشعبي في منطقة بسكرة للدكتور " عبد الحميد بورايو "

قسم الدكتور" بورايو" دراسته هذه إلى ثلاثة فصول :

- القصص الشعبي في منطقة بسكرة
- أنماط القصص الشعبي في منطقة بسكرة
- البنية القصصية

وما يلاحظ عليها أن اكبر جانب منها (الفصلان 1 /2) خصصه الباحث لحديث مطول عن القصص الشعبي تاريخيا واجتماعيا بعد ما تحدث في التمهيد عن المجتمع البسكري بإسهاب تاركا تطبيق المنهج البنيوي إلى آخر فصل من الكتاب .

و يستهل الناقد دراسته التطبيقية بتحديد منهجه فيها حيث يقوم على«المفهوم الذي يرى في النشاط الفني تحققا لإمكانيات كامنة تعبر عن نفسها من خلال مختلف أشكال التعبير و بالتالي يرى في النص الأدبي مظهرا لبنية كامنة » [76] ص137، ثم يمضي الناقد في استعراض أهم خطوات تحليله للقصص التي يوزعها باعتبار مواضيعها إلى (قصص البطولة - الحكاية الشعبية – الحكاية الخرافية) ممثلا لها على التوالي بثلاثة نماذج هي(غزوة الخندق ، الإخوة الثلاثة ، ولد المحقورة)

و يمكن إيجاز خطوات سيره في العملية التحليلية فيما يلي : [76] ص137.

- رد القصة إلى وحداتها الأساسية واستقراء طبيعة علاقتها على مختلف المستويات المورفولوجية والتركيبية و الدلالية بالاعتماد على مبدأي التوافق و التخالف بين العناصر، ينتج عن ذلك استنباط النماذج التي تخضع لها البنية القصصية في مختلف مستوياتها

- رصد علاقات وحدات القصة يقوم على مستوين :

المستوى التركيبي والمستوى الاستبدالي، وهو ما يعرف عند البنيويين بعلاقات الحضور والغياب [44] ص306.

- الاستعانة بالرسوم التوضيحية لتسجيل النماذج البنائية للوحدات القصصية
- إرجاع النص إلى أقسامه السياقية الكبرى (الاستهلال – البداية – المتن – النهاية – الخاتمة)
- تلخيص أحداث القصة بغرض حصر و حداتها الوظيفية
- إدراج القصة أو إدخالها في بنيتها الكبرى .

ما يتضح من هذه الخطوات الإجرائية أنها تنتمي منهجيا إلى البنيوية التكوينية كون الباحث يسعى إلى تحديد البنية السردية للقصص محددا خصائصها و نظامها و العلاقات التي تتحكم فيه ثم يقوم بعد ذلك بما سماه بإدراج القصة في بنيتها الكبرى، إلا أن ما يشد الانتباه هو كونه اكتفى بنعت منهجه في هذه الدراسة بأنه بنيوي فقط مع أن تعريفه بمنهجه يشير إلى غير ذلك.

يقول « قام الدارس بتحليل نماذج من النصوص فكشف عن البنية التركيبية لنموذج من كل نمط قصصي و بيّن علاقة هذه البنية بالبنية الأم التي تولدت عنها وهي البنية الاجتماعية مستعينا في ذلك بالمنهج البنيوي »[76] ص6.

كما نجد عنده حديثا عن مستويات الدراسة البنيوية التكوينية متمثلة في الفهم والتفسير(ويسميه الشرح) ورؤية العالم , وذلك كقوله « نعني بشّرح النص إدماج البنية الدّالة في بنية أكبر منها.»[76] 197, وذلك للـ « الكشف عن رؤية الجماعية الشعبية التي صدر عنها النص للعالم الذي تعيش فيه...»[76] ص197. " فرؤية العالم " هي أحد المفاهيم الأساسية التي وضعها " لوسيان غولدمان " رائد البنيوية التكوينية في النقد الأدبي, وتقوم على أن النص الأدبي عموما بداخله رؤية للعالم الخارجي يبحث عنها الناقد,والذي « لا ينبغي له أن يكتفي بالوصول إلى تحديد هذه الرؤية ، بل عليه أن يدرس الأسباب الشخصية و الفنية التي جعلت التعبير عن هذه الرؤية يتم بتلك الطريقة بالذات دون سواها من وسائل التعبير... » [22] ص241.

إن منهج الدكتور" بورايو " بناءا على ما ذكرنا بنيوي تكويني بالرغم من أننا لا نجد في قائمة المصادر و المراجع, أي مؤلف من مؤلفات " لوسيان غولدمان ", بجانب مؤلفات كبار البنيويين الذين اعتمد عليهم " ت. تودورف", " ر. بارت ", " أ.ج. غريماس ", " ج. جنيت ", " فلاديمير بروب ".

هذا الأخير الذي استمد منه نموذجه الوظائفي, و وظفه في استخراج الوظائف التي تحكم البناء الحكائي في النماذج المدروسة, وما تجدر الإشارة هنا إليه أن الناقد بدا واعيا في تطبيق هذا النموذج على القصص المدروسة, حيث كان عدد الوظائف و تحديدها, يجنح إلى النّص و ما يحمله, لا إلى البحث عن الإحدى و الثلاثين وظيفة في الحكايات، فقد حدد الناقد عدد الوظائف في قصة, " غزوة الخندق " مثلا بـ(11) وظيفة, و في قصة " ولد المحقورة" بـ (14) وظيفة[76] ص143.

إلا أن الناقد و مع إشارته إلى أن الوظائف تنظم في متتاليات, يسمي الوظائف في تصنيفه بالمتتاليات[76] ص205, مع أن المتتالية أكبر من الوظيفة, وتنتج من إتحاد و وظيفتين أو أكثر[75] ص189.

كمـــــا يستقي من " غريماس " بعض إجراءاته كالاختبار " l'épreuve " [75] ص70, و الأدوار العاملية, التي يستند إليها حين دراسته الشخصية في القصص المدروسة[76] ص155.

وبعد أن يدرس الحيزين المكاني و الزماني للقصة, و زاوية النظر أو (التبئير) يضع الناقد هذه القصص في بنيتها الاجتماعية, معتمدا على مبدأ التعارضات الثنائية, وعلى الكثير من الجداول والرّسوم والأشكال الرياضية، بحيث يقدم الباحث بعض المداليل الاجتماعية التي جاءت القصص لإبرازها مبينا موقع الصراعات الاجتماعية من أحداثها و شخصياتها.

وما يلاحظ على هذه الدّراسة المبكرة, أنها سلمت من النظرة التجزيئية للنص الأدبي, نظرا لإلمام الباحث بالإجراءات البنيوية, وما كان منه من فصل بين مستويات القصص وإفراد دراسة كل مستوى على حدى، إنما كان « كإجراء مؤقت يساعد على تشريح العمل القصصي...»[76] ص140.

كما كان لاختياره القصص الشعبي موضوعا للدّراسة, ضامنا له في نظرنا في التّخلص من الذاتية, وذلك لأن " مجهولية المؤلف " التي تنادي بها البنيوية تأتت بشكل عفوي للناقد, كما أن أحكام القيمة انعدمت نظرا لغياب المرجع المعياري (اللّغة الفصيحة) الذي يستند إليه في عملية إصدار الحكم النقدي.

كل هذه العوامل جعلت من هذه الدّراسة, مقارنة بنيوية تكوينية, علها تكون خلاصة واعية للمناهج الوافدة، عكست تمكن الناقد من الأصول المعرفية لها, وتمثله الكبير لإجراءاتها في مرحلة مبكرة من دخولها إلى النقد الجزائري.

وإلى هنا نظن أننا استطعنا أن نلقي بعض الضوء على ملامح الخطاب النقدي البنيوي في الجزائر و الذي حاول نقادنا إثراءه باجتهادهم في توظيف معارفهم النقدية التي استمدوها من أحدث النظريات الأوربية، والتي لم تكن مقصورة على النقد البنيوي بل شملت كل الاتجاهات التي أفرزتها الحداثة الغربية، مثلما هو الحال مع النقد السيميائي والذي كان له حضوره هو الآخر على ساحة النقد الجزائري المعاصر.

الفصل 3
السيميائية في النقد الجزائري المعاصر

3. 1. السيميائية : النشأة و المفهوم

3. 1. 1. في مصطلح السيميائية (Sémiotique) / (Sémiologie)

أول ما يلفت النظر في الدراسات السيميائية الأوربية هو الاختلاف الظاهر الذي يبدو على الاستعمالات المصطلحية للمنظرين الغربيين بخصوص التسمية التي يعطونها للسيميائية كنظرية أو علم يتخذ من " العلامة " موضوعا له ، إذ نجد أنهم يتأرجحون في ذلك بين مصطلـــــــــــــــح (Sémiotique) و مصطلح (Sémiologie) اللذين يوظفان للدلالة على مفهوم واحد أحيانا كما قد يوظفان أحيانا أخرى للدلالة على مفهومين مختلفين بعض الاختلاف ، بحيث يذكر" ت . تودوروف" في معجمه الموسوعي الذي ألفه بمعية "أسوالد ديكرو"Ducrot Oswald أن:

« السيميائية (la sémiotique) أو السيميولوجيا la sémiologie هي علـــــــــــــم العلامات »[77] ص113 . ومعنى هذا أن المصطلحين ، يستعملان لنفس الدلالة في الثقافة الغربية مما يجعلنا نقر بأن أزمة المصطلح النقدي ، ظهرت في أصل هذا النقد ، قبل أن تنتقل تبعاتها إلى الواقع النقدي العربي .

ذلك لأن أصل وضع هذين الاصطلاحين المختلفين ، مقترن بأصل السيميائية نفسها حيث ارتبط مصطلح ((Sémiotique) و أصله في الإنجليزية (Semiotics) ،بمؤسس النظرية السيميائية ، الفيلسوف الأمريكي" تشارل ساندرس بيرس " (Charles sanders Peirce) و الذي إليه يعزى ظهورها كنظرية عامة تعنى بدارسة العلامات (signes) كما سنشير لاحقا ،.في حين ارتبط المصطلح الثاني باللغوي السويسري " فرديناند دي سوسير" الذي استلهمه كما تشير معظم الدراسات من المهاد الإغريقي ، و تحديدا من مصطلح (semions) الذي ينصرف

مفهومه كما تذكر جوليا كريستيفا إلى أية علامة مميزة خصوصية أو أثر و غيرها من العلامات سواء أكانت مكتوبة أو منقوشة..[78] ص22.

و إذا كان" دي سوسير" قد استعمله بمعنى العلم الذي يدرس العلامات في صدر الحياة الاجتماعية [25] ص27، فإن دلالته الاصطلاحية كانت مختلفة عن ذلك بحيث استعمل مصطلح sémiologie لأول مرة سنة 1752 م في مجال الطب للدلالة على دراسة أعراض الأمراض ، و العلامات الطارئة على المرضى لفظيا ، نفسيا و جسديا [79] ص75 .

و لعل هذه الدلالة الطبية هي التي أدت " بيوسف غازي " و " مجيد النصر" إلى ترجمة المصطلح "بالأعراضية " عند نقلهما كتاب" دي سوسير" إلى اللغة العربية [25] ص27.

هذا النزاع بين المصطلحين ، المتعلقين كليهما بمؤسسي السيميائية ، شكل مصدر قلق بالنسبة إلى المهتمين بالدراسات السيميائية ، أدى بهم إلى عقد اتفاق على اختيار أحدهما و هو ما يوضحه "غريماس "في ما يلي « عندما تعلق الأمر منذ ست سنوات (في سنة 1968) بإنشاء جمعية دولية كان ينبغي أن نختار بين المصطلحين ، تحت تأثير رومان جاكوبسون ، و بالاتفاق مع ليفي ستراوس ، بنفنيست، وأنا شخصيا ، وقع الاختيار على السيميائية (sémiotique)،غير أن لمصطلح السيميولوجية جذورا عميقة في فرنسا و من هنا جاء الاحتفاظ بالتسميتين .)[80] ص67، و يتضح من كلام " غريماس" أن الفارق بين المصطلحين جغرافي لا أكثر ، في حين« فكر بعض الباحثين الذين يستعملون اللغة الطبيعية كمستوى تعبيري في تخصيص السيميولوجية للمواضيع اللسانية فيما تتبنى السيميائية المواضيع غير اللسانية »[81] ص70، و لذلك و جدنا قاموس لاروس الفرنسي يعرف السيميولوجية بأنها علم العلامات في حين يعرف مصطلح السيميائية بأنه يعني نظرية العلامات في المنطق الرياضي [82] ص843.

و معنى ذلك أن مفهوم "« sémiotique" يحيل إلى مفاهيم فلسفية ، منطقية و غير لغوية في حين تنطوي تحت مظلة مصطلح " sémiologie" مفاهيم لغوية أساسا ، و ذلك قبل أن يهيمن المصطلح الأول على كل الدراسات السيميائية ، بما فيها اللغوية أيضا وهومايؤكده " ميشال أريفي " Michel Arrivé في مايلي :

« لأسباب مختلفة يبدو اليوم مصطلح السيميائية باسطا هيمنته ، تهتم الجمعية الدولية(...) التي تكلم عنها غريماس بالسيمائية و تقصي من مجال اهتمامها السيمولوجية ، إن المجلة التي تقوم بنشرها

تحمل عنوان (Semiotica) وقد طبعت كتبا مختلفة منذ1970يتصدرهامصطلح (Sémiotique) »[81] ص68.

وإذا كان هذا شأن المصطلح في بيئته الأصل ، فإن له بعد انتقاله إلى الثقافة العربية شأنا آخر حيث عرف ما يفوق 20 مقابلا عربيا، مما أوقع الدراسات اللغوية والأدبية في اضطراب مصطلحي كبير .

حيث دخل مصطلح السيميائية ساحة النقد العربي أول مرة فيما بدا لنا بعد البحث – عبر كتاب الدكتور" صـــــــــلاح فضل " نظـــرية البنائية في النقد الأدبي و فيه يتبنى مصطلح "سيميولوجية "[44] ص445، مقابلا للأصل الأوربي و ذلك في سنة 1977 ، و مع مطلع الثمانينات أخذ المبحث السيميائي يزدهر في الثقافة العربية ، ترجمة و تأليفا ، حيث صارت السيميائية موضة العصر في الكتابات النقدية العربية، و مع كثرة التآليف التي خصصت لشرح مبادئها وتقريب مفاهيمها إلى المتلقي العربي ، كثرت أيضا المصطلحات التي و ضعت مقابلا لها كمصطلح غربي وافد ، مما ولد حالة من الفوضى و عدم الانتظام في صياغة المصطلح بالإضافة إلى ضبابية كثير من المقابلات العربية و اختلاطها بمفاهيم جديدة، كل هذا وجد فيه المناوئون لمناهج الحداثة ، حجة دامغة لوصم هذه التيارات المعرفية بالإفلاس و اتهام النقد العربي المعاصر بالغموض المتصنع ، بحيث صار فهمه عصيـــا على النـــاقد المتخصص ، فكيــف بالقارئ العادي ؟[83] ص440 .

و لن نخوض غمار الجدل بين المتعصبين للحداثة ، والمناوئين لها لأن ذلك سيخرج بنا عن موضوع البحث و عن مرادنا في هذه النقطة ، و هو إلقاء نظرة وجيزة ، نحصي من خلالها التراكم المصطلحي ، الذي وظف بأجمعه من أطراف مختلفات للدلالة على مفهوم واحد هو(sémiotique/ sémiologie) .

في هذا الإطار وقعت بين أيدينا دراسة ، هي عبارة عن عملية إحصائية قام بها الدكتور " عبد الله بوخلخال " [79] ص74 ، للمصطلحات العربية التي وضعت ترجمة للمصطلح، غير أنه اقتصر فيها على التآليف الخاصة بمجال الدراسات اللغوية فقط ، ولما كان بحثنا موجها بالخصوص إلى النقد الأدبي فلقد رأينا أن نوضح بدورنا اختلاف المصطلح بين النقاد العرب ، مركزين أثناء ذلك ، على أهم الأسماء درءا للإطالة ، ولقد تبدى لنا أن نوضح ذلك عبر الجدول التالي :

الجدول رقم 3-1: مصطلح السيميولوجيا ومقابلاته بالعربية.

نوع الدراسة	عنوان الدراسة	إسم المؤلف	المصطلح المستعمل
ترجمات كتاب "دي سوسير"	محاضرات في الألسنية العامة 1985 دروس في الألسنية العامة1985 فصول في علم اللغة العام 1986	يوسف غازي / مجيد النصر صالح القرمادي/ محمد الشاوش نعيم الكرعين	الأعراضية علم الدلائل علم العلامات
الدراسات اللغوية العامة	علم اللغة1959 مناهج البحث في اللغة 1960 الألسنية علم اللغة الحديث 1980 دروس في السيميائيات 1987	محمود السعران تمام حسان ميشال زكريا حنون مبارك	علم العلاقات / السيمالوجيا علم الدلالة / علم المعنى السيميولوجيا / علم الإشارات سيميائيات / سيميولوجيا / سيميوطيقا
المسارد و المعاجم اللغوية المتخصصة	معجم المصطلحات 1979 معجم مصطلحات علم اللغة الحديث 1983 قاموس اللسانيات 1984 المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية 1987	معهد الإنماء العربي / ليبيا نخبة من اللغويين العرب عبد السلام المسدي محمد رشاد الحمزاوي	سيمياء علم الرموز/ علم العلامات/ السيميوتية العلامية الساميولوجيا/علم العلاقات/علم السيماتيك/ دراسة المعنى

وبالرغم من المجهود الذي بذله " الدكتور بوخلخال " في إحصاء الدراسات اللغوية ، إلا أنه أغفل بعض الترجمات الأخرى لنفس المصطلح ، كترجمة " الطيب البكوش " له بـ" الدلائلية" وترجمة " سمير كرم " له " بنظرية الإشارة " [33] ص140، وذلك على صعيد الدراسات اللغوية ، التي كانت سباقة إلى وضع الترجمات ، بحكم أن هذا المصطلح ظهر بادئ الأمر عبرها .

أما في ميدان النقد الأدبي ، فإن النقاد العرب تباينوا أيضا في ترجمة هذا المصطلح ، حيث يفضل الدكتور " صلاح فضل " مصطلح " سيميولوجيا " وذلك في نظره أفضل من "السيمائية" الذي قد يميد مفهومه ، ليختلط بمفهوم "علم السيميا" عند العرب القدامى[44] ص445.

ويتعقبه في هذا "الدكتور "عبد الله الغذامي "الذي يوظف نفس المصطلح "سيميولوجية"[84] ص42، مع أنه لا يخفي إعجابه بمصطلح "السيمياء" الذي يشيع استعماله بشكل خاص عند الدكتور "معجب الزهراني "[23] ص176، ويرى" الدكتور "الغذامي" أن المصطلح الذي يوظفه، أسهل نطقا حين النسبة إليه ، وهو الشيء الذي يتعذر عند تبني مصطلحات مركبة كـ "علم العلامات" مثلا.

أما القائلون بمصطلح "سيميائية"، وهم الغالب الأعم من النقاد العرب والجزائريين ، فلقد دأبوا على ترجمة اللاحقة الفرنسية "ique" بياء النسبة،في حين يترجمون الجذر"sémio" بـ "السيمياء" فتغدو بذلك كلمة "سيميائية" دالة على معنى علم معين أو منهج ما.

والواقع أن هذا الضرب من الترجمة، يثير إشكالا حادا، خاصة حين يتعلق الأمر بكثرة اللواحق الفرنسية(isme – ité – ien) والتي تترجم كلها بياء النسبة، مما يجعلنا أحيانا لا نفرق بين بعض المصطلحات العربية التي وضعت في الأصل ترجمة لمصطلحين أجنبيين مختلفين في الدلالة، والشيء نفسه يمكن قوله على مصطلح "سيميائيات" الذي يظهر هو الآخر في استعمالات بعض النقاد الذين فضلوا التأسي بالعرب القدامى ، الذين اشتقوا لبعض العلوم المنقولة عن غيرهم مصطلحات على هذه الصيغة ، كالرياضيات ، والطبيعيات وغيرها ، وهي ترجمة ، نرى أنها من أنسب الترجمات كونها قائمة على أساس علمي رصين ، إلا أن ما منعنا من تبنيها في هذا البحث واستبدالها بمصطلح "سيميائية" ، هو كون هذا الأخير أشيع المصطلحات استعمالا و تداولا و أدلها على مفهومها من جهة و لأن تبني مصطلح "سيميائيات " يثير هو الآخر إشكالا عند النسبة إليه .

فقد جرت عادة النقاد على إطلاق عبارة " سيميائي " عند النسبة إلى السيميائيات ، مع أن الصواب في ذلك هو أن يقال " سيميائياتي " و هذا من جهة أخرى، وهذا الخطأ قلما انتبه إليه حتى القائلون به ، اللهم

إلا إذا استثنينا الدكتور "عبد الملك مرتاض" الذي كثيرا ما أشار إلى تمييزه مثلا بين اللساني و اللسانياتي[1] ص132، حين حديثه عن "اللسانيات ".

أما في " السيميائية فإن الدكتور قد اصطنع لنفسه مصطلحا جديدا هو مصطلح " السيمائية " الذي وظفه في دراساته المتأخرة ، حيث كان في دراسته الأولى من الدائبين على استعمال مصطلـــــــــــــــــح " السيميائية " [87] ص16، و ينطلق الدكتور "مرتاض" من جعل "السمة " أو "السيماء " مقابلا لمصطلح "Signe" الفرنسي ثم يقيس على ذلك بحيث يضيف الياء الدالة على اسم العلم أو النظرية إليها ، ويرى أن مصطلح السمة أصلح لغويا للدلالة على مصطلح "Signe" ، من مصطلح " دليل " ، الذي غالبا ما استعمله العرب القدامى بمعنى الحجة أو البرهان [86] ص313 .

وإذا كانت هذه المصطلحات المذكورة ، تقترب بشكل أو بآخر من الصواب ، فإن هناك مصطلحات أخرى ، مستعملة عند نقاد آخرين إلا أنها لم تتعد حدود استعمالهم الشخصي لها، نذكر منها مصطلح " الرموزية " عند الدكتور "أنطوان نعمة " [87] ص210 ، وعلم الدلالة عند " محمد ناصـــــــر العجيمي "[88] ص21 ، و" السيميوطيقا " [89] ص14،وهي في معظمها ، أبعد ما تكون من دلالة المصطلح .

وأمام هذا المخلط المصطلحي الكبير أمكننا القول ، أن أزمة النقد العربي مدينة بشكل كبير إلى المصطلح ، وأن أزمة المصطلح هي أزمة اختلاف وعصبية قبل كل شيء ، لأن تنظيم عملية الترجمة ، لا يكون إلا بنبذ هذه الاختلافات الغير مبررة والعمل على توحيد الجانب الاصطلاحي في عمومه ، قبل التصدي إلى المفاهيم الكامنة وراءه .

3. 1. 2. البعد المعرفي والأدبي للسيميائية

إذا كانت جذور السيميائية بوصفها علما للعلامات تعود – كما تشير كثير من الأبحاث إلى الإغريق[89] ص44 ، فإن ملامحها المنهجية لم تكتمل ولم تتبلور بشكل منظم . إلا في القرن العشرين ، حيث ظهرت أبحاث رائدها ، ومؤسسها ، الفيلسوف الأمريكي " تشارلز ساندرس بيرس " charles sanders peirse " القائل« ليس المنطق بمفهومه العام (....) إلا اسما آخر للسيميوطيقا " sémiotique " . والسيميوطيقا نظرية شبـــــــــه ضروريـــة ، أو نظريـــة شكـــــلية للعلامات ...» [90] ص137 . فالسيميائية إذن تسعى لتكون ، نظرية عامة للعلامة ، أو علما يتخذ من العلامة موضوعا له .

في هذا الإطار ، حاول " بيرس " وضع تصور نظري للعلامة وأنواعها ، يعتبر الركيزة التي اتكأ عليها صرح " السميائية " بأكمله .

ويرى بيرس أن « العلامة أو المصورة " REPRESENTAMEN " .هي شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما ، من وجهة ما ، وبصفة ما ، فهي توجه لشخص ما ، بمعنى أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة ...»[90] ص137.

وينجر عن هذا أن عناصر العملية الدلالية تحدد بثلاثة :[90] ص142.

الموضوعة "OBJET " . وهو الشيء الذي تنوب عنه العلامة في الواقع .

المفسرة "INTERPRETEN " . وهي العلامة المتكونة في ذهن المتلقي .

الركيزة "GROUND ". وهي الطريقة التي بها تنوب العلامة عن موضوعتها

فالعلامة لا تؤدي معناها إلا من خلال هذه العناصر ، التي تحدد العلاقات القائمة بينها ، طبيعة العملية الدلالية ، حيث يرى بيرس « أن كل عملية سميولوجية تنطوي على علاقة ثلاثية بالنسبة إلى العنصر الرابع أي العنصر الإنساني المدرك وتعتمد هذه العلاقة الثلاثية على المنطلق الذي تقوم عليه ...» [23] ص179.

وعلى هذا الأساس ، تنتج لنا ثلاث ثلاثيات من العلامات ، وذلك باعتبار مايلي :

1- باعتبار ماهية العلامة في حد ذاتها : قسم بيرس العلامة إلى علامة نوعية ، علامة متفردة وعلامة عرفية .

2- باعتبار علاقة العلامة بموضوعاتها . يقسم العلامة إلى أيقونة – رمز – مؤشر ، وهذا التقسيم أشهر الثلاثيات التي أفادت منها الدراسات اللغوية والأدبية .

3- باعتبار تصوير المفسرة للعلامة ، فقد تكون " علامة على أمور احتمالية ، أو على أمور واقعية أو على أمور عقلية " [90] ص141 .

وبالرغم من أن هذه التقسيمات الثلاثية المختلفة تفرز عشرة أصناف من العلامات ، يشكل الربط بينها-كمايشير " بيرس " – إلى ستة وستين نوعا من العلامات الدلالية[23] ص180، إلا أن الاهتمام انصب أساسا على الثلاثية الثانية ، أي تقسيم العلامة إلى :[90] ص142.الإيقونة ، "icon " وهي العلامة التي تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها عبر الطبيعة الذاتية للعلامة فقط ، وتمتلك العلامة هذه الطبيعة سواء وجدت الموضوعة أم لا .

المؤشر:"index "وهي علامة تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها عبر تأثرها الحقيقي بتلك الموضوعة.

الرمز: "symbole " ، وهو علامة تشير إلى الموضوعة عبر عرف " .
ولعل أن الاهتمام بهذا التقسيم على وجه التحديد له مايبرره، ذلك لأنه يقترب كثيرا من الدراسة البنيوية للدليل اللغوي عند " دي سوسير" ووجه التشابه بين تقسيم "بيرس " هذا ومفهوم العلامة عند " دي سوسير " ، يحدده القول التالي لأحد النقاد :
« هذه العلامات الثلاث وقعت تحت معالجة بنيوية محضة ، وبهذا ارتبطت بالطرح البنيوي مباشرة فالعلاقة بين الدال والمدلول تحت مفهوم العلامة الإيقونية هي علاقة مشابهة ، إذ الدال يشبه المدلول ويستطيع المحلل أن يدرك العلاقة مباشرة ، أما مع الدليل (index) فالعلاقة علاقة سبب ونتيجة(.....) وبقي الرمز (symbole) علامة عشوائية ، عرفية كما هي الحال عند سوسير ، وما قاله " سوسير " عن العلامة ، ينسحب تماما على ما قاله "بيرس" عن الرمز ... »[23] ص181.

لقد كان لهذه التنظيرات من " بيرس " أثر بالغ في تكوين " السيميائية " كعلم يضع صلب اهتمامه « الكشف عن المعنى العميق الكامن في بنى سطحية ، بتعبير آخر هي البحث عن التأويل الأكثر ملائمة وعمقا ، لنتاج رمزي .... »[91] ص210، خاصة بعد ظهور كتاب " دي سوسير" " محاضرات في اللسانيات العامة " الذي حمل فيه نبؤته الشهيرة التي يقول فيها « مادامت اللغة منظومة من العلامات التي تعبر عن فكر ما ، فإنها هنا تشبه كتابة وأبجدية الصم والبكم، والطقوس الرمزية،وضروب المجاملة والإشارات العسكرية(...) إنها وحسب أهم هذه المنظومات على الإطلاق ، يمكننا إذن تصور علم يدرس حياة العلامات في صدر الحياة الاجتماعية ، وهو يشكل جانبا من علم النفس الاجتماعي وبالتالي من علم النفس العام إننا ندعوه بالأعراضية (.....) وما الألسنية إلا جزء من هذا العلم العام...»[25] ص27.

لقد صار هذا النص لازما في أي حديث عن السيميائية ، ذلك لأن تحديد " دي سوسير " لعلامته اللغوية ، شكل بالإضافة إلى ما تعرضنا إليه عند "بيرس " الدعائم الأساس السيميائية ولو أن أبحاث" دي سوسير " اقتصرت على العلامة اللغوية ، دون غيرها من شتى العلامات في الحياة الإنسانية ، وهو ما أدى به إلى جعل الألسنية جزءا من السيميائية ، وهذا قبل أن يأتي " ر. بارت " ليقلب هذه المتراجحة ويجعل من السيميائية جزءا من الألسنية ، وليس العكس [23] ص140 ، وأيا كان الأمر فإن هذه المسألة خلافية تقبل الأخذ والرد ، وقد لا تضيف شيئا إلى ما نحن بصدد الحديث عنه أي " السيميائية " كنظرية معرفية ذاع صيتها وانتشر في الستينات من القرن الماضي . متفرعة إلى جملة من الاتجاهات التي نوجزها في مايلي :
1- سيميائية التواصل : يرى أنصار هذا التوجه السيميائي أن السيميائية « دراسة طرق التواصل، أي دراسة الوسائل المستهدفة للتأثير ، والمعترف بها بتلك الصفة من قبل الشخص الذي نتوخى التأثير عليه... » [92] ص72، و أشهر أعلام هذا الاتجاه " جورج مونان " George mounin "

2 - سيميائية الدلالة : يقوم هذا الاتجاه على أراء " ر.بارت " الذي يرى أن « جزءا كاملا من البحث السيميولوجي المعاصر ، مرده بدون انقطاع إلى مسألة الدلالة ، فعلم النفس و البنيوية وبعض المحاولات الجديدة للنقد الأدبي ، كل ذلك لا يدرس الواقعة إلا باعتبارها دالة و افتراض الدلالة ، يعني اللجوء إلى السيميولوجيا»[92] ص74.

3 - سيميائية الثقافة : و يمثلها بعض السيميائيين الروس مثل " يوري لوتمان " و " إيفانوف " كما نجدلها أنصارا في إيطاليا ، أمثال " امبرتو إيكو " ، و يقوم تصورهم السيميائي على أن« السيميوطيقا هي العلم الذي يعني بدراسة الظواهر الثقافية ، باعتبارها عمليات تواصلية و بالتالي فإنه يمكن للظواهر الثقافية – و يجب عليها أن تصير موضوعات للتواصل ...» [92] ص89.

و قد دخلت " السيميائية " مجال الممارسة النقدية الأدبية ، على يد نخبة من النقاد أمثال"رولان بارت " وجوليا كريستيفا " و" أندري جوليان غريماس"، هذا الأخير الذي أرسى معالم السيميائية وقعد لها في قاموسه الضخم ، الذي ألفه بمعية" جوزيف كور تيس " سنة1979 و أصبحت نظريته في السيميائية السردية نظرية عامة نسخت محاولات الشكلانيين الروس في دراستهم للحكاية العجيبة .

حيث وضع « مقاربة حلت محل مقاربة " بروب " وقد انطلق " غريماس " ، من مفهوم واسع للبنية السردية ثم توصل إلى اكتشاف بنى سردية في كل مكان تقريبا حتى في الخطابات السلمية الايدولوجيا ....» [81] ص49.

ويعتبر نموذجه العاملي،ومربعه السيميائي وتشاكلاته ، أبرز الآليات السيميائية التي لا تخلو منها أي دراسة تناولت موضوعا ما من منظور سيميائي سردي . وعلى أن "السيميائية " كعلم تشعبت طرائقها وتباينت اتجاهاتها ، سواء على مستوى الطرح النظري أو المراس التطبيقي، إلا أن مبادئها العامة ظلت واحدة . يحددها " جان كلود جيرو " jean Claude Giroud " ولوي بانييه " luis Panier " في مايلي : [81] ص106 .

1- مبدأ المحايثة : يصر السيميائيون على محايثة التحليل السيميائي ، وعدم اعتنائه بأخبار أجنبية عن موضوع الدراسة (النص الأدبي) لذلك يقتصر موضوع السميائية على وصف الأشكال الداخلية لدلالة النص أو التمفصلات المشكلة للعالم الدلالي المصغر..

2- من الخصائص أو المبادىء التي قامت عليها السيميائية ، اعتماد على المنهج البنيوي ، فلقد استلهمت نموذج الثنائيات الضدية الذي أتى به " دي سوسير" بحيث يستدعي إبراز التمفصل الداخلي للمضمون (...) الاستناد إلى أشكال العلاقات (الاختلافات) ، ولا يمكن أن تتحدد قيمة العناصر الدلالية إلا في إطار البنية ..... كما أن « الاهتمام بداخل النص ما هو إلا توجه بنيوي ، والحديث عن البنية السطحية والبنية

العميقة ، والنظام والعلاقات ، كل هذه المصطلحات ازدهرت مع النقد البنيوي ، واكتسبت كثيرا من الفعاليات ...»[93] ص194، إن هذه النقطة بالذات تجرنا إلى إشكالية مفهومية طالما أقلقت النقاد والمنظرين على اختلافهم ونقصد بها إشكالية التفريق بين " السميائية " و " البنيوية " أشرنا سابقا إلى أن " دي سوسير " اعتبر الألسنية جزءا من علم العلامات العام ، أما " رولان بارت " فإنه يرى غير ذلك، فالسميائية عنده جزء من الألسنية ، وليس العكس ، وما يعنينا هنا ليس الألسنية كعلم وإنما منهجها في دراسة اللغة أي المنهج البنيوي .

فصفة الألسنية قد يتعدى مدلولها البنيوية إلى ألسنيات أخرى ، اتخذت لها مناهج مختلفة كالتاريخ ، والمقارنة ، وبالتالي فإلحاق صفة البنيوية بها يصرف المعنى إلى منهج معين في دراسة اللغة ، و الشيء نفسه بالنسبة للسيميائية ، فهي كما يعرفها أغلب منظريها علم يدرس العلامات على اختلاف أنواعها ، ونرى أن المنهج هو الذي يحدد صلتها أو ابتعادها عن البنيوية .« فالسيميولوجيا تتبع المنهجية البنيوية وإجراءاتها ، لكنها تقصر التركيز على دراسة الأنظمة العلاماتية الموجودة أصلا في الثقافة ، والتي عرفت على أنها أنظمة قارة قائمة في بيئة محددة ، أما البنيوية فتدرس العلامة سواء أكانت جزءا من نظام أقرته الثقافة كنظام أو لم تقره .. » [23] ص179.

والواقع أن هذا التفريق (وإن لم يكن أساسا قويا للتمييز بين الحقلين) خيط رفيع ، لا يكاد يفصل بين السيميائية والبنيوية ، إلا حين ننظر إلى الثانية ، كمنهج يرى ترنس هوكز مستقبل « السيميولوجيا و الأنثروبولوجيا واللسانيات منطويا تحت مظلة نظرية الاتصال » [23] ص179، ضمنه.

وذلك لا ينفي كون السيميائية ، قد خالفت بعض المبادئ البنيوية ، خاصة عند بعض الأعلام المتأثرين بمقولات " جاك دريدا " التفكيكية ، أمثال "جوليا كريستيفا" التي كثيرا ما وجدناها تشيد بأعمال " جاك دريدا " وآرائه في المعنى في كتابها " علم النص "[94] ص46.

ففي الوقت الذي كان فيه اهتمام النقاد البنيويين منصبا على النص بوصفه منظومة من العلامات التي يقع الكشف فيها على العلاقات المتشكلة فيها بينها ، اتجهت عناية السيميائيين التفكيكيين إلى النص بوصفه تراكما وتمازجا لعدد من النصوص الأخرى ، وهو ما يعرف في النقد المعاصر " بالتناص " أو "البينصية " بتعبير " عبد العزيز حمودة " ، [95] ص362، وذلك تكريسا للانهائية المعاني الأدبية .

أي أن النشاط السيميائي في مجمله يمكن تقسيمه إلى اتجاهين ، اتجاه يركز على حياة العلامات في النص ، ومعالجتها معالجة شكلا نية ، تشبه إلى حد بعيد ما قام به رواد الشكلانية البنيوية والنقد

الأنجلوساكسوني ، من اعتبار النص كيانا مغلقا على نفسه لا يحيل خارج ذاته ،واتجاه ثان يؤكد على أهمية القارئ في العملية النقدية ، ويتصل اتصالا وثيقا بالتفكيكية ونظريات القراءة[23] ص185.

3. 2. السيميائية في النقد الجزائري المعاصر

الواقع أن أي دارس لمشهد النقد السيميائي في الجزائر، سيلاحظ تباينا في تلقي النقاد الجزائريين لمفاهيمه، من حيث أنهم انقسموا في ذلك إلى اتجاهين :

الاتجاه الأول الذي عني نقاده بنقل المفاهيم السيميائية إلى الساحة النقدية الجزائرية، نقلا أمينا حاولوا من خلاله التأسيس لنظرة علمية إلى الأدب، انطلاقا من الإنجازات التي حققتها السيميائية الغربية، وقد تميزت أعمالهم بتركيزها الكبير على الأعمال السردية ، إذ يمكن القول أننا لم نجد عندهم أدنى اهتمام بالنص الشعري، كما ظهرت عليها إفادتهم المباشرة من آراء و تنظيرات المدرسة السيميائية الفرنسية بشكل خاص، لذلك كانت السمة المميزة لأعمالهم النقدية اقترابها الكبير من التناول البنيوي الشكلاني للنصوص الأدبية.

أما الاتجاه الثاني فقد ظهر على أعمال نقاده بعض التحرر من القيود المنهجية الصارمة للسيميائية ، بحيث حاولوا الإفادة من المفاهيم السيميائية في حدود ما تستدعيه دراسة النص الأدبي وكثيرا ما ظهرت السيميائية عندهم ممتزجة بالمفاهيم التي أرستها نظريات القراءة والتأويل، ولم تقتصر دراساتهم على النصوص السردية بل تعدتها إلى تناول النصوص الشعرية.

لذلك وجدنا أن دراسة تجربة النقد الجزائري مع السيميائية تستدعي الوقوف على بعض النماذج التي أبدت انتماء لأحد التوجهين المذكورين، وهو ما أقمنا عليه هذا الفصل.

ولم يكن دخول السيميائية النقد الجزائري بمعزل عن الاضطراب المصطلحي الذي عرفه النقد العربي عموما،إلا أن النقاد الجزائريين ظلوا يتراوحون بين عدد محدود من المصطلحات المعدودة ولم يظهر في النقد الجزائري ذلك الركام الاصطلاحي الذي مر علينا.

حيث نجد ثلاثية (سيميائية ، سيميولوجيا ، سيميائيات) أكثر المصطلحات استعمالا ، وإن كان مصطلح " السيميائية " أبرزها على الخارطة النقدية الجزائرية إذ نجده مستعملا عند أغلب النقاد الجزائريين، المهتمين بالدراسات السيميائية أمثال "محمد عيلان" و"أحمد شريبط" و"أحمد يوسف" و"الطاهر روابنية" كما نجد له استعمالا أيضا عند "الدكتور رشيد بن مالك" و الدكتور" عبد الحميد بورايو" اللذين يمكن اعتبارهما أكثر الباحثين الجزائريين اهتماما بالفكر السيميائي .

أما مصطلح السيميائيات وبالرغم من أننا نصادفه أيضا في استعمالاتهم ،إلا انه كثيرا ما يختلط بالمصطلح السابق خاصة عند استعماله منسوبا إليه ،مما يجعله لا يفترق عنه إلا عند استعماله منفردا، وربما وجدنا النقاد الجزائريين يستعملونهما جنبا إلى جنب في عمل واحد أحيانا[1] ص132.

و لقد أسلفنا القول بأن العائق اتجاه تبني مثل هذا المصطلح " الجمعي "يكمن في النسبة إليه إذ كثيرا ما نجد المستعملين لمصطلح " سميائيات " ، يخلطون بين النسبة إليه وبين النسبة إلى مصطلح "سمياء " ، فعبارة مثل " دراسة سيميائية " تجعل المنسوب إليه هو السيمياء ، لأن النسبة إلى السميائيات في العبارة نفسها ، هي دراسة سيميائياتية هذا الخلل تفطن إليه " الدكتور "عبد الملك مرتاض " الذي كثيرا ما أشار إلى تمييزه مثلا بين النسبة إلى اللسان وإلى اللسانيات " أما في "السيميائية" فإن الدكتور" مرتاض" ، شق لنفسه مصطلحا تفرد به عن كل النقاد الجزائريين والعرب ، وذلك بعد أن تخلى عن استعمال مصطلح " سيميائية" الذي وظفه في كثير من دراساته الأولى ، في ميدان النقد السيميائي و هو مصطلح " السيمائية " الذي رأى أنه أصلح للاستعمال كونه يمتد معجميا إلى صلب العربية التي تجعل من" السمة" مقابلا أصلح لمصطلح " Signe" وأفضل من الدليل أو العلامة[96] ص32.

أما الدكتور "عبد القادر فيدوح "، فإنه يخلط بين ثلاثة مصطلحات في مؤلف واحد ، وذلك في كتابه " "دلائلية النص الأدبي "[97] ص32. حيث يبدو من العنوان أن الناقد ينتصر لمصطلح " الدلائلية " كمقابل " للسيميائية " ، غير أن القارىء يفاجؤ حين يجد مصطلحات"السيميائية" و" السيميولوجية" و "التأويلية" و " السيميوطيقا" حاضرة في استعمال الناقد أيضا ، مما يجعل المتلقي إزاء ضبابية مصطلحية ، تجعله يحاول التفريق بين مصطلحات خمس ، مفهوميا ، و قد وضعت في الأصل ترجمة لمصطلح واحد[74] ص5, و بذلك تبقى إشكالية المصطلح النقدي ، في الجزائر و عند سوائها من الأقطار العربيات ، أبرز مظاهر النقد الأدبي المعاصر ، و التي لن نخوض عمار تجلياتها ، نظرا لتركيزنا في هذا البحث على الجانب المنهجي والذي عرف هو الآخر تجليات أخرى عبر الخارطة النقدية الجزائرية سواء على مستوى الموضوع ، المعالج أو على مستوى تطبيق النظريات المستوردة و تكييفها مع النصوص الأدبية العربية .

و قبل أن نشرع في الحديث عن واقع النقد السيميائي في الجزائر ، نود الإشارة إلى دراسة من شأنها أن تكون فاتحة عهد النقد الجزائري بالسيميائية ، وهي محاولة نشرتها مجلة " آمال " للدكتور " إبراهيم صحراوي " تحت عنوان (المقامة البغدادية " محاولة قراءة سيميائية) [74] ص6 .

قدم لها بقوله « إن علم السيميائيات ، أو علم الدلالة ، علم جديد ، و قديم في آن واحد ، قديم لأن الدلالة وجدت مع اللغة ، جديد لأنه يكاد يتخطى الآن مرحلة كونه مشروعا علميا ، نعترف لرواده فيه بالفضل ، في الوقت الذي يجب علينا فيه العمل بجد لنقل هذا العلم إلى لغتنا(...) متحرين في ذلك الدقة والأمانة العلمية للترجمة في مرحلة أولى...» [12] ص506، غير أن هذا التحرز لم يمنعه من الخلط مسبقا بين "السيميائيات" ، وبين "علم الدلالة" الذي يستعمله كثير من الدارسين مقابلا لمصطلح "sémantique "، وهو العلم الخاص بدراسة الدلالة وبالتالي يمكن إدراجه كفرع من فروع السيميائية ، كما يورد" مجدي وهبة" وتستمد هذه الدراسة خليفتها النظرية ، أساسا من أعمال " غريماس "، مهد لها الناقد بتعريف للمقامة ، وصاحبه "الهمذاني " باعتبارهما " تركيبة ردية " [74] ص6, على حد تعبيره ثم انتقل إلى عرض المقامة على بعض الآليات السيميائية ، كالنموذج العاملي ، والمربع السيميائي ، عرضا آليا ، جعل من الدراسة ، لا تعدو كونها تجريبا للمنهج على النص ، الرغبة منه كانت تنزاح إلى التعريف بالمنهج لا إلى سبر أغوار المقامة المدروسة .

هذه الدراسة كانت إرهاصا أوليا للسيميائية في النقد العربي الجزائري ، الذي عرف بعدها كما هائلا من الدراسات السيميائية ، ترجمة وتأليفا ، غير أن هذه الدراسات تتوزع في أغلبها بين بطون الدوريات والمجلات الوطنية والعربية ، والمذكرات والرسائل الجامعية لذلك لا ندعي في هذا الفصل أننا ألممنا بكل النتاج النقدي الجزائري الذي وظف السيميائية ، وإنما حاولنا إسقاط الضوء على ألمع النقاد الجزائريين الذي أبدو مراسا كبيرا مع النقد السيميائي ، قياسا على مؤلفاتهم المطبوعة كتبا من جهة، و إلى مدى تمثلهم و تخصصهم في السيميائية من جهة ثانية.

و لقد فضلنا أن نمثل لهم بمؤلفين نقديين لكل ناقد من النقاد الذين اخترناهم نموذجا و هم (عبد الملك مرتاض – عبد القادر – فيدوح – رشيد بن مالك) ، لتنتقل بعد ذلك إلى الإشارة إلى أعمال أخرى ، لنقاد آخرين ، تراوح نتاجهم النقدي بين كتاب واحد أو بعض المقالات و ذلك باقتضاب شديد ، مراعاة منا لحجم البحث.

3. 2. 1. التجربة النقدية السيميائية عند "عبد الملك مرتاض"

يبدو أن الأعمال النقدية للدكتور" مرتاض " تنأى عن متناول أي بحث يريد دراستها بالموازاة مع دراسته لأعمال نقاد آخرين ، وذلك لتعددها ، واختلاف مناهجها ، وطرائقها و تباين أطروحاتها و آرائها النقدية .

وما يشفع لنا في حكم كهذا ، هو كون الدراستين اللتين تناولتا التجربة النقدية لدى "الدكتور مرتاض" بشكل خاص، لم تقلحا في الإلمام بكل التفاصيل المنهجية ، والمصطلحية للناقد ،و نقصد بذلك دراسة الباحث " علي خفيف "[98] ص122، و دراسة الباحث " يوسف وغليسي " حيث وإن كانت الدراسة الأولى يغلب عليها ما يمكن أن نسميه بالارتجال النقدي ،فإن الدراسة الثانية للباحث " يوسف غليسي "[53] ص14، كانت أكثر وعيا بمفاهيم النقد المعاصر وكثيرا ما أشار فيها صاحبها إلى الغلطات المعرفية الفادحة التي تضمنتها الدراسة الأولى .

ومع ذلك فإن حجم المدونة النقدية التي ألفها الدكتور " مرتاض " كان أكبر من أن يفيها حقها بحث واحد .

وعلى هذا الأساس ، جاءت دراستنا هذه لا تكرر ما قالته الدراستان السابقتان ، وإنما تضع تحت الضوء مؤلفين نقديين ، للدكتور" مرتاض" لم تتناولهما الدراستان،وذلك رغبة منا في دعم الجهد الذي بذله كل من الباحثين من جهة ،وعلما منا أن النقد الجزائري عامة ، لم يعرف ناقدا نشطا كالناقد "الدكتور مرتاض "، فقد انتقل من عهد المناهج القديمة كما أشرنا في الفصل السابق إلى عهد المناهج الحداثية ، واستطاع أن يتمثل مفاهيمها ، ويراجع أدواته في مسيرة نقدية قلما تحققت ملامحها في ناقد من النقاد .

وإذا كان الدكتور " مرتاض " أكثر النقاد الجزائريين تأليفا في البنيوية ، وأسبقهم إليها، فإن شأنه مع السيميائية لم يكن مختلفا عن ذلك ، فلقد ألف في مرحلة يسيرة مجموعة كبيرة من الدراسات النقدية التي ظهر عبرها استثماره للآليات السيميائية ، والتي يمكن إيرادها كالتالي:

1- ألف ليلة وليلة ، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد (صدر في العراق 1989 ثم أعيد طبعه سنة 1993 في الجزائر ، وأعيد طبعه للمرة الثالثة ، في الجزائر أيضا)
2- (أ-ي) دراسة سميائية تفكيكية لقصيدة(أين ليلاي) لمحمد العيد آل خليفة 1992
3- شعرية القصيدة قصيدة القراءة ، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية 1995.
4- تحليل الخطاب السردي،معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية " زقاق المدق"1995
5- نظام الخطاب القرءاني ، سنة 1994 (عن دار الثقافة ، وأعيد طبعه سنة 2003)
6- مقامات السيوطي ، تحليل سيمائي ، منشورات إتحاد الكتاب العرب 1996 .
7- الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور ، صدر عن دار هومة 2000 .

وأمام هذا الركام النقدي ، يصعب على أي دارس الإلمام بتفاصيل التأليفات النقدية التي قدمها الدكتور " مرتاض " في حقل السيميائية ، وما ذكرناه منها ، اقتصرنا فيه على الكتب المطبوعة ، أما المقالات فإننا على يقين من أنها قد تجاوزت العشرين.

وعلى هذا سوف ننطلق من القاسم المشترك بين كل هذه المؤلفات ، ونعني به الإطار المنهجي الذي اصطنعه "مرتاض" بابتداعه مصطلح التركيب ،أو التحليل المركب الذي انطلق في التعامل به ، من كتابه (أ - ي) فما الذي يقصده الدكتور مرتاض بالتركيب ؟

يبدو من خلال ما أطلعنا عليه، أن هذا الإجراء التركيبي - وإن لم يصدع به الباحث صراحة إلا مع صدور كتاب (أ- ي) - قد رافق الناقد منذ أن انتقل إلى البنيوية ومناهجها ، حيث سبق وأن أشرنا في فصل سابق، إلى مزاوجته (أي الناقد) بين الأسلوبية والبنيوية ، في بعض كتبه السابقة ومع هذا كله، فإنه يلح كثيرا على اختلاف منهجه التركيبي هذا عن المنهج التكاملي ، الذي دعا إليه بعض النقاد العرب أمثال الراحل "سيد قطب"، الذي وجدناه يورد بعد أن يذكر مناهج النقد الأدبي في كتابه (النقد الأدبي أصوله و مناهجه) « ومن مجموعة هذه المناهج قد ينشأ لنا منهج كامـــل ندعوه " المنهج المتكامـــــــــــــــل" ...» [99] ص114. ووجه الاختلاف بين المنهج المركب لدى مرتاض ، والمنهج المتكامل يكمن كما يورد أحد الباحثين فيما يلي[53] ص89 :

إن المنهج التكاملي مزيج بين مجموعة من المناهج ، النابعة أصلا عن رؤى معرفية متباعدة ، إن لم تكن متناقضة ،ومعنى هذا أن مزج المنهج النفسي والاجتماعي مثلا على سبيل التكاملية أمر لا يستقيم ، لأن الفلسفة المادية الجدلية التي هي أساس النقد الاجتماعي تناقض جوهر النقد النفساني الذي هو قائم تحديدا على الجانب الشخصاني للأدب وبالتالي فأي محاولة للتوفيق بين هذه الرؤى المتباينة ستبوء حتما بالفشل .

من هذا المنطلق جاء موقف الدكتور " مرتاض هنا مناوئا لفكرة " التكاملية " جملة وتفصيلا ، إذ ذكر مثلا أنه « أولى لنا أن ننشد منهجا شموليا ولا أقول منهجا تكامليا , إذ لم نر أتقه من هذه الرؤية المغالطة التي تزعم أن الناقد يمكن أن يتناول النص الأدبي بمذاهب نقدية مختلفة في آن واحد،فمثل هذا المنهج مستحيل التطبيق عمليا....»[100] ص10، ومعنى هذا أن المنهج المركب الذي يستعمله " مرتاض" يختلف بالضرورة عن المنهج التكاملي وإلا لكان نفسه متناقضا أشد التناقض. ولمعرفة الحدود التي تحكم عملية التركيب هذه، وجدنا الناقد يورد قول الناقد المغربي "محمد مفتاح" التالي « إن هاجس التركيب موجود عالميا ولكنه ينبني على توحد إبستمولوجي »[53] ص27.

فالشرط إذن في تركيب المناهج هو أن تكون متقاربة في الرؤية المعرفية ومادامت كل من السيميائية و التفكيكية وحتى الأسلوبية مدينة إلى علم اللغة بظهورها فإن التركيب بينها أمر طبيعي بل أنه من الصعب

التفكير في دراسة حداثية تستطيع التفرد منهجيا بواحد من أطراف الرباعية المذكورة، وما يشفع لنا في حكم كهذا هو أن التركيب قد ظهر في تربة الغربيين أنفسهم قبل انتقاله إلى النقد العربي .

حيث وجدنا"رولان بارت" يمازج بين هذه المعارف جميعا في عمل واحد و تنقل بين مجموعة المناهج تلك عبر الأعمال التي خلفها[72] ص7.

كما دعا " هنري بليث " إلى وضع منهج جديد زاوج فيه بين الأسلوبية و السيميائية في كتابه "الأسلوبية و البلاغة"[101] ص74 ، و الشيء نفسه يمكن ملاحظته عند الناقد السعودي "محمد عبد الله الغذامي" الذي يشير إلى هذه النقطة حين يتحدث عن ما أسماه بالمنهج النصوصي أو الألسني الذي توخى فيه أكبر قدر من العلمية محددا صفاتها في أربعة نقاط[103] ص72 :

- النسبية في مقابل الإطلاق
- الديناميكية في مقابل الجمود
- الاستنباط في مقابل الإسقاط
- الوصفية في مقابل المعيارية.

ولتحقيق هذه الصفات وجدناه ينتقي من (البنيوية و السيميائية و التفكيكية) بعض مفاهيمها ليعالج النص معالجة ترقى إلى درجة العلمية لكنها لا تحصر نفسها في إطار منهجي ضيق يحيل النقد الأدبي في جملته إسقاطا آليا للنظريات على النص.

وأمام هذا يبدو أن الفارق بين المنهج المتكامل والتركيبي قد اتضح وينجر عن هذا أنه لا معنى للكلام الذي ساقه أحد النقاد حول كتابي ألف ليلة وليلة و(أ-ي) للدكتور "مرتاض" قائلا: « صاحب المؤلف بعض التذبذب في تحديد منهجه بدقة فهو على الرغم من إثباته لفكرة اللامنهج في التمهيد وعلى الرغم من اختياره للمنهج السيميائي إلا أنه يذهب للحديث عن منهج آخر يعتمده في قصيدة " أين ليلاي" يطلق عليه اسم المنهج المستوياتي (.....) والحقيقة أننا لم نستطع معرفة الحدود بين هذه المناهج التي ذكرها المؤلف كلها فمن السيميائية إلى التفكيكية إلى المنهج المستوياتي هذا فضلا عن انسياق المؤلف وراء المنهج الإحصائي في كثير من أجزاء الكتاب »[98] ص124.

و ما يتراءى من خلال هذا القول هو أن صاحبه جاهل تماما بماهية المنهج وأنه لا يفرق بين المنهج ومفهوم اللامنهج الذي ذكره "مرتاض" ، في كتابه (النص الأدبي من أين؟ وإلى أين ؟)[60] ص55، من جهة ، وبين مفهوم المنهج وأي إجراء منهجي قد يصطنعه الباحث بالإضافة إلى المنهج المتبع في الدراسة.

لذلك سنحاول أن نزيل بعض اللبس من هذه المسألة لننطلق فيها من مفهوم اللامنهج والذي يحيل مفهومه عند بعض النقاط إلى نفس مفهوم المنهج التكاملي الذي أتينا على ذكره أما عند عبد المالك مرتاض فإن مفهوم اللامنهج يختلف تماما« والواضح أنه يستحيل فهم مراد الناقد من اللامنهج دون الرجوع إلى السيـــاق التنظيـــري الذي أورده فيه، حـــيث ورد مقرونـــــا بحديـــث مستفيـــض عما أطلق عليه العطائية » [15] ص86.

و العطائية عند "عبد الملك مرتاض" هي«.. ما يمكن أن يعطيه إيانا نص أدبي ما من خلال البحث في مكامنه(...) فكأن النص يتجدد وينبعث من خلال كل قراءة يقوم بها قارئ وهكذا نجد عطاء النص الأدبي متجددا أزليا لا ينفذ أبدا »[60] ص14.

هذه العطائية إذن هي ما يقصده مرتاض باللامنهج ،ومؤداها أن النص هو الذي يفرض المنهج على الدارس وليس العكس ، أي أن على الناقد أن يلج عالم النص خالي الذهن من أي إجراء منهجي مسبق فإذا عنّ له ما يزخر به النص من مميزات فنية، فسيهتدي طبعا إلى المنهج أو المناهج التي تصلح لدراسته أي أنه وعلى رأي الدكتور "مرتاض" « كل نص يفرض على دراسة منهجه المستقل ...»[60] ص51.

فاللامنهج كمفهوم ،متعلق بالنص وجمالياته من جهة ، وبالقارئ وسعة معرفته من جهة ثانية ، ولا مكان له بين مناهج الدراسة إلا كونه يساهم في ترويض المنهج وتطويعه كي يغدو صالحا للنص ومدارسته،وبهذا يمكن لأي دارس أو قارىء أن يكتشف أنه لا مجال للمقارنة بين اللامنهج (العطائية) والمنهج التكاملي الذي قوامه التلفيق بين المناهج المتباعدة وهو الشيء الذي لم يسعف الحظ صاحب القول في إدراكه .

أما زعمه بأن " مرتاض " يستعمل أيضا منهجا آخرا هو المنهج المستوياتي ، وانسياقه وراء المنهج الإحصائي ، فلأنه لم يدرك أيضا أنه لا وجود أصلا لمنهج مستقل اسمه"المنهج الإحصائي" أو "المستوياتي" بحيث لا يعدو الإحصاء أن يكون إجراءا مساعدا ، لا يرقى إلى مرتبة وصفه بالمنهج بكامل خصوصياته ومقوماته التي كنا أجملنا عنها الحديث في تمهيدنا لهذا البحث ، لأنه « إجراء منهجي مجرد، يمكن أن يستوعبه أي منهج، يستهدف تكميم الظاهرة الأدبية وعلمنة المنهج النقدي...»[33] ص108.

ولم يكن الدكتور مرتاض بدعا في اعتماده الإحصاء (بالرغم من إكثاره من ذلك) ، فلقد يزخر النقد الغربي والعربي بكثير من الدراسات الأدبية التي تبنت الإحصاء ، إلى جانب توظيفها لمنهج رئيسي. فالإحصاء إذن آلية مجردة ، مفرغة من أي خلفية إبستمولوجية ، تنتهي مهمتها حين يبدأ الناقد في تفسير

النتائج المحصل عليها والتي يخضعها بالضرورة إلى تفسير خاضع لرؤية فلسفية تحدد المنهج الأشمل للدراسة [104] ص20.

أما المنهج المستوياتي ، الذي هو من صنيع الدكتور " مرتاض " أيضا، وأول مرة تحدث فيها عنه كانت عبر كتابه (أ ي) ، إذ ذكر حرصه على تناول النص ، تناولا مستوياتيا حيث يسلط عليه الضياء على ما استطاع من مستويات مختلفات [59] ص11. وهذه المستويات يجب أن تكون خاضعة لمكونات النص، لذلك قد تختلف من نص لآخر وفقا لطبيعته.

ولقد أشار الباحث " يوسف وغليسي " إلى وصف "مرتاض" لهذا الإجراء بالمنهج بالرغم من أنه ليس منهجا ، لافتقاره إلى مقومات المنهج التي تضمن له استقلاليته وشموليته إلا أنه كإجراء منهجي مساعد « أسعفه... في تعميق دراسة بعض الوحدات الدالة الكبرى التي أصبح يخصها بباب خاص كالمعجم الشعري، كما أسعفه في إضافة وحدات أخرى نال بها قصب السبق في الدراسة النقدية العربية بصورة عامة (الزمن الشعري، الحيز)...» [53] ص124.

ويمكن إجمالا أن نحدد استثمار "الدكتور مرتاض" للسيميائية ، في دراساته بكونه استعار منها بعض المفاهيم الرئيسية كالتشاكل، في حين استفاد من التفكيكية بمبدإ تعددية القراءة والتأويل بينما بقيت منهجيته بنيوية ، ترى في النص مجموعة من الوقائع اللغوية والفنية التي يجب الكشف عنها انطلاقا منه نفسه .

وذلك بالرغم من استعانته ببعض الإجراءات الأخرى ، كالإحصاء و المستوياتية والأسلوبية ومعنى هذا كله أن الدكتور " مرتاض " كان يجعل من النص حكما في اختيار المنهج الأليق به فلا غرو إذن من أن تتعدد هذه الرؤى (المتقاربة في عملياتها) في تحليل نص واحد .

وحتى تتضح معاملته مع النصوص على اختلافها ، جنسا وزمنا ، راح يحاول وضع بعض الفرضيات(التي يمكن اعتبارها خلاصة لمعاشرته النص) رأى أنها تصلح لأن تكون شبه قواعد ، في تحديد المنهج الأمثل انطلاقا من الموضوع نفسه أي النص الأدبي ، ويمكن إيجازهـــــــــــــا في مايلي [105] ص152.

- إذا كان النص روائيا واقعيا ، يمكن تحليله ، بمنهج بنيوي تكويني ، مع اتباع التفكيك إجراء .
- إذا كان النص روائيا جديدا (حداثيا) ، يمكن اصطناع البنيوية منهجا ، مع الاستفادة بالسيميائية كأداة للفهم ، التفكيكية إجراء منهجيا .

- إذا كان النص شعريا ، يمكن اصطناع البنيوية اللسانية مع استخدام التفكيك .
- يتعذر تناول نص طويل (شعري أو نثري) ، بمنهج جانح إلى السيميائية ،(...) بيد أن النصوص الشعرية العادية الطول يمكن أن نمارس عليها التحليل السيميائي دون أن يفضي ذلك إلى إسهاب مسرف.

و معنى هذا كله أن خصوصية النص هي التي تحدد المنهج الملائم لدراسته ، سواء أكان هذا المنهج حداثيا غربيا أم تراثيا عربيا إذ قلما خلت دراسة من دراسات "مرتاض" من الاستعانة بمصادر النقد الأدبي القديم، وتوظيفها بالموازاة مع تبنيه لبعض المقولات الحداثية ،التي رأى أنها لا تختلف عن آراء نقادنا الأقدمين إلا قليلا[105] ص152.

وحتى نضع هذه الافتراضات النظرية أمام تطبيقاتها على النص، ودون تكرار النماذج التي تحدث عنها ،أغلب من تناولوا النقد الأدبي عند"عبد الملك مرتاض" بالدراسة (أ-ي، ألف ليلة وليلة، تحليل الخطاب السردي ، التحليل السيميائي للخطاب الشعري) ،فضلنا أن نمثل للتجربة السيميائية "للدكتور مرتاض" بكتابين آخرين ،لم نجد عنهما حديثا في الدراسات السابقة ،نظرا لتأخر صدورهما،وهما على التوالي"الأدب الجزائري القديم"و"نظام الخطاب القرآني.

3. 2. 1. 1. من خلال كتاب: الأدب الجزائري القديم« دراسة في الجذور»

من حق أي قارئ أن يتساءل عن أسباب اختيارنا لهذا الكتاب كنموذج نمثل به لتجربة الدكتور"مرتاض" مع السيميائية .

وحتى نجد لأنفسنا بعض العذر في ذلك، وجب علينا أن نحدد دواعي هذا الاختيار، و التي نوجزها كالتالي :

أولا: إن هذا الكتاب من أحدث الدراسات التي صدرت للدكتور "مرتاض" و معنى هذا أن الناقد قد افرغ فيه كل ما اجتمع له من خبرة في معالجة النصوص الأدبية،و سيكون بالضرورة فيه أكثر تمثلا و أشد وعيا بما يقتضيه تحليل أي نص أدبي.

ثانيا: يبدو أن الناقد في هذا الكتاب قد تخلص من كثير من الإجراءات التي تلمّس عدم جدواها في مقاربة النصوص الأدبية ، و هي الإجراءات التي كثيرا ما أشار إليها النقاد حين تعرضهم لمؤلفات " مرتاض" ، من ذلك الإحصاء الذي لا نجد له حضورا في هذه الدراسة .

ثالثا : إذا كانت كل الكتب التي قدمها " مرتاض " في حقل السميائية ، مشكلة في منهجها ، من مجموعة أخرى من المناهج على سبيل التركيبية التي ذكرناها، فإن هذا الكتاب تناول نصين عتيقين «عبر مقاربة سيمائية خالصة»[106] ص15، وبذلك كان في تمثلنا أجدر بالتمثيل لتجربة الدكتور "مرتاض " مع السيميائية .

ولعل في هذا ما يشفع لنا عند القارىء في اختيار هذا النموذج الذي هو عموما محاولة لدراسة أو تأصيل الأدب الجزائري ، انطلاقا من جذوره الأولى ، أي أن الهدف منه ، لم يكن فنيا خالصا . إذ لم ينف صاحبه، أن ما حمله على دراسة هذه الفترة المبكرة من عمر هذا الأدب يعود «.. إلى تقاعس الباحثين الجزائريين الشباب خصوصا ، وإصرارهم على التجانف عن مدارسة التراث الوطنـــي بحـــــــجج واهية ....»[106] ص10.

و معنى هذا أن الباحث وضع نصب عينيه هدفا تاريخيا بالموازاة مع محاولته تحليل الجوانب الفنية لهذا الأدب (وإن كان قد قدم في هذا النطاق دراسة سابقة)[105] ص147.

فكان بديهيا إذن أن نجد فيه حضورا للمنهج التاريخي الذي وظفه في القسم الأول منه الكتـــــاب (الأدب الجزائري القديم ، نشأته ومضامينه ومستوياته) في حين خص القسمين الباقيين ، بتحليل سيمائي لنصين شعريين ، مغيرا إجراءاته المنهجية من تحليل إلى آخر .

يبدأ الباحث كتابه هذا – كعادته – بمقدمة منهجية ، ما يلفت النظر إليها ، هو العنوان الذي و سمها به (الأدب العربي القديم في الجزائر: هل؟ وما ؟ ولماذا ؟ وكيف ؟)

و لتأكده من أن عنوانا كهذا يثير استغراب أي قارئ، فقد راح عبر هذه المقدمة، يجيب على هذه الأسئلة« التي يمكن وصفها بالاستفزازية..» [106] ص5 ، من حيث هي لازمة في أي حديث عن أدب قديم في الجزائر ، فهل يوجد أدب يمتد إلى أزمان بعيدة منسوب إلى الجزائر وإذا كان، فما طبيعته وما حجمه؟ ولماذا ندرسه ؟ وكيف نعالجه ؟

وتلك مقاصد الناقد وأهدافه من هذه الدراسة ، التي أبدى فيها الباحث جدية كبيرة في جمع مصادرها ، والتحقق من سلامة أخبارها تاريخيا ، و ذلك في القسم الأول منها ، لينتقي بعد ذلك نصا شعريا قصيرا وهو« مقطوعة لامية ، صريحة الاعتزاء إلى العهد الرستمي وتتألف من سبعة أبيات ، وقد ذهل "المراكشي" عن ذكر قائلها ، فأعيى الذين جاءوا من بعده أن يعثروا له عن اسم ....» [106] ص14.

وأمام هذا النص الشعري المجهول مؤلفه ، راح الناقد يستعرض إجراءاته بعدما تراءى له تقسيمها ودراستها ، وفق مستويات أربع : (شعرية اللغة – التخاصب التشاكلي – التخاصب الحيزي – التخاصب الإيقاعي) .

وما قد يلاحظ على الناقد هنا تقسيمه المقطوعة إلى بنيتين موضوعاتيتين هما ، البنية الهووية (نسبة إلى الهوى) ، والبنية البينية . وفي هذا صنيع يجافي السيميائية ، وقد يأخذ بالناقد منحى منهجيا آخر، وهو النقد الموضوعاتي الذي يدرس النصوص من حيث مواضيعها التي تومئ إليها .[23] ص321. لذلك كان هذا المستوي من التحليل ، موضوعاتيا لا نجد فيه ، أي حضور للإجراءات السيميائية إلا الثنائيات التي استخرجها الناقد من هذه البنى والتي تدين إلى البنيوية قبل السيميائية .

أما المستوى الثاني ، فقد وضع فيه الناقد هذا النص على عدسة التشاكل[106] ص14، الذي يقسمه إلى تشاكل إفرادي وآخر تركيبي ، ويحدد على ضوء ذلك كل التشاكلات الموجودة في النص باختلاف مستوياتها، ليعرج بعد ذلك إلى دراسة الحيز[106] ص124، من حيث كونه مكونا سيميائيا في هذا النص، يشارك في إعطاء الدلالة العامة للقصيدة ، عبر ماسماه الناقد بـ"العلاقات الحيزية" الناشئة عن إتحاد دلالات الحيز، بغيرها من المقومات (les sèmes) .

أما المستوى الأخير ، فقد خصصه الناقد لدراسة الإيقاع ، دراسة لا تنتمي إلى جنس التحديد الخليلي للأوزان الشعرية ، وإنما تعمد فيها الناقد ، استخراج التشكيلات الإيقاعية المكونة للموسيقى الداخلية للأبيات بالاعتماد على ما أسماه باللعب الصوتي البهلواني .

ذلك لأن النص« يزخر بالتزويجات اللغوية التي تنتشر و تتكاثر بفعل هذا التزويج ، الذي كأن الشاعر التيهرتي كان يتعمده بالقيام بهذه الألفاظ التي تعد مبكرة في تاريخ الشعر العربي في الجزائر على الأقل....» [106] ص131.

و لا يقف الناقد عند هذا بل يمضي إلى أكثر من ذلك حين يقرر أن مقطوعة كهذه ، لا يجب أن تكون لغير الشاعر" بكر بن حماد" ، و حجته في ذلك هذه الدلائل الفنية التي نوردها كالتالي :[106] ص131.

1 – إن شعر " بكر بن حماد " يضطرب في مستويين اثنين : مستوى بارد ، لا يكاد يعدو درجة النظمية ، و هو المتصل بالوعظ ، و ذكر الموت (...) ومستوى ثان ، شعري يتسم بالاحترافية الأدبية ، و هو الراكض في مجالات الغزل و الرثاء و الحنين .

2 – إن قائل هذه المقطعة لا ينبغي له أن يكون "تاهرتيا " مولدا و إقامة و وفاة ، بل لابد من أن يكون زايلها وعاش في بغداد ، وألم هناك بطرائق الشعر العربي في أزهى عصوره

(.....) ولم يتأت مثل هذا إلا لـ"بكر بن حماد" وحده ، من شعراء العهد الرستمي في الجزائر، بل في بلاد المغرب كلها .

3 – يفترض الناقد أيضا، أن المقطوعة قالها الشاعر في بغداد ، و هو بعيد عن "تاهرت" فنسج هذه الأبيات جانحا بها ، نحو التناص الشعري مع الجرهمي ، و إمرىء القيس...

4 – واضح أن التأثير العباسي(...) باد على هذه المقطعة، من ديباجة تنحو منحى" البحتري" و"صريع الغواني" (...) و من لعب بالألفاظ في نسج الشعر ، وهي سيرة كانت باكرت الشعر العباسي... وبغض النظر عن صحة هذه الافتراضات أو بطلانها ، فإن ما يشد الانتباه فيها كونها ناشئة عن جوانب فنية بحتة ، أبرزت في الناقد مقدرة كبيرة ، على اكتشاف المكونات الجمالية للنصوص إلى الحد الذي جعله ، يفكر في اكتشاف المؤلف من خلال نصه ، لا من خلال الأخبار التاريخية .

و هذا الصنيع ، كنا و وجدناه عند" الدكتور مرتاض" عبر كتابه " ألف ليلة و ليلة "[100] ص27. الذي عالج فيه حكاية "حمال بغداد " معالجة سيميائية تفكيكية ، عبر المستويات التالية (الحدث- الشخصية- التقنيات السردية- الحيز-الزمن- البناء السردي- المعجم الفني) .

حيث دخل هذه الدراسة ، بتحيز نقدي إلى الحكايات مؤداه أنها لا يمكن أن تكون إلا لمؤلف واحد –خلافا لما تعارف عليه دارسون كثر من المستشرقين و العرب من أن «" ألف ليلة و ليلة "كرنفال فلكلوري تلتقي فيه ثقافات العرب و الهند و الفرس ، و شعوب لا حصر لها »[53] ص66.

و يؤيد الناقد رأيه هذا بحجة أن مؤلف الحكايات « كان بغدادي الدار، رشيدي العهد ، عربي الثقافة ، كما أن شخصية هارون الرشيد هي قطب الشخصيات الحكائية إطلاقا ، و عهده هو قطب الأزمنة ، و عاصمته "بغداد" هي قطب الحيز..»[100] ص266.

واتضح للناقد أن معظم الحكايات تشترك فيما أسماه، الوحدة الفنية للسرد والتي حدد معالمها كالتالي:[100] ص231.

-وحدة اللغة الفنية ، و اتفاق أسلوبها لدى الوصف .

- ترداد عبارات بعينها من بدايات السرد إلى نهايته ، لدى التعبير عن معان بعينها .

- نمطية الشخصيات و الأدوار التي تنهض بها من حيث هي عجائز أو جوار، نساء أو رجال.

- بياضية الحدث و الجنس في معظم الليالي .

و ليس هذا الحكم بالذي يصدر إلا عن ناقد اغترف من صنوف الإبداعات ، وتوسع في مجالات المعرفة بالشكل الذي مكنه من أن يدحض بعض المسلمات عن طريق النقد الأدبي ، الذي لا يرقى إلى الإبداع إلا بمثل هذه الأطروحات ، التي أثنى عليها كثير من الدارسين ، مثل الدكتور عبد الله إبراهيم الذي وصف هذه الدراسة بالقراءة الطموح .[107] ص128.

أما القسم الثالث من الكتاب ، فقد درس فيه الناقد نصا شعريا ، معزوا صراحة إلى " بكر بن حماد " و هو مقطوعة ، من عشرة أبيات ، بعنوان "ذكر الموت " درسها الناقد مغيرا مستوياتها عن مستويات القصيدة الأولى « و إذا كنا لاحظنا اختلافا أو اختلافا بعيدا نسبيا بين المسعيين من حول هذين النصين الشعريين – المطروحين للتحليل السيمائي فليس ينبغي أن يحمل ذلك على نقص بالضرورة في شمولية الرؤية أو عدم تمكن من التحكم في الأدوات المنهجية ولكن يجب أن يصرف إلى شدة رغبتنا في تجديد أدواتنا الإجرائية وتطويرها .. وإن شئت فاصرفه (...) إلى تعمدنا تنويع الإجراءات لإثبات أن كل نص يجب أن يفرض مسعى تحليليا ، يختلف عن صنوه اختلافا ....»[106] ص15.

ومن خلال هذا القول يتضح ما كنا أوردناه من حديث عن العطائية ، التي تحدد المنهج اللائق بدراسة المستويات التي تختلف من نص لآخر ، حيث وجدنا الباحث في هذا النص يحددها بأربعة :(المستوى التشاكلي ، الحيزي ، الزمني، الإيقاعي) حيث درس التشاكلات الموجودة في القصيدة، عبر كل مستوياتها (نحوية، معنوية، زمنية...)

ثم انتقل إلى دراسة الحيز الشعري في القصيدة ، وابتدأه بحديث مستفيض عن الفارق الذي يفصل مصطلح " الحيز " الذي اصطنعه، عن مصطلح المكان أو الفضاء ، الذي دأب النقاد العرب على استعماله حين تحدثهم عن مقابل المصطلح الأجنبي " espace " و الذي يستقونه غالبا من تنظيرات البنيوي الفرنسي جيرار جينيت (gerrard genette)[106] ص183.

فالحيز عند الدكتور "مرتاض" يختلف عن الفضاء أو المكان من حيث هو أشمل و أعم لكل حركات النص شعرا كان أو نثرا ، لأنه ليس متعلقا بدلالة أسماء المكان التي يصرح بها النص مباشرة ، و إنما هو عام شامل لكل إيماءات النص و دلالاته الخفية الناشئة من حركته الداخلية ، دون ذكر مباشر أو تسمية إلى مكان محدود في النص، و هو ما أطلق عليه الدكتور مرتاض بـ"الحيزية الخلفية" ، و تفرد به سبقا عن كلّ النقاد العرب ،الذين أقصوا هذا المستوى من دراساتهم خاصة فيما تعلق منها بالنصوص الشعرية .

أما المستوى الثالث ، فقد تناول فيه الدكتور " مرتاض " الزمن الشعري " الذي هو مصطلح من اصطناعه أيضا، من حيث أن هذا الزمن الأدبي في النصوص ، زمن مقنع (Temp Masqué) لا يتبدى للقارئ إلا من خلال تمعنه في استكناه الدلالات عبر اللغة الشعرية ، و ليس مائلا مثولا مباشرا ، من خلال إيراد تحديدات زمنية معينة ، فذالك زمن قالت على دراسته المناهج التقليدية.

أما مسعاه هو، فإنه يحدده في مايلي:«..لكننا نحن(...) نسعى إلى الاجتهاد في توسعة نطاق دائرة هذا الزمن الأدبي الشديد الاعتياص ، فنتجاوز به التسلطات الزمنية الصريحة(...) إلى زمن نلتمسه في النص الأدبي، انطلاقا من عطاء اللغة الدلالي، لنتدرج به من بعد ذالك إلى الزمن الخلفي الناشئ عن ذكر قرينة زمنية معينة...» .

و يبدو من هذا و من خلال تجربة الدكتور"مرتاض" كلها مع المناهج الحداثية أنه تجاوز مرحلة حفظ النظريات الغربية و إسقاطها آليا على النصوص ، إلى مرحلة أصبحت فيها أعماله النقدية تنظيرات لها مكانتها المرموقة بين مؤلفات النقد العربي عموما.

فالحديث مثلا عن زمن شعري كالذي يتحدث عنه الدكتور " مرتاض " مجال واسع و أفق رحيب للدراسات النقدية المتجددة دوما ، وما أحوج النقد العربي إلى مثل هذه الاجتهادات التي هي من صميم ثقافتنا و إن كانت مدينة في ظهورها إلى المد الغربي.

و نفس القول يصدق على المستوى الإيقاعي في النص و الذي خصه الدكتور" مرتاض" بالدراسة في الفصل الرابع من القسم، و بدأه بحديث نظري حول ماهية الإيقاع و علاقته بالموسيقى و بالإنشاد ، و عن الإيقاع الداخلي و الخارجي[106] ص101.

و الواقع أن الباحث ، أثار في هذا الفصل مسائل تمتد إشكالياتها لتأخذ صبغة فلسفية رأيوية أكثر منها عملية يقينية و لذلك بقيت تساؤلات لا يجد لها أي باحث تفسيرا مقنعا، و بعد ذلك أخذ الباحث في كشف جماليات الإيقاع الداخلي ، والخارجي للقصيدة ، ليختم الكتاب بثبت للنصوص الشعرية المدروسة .

وبناءا على ما سبق ، أمكننا القول أن منهجية التحليل التي تبناها "مرتاض "، في هذا الكتاب اقتصرت من النقد الغربي الحداثي على خطوطه الكبرى ، أي دراسة النص باعتباره حاملا لأسراره الفنية بداخله ، أما إجراءاته الفرعية فقد كانت في معظمها اجتهادات أضافها الناقد إلى رصيده التراثي والغربي ، مشكلا بذلك نموذجا فريدا من نماذج تحليل النصوص الأدبية.

و يمكن أن نجد أثرا لهذه الاجتهادات من الناقد في دراسته السيمائية التي خص بها إحدى سور القرآن الكريم في كتابه "نظام الخطاب القرآني ".

3. 2. 1. 2. من خلال كتاب نظام الخطاب القرآني: تحليل سيمائي مركب لـ"سورة الرحمن"

إن اختيارنا لهذا الكتاب كنموذج ثان يمثل به لتجربة الدكتور مرتاض مع السيميائية كان مبعثه الإشارة إلى تنوع المواضيع التي وضعها الدكتور "مرتاض" تحت محك الدراسات الحداثية ، فبعد أن وجدناه يعالج بعض النصوص الشعبية ، وأخرى سردية حداثية وأحيانا أخرى نصوصا شعرية نلقي الآن الضوء على محاولته دراسة القرآن الكريم بهذه المناهج ، ممثلا له " بسورة الرحمن " التي خصّها بدراسة ركّب فيها بين السيميائية والأسلوبية ، بحيث « وإذا كان القرآن ظاهرة أسلوبية ، لا ينكر ذلك حتى الملحد المكابر فما كان أولى للأسلوبيين و السيميائيين قبل سوائهم ، أن يعمدوا إلى نص القرآن العظيم كله ، أو بعضه فيلقوا على خصائصه الجمالية والفنية المدهشة شيئا من الضياء(...) ونعتقد أن الأسلوبية و السيميائية إذا تضافرتا معا ، فوظفتا إجرائيا في تحليل الظاهرة القرآنية، فإنهما لاريب ستضيفان إلى جهود الأقدمين ، ما يقع به التكامل...» [108] ص16.

لذلك راح الناقد يقيم تحليله المستوياتي ، على نص السورة بتقسيمها إلى مستويات ستة تناول في الأول منها ، الجانب التأويلي في القرآن الكريم ، بحيث ابتدأ فيه، بحديث مقتضب عن مفهومي التفسير والتأويل ، لينطلق في تأويل بعض المسائل المشكلة على المفسرين تأويلا خالف فيه المحدثين أحيانا ، وهو تأويل يستمد حجته دائما من القرآن الكريم ، لينتقل بعد ذلك إلى المستوى الثاني الذي درس فيه الزمن القرآني ، وهنا وجد الناقد مجالا ليفتح حديثا يردّ فيه على المفكر الجزائري " محمد أركون " الذي يصر على« رفض الزمن القرآني إلا منفصلا عن التاريخية " historicité’ " ، ومحاولة إدراجه في التاريخانية التي تجمد المفاهيم ، ولا تعنى إلا برصد الوقائع الثابتة ...»[108] ص78.

أي أن الدكتور " مرتاض " ترك أمر تحليل زمن السورة ، ليدخل نقاشا فلسفيا ، لا ينتهي منه إلى بعد استهلاكه عدة صفحات من الدراسة ، الموجهة إلى التحليل السيميائي لنص السورة بشكل خاص.

وتبدى للناقد في هذا المستوى، تقسيم الزمن القرآني إلى زمنين(زمن الفعل وزمن الاسم)[108] ص85، درسها بعد تقسيم زمن الفعل إلى ماض ، مضارع و أمر ، على شاكلة الدراسات النحوية، أما زمن الاسم فقد أجرى عليه تقسيما زمنيا ثلاثيا، استقاه من الخصائص الزمنية للقرآن الكريم، حيث وجدناه يتحدث عن زمن سردي وآخر أبدي، وزمن ثالث هو الزمن العارض.

وفي هذا القسم من الدراسة. تتجلى منهجية الناقد البنيوية بحيث لا نلفي حضورا للتفسيرات الخارجية عن نص السورة الكريمة، لأن الناقد اكتفى بوصف مكوناتها المساهمة في تكوين إعجازيتها وعلاقتها بالمتلقي /القارئ انطلاقا من نص السورة الكريمة والت وجد أحيانا أن بعض الإجراءات السيميائية ليست صالحة في تحليلها كونها تخضع التفسيرات إلى بعض الرؤى التي قد لا تتناسب وربما تناقض العقيدة الإسلامية ، ومثل هذا ما توصل إليه الناقد عندما وجد أن الزمن القرآني يأبى الانصياع لأي تحليل سيمائي.

و يرى الناقد أن زمن هذه السورة (وزمن القرآن الكريم بشكل عام) لا يمكن تناوله إلا « من وجهة كلامية خالصة لأن تناول هذا الزمن ، تناولا نحويا سيكون قاصرا ، عاجزا ، وهو لا يمكن تناوله نحويا وحتى سيمائيا إلا على أساس المنظور الإلحادي الذي نرفضه »[106] ص95.

لذلك لم يتعد استثمار الناقد للآليات السيميائية بعض المفاهيم العامة التي لا تخل بقيمة هذا القرآن المعجز ، كالسمة (العلاقة) و المؤولة ، وبعض العلاقات السيميائية كتحديده لأشكال العملية الإبلاغية وحالاتها في السورة الكريمة بما يلي :[106] ص95.

- باث (الله) وهو ضمني ومتلق صريح (الخلق) .
- باث أول(الله) وهو ضمني ، متلق أول (الرسول صلى الله عليه وسلم) ، متلق ثان وهم(الثقلان) .
- باث أول (الله) ، باث (ثـان) محمد صلى الله عليه وسلم ، متلق أول (محمد صلى الله عليه وسلم) ،متلق ثان(الثـقلان)
- باث أول (الله) . متلق أول" جبريل" ، متلق ثان (محمد صلى الله عليه وسلم) ، متلق ثالـث (الخلق) .

وهذه التحديدات كانت ذكرت عند كثير من علماء الأصول القدامى، الذين بينوا أن التكليف الموجه إلى الرسول صلى الله عليه وسلم صراحة، يوجه ضمنا إلى الثقلين فاختصاص خطاب آية من الآيات بلفظ النبي " مثلا يجعل من المتلقي الثاني ضمنيا وهم المكلفون من الثقلين جميعا .

أما المستوى الرابع من الدراسة ، فقد خصصه الباحث لعرض نص السورة الكريمة ، على آلية التشاكل ، التي وإن كانت مدينة في ظهورها إلى " غريماس " فإن الناقد يشير إلى هذا المفهوم الحداثي ، في التراث العربي القديم [108] ص157.

ثم يمضي إلى الحديث عن مصطلح التشاكل لدى " أ. ج . غريماس " وينقل عنه تعريفه للمصطلح بأنه «التماس علاقة المجاورة ، أو علاقة الحالية ذاتها ، أي مكان الكلام ، فكأنهم يريدون به إلى كل ما

إستوى من المقومات الظاهرة المعنى و الباطنته والمتجسدة ، في التعبير (.....) متشابهة أو متماثلة أو متقاربة على نحو ما ، مرفولوجيا ، أو نحويا ، أو إيقاعيا أو تراكبيا ، أو معنويا.. » [108] ص157.

غير أن ناقدنا ، أخذ على "غريماس" أن تحديده للتشاكل« لا يبرح مرجا مضطربا وهو (...) مفتقر بحكم حداثة نشأته، إلى بلورة وصقل وتدقيق »[108] ص158.

و لأجل ذلك راح الناقد يجتهد في الذهاب به إلى أبعد مما أراد به "غريماس" ووصل به هذا إلى أن كل الكلام العربي «يقوم معنويا على قطبين سيمائيين قطب انتشاري و قطب آخر انحصاري ، أو على ما يمكن أن نطلق عليه أيضا ، الطي و النشر ، وقد ظاهرنا هذا الكشف على إثراء مفهوم التشاكل القريماسي (كذا)....»[108] ص159.

ويقع هذا الإثراء في إضافة تشاكل جديد على مستوى معنوي «يقوم على توحد التجانس المدلولي» [108] ص159، ولعله نفس التشاكل الذي أطلق عليه في كتاب آخر من كتبه " التشاكل الاحتيازي*« وهو أي تشاكل له صلة بذات الشاعر امتلاكي، أناني ، متذاتي (يحاول الذوبان في الذات الأخرى)....»[53] ص77.

وعلى ذمة هذه الافتراضات النظرية ، أجرى الناقد تحليله للنص السورة الكريمة محددا أنواع التشاكلات و التباينات التي تحكم نسيجها اللغوي على كل المستويات .

بعد ذلك ينتقل الناقد إلى دراسة أسلوبية لخصائص اللغة القرآنية ، من حيث هي نسيج لغوي راق وأسلوب متفرد معجز، استعان فيها بالإحصاء ، الذي وظفه في تعداد مفردات المادة اللغوية في سورة "الرحمن" ، من حيث هي إما متكررة متعددة ، أو متفردة لا متعددة[108] ص226 ، ثم تفسيرها ، من خلال سياق الآيات التي وردت فيها.

لينتهي بعد ذلك إلى دراسة البنية الإيقاعية للسورة ، مبتدءا في ذلك بحديث مستفيض تناول فيه بعض خصائص القرآن الكريم ، بشكل عام ، ثم حديثا عن ماهية الإيقاع ، قبل أن يعرض إلى إيقاع سورة الرحمن الذي يخصه بدراسة ، تقسمه إلى بنيات إيقاعية ن بالاعتبار الأصوات المهيمنة عليه.

و بهذا تبدو هذه الدراسة نموذجا فذا للتمثيل لمفهوم النقد الأدبي و سبل معالجة النص الأدبي عند الدكتور " عبد الملك مرتاض " وليس للسيميائية بكل ما تحمله من مفاهيم ، ذلك لأن القناعة المنهجية للناقد

عبر كل مؤلفاته واضحة ، فالنص عنده هو الحكم الفيصل في اختيار المنهج ، وليس العكس ، وهذا ما يفسر اقتصار الناقد على بعض الإجراءات السيمائية دون غيرها ، واستعانته أثناء ذلك بإجراءات مغايرة مكنته من أن يجتهد في التوفيق بين كل أدواته التراثية منها و الحداثية ، ليحيط النص بالمعالجة من كافة نواحيه.

و ما كان بالأمر الهين على أي باحث أن يصل باجتهاده إلى ما وصل إليه الدكتور "مرتاض" ، بالرغم مما قد يبدوا للقارئ عنده من تساهل في تبني بعض المقولات الغربية دون غيرها و إحاطتها بلبوس تراثي، إذ أن ذلك مكنه من أن يتبوأ مكانة مرموقة في النقد العربي المعاصر حيث كان الدكتور "مرتاض" في رأي الدكتور "عبد العزيز المقالح" « ناقدا عربيا معاصرا طليق الاختيار استطاع أن يتمثل ، تاريخ النقد العربي في قديمه وفي حديثه ، واستطاع أيضا أن يتمثل أحدث أساليب النقد الأوربي الحديث ، مع استعداد صادق وأصيـــل ، لكـــي يوظفـــه توظيفا عربيا ويرفد به ثقافتنا النقدية الحائرة بين القديم وجديد ، وبين الأصيل والوافد »[63] ص108.

3. 3. الدكتور: عبد القادر فيدوح

يعتبر الدكتور"عبد القادر فيدوح " من الأسماء التي سجلت لها حضورا على الساحة النقدية الجزائرية و العربية ، بحيث كان من النقاد الجزائريين القلائل الذين كتبوا في النقد النفساني في مؤلفه "الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي" و الذي دعا فيه إلى «تبني المنهج النفسي لمعالجة الأدب كونه..يمنحنا قراءة عبر صياغته الفنية التي تحمل في ذاتها رؤية لعالم الإنسان الخفي و استدعاء تجليات اللاوعي.....»[33] ص82.

غير أنه لم يلبث أن أدار ظهره لكل الطروحات النفسية في النقد ليصنع لنفسه مكانا بين نقادنا الحداثيين و ذلك بعد أن طغت مناهج الحداثة على التوجه النقدي الجزائري.

وهذه الظاهرة ، كثيرة الشيوع في النقد العربي عموما ، و هي ظاهرة اتباع النقد الغربي وتقصي آثاره و لا نجد لذلك تفسيرا إلا بكون المغلوب ، مولع باتباع الغالب كما قالت العرب و إلا فكيف نفسر انتقال النقاد العرب و معهم الجزائريون ، من منهج إلى آخر بحجة التجديد و هذا التجديد غالبا ما يكون بإيعاز من التأثر بالغربيين لا أكثر ، وليس تجديدا نابعا عن اجتهاد فكري خاص ، وبذلك صار أمر النقد الأدبي في الوطن العربي بعامة أشبه بالموضة، التي يتهافت عليها الناس بادئ الأمر ، ثم ينصرفون عنها إلى غيرها ، بحجة مسايرة العصر ...

و الواقع أن الأخذ بتلابيب هذه المسألة ، سيجرنا بعيدا عن مسعانا هذا ، الذي كنا خصصناه للحديث عن تجربة الدكتور " فيدوح" مع " السيميائية " و التي لم تتعد في حدود ما اطلعنا عليه كتابين اثنين ، تناول فيهما نصوصا شعرية عبر محك القراءة السيميائية وهما كتاباه (دلائلية النص الأدبي) و (الرؤيا و التأويل).

3. 3. 1. كتاب : دلائلية النص الأدبي : «دراسة سيميائية للشعر الجزائري»

كنا أشرنا في مطلع هذا الفصل إلى الخلط المصطلحي الذي وقع فيه الناقد في هذا الكتاب حيث يستعمل عدة مصطلحات للدلالة على مفهوم واحد هو السيميائية ، ويبدو هذا الخلط من العنوان مباشرة ، فمصطلحا " الدلائلية" و " السيميائية " كلاهما موظف كمقابل لمصطلح " sémiotique" ، حيث أشرنا إلى استعمال " الطيب البكوش " لهذا الاصطلاح (الدلائلية) حين ترجم كتاب مفاتيح الألسنية " لجورج مونان" ونصادف في متن الدراسة مصطلحات أخرى (ثلاثة مصطلحات) يستعملها كلها بالرغم من أنها تحيل كلها إلى مفهوم واحد.

وإذا تركنا هذا الاضطراب المصطلحي للناقد ، فإن الكتاب في مجمله قراءة سيميائية للشعر الجزائري عبر قسمين أولهما نظري و ثانيهما تطبيقي .

في القسم النظري ، يقدم الناقد مقدمة نظرية عبر فصلين (سيميائية النص الأدبي / البعد التأويلي السيميائية) ، يرى فيها أن «النص الأدبي لم يعد يحمل الراية الأيديولوجية والتي اعتمدت بنية الخلل الاجتماعي مظهرا لها ، ولا البطاقة الاستنطاقية للذات المبدعة ، بوصفها علبة سوداء ، تساعدنا على اكتشاف عبقرية الواعية الفردية و الجماعية.....»[97] ص2. لذلك كان اختياره القراءة السيميائية ، التي جاءت في سبيل« القضاء على نظرية المحاكاة الأرسطية....»[97] ص1، و التي يخصها بحديث مقتضب ، عن بعض مفاهيمها و أعلامها في الفصل الأول من هذا الكتاب ، لينتقل في الفصل الثاني ، إلى الحديث عن البعد التأويلي للسيميائية ، بحكم أن الدراسة هذه تأخذ لها نصيبا من مفاهيم التأويل ، كما ورد في بعض تنظيرات النقاد الغربيين ، من حيث هو فيها قائم على «إعادة ما نملكه من رصيد معلوماتي وبلورته في سياق التجربة لإعطاء سلطة النص صفة التحرر من قيود خلق الصور»[97] ص29.

وانطلاقا من هذه المبادئ ، راح الناقد في القسم الثاني من الكتاب يجسد إجراءات التحليل السيميائي ، على نص شعري قديم للشاعر " بكر بن حماد " ، وهو مقطوعة شهيرة ، قالها الشاعر في هجاء " ابن ملجم " قاتل الإمام علي بن أبي طالب .

و لقد بدا الناقد واضحا في اختياره المنهجي وغايته الدراسية ، فالسيميائية" «في محاولتها فك رموز الخطاب دون أن يعني ذلك إحالته إلى كومة شفرات و قرائن لا عمق دلالي وراءها ، هي طموح إلى هدم الجدارية المعيارية الثابتة، ونفي للتوثيقية ، و نزوع إلى تفكيك النص وتشريحه ، وفق أدوات إجرائية تستند إلى رصيد معرفي(...) وهو مشروع القراءة السيميائية التي تثير سؤالات النص و لا تجيب عنها ضمن شروط الوصف والتفسير والتأويل...»[97] ص33.

ومعنى هذا أن الناقد قد حدد أطر قراءته هذه ، من حيث أنها تنحوا نحو الوصف ، و لا تعتد بالمعيارية الوثوقية، ثم لكونها أشبه بما أسماه التفكيكيون ، لعبا حرا على تخوم لغة النص المشبعة بالمعاني اللامتناهية .

وعلى هذا الأساس درس القصيدة عبر فضاءها ولحمتها ، مستخرجا العلاقات الأساسية التي تحكم حركيتها ، ثم انتقل إلى دراسة البنية السطحية للنص ، التي وجد أنها تقوم على «جدل وجداني في ذات الشاعر ، مجسدا في ثنائية الإشادة بصفات الإمام علي ، والتنديد بمدح قاتله...»[97] ص43، ثم يمثلها على المربع السيميائي و هنا نشير إلى أنه سماه بالخطاطة[97] ص34 ، وفاته أن هذا المربع من أبرز آليات التي وضعها غريماس في السيميائية.

بعد هذا ينتقل الناقد إلى توزيع المعجم الشعري للنص ، واستخراج التقابل و التشاكل ، ثم ملاحظة التركيب البلاغي في المرسلة "message" ، لينتهي إلى دراسة إيقاع القصيدة من حيث هو إيقاعان ، داخلي و خارجي .

أما الفصل الثاني من هذا القسم ، فقد خصصه الباحث لقراءة سيميائية ، وجهها إلى استكناه جماليات بعض القصائد الشبابية «على اعتبار أنها أجود ما قيل في تجمع شعراء الجزائر المعاصرة....»[97] ص60، و هي القصائد التي يدرسها مستخرجا بعض سيماتها العامة (التشابه الرؤيوي – التشابه – يوتوبيا الحلم الأزلي – التقابل – التشابه الجمالي) معتمدا في ذلك على آلية التشاكل .

وما قد يؤخذ على هذه الدراسة ، خلو مراجعها من أي مصدر من المصادر السيميائية الغربية في حين نجد الباحث يكثر من الاعتماد ، على المؤلفات العربية و الترجمات ممأوقعها في بعض المغالطات المعرفية كحكم الباحث على "غريماس" «مبدع مصطلح التشاكل "isotopie" بأنه حصر استعمالات المصطلح في المستوى المضموني دون التعبيري و بالتالي ضيق ماهيته ، وليس هذا صحيحا لأن "غريماس" تحدث عن كثير من التشكلات في خطاب الواحد و ربما في الوحدة الدلالية الواحدة....»[53] ص135.

ومما يمكن ملاحظته أيضا على الناقد لجوؤه إلى التفسيرات السياقية التي لا تنتمي إلى جنس القراءة السيميائية، و نجد مثالا لهذه التفسيرات، حين نلفي الناقد يورد القول التالي «وإذا اتفقنا على أن الشاعر لسان قومه ، وحافظة ديوانهم... أمكننا القول بأن الشاعر دوما يأخذ بأوتاره إلى شد مناقب قومه..... وفي الحق أن هذا اللون من الانتماء عرف به شعراء الخوارج...ومن ثم فإن نص "ابن حماد" يحيلنا على البعد التاريخي والأدبي للحادثة...» [97] ص45.

فمثل هذا الحكم لا يتوافق مع القراءة السيميائية ، من حيث كونه يستدعي أدلة تاريخية خارجية لتفسير وقائع لغوية نسقية من جهة ، و من حيث كونه يربط النص ربطا وثيقا بصاحبه وبيئته، وهذا مخالف أصلا لجوهر النقد الحداثي ، الذي ينادي بموت المؤلف وعزل النصوص عن تواريخها، وذاك من جهة ثانية .

و الواقع أنه قلما تخلو دراسة ، انتمت إلى نقد الحداثة نظريا ، من بعض هذه التجاوزات التي تفقدها كثيرا من مبادئها على مستوى التطبيق ، لأن التنظير أسهل بالضرورة من الممارسة النقدية التي كثيرا ما تكشف خروج النقاد عن الأطر المنهجية التي يحددونها لأنفسهم سلفا.

و يمكن أن تتضح بعض هذه الإشارات أيضا في الكتاب الثاني الذي قدمه الدكتور "فيدوح" في السيميائية ، وهو كتاب " الرؤيا و التأويل "

3. 3. 2. كتاب "الرؤيا و التأويل" « مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية »

في كتابه هذا ، سعى الدكتور "فيدوح" إلى وضع دراسة ثانية للقصيدة الجزائرية ارتأى أن ينظر إليها «من خارج المرجعية المألوفة ، إلى استنطاق النص الوارد في مدلولاته الإشارية وإشراكه بخلق لاحق...»[109] ص5 ،إلا أن هذا الخلق اللاحق(ويقصد به الناقد، إقامة نص نقدي موازي له أو كتابة لغة ثانية) كان أقرب إلى النقد التأثري منه إلى أي منهج حداثي،وبالرغم من أن الباحث يصفها بأنها« قراءة بنائية تستقرىء الواقع الرؤيوي الاستشرافي»[109] ص9 ،إلا أنه يعود ليصفها بأنها من صنيع القارئ السيميائي[109] ص73، على أننا يمكن تقبل مثل هذا القول من باب أن البنيوية،هي منهج التحليل السيميائي كما كنا أشرنا في أول هذا الفصل .

و الدراسة في مجملها ، تتقصى تجليات البعد الصوفي في القصيدة الجزائرية ،عبر (الأنساق الكلية / رؤية العالم ، كيان الذات ، النزعة الصوفية ، الرؤيوي / الأسطوري) و ذلك بالاعتماد على مبدأ التعارضات الضدية .

و ما قد يبدو لأي قارئ لهذه الدراسة خلوها من الإجراءات السيميائية ، التي صادفناها لدى اطلاعنا على كتابه الأول ، حيث نجد الباحث يستخرج الملامح الصوفية في هذه الدواوين الشعرية ، في لغة إنشائية " هي أقرب إلى " الانطباعية " منها إلى " السيميائية"و ذالك من طراز قوله « إن فرح الشاعر عياش يبدو مستحيلا و هو يعبر الجنازة ، من أجل الخروج إلى الغناء أمام ظماء الذات، لصباح من مطر ينعش الأنفاس ، و متكئ خرافي يهمس إلى الأسماع بحديث دافئ و راعد ..»[109] ص137.

وإذا كان هذا مقصد الباحث من الخلق اللاحق ، أي جعل النقد لغة إبداعية ثانية ، فإننا نرى أن إبداعية النقد يجب لها أن تتخذ سبيلا أخر ، غير سبيل الشعرية لأن ذلك سيجعل من النقد والأدب مسميان لشيء واحد ، و نرى أيضا أن إبداعية النقد إن تحققت فستتحقق على مستوى آخر و هو مقدرة الناقد على كشف جماليات النص وأسراره الداخلية،وليس الذهاب بعيدا عنه، ثم الإدعاء أن هذا من إبداعية النقد ، لأن العملية النقدية في ضوء التصور الحداثي تنطلق من النص وتنتهي إليه كما أنها تشق اتجاهها في دراسته بصفة عمودية عمقية لا موازية.

وعلى شاكلة دراسته الأولى تبدو دراسة الدكتور "فيدوح"هذه خالية من أي إحالات إلى مظان الدراسات السيميائية ، زيادة عن كونها وقعت في بعض الاضطرابات الاصطلاحية ، كالتي أشار إليها الباحث" يوسف وغليسي" من « عدم تمييز الناقد بين"الأيقونة "و"القرينة" حيث يجعلهما اسمين لمسمى أجنبي واحد "indice".... »[33] ص137. وإذا كنا نتفق مع الباحث "وغليسي" في هذا الحكم إلا أننا نرفض وبشدة ما جاء به من إشارة إلى خلط الناقد (يقصد الدكتور فيدوح)، « ... بين الشكلية و الظاهراتية لأن الأولى Formalisme و الثانية phénoménisme » [33] ص137،ووجه الرفض يكمن في مايلي :

يبدو من خلال إشارة الباحث "يوسف وغليسي" أنه يتحدث عن مصطلحات عربية وضعت ترجمة لمصطلحات غربية ،أي أن حكمه الذي أوردناه حول خلط "الدكتور فيدوح" بين القرينة والأيقونة صحيح،لأن الناقد أورد المقابلات العربية (القرينة، الرمز)أمام المصطلح الفرنسي "indice"[109] ص191.

أما السياق الذي ورد فيه المصطلحان الآخران فمختلف ، إذ جاء متضمنا في الحديث التالي للباحث « بإمكان هذه الأشكال أن تتخذ طابع التغيير على الصعيد الدلالي وليس على المستوى الشكلي (الظاهر)...» [109] ص106.

فحديث الناقد هنا موجه إلى الشكل بوصفه ظاهرا ، أي أن الظاهراتي ، في هذا القول لا علاقة له بالفلسفة الظاهراتية"phénoménisme"، كما أن "الشكلي" لا علاقة له بالمدرسة الشكلية"formalisme " ومعنى هذا أنه استعمل اللفظتين مجردتين من أي إشارة إلى مدرسة أو نزعة فكرية أو فلسفية ،ولا نرى مانعا في أن يفسر الشكل بالظاهر باعتبار أن الشكل الذي يقصده ظاهر بالضرورة من جهة ، ثم لكون الناقد لا يضع أمام المصطلحين أي مقابل أجنبي مما يعزز أنه لم يرد بهما إلا دلالتهما المعجمية اللغوية، ويبدو أن هذا غاب عن الباحث "يوسف وغليسي ".

وبالرغم من هذه الإشارات إلا أن الدكتور"فيدوح "استطاع أن يقدم للشعر الجزائري هذه القراءات السيميائية،التي اتجهت في أغلبها إلى النصوص السردية عند نقادنا الآخرين،وهو الشيء الذي جعل الدراسات تصنفه في خانة نقاد النص الشعري ، الذين سجلوا اتصالا وثيقا بحركة النقـــــــد العـــــالمية [110] ص53، خاصة إذا لاحظنا أن أغلب الدراسات السيميائية كانت موجهة بشكل خاص إلى النصوص السردية و هو الشيء الذي طالعنا من خلال دراستنا للنقد الجزائري بحيث لم نجد من النقاد الجزائريين من قدم دراسة سيميائية للشعر باستثناء ما كنا و وجدناه عند الدكتور " عبد الملك مرتاض " ، فأغلب الدراسات الأخرى كانت منضوية تحت خانة السيميائية السردية مثلما ما هو الشأن عند الدكتور "رشيد بن مالك " .

3. 4. التجربة السيميائية النقدية عند"الدكتور رشيد بن مالك"

من الأسماء التي سجلت لها حضورا كبيرا على الساحة النقدية الجزائرية ،نجد الدكتور رشيد بن مالك ، الذي يمكننا أن نعتبره أكثر النقاد الجزائريين اهتماما السيميائية ، حيث قدم عدة دراسات سيميائية ،كانت موجهة في الغالب إلى النصوص السردية ، نشرها عبر الصحف والمجلات الوطنية ،قبل أن يقوم بجمع بعضها في كتاب واحد هو كتابه "مقدمة في السيميائية السردية " الذي تضمن ثلاث دراسات سيميائية هي كالتالي:

- قصة العروس : غسان كنفاني
-قصة عائشة : لأحمد رضا حوحو
-سيميائية الفضاء في رواية "ريح الجنوب"لعبد الحميد بن هدوقة .

كما قدم الناقد دراسات أخرى ،منها دراسته السيميائية ،حول رواية "نوار اللوز" لواسيني الأعرج ، والتي نشرها بمجلة " المساءلة "

وما يميز الدكتور بن مالك عن غيره من النقاد الجزائريين ،تركيزه في دراساته على السيميائية من حيث هي أداة صالحة لمعالجة العوالم الدلالية ومنها النصوص الأدبية ، لذلك كان من الأمثل في تصورنا ،وصفه بالسيميائي، بدل الناقد الأدبي و قد ينجر عن هذا سؤال يطرحه أي قارئ، ما الفرق بين الناقد الأدبي و السيميائي؟

و نرى أن ما يفرق بينهما ، هو كون الناقد الأدبي مختصا في دراسة الأدب،ومعالجة النصوص، وقد يستعين في ذلك بأي منهج يرى أنه كفيل بمساعدته في بغيته تلك،المتعلقة أساسا بالأدب،أما السيميائي فإنه باحث في العلامات سواء وجدت هذه العلامات في الأدب أو في أي مجال دلالي آخر.

و ما قد يؤيد حكمنا هذا، هو أن الدكتور"بن مالك" أنشأ بمعية مجموعة من الباحثين الجزائريين رابطة أسماها"رابطة السيميائيين الجزائريين"مما يحيل اهتمام أعضائها ويركزه ،على السيميائية ،لا على النقد العربي .

ويبدو هذا الاهتمام واضحا بالسيميائية ،من خلال الترجمات العديدة التي وضعها الدكتور "بن مالك"،لبعض مصادرها الغربية،نذكر منها ترجمته لكتاب(السيميائية أصولها ومبادئها)[81] ص98، بمعية الدكتور "عبد الحميد بورايو"، وترجمته لكتاب (السيميائية مدرسة باريس) الذي نقله عن "جان كلود كوكي"، كما أثرى الدراسات الجزائرية ،بقاموس مصطلحات التحليل السيميائي .

والذي يعنينا من هذا ، أن الدكتور "رشيد بن مالك" أفاد الدراسات النقدية الجزائرية من حيث تقريبه المفاهيم السيميائية إلى باحثيها ، أما القول باجتهاداته في النقد الأدبي ،الذي هو قائم أساسا على استكناه خصائص النص ،قبل تطبيق المنهج عليه فإنه نسبي .

نقول هذا ،من خلال ما اطلعنا عليه من دراسات للدكتور "بن مالك" والتي تمتاز عموما « بالتطبيق الجبري الآلي لمقولات السيميائية الفرنسية(والغريماسية خصوصا) مع تغييب المعطيات الذوقية » [33] ص133،كما حكم عليه الباحث "يوسف وغليسي".

وحتى يتسنى لنا ملاحظة طريقة استثماره لمفاهيم السيميائية في النقد الأدبي ،نحاول أن نمثل لأعماله بقراءتين هما:

3. 4. 1. قصة العروس لغسان كنفاني

يبدأ الناقد قراءته هذه،بمقدمة منهجية ،حدد فيها دواعي اختياره لهذه القصة والذي «.. يندرج ضمن مشروع نقدي (يهدف)...من خلاله إلى فحص القصة العربية القصيرة وفق إجراءات التحليل السيميائي ،والنظر في فعاليات هذه الإجراءات ،وإمكانية وضعها كقاعدة علمية تبنى عليها محاورة النصوص ،ومساءلتها ...»[111] ص1.

ومن خلال هذا يتضح أن هدف الباحث ،كان موجها بالضرورة إلى تجريب الأدوات السيميائية على النصوص الأدبية ، وذلك بالنظر إلى قصور المناهج التقليدية عن ذلك كونها « جمدت الفكر وحصرته في أطر لاتتجاوز الأحكام المعيارية ... »[111] ص1، في الوقت الذي جاءت فيه هذه القراءة السيميائية ، تحاول « .. اكتناه التمفصلات الأساسية ، للنص استنادا إلى الهيئة التلفظية المؤسسة للفاعل ، و القنوات التي يمرر عبرها مضامينه...»[111] ص1 .

ولأجل ذلك قسم الباحث القصة إلى مقطوعتين، ثم راح يجري تحليلا أوليا لكل مقطوعة على حدى . ويقوم تحليل "الدكتور بن مالك" للقصة أساسا، على تتبع البرامج السردية (الرئيسية و الملحقة)،التي تتحكم في أحداثها بنيويا ، بحيث يضع الأدوار و العوامل على مواقعها من التنظيرات الغريماسية ، مكتفيا بالوصف الذي يمنعه من إبداء أي ذاتية أثناء التحليل.

ولنأخذ مثلا قوله التالي ، حتى يتسنى لنا التأكد مما كنا حكمنا به عليه :« يشكل الأنا اللافظ (enonciation) موقع فاعل حالة مفتقر إلى المال فهو لا يملك، وتندرج رغبته في الملك (AVOIR) ضمن برنامج سردي ملحق، يمكنه من شراء السلاح والانضواء تحت البرنامج السردي الأساسي المتصل بالدفاع عن الأرض الفلسطينية،ومحاربة العدو..»[111] ص11.

وهنا نود أن نطرح على أنفسنا تساءلا ، نعود به إلى غاية النقد الأدبي الحداثي الذي قام أساسا على البحث عن" أدبية الأدب" ، ما موقع هذه البرامج السردية و الصراعات الداخلية في القصة من الأدبية ، وهل تقتصر السيميائية في تحاليلها ، على الوصول إلى نتائج، قد يصل إليها أي قارئ عادي ؟

نقول هذا لأن الأحداث الرئيسية في القصة و البرامج المندرجة ضمنها ، لا تنأى عن ملاحظة أي قارئ ، وما قد أضافه الدكتور "بن مالك " إلى القراءات السابقة ، هو كونه أعطى لشخصيات القصة وأحداثها مصطلحات سيميائية لا أكثر ، وبهذا سيكون في وسع هذه القراءة أن تكون تعليمية لمبادئ السيميائية وإجراءاتها أكثر منها نقدية تتقصى الملامح الجمالية في النص الأدبي . ويمكن أن نعزز هذا الحكم، أيضا

بقراءة أخرى للدكتور"بن مالك" هي دراسته" سيميائية الفضاء في رواية ريح الجنوب"و التي نشرها في مجلة اللغة و الأدب قبل يعيد نشرها في كتاب (مقدمة في السيميائية السردية).

3. 4. 2. سيميائية الفضاء في رواية ريح الجنوب

حاول الباحث في هذه الدراسة سحب الإجراءات السيميائية على رواية "بن هدوقة" ريح الجنوب ، بحيث انطلق فيها من فرضية « أن الفضاء نظام دال يمكن أن نحلله بإحداث التعالق بين شكلي التعبير والمضمون، وننظر إليه على أنه مركب كالكلام ، أي ما يدل عليه (المضمون) هو من غير طبيعة ما يدل به (التعبير)...ويرتهن في وجوده الدلالي إلى الفعل الممارس فيه ، والقيم المحققة من استعماله...» [64] ص39.

وعلى ذمة هذا، شرع الباحث في تحليله للرواية , بتقسيم فضاءها إلى فضائين مركزيين هما الريف والمدينة . [64] ص40، ثم راح يجري مقابلة أساسية بين (/القرية/ و /المدينة/) قائمة على فروقات جوهرية متجانسة ، مع طبيعة العلاقة الاجتماعية الموجودة بين الرجل و المرأة[64] ص43.

فالبرامج السردية التي تجري في الفضاء تمنحه دلالته تشكل قيمته ككون دلالي رئيس في العملية الإبداعية ،لذلك تقصى الباحث هذه البرامج السردية ، عبر الفضائين المركزيين ليكشف عن التصادم القائم بينها ، من حيث هي متعلقة بعدة فواعل ، يسعى كل منهم إلى تنفيذ برنامجه متكئا على عناصر الكفاءة التي تحدد موقعه من الرواية .

ويصل الباحث في الأخير إلى أن « رواية ريح الجنوب مبنية أساسا على فضاءين مركزيين يمرران عبر تضادهما مجموعة من القيم تعبر عن التناقضات التي أفرزها انتقال الجزائر من عالم التخلف إلى عالم التحضر ...»[64] ص45.

وبغض النظر عن جزئية الدراسة (اقتصارها على جانب واحد من الجوانب النص) فالنتيجة التي انتهت إليها لم تكن جديدة بالنسبة إلى أي قارئ، سبق له الإطلاع على الرواية من جهة , وعن الآراء النقدية المكتوبة من حولها من جهة ثانية وما يشهد لنا في هذا الرأي ، هو كون رواية "ريح الجنوب" خصت بعدة دراسات اختلفت مناهجها إلا أن نتائجها كانت قريبة من هذه النتيجة التي وصل إليها الدكتور" بن مالك" فعلى سبيل المثال ، نورد هذا القول للأستاذ " مصطفى فاسي" الذي قدم دراسة حول الرواية نفسها نشرت في نفس المجلة الذي نشرت فيها دراسة " رشيد بن مالك "

وبالرغم من أن منهج " الأستاذ فاسي " فيها كان اجتماعيا تقليديا، إلا أنه توصل إلى جملة من النتائج ، منها حكمه بأن « الكاتب قد وفق كل التوفيق من حيث الإطار الذي وضع فيه الشخصية ، فالزمن سنوات قليلة بعد استقلال الجزائر ، و المكان مكانان مكان مؤقت في مجتمع العاصمة(...) ومكان أصلي هو مجتمع القرية، الذي يناقض الآخر ويعمل على هدم ما بناه....»[64] ص19. وهذه النتيجة، وإن كانت مغلفة برؤية ايديولجية ظاهرة ،إلا أنها لا تكاد تختلف عن ما توصل إليه الدكتور "بن مالك" وتأسيسا على هذا، أمكننا القول بأن " الدكتور بن مالك " أسهم في نقل السيميائية إلى الثقافة الجزائرية ، من حيث تقديمه لمفاهيمها و خطواتها الإجرائية، إلا أنه وعلى مستوى التطبيق كان وفيا أكثر من اللازم للقواعد الغريماسية خصوصيا , و التي قد لا تستجيب لها كل النصوص ، وذلك بالنظر إلى الخصوصية الحضارية و الفنية لكل نص أدبي ، مما جعلها تمتاز بالآلية و الميكانيكية الجامدة .

3. 4. التجربة النقدية السيميائية عند الدكتور " عبد الحميد بورايو"

من الأسماء البارزة في حقل الدراسات السيميائية بالجزائر , نذكر الدكتور عبد الحميد بورايو ، الذي قدم محاولات عديدة، نشرها عبر المجلات الوطنية , ومنها دراسته السيميائية "الحمامة المطوقة "المنشورة بمجلة اللغة و الأدب [64] ص27, بالإضافة إلى كتاب "منطق السرد" الذي اقتصر نصيب السيميائية فيه على الفصل المخصص للمكان و الزمان في الرواية الجزائرية .

وتعرض فيه الباحث إلى دراسة سيميائية لقصة "من دفاتر الطفولة " لعلي بوكحال , قسم فيها النص اعتمادا على« اختلاف طبيعة الملفوظات»[112] ص84، والملفوظات هي « وحدات المعني المباشر المراد توصيله »[112] ص84، ليباشر دراستها بالاعتماد على تنظيرات "غريماس" وكذا النموذج الوظائفي لـ"فلاديمير بروب"، حيث يحدد الوظائف التي تحكم بنية القصة بسبع.

ثم ينتقل بعد ذلك إلى دراسة الشكل السردي للقصة ، أين يتعرض إلى الوسائل التعبيرية التي تستعين بها القصة في أدائها الملفوظات السابق ذكرها ،وهي في تمثله ثلاثة :
(الصيغة-الصور- الذاكرة و الكتابة وحدود المكان) .

وما يختلف به الدكتور " بورايو" عن الدكتور" بن مالك" في النقد السيميائي هو كونه لا يعتد كثيرا بالتطبيق الصارم للقواعد السيميائية على النص , بل كثيرا ما يحتكم إلى النص في تحليله بحيث يظهر تركيبه بين المناهج على النحو الذي كنا وجدناه عند الدكتور "مرتاض" .

كما قدم الدكتور بورايو عدة ترجمات في مجال السيميائية، نذكر منها مقالته "السردية والنظرية السيميائية "[113] ص31، التي نقلها عن "غريماس" , ومساهمته في ترجمة كتاب (السيميائية

أصولها و قواعدها) مع الدكتور " بن مالك" وهو الكتاب الذي أحلنا عليه سابقا ، ويبدو أن الترجمة قد شغلت حيزا هاما من اهتمامات الناقد , بحيث سجلنا عليه تراجعا عن التأليف النقدي في السيميائية مقارنة بالسابق ، إذ لم نقع إلا على بعض المقالات التي نشرها عبر مجلات وطنية قبل أن يقوم بجمع بعضها في كتابيه " البطل الملحمي و البطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري " و " التحليل السيميائي للخطاب السردي " الذي صدر مؤخرا.

و ما يمكن ملاحظته على الدراسات السيميائية التي قدمها الدكتور "بورايو" أنها لم تكن خالصة الانتماء إلى تفاصيل التحليل السيميائي خاصة إذا تعلق الأمر بالأدب الشعبي ، إذ نجد أن الناقد لا يقول بإقصاء السياق من الدراسة بل يرى أن الدراسة يجب أن تأخذ في الاعتبار ما يتعلق بالمحيط الخارجي للنصوص ، و يرى تبعا لذلك أن مفهوم الخطاب الأدبي " يهدف ... إلى تجاوز الإشكالية التي طرحها مفهوم النص ، من خلال التحليلات التي حبست نفسها في نطاق العلاقات البنيوية الداخلية للأثر الأدبي .." .

ومعنى هذا أن الناقد لا يرى بقصر الدراسة النقدية على داخل النص الأدبي بقدر ما يحاول إضفاء بعض التوازن بين داخل النص وخارجه في رؤيته النقدية، وقد كنا رأينا إفادته من البنيوية التكوينية في الفصل السابق.

هذه النظرة إلى مفهوم العملية النقدية جعلت الناقد يرى أن المناهج التقليدية التي "حاولت الدراسات البنيوية و الشكلانية والتحليلات النصية أن تقصيها...عادت من جديد لتدخل في نطاق مفهوم الخطاب الأدبي، لكن من خلال فعاليتها، وأدوارها المتحركة، وفي مستوياتها المختلفة، لا من خلال ثبات المفاهيم المتعلقة بها..." ، أي أنه يقر بأن على الناقد ألا يكتفي بالدراسة المجردة للإبداع الأدبي، بل عليه أن يلم بمختلف السياقات التي يمكن أن تشكل أداة لفهمه. لذلك وجدناه على مستوى التطبيق لا يكتفي بالعلاقات الداخلية للنص الأدبي بل يتعداها إلى الكشف عن الجوانب النفسية والاجتماعية المتعلقة بها، وظهر ذلك من قوله"..لقد حرصنا في معالجاتنا لخطابات الحكاية الشعبية ...على استبعاد المفاهيم المنقولة بشكل حرفي عن الدراسات الغربية، كما عملنا على تجاوز التطبيقات الميكانيكية التي تعتمد على أدنى جهد تأصيلي وتمثيلي لهذه المفاهيم..."

فقد درس مجموعة من الحكايات الشعبية، معتمدا على توجهات نقدية متباينة بعضها سياقي والآخر نصاني، بحيث كان ينطلق في ذلك من فحص بنيوي شكلاني لمكوناتها السردية، قبل أن يستجلي دلالاتها الاجتماعية والنفسية اعتمادا على مقولات التحليل النفسي، والنقد الاجتماعي.

و يمكن أن يظهر ذلك من خلال تحليله لحكاية شعبية عبر مجموعة من الخطوات المنهجية:
(المتواليات والوظائف، الوساطة، تصنيف الوظائف، نظام الشخوص، دلالة الحكاية، الصور والتجسيدات، السياقات "اجتماعية، نفسية،إدراكية..") .

بحيث نجد عنده توظيفا لمختلف المفاهيم النقدية انطلاقا من أعمال "فلاديمير بروب" و"غريماس" بالإضافة إلى اعتماده على التفسيرات السياقية في محاولة من الناقد لكشف العلاقة الوطيدة للعمل الأدبي " بالثقافة السائدة بين أفراد المجتمع المنتج والمستهلك لهذا الخطاب".

غير أن هذه الملامح المنهجية، وهذا الاعتداد بالسياق الخارجي للنصوص، لم نجد لهما حضورا في أعمال أخرى للناقد، ظهر عبرها التزامه بالإجراءات المنهجية التي أقرتها النظرية السيميائية مثلما هو الحال في مجموعة المقالات التي تضمنها كتابه"التحليل السيميائي للخطاب السردي"، إذ نجد خلالها التزاما من الناقد بالتحليل النصي لحكايات "ألف ليلة وليلة" التي درس مجموعة منها وفق إجراءات وثيقة الصلة بالمفاهيم النقدية المعاصرة.

وبالإضافة إلى الدكتور " بورايو " نشير أيضا إلى اسم آخر من أسماء النقد الجزائري و هو الناقد "حسين خمري " الذي صدرت له دراسات سيميائية كثيرة ، منها دراسته " سيميائية الخطاب الروائي "[85] ص174، التي درس فيها رواية " صوت الكهف " للدكتور عبد الملك مرتاض " متكئا على تنظيرات " غريماس " جوزيف كورتاس " ف.بروب " كلود بريمون " جيرار جينيت " و رولان بارت " .
و قد درس الناقد الرواية من خلال دلالات (الصوت/الكهف، العقل/ الحقد، المرأة /الخنجر)
كما تتبع بناءها الحدثي من خلال موقعته على النموذج الوظائفي لـ"فلايميربروب" بالإضافة إلى دراسته للمكان، السرد، الشخصيات، ومحاولته استخراج السمات الحداثية في رواية (صوت الكهف)، ولقد أشار الباحث "يوسف وغليسى"إلى بعض المصطلحات في هذه الدراسة حيث«أفلح صاحبها في نقل بعضها إلى العربي (كذا) وأخفق في بعضها الأخر...» [33] ص138.

ومن جملة ما أخذ عليه، نشير إلى ترجمته مصطلح (parcours narratif) بالبرنامج السردي الذي يقترح ترجمته بـ"المسار السردي" لأن البرنامج السردي مقابل عربي لمصطلح (programme narratif) ويختلف مفهومه عن مفهوم المسار السردي . ومن الدراسات التي قدمها الأستاذ "حسين خمري " نشير إلى دراسته (ماتبقى لكم - العنوان و الدلالات -) التي نشرها على صفحات مجلة الموقف الأدبي و حاول عبرها إضفاء دراسة سيميائية جديدة تقوم على تتبع دلالات العنوان و علاقته بمتن العمل الروائي تنتمي إلى ما أضحى يعرف بمصطلح " علم العنوان " بحيث لم تعد الدراسات التي تنتمي إليه تكتفي بالنص

الأدبي وإنما صارت تتناول بعض الجوانب المحيطة به (العنوان – الإهداء التوطئة , الخط , علامات الوقف) [114] ص137، و يمكن أن نجد مثالا جزائريا آخر لمثل هذه الدراسة عند الدكتور " أحمد يوسف " الذي قدم قراءة سيميائية وجهها إلى ما أسماه " عتبات النص " ممثلا لها بدلالات الإهداء في بعض الدواوين الشعرية واستطاع الناقد أن يطرح عبر ذلك بعض الأفكار المهمة بالاتكاء على تنظيرات"جيرارجينيت"في مقولته "جامع النص"(architext)من حيث أن «الإهداء...خطاب تتمفصل داخل ملفوظاته البنى اللسانية مع البنى الذهنية وعليه فقد يصبح الإهداء ملفوظا مهما طال أو قصر مستقلا بعبارته المقتصدة في الإشارة إلى المهدى إليه..»[64] ص169.

و بالإضافة إلى هذا يمكن الإحالة أيضا على دراسة أخرى بعنوان "دراسات في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة " للناقد " حاج محجوب عرايبي" تضمنت فصلا تناول فيه الناقد القصة الجزائرية من منظور سيميائي أفرد له عنوان "الواقعية الثالثة ، و أطر الطرح في القصة الجزائرية المعاصرة – قراءة سيميائية مفتوحة [115] ص65.

غير أن هذه الدراسة ، كانت فقيرة على مستوى إجراءات السيميائية و حتى على مستوى المصطلح إذ نجد حديثا عن بعض مفاهيم النقد الاجتماعي ينطلق منها الباحث في تقصيه لسمات النصوص المدروسة، الشيء الذي أوقعه في بعض المغالطات كجزمه أن «قراءة الظاهرة لا يمكن فصلها عن مصادرها الاجتماعية »[115] ص76.

و هو ما يناقض التناول السيميائي للنصوص كونه ينهض أساسا على الوصف المحايث للعمل الأدبي بالرغم من أن هذا العمل مدين في ظهوره إلى مجتمعه بشكل أو بآخر .و الواقع أن صاحب هذه الدراسة يمكن أن يكون الناقد الجزائري الوحيد الذي لا ينتمي إلى إطار النقد الجامعي الأكاديمي، لأن أغلب النقاد الجزائريين إن لم نقل كلهم، أساتذة جامعيون، و هذه الظاهرة من أبرز السمات المتعلقة بالواقع النقدي الجزائري .

لذلك جاءت دراسته هذه متحررة إلى حد بعيد من القيود المنهجية الأكاديمية خاصة على مستوى المفاهيم السيميائية التي صرح الناقد بتبنيه لها بالرغم من أننا لا نجد أي مصدر من مصادرها عربية كانت أو غربية و إذا كانت أغلب الدراسات السيميائية الجزائرية قد تناولت نصوصا سردية و أحيانا شعرية فإننا اطلعنا على دراسة علها أن تكون و حيدة في موضوعها الذي كان متمثلا في المسرح وهي دراسة قدمها الأستاذ " أحمد جكاني عبر مجلة اللغة و الأدب[64] ص27، بعنوان "سيميولوجيا النص المسرحي"وهي دراسة نظرية قدم الباحث من خلالها بعض الإجراءات السيميائية المتعلقة بتحليل النص المسرحي. ومن الأعلام

الجزائريين الذين سجلوا اهتماما بالفكر السيميائي، يمكن الإشارة إلى الدكاترة"الطاهر روابنية"، نبيلة زويش، محمد عيلان، محمد ساري، وأحمد شريبط..وغيرهم ممن حاولوا إثراء الخطاب النقدي الجزائري وتوصيله بمسيرة النقد العالمي.

ويمكن القول إن السيميائية كانت أكثر المناهج استعمالا بين النقاد الجزائريين، إذ وبالرغم من أن دخولها الفعلي إلى النقد الجزائري كان متأخرا إلا أنها استطاعت الجذر في التربة النقدية الجزائرية مع تفاوت في تمثل إجراءاتها بين نقادنا، على العكس من النقد الأسلوبي الذي لم يعرف ذلك الإقبال الكبير، وبقيت الأعمال التي تبنت مقولاته المعاصرة في النقد الجزائري لا تتعدى نتاج ناقد أو اثنين، على نحو ما سنبين في الفصل الآتي.

الفصل 4
النقد الأسلوبي في النقد الجزائري المعاصر

4. 1. النقد الأسلوبي المعاصر: المفهوم و النشأة

لا شك أن أي محاولة لتقصي مفهوم الأسلوبية كإحدى إفرازات الحداثة الغربية , تجد نفسها أمام ضرورة الإلمام بمفهوم الأسلوب , من حيث كونه الموضوع الذي قامت الدراسة الأسلوبية أساسا على دراسته , باعتباره – في تصورها – أكبر المظاهر و المميزات التي تلتصق بالأدب و تعطيه تفرده كفن تعبيري جميل.

و ما قد يعتري أي باحث في مفهوم الأسلوب إدراكه من أول الأمر, أن هناك بونا شاسعا بين الدلالة اللغوية لكلمة" الأسلوب " و دلالته المعجمية, سواء أتعلق الأمر باللغة العربية أم بغيرها من اللغات الأجنبية.

فالأسلوب في لغة العرب كان يطلق , كما يذكر ابن منظور على «السطر من النخيل ... وكل طريق ممتد ... » [4] ص178، بينما كان مفهومه في الثقافة الغربية يحيل إلى دلالة الكلمة اللاتينية stilus , التي اشتقت منها كلمة " style " , وهي « أي مثقب يستخدم في الكتابة » [56] ص17.

و كلا المفهومين لا يعكس, أولا يكاد يمت بصلة إلى المفهوم الاصطلاحي لكلمة أسلوب "style" في الدراسات اللغوية و الأدبية, التي تطورت بعد ذلك.

و يبدو أن استعمالات اللغويين و البلاغيين العرب لهذا المصطلح , اقترنت بشكل خاص بالدراسات التي وضعت للكشف عن مواطن الإعجاز في القرآن الكريم , حيث ظهر استعمال

المصطلح عند " ابن قتيبة " (ت 276 هـ) في كتابه " تأويل مشكل القرآن " و ذلك في معرض حديثه عن صفات من يعرف فضل القرآن وهو « من كثر نظره و اتسع علمه , وفهم مذاهب العرب , و افتتانها في الأساليب , وما خص الله بها لغتها دون جميع اللغات »[116] ص16.

وقد استعمل " ابن قتيبة " الأسلوب بمعنى الطريقة التي يستعمل بها المتكلم اللغة , مراعاة للحال والمقام , حيث « تكون عنايته بالكلام على حسب الحال, وقدر الحفل , وكثرة الحشد و جلالة المقام »[116] ص16. أي أن تعدد الأساليب يعني تعدد طرق التعبير[116] ص16.

أما الخطابي (ت 388 هـ) , فقد استعمل الأسلوب بمعنى الموضوع الأدبي , أو المعنى , حيث ذكر أن «من الموازنة (...) أن يجرى أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام , فيكون أحدهما أبلغ في وصف ما كان في باله من الآخر (....) وذلك بأن تتأمل نمط كلامه في نوع ما, يعنى به و يصفه , و تنتظر فيما يقع تحته من النعوت والأوصاف فإذا وجدت أحدهما أشد تقصيا لها , و أحسن تخلصا إلى دقائق معانيها, وأكثر إصابة فيها حكمت لقوله بالسبق ... »[116] ص17.

ويعلق الدكتور محمد شكري عياد على هذا القول « بأنه اختلف عن سابقه من حيث دل بتعدد الأساليب على تعدد الموضوعات والمعاني , بينما أراد بها الأول تعدد طرق التعبير ولكن النصين يتفقان في أن الأساليب مناهج مطروقة, في اللغة الفنية , يشترك فيها الشعراء فأما ما يتميز به شاعر عن شاعر , فقد عبر عنه النص "بالطريقة " و " المذهب" , وعلى هذا جرى معظم النقاد العرب ...»[116] ص17.

و يشير الدكتور "صلاح فضل" إلى أن أدق تعريف للأسلوب في التراث العربي هو التعريف الذي صاغه العلامة" ابن خلدون " في مقدمته و فيه يذكر أن الأسلوب«عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه... و يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص, و تلك الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب و أشخاصها , ويعيدها في الخيال كالقالب والمنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب و البيان فيرصها فيه رصا ... »[117] ص82.

و يتضح من هذا أن بلاغيي العربية, كان لهم فضل السبق في الحديث عن الأسلوب بالشكل الذي يكاد يقارب التعاريف التي نسجت من حوله في ضوء الدراسات الأسلوبية الراهنة.

ذلك لأن دخول مصطلح الأسلوب style " و استعماله في القواميس الأوربية كان متأخرا جدا مقارنة بالعرب إذ دخل اللغة الانجليزية في سنة 1846 , في حين استعمل لأول مرة في القاموس الفرنسي سنة 1872 [117] ص83 ، أما ما يتعلق به كمفاهيم, فقد كانت تصنف تحت خانة البلاغة اليونانية, وما تدرسه من طرائق التعبير , و سبل الإقناع , و مجال استعمال كل منها .

ومن أشهر التصنيفات الأسلوبية عند اليونان, ما ورد من تقسيمهم للأجناس الأدبية إلى جنس غنائي و أسطوري و إرشادي, و درامي و غيرها ثم تخصيصهم لكل جنس معين منها , طرائق خاصة في نسجه.[56] ص22.

كما نجد اللاتين القدامى , يضعون بدورهم أقساما للأسلوب , كما هو الحال عند الشاعر" فيرجيل " الذي قسمت أساليبه الشعرية باعتبار الوضع الاجتماعي الذي يتناسب معها إلى أسلوب بسيط متعلق بحياة الرعاة البسطاء , وآخر متعلق بالمزارعين الفلاحين , وآخر سام متعلق بحياة الفرسان والقادة العسكريين[56] ص23.

وينجم عن هذا , أن الأسلوب في مفهومه عند اليونان و اللاتين لم يكن مبتعدا عما و وجدناه عند العرب القدامى , من كونه طريقة في استخدام اللغة متعلقة بواقع الحال , ومتطلبات المقام . لذلك كانت دراسته تقع على عاتق البلاغيين , الذين انطلقوا خلال ذلك من أحكام مسبقة, ومعايير قاعدية , تربط الأسلوب و تجعله متعلقا بمواضيع القول وما يصح لها من قوالب لغوية.

والواقع أن مثل هذا الربط , يحدد للأجناس الأدبية مساحتها التي لا ينبغي لها أن تجاوزها ويقع عبء دراستها و استكناه جماليتها على ضوء اقترابها أو بعدها عن النماذج التي حددتها قواعد البلاغيين سلفا, و بالتالي يغدو أمر الأسلوب الأدبي محددا بالمعايير التي سنها له المنظرون ومتعلقا بذلك بالنوع الذي ينتمي إليه لا بمستعمل اللغة .

ولعل هذه المسألة شكلت نقطة خلاف ثار حولها الرومانسيون , في بدايات القرن الثامن عشر بعد تخلص الأدب من قيود المحاكاة اليونانية وانفتاحه على ذات الأديب ,بحيث صار الأدب عموما, متعلقا في جماله بتعبيره عن الذات [116] ص24.

من هذا المنطلق صار الأسلوب ميزة لصيقة بالفرد لا بالأدب و أجناسه , و لعل أشهر تعريف ظهر في تلك الفترة , تعريف " بوفون " الذي يقول فيه « إن المعارف و الوقائع و المكتشفات تنتزع بسهولة وتتحول وتفوز , إذا ما وضعتها يد ماهرة التنفيذ, هذه الأشياء , إنما تكون خارج الإنسان , وأما الأسلوب فهو الإنسان نفسه , ولذلك لا يمكنه أن ينتزع أو يحمل أو يتهدم ...»[56] ص37.

ولقد أثر هذا المفهوم الجديد للأسلوب , حتى في بعض الدراسات النقدية المعاصرة التي ازدهرت بازدهار, البنيوية اللغوية عند دي سوسير, بحيث سنجد هناك من يربط أسلوب النص الأدبي , بمؤلفه من حيث أن الأسلوب متعلق به بالضرورة.

عرف مفهوم الأسلوب بعد ظهور الدراسات البنيوية , تفاوتا في تحديده , بين المشتغلين في الحقول الأسلوبية , إلا أن تعريفاتهم لم تخرج عن كون أن هذا الأسلوب ميزة خاصة متفرَدة سواء تعلقت باللغة أو بالإنسان أو بالفكر .

فالمعروف أن " دي سوسير " يفرق بين اللغة و الكلام , أي بين اللغة كظاهرة اجتماعية و بين الكلام المتميز بجانبه الفرداني , وعلى هذا توجهت عنايته إلى دراسة النسق اللغوي وليس إلى الكلام , و يبدو أن تلميذه" شارل بالي " تأثر به حين ركز في أسلوبيته على دراسة الوقائع اللغوية من ناحية مضامينها الوجدانية أما الأسلوب الأدبي فقد ظهر له أنه فعل حرَ منعزل متفرد بلا حدود و فار من الملاحظة و التحليل والتصنيف[56] ص44.

غير أن انتقال المفاهيم البنيوية إلى البنى الأدبية عجل بظهور الدراسات الأسلوبية للأدب من حيث أن لكل كاتب أسلوب خاص به يفرده و يميزه عمن سواه .

ويحدد الدكتور " صلاح فضل " إجمالا ثلاثة اتجاهات لتعريف الأسلوب في الدراسات المعاصرة « اتجاه الناقد البنيوي الأول " بارت " و اتجاه " ريفاتير " أبرز باحث في الأسلوبيات ... واتجاه النحو التوليدي في جملته وما تفرع عنه »[117] ص95.

فأما تعريف " بارت " للأسلوب فإنه يقوم على معارضته بالكتابة من حيث يرى أنه « لغة مكتفية بذاتها ولا تغوص إلا في الأسطورة كما تغوص المادة التحتية للكلام , حيث يتشكل أول زوج للكلمات والأشياء وحيث تستقر نهائيا الموضوعات الشفوية الكبرى لوجوده ... »[56] ص107.

و معنى هذا أن " بارت " يجعل من الكتابة مرادفا للأسلوب، حيث تغتدي بذلك أنواع الأسلوب هي نفسها أنواع من حيث هي إشارة إلى جنسها الأدبي, و قيمة من حيث مرجعها الإيديولوجي والإنساني و التزام من حيث انتماؤها بالضرورة إلى الوقائع الحياتية[56] ص108.

و يبدو من هذا أن التعريف الذي يقدمه " بارت " للأسلوب عائم بشكل كبير يشابه كثيرا المفهوم التقليدي له وهو اعتباره استخداما لأدوات التعبير من أجل غايات أدبية[56] ص118.

أما " ميشال ريفاتير " فيعرفه بأنه « كل شكل مكتوب فردي ذي قصد أدبي , أي أسلوب مؤلف ما أو بالأحرى أسلوب عمل أدبي محدد يمكن أن نطلق عليه الشعر أو النص , وحتى أسلوب مشهد واحد ... » [117] ص96.

ومن هذا التعريف يبدو أن مفهوم الأسلوب قد أصبح لصيقا بالكتابة الأدبية, وربما امتد إلى عوالم أخرى كاللباس و التأثيث و كل الأعمال المتعلقة بالسلوك الفردي للإنسان .

ومجمل القول في مفهوم الأسلوب الأدبي أنه طريقة في التعبير تنجم عن اختيار من المؤلف تجعل نتاجه الأدبي متميزا عما سواه , و هذا دون أن ينفي بالطبع اختصاص كل نوع أدبي , بأسلوب معين , وهذه التفاوتات في تحديد مفهوم الأسلوب أدت إلى تفاوت آخر في تعريف العلم الذي يقوم على دراسته , وهو الأسلوبية أو علم الأسلوب.

4. 1. 1. الأسلوبية في النقد المعاصر

تشير الدراسات النقدية إلى أن مصطلح "الأسلوبية" " stylistique " , ظهر لأول مرة في القرن التاسع عشر[118] ص131, غير أن مفهومه العلمي المعرفي لم يتحدد, إلا بظهور كتاب " شارل بالي " " Charle Bally " في الأسلوبية الفرنسية " والذي عرف فيه الأسلوبية بأنها تدرس «وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية , أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغوياً , كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية »[12] ص543.

و يتضح من هذا , أن " بالي " اقتصر في أسلوبيته على المجال اللغوي , الذي يعتبر نظاما مشتركا بين جميع الناس حيث حاول دراسة اللغة النظام في حالتها الرَاهنة واستنباط القواعد من

تركيباتها الواقعية ولم تتناول أسلوبيته الأسلوب الأدبي نظر لإيغاله في التفرد والابتعاد عن قوانين اللغة النظام [56] ص54.

غير أن موضوع الأسلوبية, بعد " بالي " , لم يبق حبيس الأساليب اللغوية, وإنما تعداها إلى دراسة الأساليب الأدبية , واختلافها من جنس أدبي لآخر , ومن كاتب إلى كاتب آخر , وربما إلى اختلاف الأسلوب بين أعمال أدبية لمؤلف واحد. و تشترك كل التعاريف التي أعطيت له – على كثرتها – في كونه علما يعني بتحليل الظواهر اللغوية في النصوص الأدبية واستخراج خصائصها ، واختلافاتها ، شرط أن ترقي إلى ظواهر أسلوبية ، تميز النص وتساهم في إنتاج أدبيته ، وتساعد في التأثير على المتلقي / القارئ ، لأن المفترض ، في أي أديب أن يحاول عبر أسلوبه أن يمارس نوعا من التأثير على القارئ ، من خلال شحنه بمجموعة من القيم التعبيرية الخاصة به هو ، و في هذا الموقع تتحدد مهمة البحث في الأسلوبية ، كعلم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها، يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل، والتي بها أيضا يستطيع أن يفرض عليه وجهة نظره في الفهـــم والإدراك .

فالأسلوبية بهذا الاعتبار علم لغوي يعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص...[119] ص52، وهذه المهمة المنوطة بالأسلوبية ، تجعلها بحاجة ماسة إلى غيرها من العلوم التي تتناول نفس موضوعها أي اللغة و الأدب ، من منظورات مغايرة .

لهذا تستمد الأسلوبية كثيرا من إجراءاتها ومفاهيمها ، من حقول معرفية أخرى ، في سبيل الوصول إلى هدفها ، من مدارسة الإبداع الأدبي ، وحتى تتكشف صلة الأسلوبية بغيرها من العلوم ، حاول الدارسون تحديد بعض العلاقات التي تربطها بالبلاغة ، علوم اللغة ، و النحو .

إذ كثيرا ما وصفت الأسلوبية بأنها امتداد للبلاغة [120] ص99، أو أنها جاءت لتقوم مقامها ، وربما لتقضي على إنجازاتها ..[117] ص150، في محاولة لتأسيس رؤية منهجية لفهم النصوص من دون معايير وقواعد جاهزة ، ومحددة سلفا ، ويرى "بيير غيرو" أن الأسلوبية« بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف إنها علم التعبير وهي نقد للأساليب الفردية ، ولكن هذا التعريف لم يظهر إلا ببطء وكذلك فإن العلم الجديد للأسلوب لم يعرف أهدافه ومناهجه إلا ببطء أيضا...»[56] ص9.

ومعنى هذا أن البلاغة مرت بعدة مراحل ، قبل أن تستقر على شكلها الجديد ، أو صورتها التي أخذت أبعادا جمالية وعلمية في آن واحد ، وتخلصت من محاولة البحث عن تحقق افتراضات سابقة في النصوص الأدبية.

لقد عرفت البلاغة عند اليونان على أنها فن الإقناع بالقول كما يورد" بيير غيرو" ، بحيث سعت إلى وضع قوالب عامة ، أو نظريات تحدد نظام القول ، وشروط التعبير ، و أنواع الأساليب الواجب استعمالها في كل مقام على حدة[56] ص18.

لذلك قسمت الإبداع إلى أجناس أدبية وحددت لكل جنس أدبي أسلوبا خاصا ، ينتج عن ميزات محددة ، طبقا لما حملته الأعمال الراقية ، وحددت لكل أسلوب مجموعة من القواعد البلاغية التي يقوم عليها البحث عبر النصوص المدروسة ، وبهذا يمكن القول أن البلاغة بصفتها فنا للتأليف و الكتابة فن لغوي وأدبي ، وهاتان سمتان قائمتان في الأسلوبية المعاصرة[56] ص27.

غير أن ما يمكن اعتباره فاصلا بين العلمين ، يكمن في كون البلاغة تهدف إلى إنتاج النصوص من خلال تقديم العناصر الضرورية اللازمة لذلك [117] ص13 ، في حين لا تعبؤ الأسلوبية بالنص إلا بعد أن يظهر إلى الوجود .

و إذا كانت الأسلوبية، تتجه إليه (النص)، بالوصف والتحليل، فإن البلاغة كانت تتناوله، برؤية معيارية صارمة، تخرج منها بأحكام إيجابية أو سلبية، تخلت عنها الدراسات الأسلوبية أيضا مثلما تخلت عن التفريق البلاغي التقليدي بين الشكل والمضمون[121] ص73.

وبالرغم من هذه الفروق في الأهداف و الوسائل ، إلا أن ذلك لم يمنع من أن تحتل المفاهيم و الاصطلاحات البلاغية موقعا هاما من الدراسات الأسلوبية المعاصرة ، غربية كانت أو عربية ، ولا أدل على ذلك من احتفاظ الكثير من المنظرين الأسلوبيين بالتراث البلاغي الموروث عن الأقدمين .

ويؤكد هذا ما قاله "بول فاليري "« إذا كنت أنصح نفسي بهذه الاستعمالات أو بالأحرى بهذا التعسف اللغوي الذي نضعه تحت اسم غامض وعام وهو الصور فإني لا أرى فيه شيئا آخر سوى التراث المهمل لتحليل غير كامل(...) كان القدماء قد قاموا به لدراسة هذه الظواهر البلاغية ومادامت

هـذه هـي الحـــال، فـان الـصور التـــي أهمـــلها نقـد المعـــاصرين، تـضطلع بـدور عظـيم الأهمية...»[56] ص28.

وبالإضافة إلى علاقتها بالبلاغة، تكاد كل التعاريف التي وضعت للأسلوبية تثير إلى علاقتها الوطيدة باللسانيات ، من حيث هي منشؤها الأصل ،ومنهجيتها التي تقوم عليها في تحليل النصوص الأدبية .

فلقد كان أول ظهور للأسلوبية – كما أشرنا – بفضل مجهودات اللغوي – شارل بالي – وهو في الأصل تلميذ" فرديناند دي سوسير " وبالرغم من انتقال الأسلوبيين من بعده ، إلى الاعتناء بالتعبير الأدبي ، إلا أن دراساتهم ظلت وفية للمفاهيم اللسانياتية ، وإجراءاتها .

فقد فتح تمييز " دي سوسير " بين اللغة و الكلام ، أفقا شاسعا جديدا للدراسات الأدبية ، التي توجهت إلى البحث عن التمييز بين اللغة العادية واللغة الأدبية الإبداعية بوصفها خارجة عن مألوف الاستعمال العادي للغة ،والأسلوب الأدبي ما هو إلا انحرافات مبررة عن المعيار القاعدي المتمثل في اللغة العادية [119] ص60.

فالأسلوبية كما يذكر بييرغيرو «دراسة للمتغيرات اللســـــانية إزاء المعيـار القاعدي»[56] ص13، وهي أيضا «وصف للنص حسـب طرائق مستقاة مـــــــــــن الألسنية .. »[119] ص58، ولا غرابة في ذلك ، إذا وضعنا نصب أعيننا أن اللغة هي موضوع اللسانيات ، وهي في الوقت نفسه المادة الخام للأدب[119] ص59.

وقد ينجر عن هذا أن اللسانيات تستطيع بدورها دراسة الأدب ، إلا أن هذه الدراسة ، ستقع نظرا لطبيعة علم اللغة ، في إشكالية كيفية التفريق بين الوقائع اللغوية الأسلوبية وغير الأسلوبية ومعنى هذا أن الأسلوبية تستطيع بحكم إفادتها من عدة علوم أن تصل إلى الكشف عن الظواهر الأسلوبية من خلال دورها في إنتاج أدبية الإبداع المعالج ، في حين تبقى الإجراءات المجردة للسانيات قاصرة عن ذلك [117] ص129.

ويرى جورج مولينيه " أن " الأسلوبية تستعير المفاهيم من اللسانيات للغوص في أعماق الظاهرة الأدبية[122] ص4.

وكثيرا ما وجدنا رواد النقد المعاصر يشيد ون بفضل اللسانيات ودورها ، في تغير المفاهيم النقدية جذريا ، ويرون ضرورة الإلمام بمفاهيمها ، وإجراءاتها وتوظيفها في مناهج النقد الأدبي مثل جاكوبسون الذي رأى أنه « يمكن للسانيات أن تكون مساعدة للشعرية .. » [24] ص77، ورولان بارت الذي يرى أن اللسانيات زودت التحليل البنيوي للنصوص بكل ما هو ضروري لأنظمة المعنى[123] ص17.

وقد يلاحظ أي دارس للأسلوبية ، أن إجراءاتها تبقي قاصرة عن الوصول إلى مرادها إلا بالاستفادة من نتائج العلوم للغوية من نحو وصرف ، وصوتيات وعلم الدلالة .ذلك لأن المحلل الأسلوبي يسعى في تحليله للنص إلى البحث عن الخصائص المميزة ، عبر كيانه اللغوي الذي تتعدد مستوياته ، (صوتية ، تركيبية ، إيقاعية ، دلالية) ، و على هذا سيجد المحلل نفسه مضطرا إلى الاعتماد على التصنيفات التي تضعها هذه العلوم لمواضيعها ، فكل ظاهرة لغوية يمكن أن يتم تناولها من الخارج أو من الداخل، أي من ناحية الصيغة أو من ناحية الدلالة[117] ص132، كما قد يمكن تحليلها صوتيا، وبالتالي يمكن أن نصف التحليل الأسلوبي بالشمولية. غير أن اقتصار الأسلوبية على علم معين من العلوم اللغوية لا يعني أمرا ذا بال ، لأن كل شكل من أشكال الوصف النحوي التي تعتمد على مقاييس ألسنية يعتبر عقيما« إذا لا يوجد أي رابط لازم أو أية وحدة عضوية بين واقع لغوي معين ، وما يسبب به من تأثيرات أسلوبية كما يرى "ريفاتير "[124] ص35، و معنى هذا أن الأسلوبية لا تهتم بالوقائع اللغوية إلاّ إذا كانت مساهمة في إنتاج الوظيفة الشعرية الفنية للنص ، أي أنها لا تهتم بها إلاّ إذا صارت ظواهر أسلوبية تتدخل في جعل النص الأدبي يحدث تأثيرا بشكل أو بآخر على المتلقي ،ذلك لأن الوظيفة الشعرية في أي نص ليست متعلقة بالتركيب النحوي للألفاظ فحسب و إنما أيضا بالترتيب بين معاني هذه الألفاظ .

ولقد انتبه الإمام "عبد القاهر الجرجاني" إلى أن الأسلوب – أو النظم – هو ترتيب مفردات اللغة ترتيبا مبنيا على العلاقات النحوية ، أو معاني النحو كما يسميها، وهذا الترتيب يقع بين معاني الألفاظ المجردة ، لا بين الألفاظ ذاتها ، وإن كان لابد من وقوع الترتيب فيها بالضرورة[125] ص23، فالنظم « أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها ..... »[126] ص468.

إن النحو إذن معايير تحدد مواقع الزلل ، ولكن هذه المعايير ليست مسؤولة عن فصاحة الكلام وأسلوبيته ، وإنما المسؤول عن ذلك هو التناسق بين معاني النحو ، و هو ما عبر عنه" الجرجاني" بقوله «توخي معاني النحو في معاني الكلم ... »[126] ص399.

إن النحو وغيره من العلوم اللغوية كفيل بأن يشكل قاعدة ينطلق منها الأسلوبي وعدة معرفية تساعده في الكشف عن الوقائع الأسلوبية باعتبارها مفارقة للمألوف اللغوي، و تعليل ظهورها على نحو محدد في النص استنادا إلى المعارف التي يستمدها من الحقول المجاورة.

4. 1. 2. المفهوم النقدي الأسلوبي : الرؤية والتجربة

لا نكاد نعثر على دراسة , تعرضت للأسلوبية دون أن تذكر اتجاهين أو حقلين كبيرين يمَيزانها هما اتجاه اللغوي " شارل بالي " و اتجاه الناقد الألماني " ليو سبيتزر " " Léo Spitzer " وعرف هذان الاتجاهان بتسميات شتى , حيث كثيرا ما نجد تقسيمات مثل (أسلوبية لغوية / أسلوبية أدبية /، أسلوبية الشفرة (Code) / أسلوبية الرسالة Message ، أسلوبية التعبير / الأسلوبية التكوينية)[120] 101. كما قد نجد تفريقا بين الأسلوبية كعلم للأساليب عامة, وبين النقد الأسلوبي المطبق على النصوص الأدبية بشكل خاص , وهذا التفريق و إن كان طفيفا , إلا أن تحديده , يبقى أمرا ضروريا .

لقد ذكرنا أن " شارل بالي " أسس أسلوبيته على دعامة لغوية صرفة , على مستوى المنهج أو الموضوع , و بهذا تفترق أسلوبيته عن أسلوبية " سبيتزر " التي تقوم على ربط الأسلوب الأدبي بالكاتب ,و تحلله برد الوقائع المميزة فيه إلى المؤلف , لذلك سميت أسلوبيته أيضا بأسلوبية الفرد أو الأسلوبية التكوينية " Génétique " [56] ص73.

ويرى " بيرغيرو " أن " سبيتزر " أول من وضع نقدا مبنـــيا علـــى السَمات الأسلوبية للعمل[56] ص 76، وبذلك جعل النتائج التي يصل إليها الوصف الأسلوبي في خدمة النقد الأدبي , بحيث يأخذ في تفسيرها بردها إلى مؤلفها و ربطها به . و بالرغم من أن الأسلوبية تحاول أن تكون محايدة و موضوعية , إلا أن ارتباطها بالنقد الأدبي سيجعل من مهامها تقديم نتائجها إليه بغاية الحكم , الذي غالبا ما يرتبط بالعملية النقدية [125] ص152.و إذا أردنا تحديد بعض الفروق بين الأسلوبية كعلم وبين النقد و جدنا أن النقد الأدبي في عمومه يعني بالنسيج اللغوي عناية متقطعة و بغير مناهجه ,في حين أن السمة المميزة لدراسة الأسلوب هي أنها تبدأ من العمل الأدبي نفسه و

تنتهي إليه[125] ص152 , و بالتالي تحاول الإلمام بكل تفاصيل العمل الأدبي في شموليته حتى تصبح نتائجها حاملة لقدر كبير من المصداقية التي يعتمد عليها الناقد في التصنيف و التعليق , و كأنها بذلك تقع موقعا و سطا بين الدراسة اللغوية و النقد الأدبي , أي بين الدراسة العلمية المجردة و النقد الأدبي القائم في أساسه على التذوق و الحدس[125] ص154 , بحيث تأخذ من الأولى ماهيتها و مفاهيمها , لتتخذها في الكشف عن السَمات الأسلوبية في النصوص , ثم يأتـــي دور تقديمها إلى النقد الأدبي حتي تجعل من أحكامه قائمة على أساس من العلمية , الموضوعية , وتحد بذلك من تأثير ذاتية الناقد على عمله .

لقد صار النقد الأسلوبي يجابه النص مزودا بمجموعة من الإجراءات الكفيلة بتحديد موقع الأدبية فيه , و ذلك باعتبار النظرة التي أولتها الأسلوبية للنص الأدبي.

فالخطاب الأدبي كما يرى " جورج مولينيه " , يتميز بخاصيته الأدبية , " أي كل ما ينتمي إلى نظام خاص من عمل اللغة و تحقيقها و يحمل وظيفة هي الشعرية " [122] ص21. وهذه الشعرية تتواجد عبر النص كاملا ولا تقتصر على لفظ دون الآخر , فهي تنتج عن اتحاد الوظائف الشعرية لكل مكون في النص الأدبي[122] ص21 ، و قد يمكن اعتبارها خاصية إيحائية, خاصة باللغة الأدبية على خلاف النفعية البادية على الخطاب العادي[119] ص211, ولما كانت هذه الأدبية متضمنة في العمل الأدبي فلا شأن له إذن بمرجعه الخارجي الذي يتخلى عنه بمجرد أن يرى الوجود ويصبح عالما جديدا لا يحيل إلا على نفسه[122] ص23.

لذلك توجهت عناية الأسلوبين إلى البحث عن أدبية النصوص , عبر لغتها الفنية , مستخدمة في ذلك مجموعة من الطرائق, صنعتها أهدافهم المسطرة في البحث , و نظرتهم المتباينة إلى الأسلوب كماهية, ومعنى هذا أن طرق التحليل خاضعة لهدف المحلل, من جهة و إلى طبيعة النص من جهة ثانية.

وبالرغم من العلمية التي اصطبغت بها الأسلوبية ظاهرا, إلا أن الكثير من الأسلوبيين يجمعون على أهمية التذوق, و حس الناقد, قبل الشروع في المعالجة التقنية للنص, لأن« البحث الأسلوبي ليس عملية برهنة رياضية على مقولات مسبقة, ولكي تبدأه فأنت محتاج لشحذ كل حساسيتك و قوتك على الحدس دون أن تتخلى عنهما في المراحل التالية .... » [117] ص168.

وعلى أن أهداف الدارسين و طرائقهم اختلفت في تناول النصوص, إلا أن عنايتهم كانت منصبة جميعا على الدراسة الشاملة للنص و التي لا تتشكل إلا بإلمام الباحث بجميع مستويات النص كالمستوى الصوتي الذي تدرس فيه إيقاعات الأعمال الأدبية الناتجة عن التقاء أصوات بغيرها أو تكرار صوت دون الآخر و عن الانسجام الحاصل بين المشكلات الصوتية للنص.كما تدرس الأسلوبية النصوص على مستوياتها المعجمية, و التركيبية و الدلالية, مخصصة لكل مكون أسلوبي تحليلا وصفيا دقيقا, معتمدة في ذلك على العلوم المتداخلة معها, كما قد تستعين الدراسات الأسلوبية ببعض المناهج التجريبية كالإحصاء مثلا.

4. 1. 3. الأسلوبية و إشكالية الإحصاء

يثير الإحصاء و توظيفه في الدراسات الأسلوبية, إشكالا ناتجا عن مدى صلاحيته في تحديد خصائص النوع من خلال الكم , وهو « منهاج علمي و ليس منهاج فلسفي, و لذلك تكون أولى مراحله هي مرحلة جمع المعلومات التي تمثل واقع الظاهرة أو الظواهر موضوع البحث حتى تكون المقاييس التي يمكن أن نتوصل إليها فيما بعد بالتحليل نابعة من هذا الواقع, وليس مجرد تعبير عن رأي الباحث »[104] ص17.

ولقد دخل الإحصاء ساحة العلوم الإنسانية , بعد هيمنة التفكير التجريبي على البحث العلمي والأدبي محاولا إضفاء العملية على مناهجها , ومحددا بذلك من حدة الأحكام الغير معللة, النابعة عن الذاتية المبالغة غير أن استخدامه في الدراسة الأسلوبية شكّل مصدر خلاف بين الأسلوبين , حيث يشير " بيير غيرو" أن الاعتراض المقدم غالبا هو أن الأسلوب واقعة فردية و نوعية ولتعقيدها من جهة أخرى, لا يمكن إدخالها في أية فئة مجردة و كميًة للتحليل الإحصائي[56] ص133.

وعلى النقيض من ذلك يرى المنتصرون لتوظيف الإحصاء، أنه أداة « لكل العلوم الإنسانية التي اتخذت من دراسة الظواهر النفسية و النوعية ذات الأصل الفردي موضوعا لها ، حيث أكدوا أن هذه العلوم تسمح تحديدا برصد الفرد ضمن الكتلة ، كما تسمح بقياس فرادته » [56] ص133.

وعادة ما يستخدم الإحصاء لتقديم بيانات دقيقة و محددة بالأرقام و النسب لسمة أو أكثر من السمات اللغوية المميزة للنص الأدبي كطول الجمل و قصرها ، ونوعها ، ونوع الصيغ المستخدمة و

تكرار أصوات بعينها، وهذه السمات حين تتواتر عبر النص بنسبة عالية ، تصبح خواص أسلوبية تظهر في النصوص , كما يذكر الدكتور " سعد مصلوح "[127] ص18.

غير أن ما يطرح نفسه مشكلا هنا هو كيفية تأويل النتائج الإحصائية، و تفسيرها تفسيرا علميا, فما معنى أن يكثر الشاعر من تكرار صيغة بعينها أو عبارة محددة دون غيرها.

إن محاولة الناقد تفسير نتائجه، تعيده بالضرورة إلى ربطها بذاتيته كقارئي و ملامح المؤلف و مكونات النص ومعنى هذا التفسير " عملية ليست ذات طبيعة إحصائية و أنها ليست من مهام الإحصاء[104] ص20 ، وكثيرا ما كانت التفسيرات هذه لا تضيف شيئا إلى التحليل لأن إشارة مجملة إلى بعض الظواهر الأسلوبية كثيرا ما تكون مفيدة ووافية بالغرض[125] ص178 ، غير أن هناك مواقف محمودة سجل فيها الإحصاء نتائج باهرة " كتوثيق نسبة عمل أدبي إلى مؤلفه ... فالفحص الإحصائي لأطوال الجمل و تكرار كلمات معينة في معجم المؤلف يمكن بمقارنتها بعمل معروف للمؤلف أن تنجح نجاحا عظيما في انتساب الأعمال المشكوك في نسبتها إليه[125] ص171 ،ويمكن من خلال هذا أن نقول أن التعويل على الإحصاء أمر و إن بدا فيه بعض الفائدة إلا أن كثيرا من نتائجه يمكن الوصول إليها بدون عملياته و جداوله التي ترهق النقد و تسلبه إبداعيته المنشودة ، لذلك وجدنا الدكتور " شفيع السيد " يشترط توظيفه ثلاثة مبادئ يجب مراعاتها و هي[125] ص109.

أ- توضيح هوية الشيء موضوع الإحصاء .

ب- التأكد من دقة العملية الإحصائية .

جـ -التأكد من أن الموضوع الذي تجري دراسته تعززه الأرقام فعلا.

وبعد دخولها تربة النقد العربي لا شك أن الأسلوبية قد وجدت مناخا ملائما لها في الثقافة العربية ، لاقتراب مفاهيمها من كثير من المفاهيم البلاغية و النقدية القديمة ، التي و إن لم تكتمل على نحو تام من المنهجية المنظمة إلا أنها عكست تمكن علمائنا الأقدمين و رسوخهم في علوم لغتهم .

و تتفق معظم الدراسات التي تؤرخ للأسلوبية على اعتبار إرهاصاتها الأولى ظهرت مع كتاب أحمد الشايب " الأسلوب " ، وكتاب " فن القول " لأمين الخولي ، و هما الكتابان اللذان شكلا أول محاولة لإحياء البلاغة العربية ، و محاولة ربطها بالنقد الرومانسي السائد آنذاك[116] ص22، قبل أن يضع الدكتور عبد السلام المسدي بسطا مفصلا لمعالم الأسلوبية الحديثة عبر كتابه"الأسلوبية و

الأسلوب". كما ساهم الدكتور " سعد مصلوح " في كتابه "الأسلوب" بتقديم معادلة بوزيمان في دراسة الأسلوب, وطبقها على بعض مسرحيات أحمد شوقي[127] ص18.

ولعل كتاب الدكتور "صلاح فضل" أن يكون أشمل بحث تناول بشكل مفصل و معمق كل المفاهيم و الإجراءات الأسلوبية وناقش كثيرا منها بعلمية فائقة , عبر كتابه (علم الأسلوب , مبادئه وإجراءاته) كما كان لجهود كل من "عدنان بن ذريل" و "ميشال شريم" , و "الهادي الطربلسي" , و"محمد شكري عياد" فضل كبير في تقريب الأسلوبية من المتلقي العربي .

وبالرغم من أن الدكتور "المسدي " صرح في كتابه (النقد والحداثة) الذي ضمنه بيبليوغرافيا الأعمال الأسلوبية العربية التي ظهرت، بأن البحث الأسلوبي مازال في أوائل أيامه في النقد العربي , بحيث كان يقتصر على التعريف بالأسلوبية و أعلامها وترجمة مصطلحاتها وترجمة أعمال كبار الأسلوبين الغربيين[119] ص19، إلا أن تطورا كبيرا شهدته الدراسة الأسلوبية في السنوات التي تلت ذلك , إذ ظهرت محاولات التأصيل للأسلوبية وربطها بالتراث العربي الأصيل , وكثر المهتمون باستعمال مناهجها في النقد الأدبي الموجه إلى النصوص، خاصة الشعرية منها, ومثل هذا ما وجدناه عند كثير من الباحثين أمثال "محمد عبد المطلب"[128] ص194, و"محمد شكري عياد" ممن أخذ البحث الأسلوبي عندهم يتفرد ويحاول أن يأخذ له هوية عربية وثيقة الصلة بالخصوصية العربية.

ولما كان النقد الجزائري في تواصل مع صنوه العربي , سنحاول عبر الصفحات التاليات البحث عن تفاصيل تلقي الأسلوبية في الخطاب النقدي الجزائري.

4. 2. النقد الأسلوبي في النقد الجزائري المعاصر

يبدو أن حظ الأسلوبية في الدّراسات النقدية الجزائرية ضئيل إذا ما قارناه بما كنا وجدنا عليه السيميائية وقبلها البنيوية ،إذ قلما وجدنا ذلك الاعتناء الكبير بترجمة مؤلفات كبار منظريها الغربيين مثلما هو الحال مع مؤلفات السيميائية ،التي حظيت كما أشرنا بحفاوة كبيرة سواء على مستوى الترجمة أو التأليف ،أو المراس النقدي.غير أن ثمة ملاحظة شدتنا إليها ،هي كون النقدين البنيوي و السيميائي خاصة ،أوشكا أن يكونا في مجملهما موجهين لدراسة الأجناس السردية (الفصيحة والشعبية)،وفي ذلك إقصاء غير مبرر للنصوص الشعرية التي بقيت بمعزل عن الملاحظة والنقد والتحليل ، اللهم إلا تلك الالتفاتات التي وجدناها من الدكتور "مرتاض" ،الذي حاول وضع النصوص الشعرية على محك الدراسة السيميائية وتلك المحاولة من الدكتور"عبد القادر فيدوح" والتي كنا

عرضنا لها في الفصل السابق أيضا . و الواقع أن هذه الظاهرة لم تكن طفرة ظهرت في الشعر الجزائري بشكل خاص، وإنما هي ظاهرة متعلقة بخصوصية كل منهج وصلاحيته لنوع معين من النصوص الأدبية.

فالبنيوية كما تشير الدراسات أثبتت نجاعتها عندما طبقت على النصوص السردية خصوصا ومعها السيميائية، إذ أفادت الدراسات السردية في تحديد نماذج عامة يقوم عليها السرد القصصي ، وخير مثال على ذلك ما توصل إليه كل من "ف. بروب" و"غريماص"من تحقيق أطر عامة تتحكم في الأجناس السردية ،فضلا عن تحديد السبل العلمية الموصلة إلى ذلك .

غير أنها –أي البنيوية – تقف أحيانا عاجزة أمام النصوص الشعرية ،و التي تقوم أدبيتها عموما على مفارقة لغتها لأصول اللغة الطبيعية، وتحليقها في جو من الخيال، مما يجعل أمر الإمساك بتفاصيل بنياتها أمرا مستعصيا (وإن كان للسيميائية هنا دور كبير في تحديد الملامح الدلالية للأعمال الشعرية)،و هنا تجد الأسلوبية مجلا رحيبا لتطبيق إجراءاتها القائمة خصوصا على دراسة أسلوب الشعر بوصفه انحرافات مبررة عن مألوف الاستعمال اللغوي ،عكس النص السردي الذي نجده «يتمنع عن إعطائنا فرصة لدخول عالمه من خلال لغته ،لأن اللغة فيه عبارة عن كوكتيل من القيم الشعرية منها والبسيطة ،والنثرية البليغة منها والعادية(...) ومن ثم يصبح مفتاح النص من الوجهة الأسلوبية أقل اقتدارا في تشخيص البواعث الأسلوبية الروائية... »[129] ص17.

لذلك وجدنا أغلب الممارسات الأسلوبية في النقد الجزائري ، تناولت نصوصا شعرية بالدراسة والتحليل ،مع تفاوت في تمثل الإجراءات الحداثية للأسلوبية وتطبيقها، إذ كثيرا ما وجدناها متلبسة بمفاهيم نقدية أخرى ، بلاغية أو نحوية ، أو حتى ممزوجة أحيانا ، بنوع من الانطباعية في المراس النقدي .

وإذا كانت البنيوية و السيميائية جديدتين على الناقد الجزائري (بحكم أن ملامحهما لا نجد لها ظهورا إلا بعد إدراك النقاد الجزائريين لإجراءاتها المختلفة جذريا عن المفاهيم النقدية التي كانت سائدة) فإن كثيرا من الملامح الأسلوبية المعاصرة تتقارب مع المفاهيم البلاغية العربية ، و ربما امتزجت أيضا بتيار النقد الجمالي أو النقد الجديد الأنجلو ساكسوني ، الذي تتقارب رؤيته النقدية كثيرا مع الرؤية النقدية الأسلوبية خاصة في ما يتعلق بقصر الدراسة النقدية على النص مجردا من سياقا ته و توجيه العناية إلى البحث عن الجانب الجمالي فيه [23] ص312.

وعلى هذا الأساس، وجدنا أنفسنا ملزمين بتقصي الملامح النقدية التي يمكننا أن نعتبرها – و لو تجاوزا- الإرهاصات الأولى للنقد الأسلوبي في الجزائر وإن كانت في معظمها عفوية استمدت مرجعيتها من بعض دعاة النقد الفني في الوطن العربي،ولم تظهر في الممارسة النقدية إلا وهي ممتزجة مع رؤى نقدية قد تكون متناقضة معها أحيانا .

وذلك قبل أن تنتقل إلى معاينة الأسلوبية كنظرية غربية وظفها النقد الجزائري فيما وظف من مناهج أثناء تحليل النصوص الأدبية ، وقد اتضح لنا بعد الإطلاع على المدونة التي اشتغل عليها البحث أن النقاد الجزائريين في مرحلة تلقى الأسلوبية هذه، قد انقسموا فنيا إلى اتجاهين ، عني أولهما بتوظيف الأسلوبية بالموازاة مع توظيفهم لمفاهيم البلاغة العربية القديمة ، بينما تجلت في الاتجاه الثاني محاولات الإفادة من مفاهيمها و إجراءاتها المعاصرة. لذلك كان هذا الاتجاه – في نظرنا – أحق بصفة النقد الأسلوبي بالنظر إلى ما أبداه نقاده من تمثل ووعي كبيرين في التعامل مع الإبداع تعاملا أسلوبيا بالمفهوم النقدي المعاصر ، الذي يستمد كينونته من مظان الأسلوبية الغربية مع مراعاة شديدة لطبيعة النص الأدبي العربي .

4. 2. 1. إرهاصات النقد الأسلوبي في النقد الجزائري

لعل أول إشارة إلى المفاهيم الأسلوبية و إجراءاتها بالمنظور المعاصر ، أي كتوجه نقدي جديد كانت من طرف الدكتور"عبد الملك مرتاض" (و لقد كنا أشرنا إلى هذا في الفصل الخاص بالبنيوية) و ذلك عبر كتابه " الأمثال الشعبية الجزائرية [54] ص115، أين درس أسلوب الأمثال الشعبية بعد أن قدم لذلك بتعريف للأسلوبية و تاريخها و أهم الأعلام الذين ساهموا في إخراج مفاهيمها إلى الوجود . وبذلك يمكن القول أن الدكتور " عبد الملك مرتاض " كان سباقا إلى تبني المفاهيم النقدية الغربية بين عامة النقاد الجزائريين ، بالرغم من أن استثماره لها لم يكن كليا ، كما أشرنا ، فكثيرا ما وجدناه يمازج بين الرؤيتين النقديتين ، الغربية المعاصرة والعربية القديمة ، وهو ما سنوضحه أيضا عند التعرض لتجربته مع النقد الأسلوبي .

كما وجدنا دراسة أخرى ، تعتبر من بواكير الدراسات الأسلوبية في الجزائر ، قدمها الدكتور " إبراهيم رماني" عبر صفحات مجلة " آمال " تحت عنوان " مدخل إلى الأسلوبية "[74] ص19. وهي عرض نظري لمفهوم الأسلوبية تناول فيه الباحث (تاريخ المصطلح – اتجاهات الأسلوبية –

مستويات التحليل الأسلوبي – الأسلوبية و البلاغة) من خلال اعتماده على مجموعة من المؤلفات الغربية ،لأعلام الأسلوبية (م . ريفاتير – ل . سبيتزر – ش . بالي – ج . كوهين) .

وبالرغم من هذه البداية المبكرة للأسلوبية في النقد الجزائري ، إلا أننا لا نصادف أي تطور لحقها ، و كان على القارئ أن ينتظر ظهور دراسات الدكتورين "علي ملاحي" و "نورالدين السد" والتي تعتبر أكثر إلماما و اهتماما بالأسلوبية ، سواء على مستوى الطروحات النظرية ، أو مستوى تطبيقها على النصوص .

ذلك لأن النقاد الجزائريين وإن حملت أعمالهم بعض اللمحات الأسلوبية – إلا أنها لم تتعد إشارات عابرة إلى بعض الخصائص الفنية لنصوص أو مدونات أدبية ، وضعت أصلا تحت رؤية نقدية غالبا ما كانت تاريخية أو اجتماعية أو انطباعية .

وما يلاحظ على هذه الإرهاصات، هو أن صدورها ، تزامن مع تفشي النقد الماركسي بين أوساط النقاد الجزائريين، وما صاحب ذلك من تسيب في الطروحات النقدية وانحطاط في مستوى النصوص الإبداعية في مرحلة السبعينات التي صارت لا تعدو كونها منابر سياسية تردد نصوص الاشتراكية و مبادئها في لغة ركيكة وأساليب عقيمة ، لم تؤت حظا من الجمال الفني ، مما عجل بظهور ردة فعل نقدية تحاول ، إمساك الخيط من وسطه بدعوتها إلى ضرورة صرف النظر إلى المقومات الجمالية في النص الأدبي ، بدل قصره على المضامين الاجتماعية والتاريخية ، أي ضرورة تغيير مسار العملية النقدية و توجيهها إلى هدفها الطبيعي و هو النص .

افتتح "عثمان حشلاف " دراسته (التراث والتجديد في شعر السياب) بمقدمة ، يمكن أن نستشف منها بعض ذلك، حيث يبدو موقفه من الموضوع موقف الناقد الذي أدرك سر تفرد النصوص واقتنع أن ذلك غير متعلق بمواضيعها بقدر ما هو كامن في لغتها الشعرية ، التي انطلق في دراستها من تحديد مفهوم اللغة الشعرية على ضوء ما وجدناه في التراث البلاغي القديم وخاصة عند "الجرجاني" في دلائل الإعجاز ، وفي بعض مصنفات النقد الفني ، التي تجتمع كلها في أن المهم في الشعر هو ما يقوله الشاعر و ليس ما يعنيه [130] ص176.

وعلى ذمة كل ذلك حاول دراسة ملامح هذه اللغة الشعرية ، عبر المعاجم الفنية التي طغت عليها محاولا ربط دلالاتها بالسياقات التي وردت فيها في القصيدة ، ثم مقارنتها باستعمالات الشعراء

القدامى لها ، لما لذلك « من أهمية كبرى في إظهار العلاقة التي تربط شعر هذا الشاعر بتراثنا العربي الإسلامي من ناحية ، و بمدى التغيير أو التجديد الذي أضافه الشاعر إلى ذلك المعجم الشعري ، و نوعية هذه الإضافة ، من جهة أخرى .. » [130] ص173.

والواقع أن تأثير مفاهيم البلاغة العربية كان طاغيا على هذا المؤلف، من حيث كان ينطلق في كل قسم من الدراسة ، من منطق البحث عن تحقق بعض الملامح و الأساليب التي كانت معروفة عند القدامى في نصوص السياب وهذه السمة التصقت بالبلاغة القديمة من حيث هي فن يهدف إلى إنتاج النصوص ، انطلاقا من تقعيد القواعد الكفيلة بتحقيق صفة الأدبية في الشعر.

زيادة على اعتماده الكبير على مقولات بعض النقاد في العصر الحديث الذين كان يستعين بآرائهم في تعاريفه، بالرغم من أنها أحيانا كانت تسير في اتجاهات متناقضة ، كالاعتماد على مقولات النقد النفسي الحديث و البلاغي القديم في تحديد مفهوم الصورة الفنية ، بالرغم مما قد يحيط بذلك من مزالق[130] ص90 ، حيث يفسر الأول الصور بربطها الآلي بمنشئها بينما يرى النقاد البلاغيون ربطها بمدى تأثيرها في المتلقي القارئ و هو ما لم ينتبه إليه الناقد ، بالرغم من إثباته نصوصا للإمام الجرجاني ، تبين ذلك[130] ص91.و الواقع أن مثل هذه التجاوزات ، تعود في نظرنا إلى ظهور هذه الدراسة في مرحلة مبكرة نسبيا بحيث لم تكن الدراسات المحددة لمجالات المناهج و منظوراتها النقدية متوفرة بالشكل الذي يسمح بالتفريق بين رؤاها النقدية إلى الأدب ، و هو الشيء الذي فرض نفسه ، بعد ظهور المناهج الحداثية بشكل خاص ، إذ من شأن دراسة كهذه ، أن تصنف تحت دائرة النقد التكاملي، من حيث تخصيصها لكل جانب من جوانب النص رؤية نقدية خاصة.

ونجد هذه الملامح النقدية عند ناقد آخر هو"الطاهر يحياوي " الذي قدم دراسة عن شعر"مصطفى الغماري " بعنوان (البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري)[131] ص27.

وإذا كانت دراسة الناقد "عثمان حشلاف" محكومة بإطار أكاديمي رصين و صرامة علمية كبيرة لا أدل عليها من اتساع رقعة المراجع و المصادر المشكلة لخلفيتها النظرية ، فإن هذه الدراسة أشبه ما تكون بالانطباعات العابرة التي سجلها الناقد حول هذا الشعر، إذ لا نكاد نعثر على مرجعية نظرية يتبناها الناقد ، سوى اعتماده على كتابي "سيد قطب" و"محمد غنيمي هلال" [99] ص153، اللذين

قلما أحال عليهما الناقد. و بالرغم من هذا وجدنا أن الآفاق العامة لوجهته النظرية في مفهوم الشعر [99] ص27قد حملت بعض الالتقاءات مع النظرة الفنية ، بحيث يرى أن « أساس البناء الشعري ، ثلاثة أشياء يطلق عليها القيم الشعرية وهي:

1 – القيم الشعورية.

2 – القيم التعبيرية.

3 – القيم الفكرية... »[99] ص29.

كما يرى أن «...اللفظ هو رمز للمعنى والمعنى روح اللفظ و انطلاقا من هذا ، فإن أي فصل (يقصد بين الشكل و المضمون) هو عدم (كذا) للقيمة الأدبية...»[99] ص30.

إلا أن تحديده لبعض المفاهيم النقدية كان عائما فضفاضا، وأحيانا، بدون معنى، فاللغة الشعرية عنده هي «...التعبير المستنفذ للطاقات الوجدانية في نسيج تحكمه وحدة تعبيرية متلائمة أجراسا وظلالا...»[99] ص44، وكلام كهذا ليس من التعريف العلمي في شيء، بحكم أننا لا نستطيع أن نستخرج منه إلا عموميات لا تحمل أي تحديد علمي دقيق لمفهوم اللغة الشعرية، التي أثرى الحديث حولها كل المنظرين والفلاسفة.

كما أن مواصفات اللغة الشعرية عند "الغماري" والتي توصل إليها لم تكن كفيلة بأن تمثل بصدق المناحي الأسلوبية له ، انطلاقا من نصوصه المدروسة ، نظرا لتواضع الأدوات النقدية عند الناقد بحيث لم تعد أن تكون مجرد صفات متعلقة بالأديب أو بعض الخصائص التي قد يصل إليها أي قارئ عادي، بغض النظر عن ضبابية كثير من المصطلحات التي يستعملها والتي يغلب عليها الطابع الأدبي التخيلي (كاللغة المشرقة ، الضوئية ، اللغة كائن حي)[99] ص71، و غيرها من المصطلحات والتعليقات الإنشائية ، التي لا تليق ببحث علمي .والواقع أن هذا الاتجاه في النقد الجزائري – من خلال ما تبين لنا – شكل مرحلة وسط أو مرحلة انتقال من الرؤية الاجتماعية التي قيدت الأدب بخطوطها الإلزامية إلى مرحلة الرؤية النصانية التي ألغت كل ما يتعلق بسياق النص.

ذلك أننا كثيرا ما نجد النقاد يبدون سخطهم على الرؤية الاجتماعية التي أقصت الجوانب الفنية من ميدان اهتمامها، وهو ما عبر عنه الطاهر يحياوي بقوله«نعوذ بالله منها لنا وللشعراء المساكين الذين جعلت منهم ملابسة زمنية متذبذبة من ملابسات المادة والصراع الطبقي وضيقت عليهم الأفق حتى لم يعودوا يروا (كذا) غير سماء قفصية وأرضا قفصية، سماؤها وأرضها الجدلية التاريخية و الصراع

الطبقي .. »[99] ص36. لذلك حاولوا بقدر ما استطاعوا الجمع بين ثنائية الشكل والمضمون والاتزان في النظر إلى الأدب من حيث أن مضمونه مندمج في لغته ، متعلق بكيانه ، داخل في بنائه ومورفولوجيته ، وبالتالي لن نعدم فشلا إذا ما حاولنا دراسته كجملة من الأفكار التي نزعم أنها أساس عبقريته وتفرده و فنيته.

لقد شكلت دراسات الدكتور " إبراهيم رماني " نموذجا راقيا في تمثل معادلة الأدب والواقع سواء على مستوى رؤيته النقدية النظرية ، أو على معالجته النصوص الأدبية، و بالرغم من مسايرته لظهور المناهج الحداثية ، إلا أنه وقف منه موقفا معتدلا من حيث يرى« أن الفكر النقدي هو الفكر المنهجي الشمولي المتوحد وفق أنساق عملية نسبية ، عقلانية والذي يستند إلى قاعدة ثقافية صلبة و إلى إجراءات عملية محكمة و إلى نظرة بنيوية شاملة ، لا ترى العالم عناصر متفككة متجزئة» [35] ص23 ،وأن الأدب« مهما اتسم بالواقعية فهو دائما رمزي وسيظل كذلك ، فالفن لم يكن أبدا نسخة عمياء من الحياة...»[35] ص73.

ومن هذه المعادلة تنطلق الرؤية النقدية عند "إبراهيم رماني" عبر كل دراساته والقائمة على تتبع جماليات النص الأدبي في كيانه اللغوي ، وفي واقعه الحضاري أي أنه كان يبحث عن التجلي الفني للواقع عبر الأدب و كيف تشكل العلاقات الدلالية بينهما أي البحث عن «الأفكار كفلسفة فنية ، كمفهوم داخل صورة ، و ذلك فالموقف الطبقي لا معنى له إذا لم يتحول إلى موقف شعري يجعل من القصيدة قضية يندرج فيها الكلي بالجزئي» [35] ص89, وهذا ما يتضح من دراستيه (المدينة في الشعر العربي الحديث) و(الغموض في الشعر العربي الحديث) اللتين تقصى عبرهما تجليات هذا الواقع و كشف عن الخلفيات الاجتماعية عبر التجليات الفنية لها في نصوص الشعر العربي الحديث ، كما يظهر هذا جليا أيضا من خلال قراءاته النقدية التي ساقها حول بعض المجموعات الشعرية الجزائرية في كتابه "أسئلة الكتابة النقدية" . حيث تتكشف فيها حصافة نقدية مبدعة تأخذ بالقارئ مباشرة إلى عمق النتاج المدروس ، من حيث إلمامه العميق بماهية اللغة الشعرية والتي اعتمد قيامها على الإيحائية ، و التناسق بين إيقاعاتها و دلالاتها ، و تراكيبها ، و تحليقها في جو من الخيال و اللامعقول كإطار مرجعي للبحث عن الشعر في الأدب[35] ص36، و هنا يلتقي بمبدأ الشعريين القائلين بأن غاية النقد أو علم الأدب ، أن يدرس أدبية الأدب أي ما يجعل من يجعل من عمل ما أدبا[24] ص35.

لقد شكلت هذه المحاولات تأسيسا لا تجاه جديد في النقد الجزائري ، وكانت حلقة و صل بين مرحلتين نقديتين تميزت أولاهما بتركيز النقد الأدبي على جوانب لا دخل لها في إبداعيته ، في حين طغت على المرحلة الثانية محاولات تأسيس نظرة علمية صارمة تجاه الأدب .

لذلك كثيرا ما وجدنا أعمالا نقدية ، تتبنى النظرتين معا في دراسة واحدة ، بالرغم مما يكتنف ذلك من تناقص معرفي ، وخلل منهجي ، نابع أساسا عن غياب الوعي بماهية المنهج في تلك المرحلة المبكرة نسبيا من عمر النقد الجزائري ، قد يؤدي إلى تجزئ الدراسة ، و تغييب الملامح الفنية للنصوص ضمن الحديث عن العوامل التاريخية المحيطة بها، وذلك ما لمسناه في دراسة قدمها الباحث "شلتاغ عبود شراد" عن حركة الشعر الحر في الجزائر. وهي دراسة تأسيسية تقصى فيها الباحث ظاهرة أدبية جديدة في الأدب الجزائري ولما كانت كذلك ، رأى أن عليه أن يفيد « من المنهج التاريخي في دراسة الظروف التي أحاطت بهذه الظاهرة و ساعدت على نموها أو تثبيطها ، سواء في المشرق العربي أو في الجزائر ، أما حين يتجاوز الباحث الحديث عن البيئة التي نما فيها الشعر الحر و أثرت في تلوينه ، فإن المنهج الفني يكون وسيلة إلى تحليل النصوص و الوقوف عند خصائصها الجمالية .. »[132] ص7.

غير أن هذا الوقوف لم يتعد 30 صفحة (133 – 163) ، تعرض خلاله الباحث إلى بعض العناصر الشعرية (اللغة ، الموسيقى ، الصورة ، الرمز) [132] ص163، بوعي نقدي جمالي كبير،كان من الممكن أن يشكل رؤية نقدية راقية لولا أن الباحث جعل معظم البحث للحديث عن الحياة العامة في الجزائر ، و تطور الشعر الحر و العوامل التاريخية و الاجتماعية ، التي أسهمت في ذلك ، مما جعل المواصفات الفنية في الشعر الحر في حاجة إلى دراسة معمقة. كما يمكن أن نلاحظ هذا أيضا في دراسة قدمها الأستاذ"حواس بري"عن شعر"مفدي زكريا"[133] ص27، معتمدا على جملة من المناهج ، اختص كل منها بجانب واحد من جوانب الموضوع ، مما أوقعها في خلط منهجي لا أدل عليه من اضطراب الناقد في التصريح بمنهجه العام فيها.

يقول في مقدمة الكتاب ناقلا قول "محمد ناصر" عن منهجه في دراسة من دراساته «..سأصحب القارىء الكريم في أعماق هذا الإنتاج الممتد قرابة ثلاثين سنة(...) مستخرجا منها لا من غيرها أفكار الشاعر و مواقفه ورؤاه...»[133] ص14. ثم يعلق على ذلك بقوله «هذه رؤية المتبصرين ومنهج الباحثين المتشبثين الجادين و هذا المنهج هو ما يصطلح عليه في الدراسات الأدبية بالمنهج النصي، و هو الذي يعول الدارس في الكشف والوقوف عن (كذا) مواقف الشعراء الفكرية ورؤاهما

السياسية و اتجاها تهم العقدية...»[133] ص14. ثم يضيف في هامش الصفحة أن هذا المنهج هو عينه الذي اعتمد عليه في دراسة المواقف الفكرية و السياسية عند مفدي زكريا[133] ص16 ، و بعد ذلك يعود لينعت منهج دراسته هذه بأنه مكون من مجموعة من المناهج « أهمها المنهج الفني ، و المنهج النصي، و المنهج الوصفي(كما أفاد)... من المنهج البنيوي و المنهج الأسلوبي فيما يتعلق بالجانب التطبيقي من هذه الدراسة»[133] ص14. وواضح من هذا أن الوعي بماهية المنهج غائب تماما عند الأستاذ " بري"، بالشكل الذي جعله لا يدرك أن الأسلوبية والبنيوية كلتيهما محسوبتان، على ما عرف بالمناهج النصية، نظـــرا لاختصاصهما بالنص لا بالسياق، كما أن التعريف الذي يعطيه لمفهوم "المنهج النصي"، قد يصدق على أي منهج سياقي(البحث عن مواقف الأديب النفسية و الاجتماعية ، عبر النص) و لا علاقة له إطلاقا بماهية المناهج النصية التي لا تبحث في الأدب إلا عن الأدبية.

أما حديثه عن منهج بنيوي و آخر أسلوبي في دراسته هذه، فأمر لم نجد له حضورا، إذ لا يعقل أن نجد الباحث يفيد من مفاهيم النقد التاريخي، و النقد الاجتماعي. وبعض المفاهيم البلاغية القديمة ثم يحسب ذلك على البنيوية، التي لا نجد لها أو لمصادرها حضورا بين قائمة مصادر البحث و مراجعه، باستثناء كتابين في الأسلوبية هما كتاب "الأسلوب" لـ"سعد مصلوح"، وكتاب بناء لغة الشعر" لجان كوهين"، اعتمد عليهما الباحث في حديثه المقتضب عن مفهوم الأسلوب و مفهوم لغة الشعر.

و يتضح من خلال ما سبق أن النقد الأسلوبي عند جملة النقاد الذين أتينا على ذكرهم لم يعد كونه إشارات عابرة شكلتها محاولاتهم البحث عن تجربة نقدية تقوم على تتبع المكونات الفنية للأدب و رد الاعتبار إلى هيكله الجمالي وذلك موازاة مع دراساتهم التاريخية والاجتماعية.

لذلك سيكون من إعنات الفكر ، التسليم بوجود نموذج نقدي يستدعي وصفه بالأسلوبي المعاصر بين تلك الأعمال ، القائمة أساسا على نظرة نقدية تكاملية لمفهوم الإبداع الأدبي ، و لم يكن هذا السلوك النقدي متعلقا بمرحلة معينة بقدر ما كان سمة باقية عاصرت النقد الجزائري حتى بعد رسوخ المناهج المعاصرة فيه، ذلك أننا صادفنا أعمالا نقدية – تجهر بانتمائها الصريح إلى النقد الأسلوبي – إلا أنها على صعيد المراس التطبيقي بعيدة عنه تماما.

مثلما هو الحال لدى الأستاذ "عبد الحميد هيمة" الذي قدم دراسة بعنوان "البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر" يظهر من العنوان الذي اختاره الناقد لها، أنها تصب مباشرة في إطار القراءة الأسلوبية المنهجية المحكومة بأطر علمية تقنن إجراءاتها و مصطلحاتها، إلا أن القارئ سيصاب بخيبة توقع – بتعبير نظرية القراءة – حين لا يصادف سوى بعض التحاليل السطحية المجردة من أية قاعدة نظرية يعتمد عليها الباحث، وللتأكيد على ذلك سنحاول استخراج الملامح العامة لهذه الدراسة من خلال هذا العرض الوجيز .

حاول الباحث في دراسته استخراج بعض الملامح الأسلوبية في شعر الثمانينات في الجزائر انطلق فيها من حكم مسبق مؤداه أن« قصيدة الثمانينات في الجزائر استطاعت أن تحقق نقلة نوعية في النظر وفي التعامل مع الشعر و الواقع التاريخي...»[134] ص12.وعلى ضوء هذا التطور المبدئي راح يدرس مدونة شعرية ضخمة (22 ديوانا شعرية)« منصتا للنص والنص فقط ، لمعرفة أبعاد رؤية الشاعر الجزائري للحياة و الواقع (...) و مدى تمرده عليها»[134] ص13.

وذلك من دون أي إشارة إلى المنهج الذي يستثمره فيها اللهم إلا تلك الإشارة من الدكتور "العربـــي دحو " في تقديمه لهذا الكتاب بقوله« إنه يؤسس لا تجاه أصيل في الأدب العربي ولكن بمـــحاولة إضفـــاء بعض من الحداثة على مصطلحه النقدي وكيفية تعامله مع النص الإبداعي»[134] ص5 .

وقسم الباحث دراسة تقسيما رباعيا باعتبار الملامح الأسلوبية التي استخرجها من النصوص الشعرية:

- أسلوب التقابل و التنافر و التضاد
- صور البرق الخاطف
- النسق السريالي
- تجليات الرمز و الأسطورة .

بحيث حاول في القسم الأول تحديد بعض التقابلات و التضادات في المتن الشعري الجزائري على مستوى الصورة الشعرية و ربطها بالحالة النفسية للشاعر في أغلب الأحوال، بغض النظر عن المصطلح الذي يستعمله (أسلوب التنافر و التضاد) والذي يؤكد غياب التمكن المصطلحي عند الناقد .

إذ من شأن هذه الملامح أن تكون خصائص أسلوبية أثرت في تكوين شعرية النصوص المتمثلة في أسلوبها العام ، وليست أساليب قائمة بذاتها ، ومعنى هذا أن الناقد يخلط بين مفهوم الأسلوب والخاصية أو الظاهرة الأسلوبية في أي نص إبداعي . وهذا بغض النظر عما إذا كانت تلك الخصائص حقا ،أساس شعرية القصائد المدروسة، إذ كثيرا ما يستشهد الناقد ببعض الأبيات التي يقتصر منها على المتضادات اللغوية ، متجاهلا التشاكلات الصوتية ، الإيقاعية فيها، ومن يقرأ تحاليل الناقد يحس وكأن شعرية هذه النصوص لا تعدو كونها صراعا بين الشاعر وواقعه ، وهذه السمة لا تحتاج إلى كبير تأمل حتى تتضح لأي قارئ [134] ص14.

وثمة عدة ملاحظات أخرى شدتنا إليها في هذا العمل، نذكر منها، حكمه على التكرار في النثر بأنه « عملية حشو لا طائل منها بينما هو في الشعر ليس كذلك »[134] ص16 ، ومع إدراكه أن « الصورة المكررة لا تحمـــل الدلالة نفسهـــا بل تحمـــل دلالة ثانية بمجرد خضوعها للتكرار»[134] ص46،لا أنه لم يكلف نفسه عناء البحث عن دلالات اللوازم الشعرية في القصائد ، وهي المقاطع أو الجمل أو المفردات التي تتكرر في مطلع كل جملة شعرية ،و الأكثر من ذلك أنه لم يدرس هذه اللوازم من حيث هي خاصية جمالية متعمدة من الشعراء ، بل تعرض إليها حين تحدث عن التكرار باعتبار أنها تكرار للجمل[134] ص46.

وبعد أن أسهب في ربط دلالاتها ، بحيرة الشعراء ومعاناتهم ، ورغبتهم في التحول ، يختم كل ذلك بقوله « إن هذا التكرار فضلا عن دلالته النفسية يحمل دلالات فنية تكمن في تحقيق النغمية والخفة مما يضفي على النص قدرة أكبر في التأثير على الملتقى ...»[134] ص56.

وكأن الأحرى به – على ضوء ما تنص عليه القراءة الأسلوبية – أن يجعل كل همه في بيان كيفية تأثير النصوص ، وليس تبرير قيامها على مواصفات معينة ، بالاعتماد دوما على ما تصرح به النصوص مباشرة. والواقع أن الدراسة ، يعوزها التصور النظري الكفيل بتحديد إجراءاتها ونظرتها إلى العملية الإبداعية الشعرية المعقدة ، ويتضح ذلك من خلال عدم اعتماد الناقد على أي مصدر من مصادر التنظير النقدي الأسلوبي ، بل كانت معظم أفكاره ، مستمدة من دراسات نقدية جزائرية سابقة عليه مثل دراسة الدكتور عبد القادر فيدوح " الرؤيا والتأويل " والتي يمكن القول أنها شكلت مرجعا أساسيا بالنسبة إلى الناقد "عبد الحميد هيمة " . كما أن حجم الدراسة – عموما– لن يكون كافيا بالضرورة لإجمال الحديث عن مجموعة شعرية واحدة، فكيف بها وقد درست (22) ديوانا .

4. 2. 2. النقد البلاغي الأسلوبي في النقد الجزائري

لعل تلك الالتفاتات من النقاد الجزائريين إلى الجانب الفني في العمل الأدبي ،كانت إحساسا منهم بوجوب الاعتناء بالأدب من حيث هو تعبير جميل مؤثر قبل كل شيء.

وبالرغم من تواضعها، شكلت هذه الممارسات ما أمكننا تسميته بالإرهاصات الأولى للنقد الأسلوبي في الجزائر ، مع أنها لم تصرّح بانتمائها إلى الدّراسة الأسلوبية التي بدأت ملامحها المنهجية ترتسم على خارطة النقد الجزائري، مع بداية التفاعل النقدي الجزائري مع الوافد الغربي وذلك عبر المؤلفات الأولى للدكتور "عبد الملك مرتاض " ، وبعض المحاولات من نقاد آخرين سنحاول التعرض إليهم من زاوية أن أعمالهم النقدية ، وإن كانت تتبنى المقولات النقدية الأسلوبية على المستوى النظري ، إلا أن تطبيقها على النصوص ، أخذ منحى مغايرا ، بحيث امتزجت هذه الممارسات بالمفاهيم البلاغية العربية القديمة، واستمدت كينونتها المعرفية من مقولاتها وإجراءاتها التصنيفية .

هذه السّمة تتضح في المؤلفات النقدية الأولى للدكتور "عبد الملك مرتاض" مثل كتابيه "الأمثال الشعبية الجزائرية " و "النص الأدبي من أين؟ وإلى أين ؟" , وبشكل خاص في كتابه "بنيـــة الخطـــاب الشعري "[135] ص27 , وإن كان الدكتور "مرتاض" ينطلق فيها من قناعة منهجية نابعة عن محاولة المزج بين التراث و الحداثة في مقاربة الإبداع الأدبي [100] ص11.كما يمكن أن تتجلى أيضا عند نقاد آخرين , أمثال الدكتور "رابح بوحوش" , و"محمد طول" اللّذين وإن كانت أعمالهما متواضعة – مقارنة بما قدمه الدكتور "مرتاض"– إلا أننا فضلنا التمثيل بهما في هذا المقام أيضا، نظرا لما حملته تجاربهم من ملامح بلاغية طغت على الملامح الأسلوبية عبرها .

4. 2. 2. 1. النقد البلاغي الأسلوبي عند الدّكتور عبد الملك مرتاض

سبقت الإشارة إلى كتابي "الدّكتور مرتاض " الأمثال الشعبية الجزائرية " و "النص الأدبي من أين وإلى أين ؟ " في الفصل الخاص بالنقد البنيوي ، وكان مما ذكرنا أن الكتاب الأول حمل كثيرا من التجاوزات عن أطر النقد المعاصر , كفصله بين شكل النّص ومضمونه , واقتصار الدّراسة الأسلوبية فيه على جانب واحد من جوانب النصوص المعالجة. ثم إن تطبيق الإجراءات الأسلوبية على نص شعبي في نظرنا , أمر لا يخلوا من مغالطة , مفهومية ذلك أن الأصل في الأسلوبية قيامها على دراسة النصوص الأدبية على أساس أنها مفارقة للنظام المعياري وهو اللّغة الطبيعية

المألوفة , وهذا أمر هين في النص الفصيح , أما النص الشعبي فما هو المرجع المعياري الذي نعتبر أنه انزاح عنه ؟.

أما كتاب النص الأدبي من أين؟ و إلى أين ؟ فيمكن أن نتلمس فيه بعض الجوانب المهمة من استثمار الناقد للأدوات الأسلوبية و توظيفها جنبا إلي جنب مع المفاهيم اللغوية و البلاغية العربية.

فقد تناول- كما أشرنا في الفصل السابق- نصا لأتي حيان التوحيدي برؤية بنيوية , أسلوبية وانطلق في ذلك من البحث عن أسلوبية النص، من خلال البحث عن مميزات البنية الإفرادية والتركيبية فيه, كالتساؤل عن نوعية مفرداته وجمله من حيث النوع و الطول و القصر وغير ذلك ليحاول الإجابة عنه اعتمادا على عمليات إحصائية طويلة.

غير أن تفسير النتائج التي حصل عليها-وإن التزم فيه التفسير الداخلي النصي – إلا أنه لم يكن كافيا لإعطاء صورة مقنعة عن وظيفة أسلوبية يتضمنها ورود النص على هذا الخط من النسج اللغوي دون غيره. كما أن الاعتبارات التي قسم عليها المكونات البنيوية للنص كانت كلها مستمدة من المفاهيم النحوية و البلاغية كالتقسيم النحوي للأفعال و تحديده مفهوم الوتد الكلامي انطلاقا من الموروث البلاغي القديم , واعتماده في تفسيره لطغيان بعض الصيغ في النص على دلالاتها النحوية الخاصة المنفردة, و ليس على دلالاتها المكتسبة من خلال السياق الذي وردت فيه في النص .

ولعلنا كنا أشرنا إلى هذه الملاحظات عندما تعرضنا إلي الكتاب في فصل سابق ، لذلك سنحاول أن نمثل لهذه الملامح , بكتاب أخر للدكتور "مرتاض" . هو كتابه بنية الخطاب الشعري , و الذي حمل كثيرا من السمات الأسلوبية البلاغية التي ميزت أعمال الناقد .

- من خلال كتاب بنية الخطاب الشعري :

حاول الدكتور "عبد الملك مرتاض" من خلال هذا الكتاب , وضع دراسة شاملة لقصيدة أشجان يمانية للشاعر اليمني "عبد العزيز المقالح" , تشاكل في إجراءاتها و طروحاتها النظرية , دراسته السابقة أي النص الأدبي من أين و إلى أين ؟, و تبرز فيها دعوته إلى الإفادة من التراث و الحداثة واضحة صريحة , بحيث ينطلق فيها من عرض رأيين نقديين , وجد أنهما يلتقيان , في كونهما يجعلان أدبية الأدب متضمنة في شكل الكلام أي ألفاظه, وليس في معانيه المطروقة , بالرغم من تباعد الزمن بين ظهور الرأيين ، و يمثل الرأي الأول التراث العربي ممثلا في الجاحظ, بينما يتعلق

الثاني بناقد معاصر هو "جون كوهن" jean Cohen. وذالك ما يتضح للقارئ من خلال التمهيد الموسوم بـ "حول نظرية الشعر " [135] ص3.

و يبدو الناقد أكثر اعتدادا بآراء الجاحظ الذي يرى أن الشعر يجب أن يقوم على "إقامة الوزن و تخيير اللفظ , و سهولة المخرج , فإنما الشعر صناعة , وضرب من النسج , و جنس من التصوير "[50] ص131. بحيث يجعل لكل عنصر في هذا التعريف تحليلا ، حاول من خلاله ، تقريب هذه المفاهيم من المفاهيم النقدية المعاصرة ، فـإقامة الوزن ، هي ما نريد به نحن المعاصرون "الإيقاع " و "تخير اللفظ و "سهولة المخرج " هي ما نطلق عليه " البنية الخارجية للنص ، والصناعة هي المراس الذي يصقل الموهبة و النسج هو ما نريده اليوم بالخطاب ، أما التصوير فهو من المصطلحات التي سبق إليها "الجاحظ" النقد الحديث[135] ص6. ومن خلال كل هذا رأى الناقد أن نظريـــة الشعر " لدى الجاحظ كانت أدنى ما تكون إلى عصرنا الحاضر منها إلى عصرها الغابر..." [135] ص10 . و إن كثيرا من أرائه قريبة من أراء "جان كوهين" من حيث كونهما معا يريان أن الشعر «ألفاظ قبل أن يكون معاني»[135] ص10.

و من هذا المنطلق راح يدرس قصيدة "أشجان يمانية " لعبد العزيز المقالح عبر ستة مستويات من القراءة (البنية – خصائص – الصورة – خصائص الحيز الشعري – خصائص الزمن الشعري- خصائص الصوت و الإيقاع – خصائص المعجم الشعري) بحيث بدأ في دراسة البنية من حيث هي إفرادية و تركيبية معتمدا في ذلك على إثارة مجموعة من الأسئلة مثل « ما هي البنى الطاغية في قصيدة " أشجان يمانية " الأفعال أم الأسماء ؟ ، ثم من الأسماء ماذا يطغي فيها : النكرات أم المعارف؟ ، ومـــــــن الأفعال مـــــــــــــاذا يهيمن منها : الماضية أم الحاضرة أم المستقبلة ؟ ....»[135] ص24. وغيرها من الأسئلة التي نهض بالإجابة عليها عبر عمليات إحصائية شاقة، رأى أنها« تفضي بنا إلى حصـــــــر الخصائص الألسنية العامة لنسج الخطاب ..... » [135] ص25، و توصل بعد ذلك إلى أن الأسماء الكاملة هي التي تطغى على القصيدة , مقابل الأفعال , ثم راح يعلل شيوع هذه الظاهرة « بأن النص بقدر ما كان يحرص على الحركة الحدثية كان يشرئب إلى إثبات الحال ... »[135] ص26. ومعنى أن هذا , أن الناقد اعتمد في تحديده افتراضا نحويا صرفا , يقوم على أن الفعل مادل على حدث مرتبط بزمن , بينما يجرد الاسم من الزمن إطلاقا , و ما في هذا من تعسف , أوقع الناقد نفسه في التناقض , لأن كثيرا من الصيغ التي تجرى مجرى الأسماء في صيغها الصرفية , تحسب على الأفعال في عملها ودلالاتها , وصيغ (اسم الفاعل , اسم المفعول) خير مثال على ذلك , كما أن كثيرا من الصيغ التي أقصاها

الناقد من الإحصاء (اقتصر على الأسماء المعرفة بأل) , تحمل على الأسماء , في الدراسات النحوية العربية , من ذلك الظروف , الأسماء النكرة و أسماء الإشارة وغيرها , مما يجعل النتائج التي حصل عليها الناقد لا تعكس بنية القصيدة تماما. كما علل طغيان نسبه الأفعال الدالة على الحاضر والمضارع بكون المبدع «ينطق من التفكير الذي يجسده إلى خطاب أبدا من حاضر – ثم كثيرا ما يعود الماضي لأنه جزء منه، ومرتبط بحياته ..... أما المستقبل , فلا يلتفت إليه إلا توهما وتخيلا..... »[135] ص27.

غير أن هذا التعميم في إصدار الأحكام قد يجعل منها محل نظر ومراجعة، ذلك أن الناقد كثيرا ما حاول عبر دراسته هذه أن يجعل من خصائص هذه القصيدة , خصائص تجمع كل الشعر العربي الحديث [135] ص19 , وحكم كهذا لا يخلو من تعسف , بحكم أننا وجدنا بعض القصائد العربية الحديثة لا تكاد تخرج في زمنيتها عن المستقبل الأتي , مما يجعل النتيجة التي وصل إليها الدكتور" مرتاض" لا تمثل إلا القصيدة , أو الديوان الموجودة فيه في أحسن الأحوال .

ومما يلاحظ على هذه الدّراسة أيضا , قيامها على أساس استعادة بعض المفاهيم البلاغية القديمة وتقريرها في لبوس جديد , وهذه الخاصية ليست بدعا من" الدّكتور مرتاض " ،لأننا وجدنا كثيرا من المنظرين الغربيين يؤكدون على أن«دراسة الأدب يجب أن تركز أولا وقبل كل شيء على الأعمال الفنية الفعلية , وإن من الواجب مراجعة المناهج القديمة في علم البلاغة أو النظرية الشعرية أو العروض , وإعادة تقريرها في مصطلحات حديثة ... »[19] ص18.

غير أن الدكتور "مرتاض" سعى إلى أكثر من ذالك بحيث انطلق أحيانا من بعض المفاهيم النقدية الحديثة محاولا أن يجد لها ظهورا عبر المصطلحات التي قدمها "الجاحظ" . ولنلاحظ مثلا حديثه عن ما أسماه بالماء الشعري " الذي ينطلق في تعريفه من أن « لكل لفظة معنى معجمي أو متحفي ,..... ثم معنى أدبي ينفخه فيها المبدع الخلاق : وقد يمسي لها معنى آخر إذا استحالت المفردة إلى مصطلح تقني لدا هيئة علمية في حقل معين ..... »[135] ص27، فهذا الحديث يتساوق تماما مع مفهوم الانزياح [121] ص179. في النقد الأسلوبي المعاصر صاغه الناقد تحت مصطلح قديم هو" الماء الشعري , الذي بحث من خلاله في انتقال دلالات البنى الإفرادية , من أصولها المعجمية إلى دلالات اكتسبتها من السياق الشعري .

أما في خصائص الصورة , فإن الناقد يستخرج ستة نماذج ليتناولها بالتحليل والتشريح تنتمي الأولى منها إلى قصيدة أخرى , في حين كانت الصور الأخرى محل الدراسة، من صميم قصيدة "أشجان يمانية"، تقصى الباحث عبرها الخصائص الفنية التي تحكم التصوير في هذه القصيدة وتهيمن على دلالات صورة الفنية من حيث هي إما متعلقة بالماء و السيلان أو الفقر و الشقاء , أو التماس رحابة الحيز [135] ص72, على حد زعمه, هذه النتائج وإن عكست قدرة كبيرة في الملاحظة عند الناقد , إلا أنها تطفو على كل النتائج التي توصل إليها الناقد في فصول أخرى من الدراسة، كخصائص الحيز.

درس الناقد الحيز الشعري الذي هو أحد المستويات التحليلية التي استحدثها في دراسة النص الأدبي ، و الحيز عند الدكتور "مرتاض" ما هو إلى امتداد أمين للصورة الفنية[135] ص74 , من حيث مهد لذلك بأن جعل من إحدى خصائصها (التماس رحابة الحيز) في الفصل السابق. لذلك لم يكن هذا الفصل في عمومه إلا امتدادا لسابقه , من حيث أن الباحث حاول تقصي دلالات الحيز عبر الصور الفنية , أو ما أطلق عليه تسمية "الصورة الحيزية " , مما جعل الدراسة تتداخل تداخلا مخلا بين مستوياتها , يحيث كثيرا ما يكرر الناقد الحديث عن بعض المميزات الفنية , عبر أكثر من فصل فيها [136] ص228.

إلا أن ذلك يبقى يدور في فلك النص , والنص وحده , إذ كانت كل التعليلات التي يقدمها الناقد خاضعة إلى النص وتوازن وحداته , ومكوناته و العلاقات ما بينها . و هنا تتجلى إفادة الناقد من المبادئ البنيوية الأسلوبية ، كما تجلت أيضا في إيمانه العميق بتعددية القراءة التي أولاها الناقد اهتماما كبيرا، من حيث توليده الدلالات في الصور الفنية ومحاولته الذهاب بها بعيدا , اعتمادا على كفاءته كقارئ .

هذه الظاهرة عند " الدكتور مرتاض " جعلت بعض النقاد يصفونها بأنها خارجة « عن نطاق الدرس الأدبي .... » وأن الدلالات التي كان مرتاض " يستخرجها عبر تراكيب النص وصوره « لا أثر لها في النص ..إنما هي دلالات ومعان فرضها مسلكه في اقتطاع الجزء الذي أعجبه من القصيدة .....»[136] ص27، كما حكم على هذا الكتاب بأنه « كتاب محسوب على الدراسة النقدية» [136] ص250.

والواقع أن إلزام الناقد بالبحث عن دلالة واحدة في القصيدة (الحديثة خصوصا) أمر لم يعد ذابال , خاصة في ظل المناهج الجديدة التي تكفر بأحادية المعنى , وتفتح أمام القارئ فسحة كبيرة لولوج عالم النص، وهذا ما أراد الدكتور "مرتاض" أن يبينه لصاحب القول , بحيث أعاد قراءة القصيدة نفسها بإجراءات مغايرة في كتاب آخر, يقول في ذلك « أردنا أن نرصد هذه التجربة الابتدائية فنكتبها مـن حول نص واحد مرتين اثنتين , إذا كنا نؤ من بتعددية القراءة و نتاجيها»[137] ص30، ردا بذلك على« شخص يدعي أنه يدعى "عبد الحكيم راضي" وهو اسم غريب في عالم الأدب...»[137] ص27.

وتناول الدكتور "مرتاض" هذه القصيدة بإجراءات مغايرة , تنتمي منهجيا إلى السيميائية والأسلوبية بحيث وضعها تحت دراسة تشاكلية سيميائية , كما حلل أسلوبها من منظور أسلوبية الانزياح ليتمكن«من معرفة مدى الاختلاف الذي يحدث بين زمني الكتابتين , أو أزمنة الكتابـات والتطور الذي قد يقع , وهو واقع حتما (...) ولنتمكن من معرفة مدى قدرة النص الأدبي على العطاء الذي نفترض أنه لا ينفذ , و السخاء الذي نعتقد أنه لا ينضب »[137] ص30.

وما قد لاحظناه على كتاب "بنية الخطاب الشعري" أنه أحدث جدلا كبير بين النقاد العرب فلقد وصفه الدكتور "إبراهيم السامرائي" بأنه نموذج من فتنة المعاصرة[98] ص128، من حيث محاولته التقريب بين مقولات الغربيين والعرب القدامى .

كما أشكل مصطلح التشريح الذي اصطنعه الدكتور "مرتاض" على الناقد العراقي "فاضل ثامر" بحيث وصف الدراسة بأنها «لا تنتمي إلى منهجية القراءة التشريحية أو التفكيكية، بل تزاوج بين القراءتين البنيوية و التقليدية ... »[138] ص42.

وواضح أن الناقد "فاضر ثامر" يخلط بين التشريحية التي يستعملها الدكتور "عبد الله الغذامي" كمقابل المصطلح deconstrucion منذ أن أصدر كتابه "الخطيئة والتفكير" سنة 1985 و التشريحية التي يستعملها الدكتور "مرتاض" كمقابل للدراسة و التحليل، من قبل ظهور كتاب الغذامي. والظاهر أن "فاضل ثامر" غاب عنه أيضا أن الدكتور "مرتاض" يترجم مصطلح deconstrucion بالتفويض و يدعو إلى تبنيه [74] ص37، و بالتالي فلا علاقة بين الـ deconstrucion و التشريح عند "عبد الملك مرتاض" و الذي أشار في بعض دراساته المتأخرة إلى أن مقصده منه يختلف عن مقصد الدكتور "عبد الله الغذامي" [96] ص37.

و يمكن القول إجمالا أن كتاب بنية الخطاب الشعري حمل من المواصفات المنهجية ، ما قد يحشره في إطار النقد الأسلوبي البنيوي من حيث اعتماده على انتقاء الخصائص الفنية للأسلوب عبر عناصره الألسنية و محاولة البحث في دلالات مفارقتها للنظام اللغوي، كما تجلت إفادته من التراث البلاغي العربي في قيامه على تصنيف الوحدات الألسنية على اعتبارات نحوية صرفة لم تسلم من بعض التعثر كما كنا رأينا في حديثنا عن الإحصاء، و يمكن أيضا تسجيل الموقف المسبق الذي دخل به الناقد بحثه بحيث أبدى انبهارا شديدا بالشاعر و قصيدته مما جعله يضفي على عمله هذا ذاتية كبيرة قد لا تتوافق مع الرؤية النقدية المعاصرة المناوئة للمعيارية النقدية .

4. 2. 2. 2. نماذج بلاغية أسلوبية أخرى

من الأعمال النقدية التي تبدت فيها ملامح النقد الأسلوبي البلاغي نشير إلى كتاب الأستاذ "محمد طول" الموسوم بـ "البنية السردية في القصص القرآني" [139] ص27، و هو دراسة حاولت استخراج المقومات الأساسية للقصص القرآني برؤية نقدية تعتمد على التراث البلاغي العربي مفيدة في الوقت ذاته من إجراء «"المسدي" المتأثر فيه بالمناهج الأسلوبية الحديثة الرابطة بين علم الأسلوب و اللغة و النحو .... » [139] ص27، قسمها الباحث إلى بابين، جعل تحت كل واحد منهما ثلاثة فصول.

الباب الأول (مقومات القصة و أسلوب السرد القصصي) و درس فيه (الحدث و المكان والزمان – الشخصية وأسلوب السرد القصصي – الصراع وأسلوب السرد القصصي في القرآن).

أما الباب الثاني (اللغة و أسلوب السرد القصصي في القرآن) فقد خصصه الباحث لدراسة (توافق المبنى و المعنى في أسلوب السرد – التناسب بين الجمل و الآيات - ظاهرة التوكيد في القرآن – التوافق الصوتي).

و يحدد الباحث منهجه العام فيها بأنه المنهج الاستقرائي الذي فضله على باقي المناهج الفلسفية التي ذكر (الاستدلال، الارتداد)، لأن موضوع بحثه تطلب ذلك« للتحرر من الملابسات الاجتماعية و التاريخية و الفلسفية و البيئية التي اصطبغت بها الاتجاهات النقدية»[139] ص8،

هذا على الصعيد النظري الذي قدم به كتابه، أما على المستوى التطبيقي فإننا سجلنا كثيرا من الملاحظات على هذه الدراسة، يمكن إيرادها بالشكل التالي :

يبدو من خلال العنوان الذي اختاره الباحث لكتابه، أن هذا البحث ينتمي منهجيا إلى النقد البنيوي لأن مصطلح "بنية سردية" أحد المصطلحات التي أفرزها النقد البنيوي [75] ص204، القائم على النظر إلى الموجودات كبنى ، غير أن متن الدراسة لا يمت إلى هذا المنهج بصلة، وذلك لجملة من الاعتبارات أهمها أن هذه الدراسة تجمع بين دفتيها مجموعة من المناهج التي وظفها الباحث دون الإشارة إلى ذلك، مجملا إياها في أسماه بالمنهج الاستقرائي.

و لعل خير ما نستشهد به هنا هو دراسته للشخصية في القصص القرآني دراسة تقليدية تأخذ لها من مفاهيم متعددة و أهمها علم الاجتماع و علم النفس نصيبا معتبرا، بحيث درسها تحت التقسيم التالي: [139] ص59.

- البعد الجسدي للشخصية.
- البعد الاجتماعي.
- البعد النفسي.

و كان لابد عندئذ أن يستعين ببعض الأخبار والأحاديث التي تساعد على توضيح الواقع الاجتماعي للشخصيات من حيث كونه «يضيء .....كثيرا من الشخصيات» [139] ص70، كما كان عليه أيضا أن يبـــحث في القصص القرآني عن العوامل النفسية المهمة في فهم الشخصية[139] ص75، معللا بعضها انطلاقا من تنظيرات "سيغمون فرويد" مع ما في ذلك من تناقض صارخ [139] ص77.

و معنى هذا أن كلا من المنهجيين النفسي و الاجتماعي حاضر في العمل بالرغم من عدم تصريح الباحث بذلك ، أي أنه خرج عن إطار الدراسة التي حددها لنفسه، وهذا بغض النظر عن مدى صلاحية الاستنجاد بمقولات "سيغمون فرويد" في دراسة قرآنية، لأن كثيرا من أرائه تتناقض مع الرؤية الإسلامية للسلوك الإنساني ، ثم إن تطبيقها على الشخصيات القرآنية أمر لا يخلو من حرج، بحكم أن أغلبها أنبياء و رسل لا يجوز عليهم ، ما يجوز على غيرهم.

و نرى أن دراسة الشخصية في العمل السردي ، دراسة شكلانية سيميائية أهون من دراستها بهذا المنظور ، إذ من شأن دراسة مثل دراسة "فيليب هامون" « Philippe Hamon » (pour un statuts sémiologique du personnage)[123] ص115، "سيميولوجية الشخصية الروائية" -والتي فصل فيها« دراسة الشخصية عن المقاربات التاريخية ، التحليل نفسية ،

الاجتماعية» [140] ص77، وذلك بدراستهما من حيث هي مكون يأخذ دلالته من خلال النص ، و يظهر دوره في البناء السردي من خلال موقعه فيه كمشكل سردي[140] ص26،- أن تكون أجدى في تحديد المقومات العامة للقصص، و نظرة كهذه إلى الشخصية أسلم من النظر إلى الشخصيات من منظورات سيكولوجية لا تسلم من الزلل الذي وقع فيه الباحث .

و الواقع أن تبني دراسة تبحث في الملامح النفسية أو الاجتماعية للشخصية أمر لا يزيد و لا ينقص في تحديد ملامح الأسلوب الأدبي الذي أساسه اللغة لا ما دلت عليه و بالرغم من أن معظم الدراسات التي تناولت إعجاز القرآن الكريم ، تشير إلى أنه متضمن في لغته و نظمه إلا أن الباحث و مع اعتماده على أغلبها – لم ينتبه إلى أن الحديث عن الشخصية في القرآن الكريم بهذا المنظور قد لا يخدم إطلاقا تحديد الملاح الأسلوبية لبنائه السردي.

كما سجلنا أيضا ملاحظة أن الباحث كثيرا ما كان يخرج عن إطار الدراسة في سبيل تتبع ظواهر متعلقة بها جانبيا ، مثلما هو الحال في حديثه عن الحدث السردي أين استوقفته ملاحظته أن كثيرا من الأحداث القصصية تبتدئ برؤيا [139] ص28.و عوض أن يتجه في تقصي المميزات الفنية للبناء الحدثي راح يسهب في تفسير تلك الرؤى معتمدا على بعض كتب التفسير و السيرة مقارنا إياها أحيانا بآراء علماء النفس المعاصرين [139] ص32.

الشيء نفسه يقال حول دراسته للزمن الذي هو من أخصب حقول الدراسة الأدبية إلا أن الباحث لم يجاوز فيه بعض الإشارات العابرة التي لا تعبر عن جماليات التعامل مع الزمن في النص القرآني ككل [139] ص34، وهو الشيء الذي جعلنا نرى بأن هذه الدراسة تبتعد كثيرا عن ما وضحه الباحث في مقدمتها من انتهاجها نهجا تحليليا فنيا و ذلك إذا استثنينا القسم الثاني منها و الذي حمل بعض السمات البلاغية التي استخرجها الباحث بالاعتماد على الدراسات القديمة التي طغت على قائمة المراجع مقابل كتابين يتيمين للمسدي في الأسلوبية .

وهذا ما يجعل هذا المؤلف النقدي قمينا بتمثيل اتجاه النقد البلاغي الأسلوبي في الجزائر والذي جاء محاولة لمزج التراث بالحداثة، وللإفادة من معارف مختلفة المنابع في سبيل وضع مقاربة شاملة للأعمال الإبداعية بالرغم مما يكتنف ذلك من تناقضات منهجية تؤثر سلبا على نتائج الدراسات من حيث محاولتها الجمع بين هويات متباعدة في عمل واحد . وبالرغم من هذه الاجتهادات التي بذلها نقاد هذا الاتجاه، إلا أننا نرى أن الجمع بين المناهج قد لا يفيد النقد بقدر ما يجعل إجراءاته متداخلة يحاول كل منهما إخضاع النص إلى نظرته الأحادية المختلفة عن الأخر مما يجعل العمل الأدبي

المتماسك بوحداته و مكوناته عرضة للتجزيء القائم على البحث في الأدب عن تحقق افتراضات سابقة، و ليس عن جمالية موجودة فيه فعلا. ويمكن الإشارة أيضا إلى أعمال نقدية أخرى حملت هذه السمات, منها دراسة " البنية اللغوية لبردة البوصيري" للدكتور "رابح بوحوش"[141] ص27 , وكتاب "مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم" للدكتور"مرتاض محمد" [142] ص27, والتي لم تستوف منهجيا الشروط التي تجعل منها دراسات تمثلت المفاهيم الأسلوبية, بالشكل الذي يؤهلها لئن تكون أمثلة عن المراس النقدي الأسلوبي في الجزائر،في صورته المسايرة للنقد الأسلوبي الغربي والعربي المعاصرين.

4. 2. 3. تجليات التجربة النقدية الأسلوبية المعاصرة في الجزائر

اتضح من خلال ما أوردناه من نماذج نقدية, أن صورة النقد الأسلوبي في الواقع النقدي الجزائري بدأت عبر الإرهاصات الأولى لنقاد جزائريين حاولوا التخلص من قيود النقد الاجتماعي بنقلهم عناية العملية النقدية إلى البحث عن الخصوصيات الفنية للأدب, بالاعتماد على بعض الرؤى التي توافقت في مساعيها النقدية, مع مسعى النقد الأسلوبي المعاصر, كالنقد الفني . وفي مرحلة ثانية , بدأ تلقي مفاهيم الأسلوبية المعاصرة , يتمظهر عبر بعض المقالات النظرية التي عرفت به كاتجاه نقدي, مدين إلى اللسانيات بظهوره, إلا أن المراس النقدي الجزائري في هذه المرحلة, ضل يتأرجح بين الدراسات البلاغية العربية, وبعض الإجراءات البنيوية الأسلوبية, كما كنا رأينا عند الدكتور "مرتاض", والأستاذ "محمد طول", مع ملاحظة أن السلوك النقدي الذي انتهجه الدكتور "مرتاض عبد الملك" –كان نابعا عن قناعة منهجية قوامها المزاوجة بين الحداثة والتراث , وليس تعثرا منهجيا كالذي لاحظناه عند الأستاذ " محمد طول" مثلا .

ولم تظهر الأسلوبية في معالمها المنهجية والاصطلاحية المعاصرة إلا عند ناقدين جزائريين, سجلا لهما حضورا معتبرا, أمكن من خلاله أن يمثلا الأسلوبية المعاصرة, من خلال الدراسات التي قدماها تحت مظلتها, هما "الدكتور علي ملاحي" والدكتور "نورالدين السد" وإن كان الأول منهما أكثر اهتماما بالنقد الأدبي الأسلوبي , من حيث عدد الدراسات النظرية والتطبيقية التي قدمها.إلا أن ذلك لا ينفي الإضافات التي أثرى بها الدكتور" نور الدين السد" الساحة النقدية الجزائرية،و التي يمكن الوقوف على أهم ملامحها فيما يلي.

4. 2. 3. 1. التجربة النقدية الأسلوبية عند الدكتور "نور الدين السد"

بالرغم من قلة الدراسات التطبيقية التي قدمها الدكتور "نور الدين السد"، والتي لم تتعد - في حدود اطلاعنا- دراستين اثنتين ، إلا أنه استطاع عبرها أن يعطي ملامح أخرى لاستثمار الأسلوبية في النقد الجزائري المعاصر. ذلك أننا نلمس من خلال أعماله محاولة لإضفاء نوع من الشمولية على منهجه من خلال مزج الأسلوبية ببعض مفاهيم السيميائية و توجيه الدراسة لتكون ملمة بكافة المستويات الأسلوبية المتضمنة في النص الأدبي. كما نلحظ أيضا إفادته من أفكار "ليو سبيتزر" المتعلقة بربط أسلوب النص بمبدعه، من خلال التفسيرات التي يعطيها الباحث لنتائجه،على العكس من "الدكتور ملاحي" الذي لاحظنا عليه اعتماده الكبير على مقولات نظريات القراءة، وهو الشيء الذي أخضع النقد الأدبي عنده لسلطة القارئ.

ويمكننا أن نستجلي ملامح القراءة الأسلوبية عند الدكتور "نورالدين السد" عبر دراستيه "تحليل الخطاب الشعري"[64] ص79، و "المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب"[64] ص79 ،بالإضافة إلى بحثه النظري المطول و الذي عنونه بـ"الأسلوبية و تحليل الخطاب"[121] ص27، والذي تعرض فيه بالتفصيل إلى مفهوم الأسلوب،و الأسلوبية واتجاهاتها وأعلامها، كما تطرق فيه أيضا إلى كثير من الدراسات العربية والجزائرية التي تبنت الأسلوبية في تحليل الخطاب الأدبي، في دراسته "تحليل الخطاب الشعري" , حاول الناقد وضع تحليل شامل لقصيدة عربية قديمة, هي قصيدة الخنساء في رثاء أخيها صخر , انطلق فيه من تحديد مسبق لمنهجه بقوله « إن المقاربة التي نعتمدها في تحليل الخطاب الخطاب الشعري هي المقاربة الأسلوبية الإحصائية, ومن خلالها نحاول وصف الظاهرة المدروسة , ثم ننتقل إلى تحليلها وتأويلها , مع التحرز من إطلاق الأحكام المعيارية ... »[143] ص79.

بعد ذلك يمضي الناقد في دراسة القصيدة عبر الخطوات الآتية :

- الظاهرة الموسيقية بين فضاء الكثافة وهندسة التوزيع .
- المعاجم الواردة في النص وأبعادها الأسلوبية .
- أساليب التركيب ووظائفه الجمالية .
- المقصدية .

وقد اعتمد فيها على مرجعية غربية تستند إلى تنظيرات "رومان ياكوبسون" و"م.ريفاتير" و"ه . بليث" بالإضافة إلى المؤلفات العربية التراثية المتخصصة في البلاغة و العروض .

لقد فرضت طبيعة النص المدروس نفسها على منهجية التحليل لدى الناقد , بحيث بدأ فيها من عرض مسهب لآراء نقادنا الأقدمين في الشعر ومكوناته وخصائصه , أي أن الأساس الذي بنى عليه عمله , هو كون الشعر كلاما موزونا ومقفى , محكوما بمدى تأثيره في المتلقين , لذلك حاول الناقد البحث في الخصائص الفنية للموسيقى في القصيدة معتمدا على التقسيمات العروضية القديمة ومفاهيمها.

فبعد أن حدد البحر الذي تنتمي إليه القصيدة , راح يجري عمليات إحصائية عامة للتفعيلات المكونة لبنيتها الموسيقية , موزعا إياها باعتبار التغيرات التي لحقت بها (زحافات وعلل) إلى سالمة وأخرى مزحفة أو معتلة . ولاحظ الناقد أن نسبة التفعيلات كانت أكبر من غيرها في النص المدروس , فراح يعلل ذلك بقوله« طغيان الوحدات الإيقاعية السالمة أكبر في النص ينسجم مع طبيعة الصفات المنسوبة إلى " صخر " , والمتمثلة في كونها سالمة , يكرسها النظام المجتمعي الذي ينسب إليه المرثي ...» [143] ص86, كما علل شيوع بعض الظواهر العروضية في النص كالتالي:

- القبض : يعني الموت (موت صخر) .
- الحذف : يشير إلى حذف صخر من الوجود .
- اختيار البحر المتقارب يشير إلى « أن شعور الشاعرة بوحدتها بعد فقد صخر دفعها إلى الانطواء على الذات.. وما طرأ من زحافات على النص ينسجم مع حال الشاعرة الحزينة وشعورها المضطرب ، وهذا يلائم البيئة العامة للنص ، المتمحورة حول جسارة الموت وفعله الخفي في الإنسان والوجود ...» [143] ص88. وغير ذلك من التعليلات و التأويلات ، التي تنهض على قاعدة عامة اعتمدها الناقد ، هي ربط الملامح الأسلوبية والوقائع اللغوية في النص ، بالدلالة العامة المباشرة للقصيدة ، أو بنفسية الشاعرة . وهذه الطريقة في التأويل وثيقة الصلة بالأسلوبية التكوينية لـ" ليوسبيتزر" ، أو أسلوبية الفرد ، كما يسميها "بيير غيرو "[56] ص72.

كما أفاد الناقد أيضا لتأكيد نتائجه من معالة "بوزيمان"، حيث أجرى عملية لقياس نسبة الأفعال إلى الصفات (عدد الأفعال / عدد الصفات)، فوجد أن نسبة الأفعال تشكل ضعف نسبة الصفات في النص وهو ما يفسر« انخفاض الموضوعية و عدم توخي الدقة في التعبير ، و الابتعاد عن التأمل و إعمال الذهن...»[143] ص123، وبنفس التأويلات تقريبا تقصى دلالات المعاجم الفنية ، والتراكيب البلاغية ووظائفها الأسلوبية قبل أن ينتقل إلى استخراج بعض الثنائيات الضدية من القصيدة (الموت / الحياة، الحب / الكره) وذلك في إطار رؤيته إلى القصيدة ، والمستمدة من المبدأ البنيوي ، القائم على إبراز البناء النصي ، عبر التمفصلات والتعارضات الدلالية المشكلة له . [143] ص131.

وبالرغم من المجهود الذي بذله الباحث إلا ان كثيرا من النتائج التي توصلت إليها الدراسة لم تكن جديدة على القارئ ، وكلها نتائج تطفو على النص من أول قراءة، فتفسير النتائج الإحصائية بربطها دوما بالمرسل ، أمر لا يخلو من تعسف في إخضاع النص لمنطق واحد ، ذلك لأن عملية التواصل محكومة بعناصرها الثلاثة ، وإقصاء أي عنصر منها ، (المرسل . النص. القارئ) سيؤدي بالضرورة إلى محدودية النتائج ، كما أن اقتصار الناقد على البحث في النص في إطار دلالته الظاهرة ، يقصي جانبا كبيرا من دور القارئ في الإبداع ، وهو الشيء نفسه الذي سيحكم على النص بأحادية المعنى ، مما يجعل العملية النقدية في عمومها ، تسير في اتجاه واحد لا يمكنها من أن تثير تساؤلات النص و إمكاناته التعبيرية اللامتناهية، و سنرى كيف يوظف الدكتور "علي ملاحي" مفاهيم نظرية القراءة في دراسته الأسلوبية بحيث يجب أن يراعى في الإبداع وجود مستقبل له، و علينا حينئذ أن نبحث في كيفية تأثير النص فيه، أي ما هي الميزة الأساسية المثيرة فيه قبل كل شيء، و لعل ذلك ما قصد إليه المسدي حين ذكر أن الأسلوبية تعنى بطريقة حمل الذهن على إدراك معين [119] ص52، أي البحث في الكيفية التي قدم بها المؤلف نصه لحمل المتلقي على فهمه والتأثر به .

و في سياق حديثنا عن دور القارئ في العملية النقدية نشير إلى دراسة جزائرية أخرى قدمها الدكتور "عبد القادر بوزيدة" بعنوان "دراسة ظاهرة أسلوبية التكرار في قصيدة السياب رحل النهار" [64] ص49. حيث يمكن أن تشكل نموذجا نقديا أسلوبيا يبدو من خلاله التركيز على تحليل الظاهرة الأسلوبية تحليلا نصيا بتحديد موقعها من النص، ثم ملاحظة مدى الوقع الذي تحدثه في ذهن المتلقي، لأن «الشاعر مثل القارئ مسلح بتلك الفكرة الاتفاقية، التي تفترض أن التنظيم الصوتي تنظيم ذو

معنى لذلك يلجأ إلى تنظيم نصه، وفي ذهنه ذلك المعنى المفترض لتلك الأصوات، وعندما يحظى التكرار الصوتي باهتمام الشاعر يؤدي ذلك إلى اكتساب تلك الأصوات في أذهاننا معنى ما، وتولد الرغبة في منحها دلالة موضوعية، و يرتقي الحرف الصوت عندها إلى مستوى العلامة بل يصبح كلمة من نوع خاص ...» [64] ص5.وعلى هذا بنى الناقد نظرته إلى موضوع دراسته و هو التكرار الذي حاول تقصي دلالاته الفنية عبرة قصيدة للسياب معتمدا على أحد أعلام الأسلوبية و هو الناقد الروسي "يوري لوتمان".

وعلى هذا يمكن القول أن النقد الأسلوبي تنازعته في الجزائر وجهتان، وجهة أولى تمارسه مقترنا إلى حد بعيد بنظريات القراءة تمثلها كتابات الدكتور "علي ملاحي" بالإضافة إلى هذه الدراسة للدكتور "عبد القادر بوزيدة" و الوجهة الثانية تمثلها كتابات الدكتور "نورالدين السد" الذي يقتصر فيها على استجلاء المكونات البنائية في النصوص وعلاقات دلالاتها الجزئية بالدلالة العامة للقصيدة النابعة عن حالة نفسية للمرسل تستند إليها كل التأويلات.

و يمكن أن نلاحظ هذه السمة أيضا في دراسة أخرى للدكتور "نور الدين السد" بعنوان المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب [64] ص8، و التي درس فيها قصيدة مالك بن الريب الشهيرة وفق المستويات التحليلية التالية (البنية الإيقاعية – التجنيس – التكرار – البنية الصرفية – دلالة المكان في اليائية – بنية الحوار) و قد عكست هذه الدراسة تطورا ملحوظا عن سابقتها، إذ نجد تحليل الناقد يتجه إلى مستويات لم يتناولها في الدراسة السابقة (كالمكان ، والحوار)، غير أن ذلك لم يمنع من أن تتبوأ التفسيرات النفسية مكانة كبيرة في الدراسة التي تستمد مرجعيتها أساسا من دراستين سابقتين لنفس القصيدة أشار إليها الناقد اطلعنا على واحدة منهما، و هي دراسة للدكتور "عبد العزيز السبيل" نشرها بمجلة عالم الفكر الكويتية بعنوان "ثنائية النص قراءة في رثائية مالك بن الريب"[87] ص68، يمكن القول أنها شكلت مصدرا رئيسيا لدراسة "الدكتور نورالدين السد" بالرغم من أنها قائمة أساسا على إبراز جماليات هذه القصيدة عبر إجراء التعارضات الضدية .

يحدد الناقد منهجه فيها بأنه أسلوبي سيميائي وأنه« يفكك مكونات الخطاب بالتركيز على ما يشمله من بنى ووظائف...»[64] ص48، و يعتمد في ذلك على الإحصاء الذي يوظفه في تحليله (للبنية الإيقاعية – و البنية الصرفية) بحيث يشمل جميع التفعيلات المكونة للقصيدة وقوافيها و الأصوات المهيمنة على خطابها بالإضافة إلى الصيغ الصرفية الطاغية على استعمالات الشاعر.

ثم يأخذ في تعليل شيوع أي ظاهرة من الظواهر الأسلوبية على أساس أنها متعلقة بالحالة النفسية للشاعر من حيث هي دالة عليها ، غير أن كثيرا من هذه التفسيرات لا تكشف إطلاقا أو لا تساعد القارئ في الكشف عن شعرية النص، و لنلاحظ مثلا ذلك في مايلي :

يتضح من خلال المبدأ العام الذي قام عليه تأويل الظواهر الأسلوبية من طرف الناقد بالنظر إلى دراسته السابقة ، أن تأثر الشاعر بمصابه ، في الحياة يؤثر على شعره من حيث غلبة الاختلال الإيقاعي على بنية القصيدة متمثلا في كثرة التفعيلات المعتلة و المزحفة. غير أن نتائج الإحصاء في هذه الدراسة أكدت أن التفعيلات السالمة أكثر من غيرها (وصلت نسبتها اعتمادا على الناقد إلى 61.77%)، بالرغم من أن كلا القصيدتين تنتميان إلى جنس الرثاء لذلك وأمام هذه الظاهرة التي لا تستجيب لمبدئه، راح الباحث يسوق هذا التأويل لها : « في ذلك إيحاء بحضور وعي السارد في الخطاب الشعري ... فعلى الرغم مما يستدعي المقام من اضطراب النفس وتشتت الذهن ، ..... إلا أن الالتزام بالقاعدة العروضية الموجبة لهيمنة التفصيلات السالمة(.....)جاء ليجعل السارد الشعري يواجه مصيره بنفس مطمئنة..... »[87] ص31.

ومعنى كلام الناقد، أن الشاعر في لحظات احتضاره الأخيرة يتذكر أن عليه الالتزام بالقواعد العروضية بالرغم من أننا نعلم جميعا أن الشاعر العربي عرف الشعر قبل أن يعرف قواعده وكثيرا ما كانت القصائد العربية تشذ عن العروض ، دون أن يكون الشعراء في مواقف كهذه.

إن الإكثار من الاعتماد على الإحصاء في العملية النقدية يجعل الناقد أمام إشكالية إيجاد التفسير المناسب للنتائج التي يصل إليها، والتي كثيرا ما تذهب بالناقد إلى وضع بعض الافتراضات التي قد لا تخدم غاية العملية النقدية، ولم يكن الناقد بدعا من النقاد في اعتماده على الإحصاء، لأن هذه الإشكاليات يتواتر ظهورها عبر كل الأعمال الإحصائية، المتجهة إلى الأعمال الإبداعية نظرا لاستعصائها على التحديد الكمي.

وبالرغم من تسليمنا ا المطلق بأن النقد يستمد إبداعيته من قدرة الناقد على استخراج الدلالات اللامتناهية للنصوص، إلا أن هذا يجب أن يكون محكوما بأطر فيها بعض التعقل و المنطق .

والواقع أن هذه المزالق ناجمة عن محاولة فرض تفسير واحد على النص الأدبي ، انطلاقا من افتراضات مسبقة، في الوقت الذي يجب فيه مراعاة البحث في النص عما فيه، لا تحميله مالا يطيق

حمله من التأويلات ، التي لا تزيد شيئا في الكشف عن شعرية النص والتي تبقى الهدف الأسمى للعملية النقدية المعاصرة .

ففي العمل الأدبي أو العمل الفني كل العناصر المتضافرة فيه، وطريقة انتظامها يفترض أنها ذات دلالة بالضرورة [144] ص165، وعلى الباحث ألا يكتفي بحصرها وإنما عليه أن يبين وظيفتها في السياق الشعري محاولا إيجاد التعليل المناسب لذلك، وعلى هذا كان ينبغي على الناقد في وجهة نظرنا أن لا يكتفي بهذا التعليل السطحي و إنما يحاول أن يجد الوظيفة التي يشغلها هذا التواتر الصوتي في القصيدة .

و بغض النظر عن هذه الملاحظات فإن مما تفردت به هذه الدراسة محاولتها التقاط بعض العناصر السردية في الشعر، فقد تناول الباحث في القصيدة العديد من المشكلات التي هي عالقة في الدراسات التقليدية – بالسرد وذلك ما نلاحظه في حديثه عن(المسار الشعري) ، و (بنية الحوار) و (دلالة المكان) ، وتلك كلها مشكلات سردية في أصلها حاول الباحث أن يسلط عليها الضوء كون الكثير من الدراسات في نقد الشعر تتجاهلها كمكونات لها أثرها في تشكيل الشعرية.

كما بدا الناقد متحرزا من إصدار أي حكم على القصيدة، إذ غلبت على دراسته الوصفية والتحليل في تتبع مكونات النص واستخراج خصائصها واستقراء دلالاتها بعيدا عن الذوقية والانطباعية. ولقد برز تمثل الناقد للمفاهيم الأسلوبية أيضا من حيث نظرته الشمولية إلى العمل الإبداعي ومعالجته إياه دون أي فصل بين شكله ومضمونه، بالرغم من أن كثيرا من الدراسات النقدية الجزائرية لم تسلم من ذلك.

فقد اطلعنا على دراسة أسلوبية قدمها الباحث "عبد الحميد بوزوينة"[145] ص8.، تناول فيها مقالات "الشيخ البشير الإبراهيمي" بالتحليل الأسلوبي الإحصائي عبر خمسة فصول (الخصائص البنائية للمقالة - علاقة البنى الإفرادية بالدلالة – طبيعة البنى التركيبية - الإيقاع الصوتي وتوظيفه الفني- الصورة جماليا ووظيفيا) ، يمكن أن تمثل نموذجا في عدم التزام الناقد بالنظرة الشمولية للموضوع، إذ بالرغم من أنه وصف ثنائية "الشكل والمضمون" بأنها ثنائية أكل عليها الدهر وشرب [145] ص12، إلا أن ذلك لم يمنعه على المستوى التطبيقي – من أن يدرس مقالات "الإبراهيمي" مقسما إياها باعتبار مواضيعها إلى مقالات سياسية ، إصلاحية، دينية، اجتماعية و تاريخية، مفردا لكل جزء من أجزاء المقالات دراسة على حدى، والواقع هذه الدراسة مدينة إلى المؤلفات النقدية

للدكتور "عبد الملك مرتاض" ، بحث يظهر عليها توظيفها الكبير للمصطلحات والإجراءات التي وضعها كالوتد الكلامي، البنية الإفرادية والتركيبية، وكلها مصطلحات ظهرت بشكل خاص عند الدكتور" مرتاض" [145] ص10 ، لذلك لم تعد هذه الدراسة أن تكون إلا امتدادا وتكريسا للتجربة النقدية عنده .

إن تجربة الدكتور" نورالدين السد "مع الأسلوبية، وبالرغم مما اكتنفها من بعض الاضطرابات إلا أنها تبقى نموذجا من نماذج التعامل الحداثي مع النصوص الإبداعية، وقد عكست تجاوب النقد الجزائري مع المفاهيم النقدية المعاصرة، شأنها شأن الدراسات التي حاولت بشكل أو بآخر أن تؤسس لنظرة علمية إلى الأدب عامة، والشعر خاصة، إلا أن إفراطها في العلمية قد يجرها أحيانا إلى بعض الاختلالات المنهجية، كتلك الناجمة عن المبالغة في توظيف الإحصاء الذي كثيرا ما كانت نتائجه مصدرا للكثير من التناقضات التي سجلنا بعضها عبر هذه الدراسة، بحيث و إن كانت نتائجه مفيدة للتحديد الكمي للوقائع اللغوية في أي نتاج أدبي، إلا أن تعليلها سيكون خاضعا بالضرورة إلى ذاتية الناقد التي قلما تخلو من الزلل.

لذلك نرى أن توظيف الإحصاء في الدراسة النقدية يجب أن يكون محكوما ببعض المبادئ كأن تكون طبيعة الموضوع المدروس وغاية البحث تتطلب ذلك، و يمكن أن نمثل هنا بدراسة استطاعت أن تشكل عبر الإحصاء أرضية تأسيسية في موضوعها وهي الدراسة التي قدمها الدكتور "حسين أبو النجا" بعنوان "الإطار العروضي للقصيدة الجزائرية المعاصرة" [146] ص23. و التي تناولت إيقاع الشعر الجزائري المعاصر بإحصاء شامل للأوزان والبحور والقوافي بين الشعراء الجزائريين أوصلت بالباحث إلى الكثير من النتائج المهمة التي يمكن اعتبارها مكسبا ثمينا للنقد و الأدب الجزائريين معا.

4. 2. 3. 2. التجربة النقدية الأسلوبية عند الدكتور "علي ملاحي"

يرى" الدكتور علي ملاحي", أن الدراسة الأسلوبية, لم تتبلور بعد في النقد الجزائري, لعدم تبلور فكر نقدي جزائري أساسا[147] ص11، نظرا لأن الحركة النقدية " عندنا تبناها في عمومها, أفراد ليسوا على مستوى علمي في تناول الظاهرة النقدية..."[147] ص11.

إن النقد الأدبي الأسلوبي ينبني على جملة من« المفاهيم النقدية التي تؤسس نفسها على معارف إنسانية وعلمية, بداية من النقد الأدبي, والدراسات الإنسانية والنحوية والبلاغية, وعلم الاجتماع وعلم النفس ...»[147] ص11، وغيرها من العلوم مما يشترط في الباحث الأسلوبي أن يكون موسوعي الثقافة حتى يستطيع الإلمام بالظواهر الأسلوبية في النصوص الأدبية، ويتمكن من تحديد وظائفها الشعرية وأثرها في تشكيل جمالية النص الأدبي.

لذلك حاول الناقد عبر مجموعة من المؤلفات أن يؤسس لوعي نقدي جديد ينطلق من مرجعية متينة استمدها من التنظيرات المعاصرة في مجال الدراسات الأسلوبية والشعرية ، بدأ فيه ببحث تناول فيه بشكل مفصل، المفاهيم التي أفرزها النقد المعاصر في مقاربته للظاهرة الشعرية وهو رسالته الجامعية التي أشرف عليها رائد النقد الأسلوبي العربي ، الناقد المصري "صلاح فضل" وهي دراسة بعنوان "الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة"، تناولت مفهوم الجملة الشعرية وخصائصها من وجهة أسلوبية خالصة ، محاولة سحب المقولات النظرية حولها على شعر بدر شاكر السياب [148] ص27، ثم أتبعها الباحث بمجموعة من الدراسات التي كان ينشرها في المجلات الوطنية، وتنوعت مابين الدراسة النظرية والأعمال النقدية التطبيقية، كما صدر له كتاب واحد هو شعرية السبعينيات [149] ص23.

و لا شك أن هذه الدراسات ساعدتنا على استجلاء بعض الخصائص التي تميز التوجه النقدي للباحث و رؤيته إلى الإبداع، والمنهج الذي يراه كفيلا بالكشف عن خصائصه الفنية الجمالية. فقد اطلعنا له على مجموعة من الدراسات التي يتضح من خلالها إلمامه بالكثير من المقومات التي صارت عدة لازمة للناقد الأدبي، سواء أتعلق ذلك بالجانب المنهجي للعملية النقدية، أم بالرؤية التي يعطيها الباحث لمفهوم الإبداع ، وينطلق منها في مقاربته.

ويمكن الوقوف على الدراسات النقدية التي قدمها الدكتور"ملاحي"، بالشكل التالي:

- شعرية السبعينيات وقد نشرها الباحث في مجلة القصيدة [150] ص117،قبل أن يعيد نشرها في كتاب.
- مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية [64] ص7.
- عن ولادة النص الجديدة [64] ص102.
- ملامح أسلوبية في مجموعة حين يعلو البحر [64] ص67.

بالإضافة إلى دراسات أخرى نظرية و تطبيقية كان اهتمام الباحث فيها منصبا على إثراء الخطاب النقدي الجزائري، برؤية نصية أسلوبية تتضح من خلالها إفادته الكبيرة من مفاهيم النقد المعاصر.و لعل دراسته "مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية" أن تشكل مفتاحا ،يمكن من خلاله ،استجلاء رؤيته للإبداع ، و كيفية التعامل معه، فقد حملت تصورا نظريا لخصائص النص الإبداعي و كيفية تأثيره في المتلقي، الذي يلعب دورا هاما في القراءة الأسلوبية من حيث المهمة المنوطة به في اكتناه المعاني المتعددة في النص الأدبي الذي يصفه الناقد أنه مستودع معاني [129] ص7.
و يمكن أن نوضح الخطوط العامة لهذه المقالة من خلال نقطتين مركزيتين فيها:
- نظرة الناقد إلى النص الأدبي
- خصائص و إجراءات التحليل أسلوبي للنص

بحيث يركز الناقد في حديثه عن خصائص النص الأدبي ، على النظر إليه و كأنه حقل للقراءة بتعبير الدكتور مرتاض[151] ص17، يحقق وجوده على مستويات متعددة من التلقي [129] ص7، ولما كان كذلك فإن أي قراءة ستكون جزءا من المعنى اللانهائي المتضمن فيه ، كما أنه لكل نص خاصيته الأسلوبية المسؤولة عن تفرده المثيرة لانتباه المتلقي ، الذي يخضع عملية تأويل النص إلى مدى قدرته على فك رموزه و درجة وعيه و ثقافته بالحياة ، و الفن ...

وهنا نلاحظ أن الباحث يستعين أيضا بالمفاهيم التي أسستها نظريات التلقي ، في إعطائها سلطة النقد إلى القارئ الذي يغدو وكأنه مبدع ثان لهذا النص المقروء الذي يشكل كأسلوب له حضوره بانحرافاته عن اللغة العادية والأعراف الشعرية المعهودة ، سواء أكانت هذه الانحرافات على مستوى الألفاظ أم المعاني أم الواقع الإنساني عامة[129] ص12.

أما في حديثه عن المنهج فإن الناقد يرى أن عملية الانطلاق في البحث الأسلوبي هي العمل الأدبي نفسه وليس أي فكرة قبلية خارج هذا العمل [129] ص18، أي أن النص الأدبي هو المسؤول عن اختيار الطريقة المثلى لتناوله أسلوبيا، من حيث المكونات الشعرية التي يمتلكها. ويرى الدكتور"ملاحي" أن الخطوط العامة للتحليل الأسلوبي تتحدد عبر مجموعة من النقاط التي نوجزها في مايلي [129] ص19.

- تحديد بنية العمل ، كبنية قائمة بذاتها ....في غنى عن أية بنية أخرى تعمقها أو تكملها
- التأكد من أن الملتقي تجاوز لحظة الانبهار بالنص، وصار قادرا على مفاتحة النص و تحوله إلى طرف في عملية الإبداع .

- تهيؤ القارئ نفسيا إلى معايشة النص و التفاعل معه.
- تقتضي القراءة الأسلوبية، التسلح بخلفية ثقافية عن النص، حتى يتمكن القارئ من استيعاب ما أمكن من الرموز والإشارات، و من ثم كل الوقائع الأسلوبية الدالة في النص المقروء.
- تبدأ عملية تحليل العمل الأدبي من ملاحظة قد تبده القارئ و يشعر بأهميتها ثم يتبع السمات اللغوية المشابهة ، بناء على ذلك يفترض تفسيرا داخليا نفسيا لتلك الظواهر ثم يعود إلى النص ليرى إذا كان التفسير مستقيما مع سائر جزئياته .

و يتضح من خلال هذا أن مفهوم العملية النقدية عند الدكتور " علي ملاحي " متعلق بالكفاءة المعرفية والثقافية للقارئ من جهة، و بما يزخر به النص الأدبي من خصائص مثيرة للانتباه خارقة للتصورات المألوفة من جهة ثانية، إذ يقع تحديد المنهج المتبع في التحليل على مكونات النص و ليس على إجراءات جاهزة يسقطها القارئ عليه . هذه الافتراضات النقدية النظرية يمكن أن نجد لها حضورا على المستوى التطبيقي في كتاب " شعرية السبعينيات " والذي يمكن من خلاله أن نلاحظ كيفية استثمار الناقد لمعارفه النقدية في قراءة النصوص الأدبية أسلوبيا.

كتاب: شعرية السبعينيات في الجزائر " القارئ و المقروء "

يفتتح الباحث دراسته هذه بمقدمة مقتضبة، تحدث فيها عن قراءة النص الشعري، و يرى فيها أن العملية النقدية لا يجب أن تتم وفق « معايير قاعدية بل وفق ما يزخر به النص الشعري في حد ذاته »[149] ص5. ومن هذا تبرز قناعته المنهجية التي تسير في سبيل إعطاء الأولوية للنص لا إلى المنهج حتى لا تستحيل الدراسة النقدية عرضا لإجراءات منهجية ، و يغدو النص تبعا لذلك وسيلة تخضع قسرا إلى مناهج و رؤى قد لا تتوافق مع خصوصيته، لأن أي قراءة نقدية مثلما يرى الدكتور "ملاحي" «...ذات علاقة وطيدة بنمط التعبير لأنه الملمح الأولي .....من حيث كون النص الشعري بنيـــة لـــــغوية قبل كل شيء ..... »[149] ص5.

و يتأسس على هذا أن المبدأ العام الذي ينطلق منه الناقد، مستمد من أفكار الأسلوبيين والشعريين الذين كثيرا ما أشاد الناقد بأعمالهم، من حيث قدرتها على تحديد مفهوم للآداب، ينطلق من كيانه اللغوي ، و لا يقتصر منه على تحليل العناصر المكونة له، كما هو الحال في التحليل البنيوي بل يتجه إلى«...البحث في مكنون اللغة وما تملكه ما طاقة دلالية قابلة للتأويل والتعـدد و التغير»[152] ص202.

ويمضي الناقد في دراسته هذه محاولا «...النظر في بعض الملامح الشعرية المتعلقة بنمط الأسلوب»[149] ص6، في مدونة شعرية مكونة من دواوين (عبد العالي رزاقي – مصطفى الغماري – أزراج عمر – أحلام مستغانمي – زينب الأعوج – ربيعة جلطي – أحمد حمدي – حمري بحري – محمد ناصر – عبد القادر السائحي – محمد زتيلي – عمار بن زايد) ، تم اختيارها بناء على حضورها الفعلي[149] ص7، في الساحة الأدبية، معتمدا في ذلك على حس نقدي كبير، مكنه من استجلاء الكثير من الملامح التي شكلت واجهة الشعر السبعيني في الجزائر ، تحت إطار نقدي محكوم بالمبادئ و الإجراءات التي سنتها مناهج النقد الحداثي.

و يمكن استخراج كيفية توظيف الناقد للمفاهيم الأسلوبية من خلال الملامح المنهجية التالية:

أولا: الرؤية النصية:

يرى الناقد أن النقد الشعري النزيه ، يحتاج إلى التعمق في التعامل مع النصوص في حد ذاتها من موقف يركز جوهريا على النص ، دون تدخل عوامل إيديولوجية أو عرقية في طبيعة الصياغة التي جاءت بها أشعار مرحلة معينة [149] ص6.

فنظرة الناقد إلى النص وإلى العملية النقدية ، وثيقة الصلة برؤية الأسلوبية التي لا ترى في الخطاب الأدبي ، أي مرجعية خارجية عنه، لأن النص الأدبي كما يرى "ياكوبسون" لا ينعكس إلا على ذاته [122] ص24.

و تظهر هذه الرؤية النصية لدى الناقد ، في تركيزه على تتبع الملامح الأسلوبية للدواوين الشعرية المدروسة وفق ما تنطوي عليه هي من ميزات فنية، و لما كانت كل الدراسات التي تناولت هذه المرحلة من الشعر الجزائري تتفق على عدم قدرتها على تأسيس خطاب شعري راق فلقد جاءت دراسة الدكتور "ملاحي" لتؤكد ذلك مبينة الاختلالات التي كانت عائقا في سبيل تشكل شعريتها على نحو يجعل منها نصوصا أدبية نموذجية، بالاعتماد على البحث في مدى انسجام لغاتها الشعرية مع باقي مستوياتها (الدلالية – الصوتية – التركيبية – الإيقاعية) على محوريها التركيبي و الاستبدالي، بإخضاعها إلى عمليات الاختبار.

ويقصد بها الباحث موقع اللفظة المستعملة على المحورين الأفقي التركيبي والعمودي الاختياري معتمدا في ذلك على مدى انتماءها إلى الاختيارات السليمة للشاعر مراعيا في الوقت نفسه مدى ملائمة توظيفها بجنب لفظة أخرى في السياق الشعري . ونلاحظ ذلك مثلا في تعليقه على مقطع

شعري لـ "عمر أزراج" يقول فيه "...ويمضي المعمل الأجنبي..."[149] ص12، بقوله «إن التنسيق بين (يمضغ / المعمل) ... (يأتي) ....مبينا على قاعدة غير جمالية فلو أجرينا عملية اختبار للفظة يمضغ في المدلولات المحتملة المتوقعة و غير المتوقعة البعيدة و القريبة لسقطت من قاعدة الاختيار و التركيب»[149] ص12.كما يمكن أن يتضح ذلك أيضا في قوله تعليقا على قول زينب الأعوج "ياريح التفاهة.." بأن « التفاهة لا تجتمع أصلا مع لفظة "ريح" لا من حيث العامل اللغوي و لا من حيث العامل المجازي... »[149] ص11.

فالناقد هنا لا يعمل النصوص و لا يقيمها إلى من حيث قدرتها على إثارة المتلقي و دفعه إلى إثارة الأسئلة من حولها ، فلما كانت نصوص الشعر السبعيني غير قادرة على ذلك بالنظر إلى أحادية معانيها و انكشاف لغتها و مسايرتها للغة اليومية، وجد الناقد في ذلك مدعاة لإصدار حكم بأن«النص السبعيني في الجزائر يعمل على خطبة الرؤية الشعرية يعمد فيها إلى تحقيق مجموعة من القيم الدلالية دون الاهتمام بالأسلوب الدلالي»[149] ص21.

ولقد ساعد الناقد في عمله هذه تجربته مع الشعر، مما جعله يتفطن إلى بعض الملاحظات الدقيقة مبررا بروزها على نحو محدد انطلاقا من رؤية تنم عن مراس شعري ووعي كبير بماهية النص الشعري الحداثي الذي وجد أن ملامحه غائبة تماما في النصوص الشعرية السبعينية في الجزائر بالرغم من تعمد شعراءها«« الإخلال بالمستوى العروضي بالكيفية التي تبدو فيها التجربة الشعرية حديثة وهي في الواقع ليست إلا نموذجا أسلوبيا للشعرية العربية النمطية» [149] ص11.

ثانيا الإجراءات المنهجية :

يغلب على دراسة الباحث الطابع الإنشائي الذي يحاول عبره تقصي الملامح الأسلوبية في النصوص بشكل عام يتناول الحديث عن كل المستويات النص في الوقت نفسه وهذه السمة النقدية مخالفة نوعا ما لمعظم الدراسات الأسلوبية التي غالبا ما تنطلق في بحوثها من إفراد الدراسة لكل مستوى على حدة بحيث يدرس المستوى الدلالي ثم الصوتي والإيقاعي وغيرها من المستويات النصية دراسة منفصلة وهو الشيء الذي لا نجده عند الدكتور " ملاحي" . وهو في هذا يتشابه كثيرا مع طريقة الدكتور صلاح فضل [71] ص210، الذي يغلب على دراساته التطبيقية هذا السلوك، الذي يعكس فكرة أن البحث الأسلوبي ينطلق من أول ملاحظة تشده في أسلوب النص محاولا تتبعها عبر كامل أجزائه و هو ما لمحنا إليه في حديثنا عن مفاتيح تلقي النص سابقا وهذا لا ينفي إفادة الباحث و اعتماده على كثير من الإجراءات الأسلوبية ، كالانزياح ، والتضاد زيادة على المقارنة

التي كان الباحث كثيرا ما يوظفها في محاولة إسقاط الملامح الشعرية السبعينية على ملامح القصيدة الجديدة بكل أبعادها الفنية [149] ص21.

ولم يقتصر الناقد في بحثه على حدود وصفية المناهج المعاصرة ، بل تعدى ذلك ليجعل من الملاحظات التي سجلها حول النصوص، دلائل فنية استعملها في إصدار أحكامها النقدية التي امتلأت بها صفحات الدراسة ، والتي أصدرها عن قناعة نقدية نابعة من كون « الدراسات التي عالجت النص الشعري السبعيني في الجزائر " ظلت تحليلية وصفية لا تقترب من مكونات النص بالكيفية التي يحدث على أساسها التقارب بين المرسل والمرسل إليه... »[149] ص19، بحكم أن « الملامح الأسلوبية التي تتجلى في شعرية السبعينات تكشف عن عدم النضج في التعامل مع المفاهيم اللغوية،تعاملا شعريا...» [149] ص17.

وهو ما توصل إليه الباحث من خلال دراسته للدواوين الشعرية،دراسة اقتصرت على النص وفقط ، بالرغم من بعض التجاوزات المنهجية التي أخرجت الدراسة أحيانا عن جوهر القراءة الأسلوبية لتتخذ بعدا معرفيا آخر قد يدخلها مجال النقد الإيديولوجي في جانبه العقائدي .

من ذلك تعليقه على كلام للشاعرة " زينب الأعوج " « الرب أصابه الخجل والحياء » بأنه لا يعدو كونه « تبريرا لعقدة نقص لا غير، لأن الشعرية ليست تصعيدا للمواقف الإيديولوجية (...) والمفهوم الرسالي المحمدي يواجه مثل هذه التحديات الفاضحة بأدب رفيع : إذا لم تستح فافعل ما شئت وبدورنا نستند لهذا المنطق لنقول بقناعة ثابتة ...إذا لم تستح فقل ماشئت»[149] ص16.

فهذه التعليقات مخالفة للأطر العامة التي قام عليها النقد الحداثي ، إذ لم تعد مهمة الناقد المعاصر ، إصدار الأحكام النقدية على النص والتدخل في ما يقوله ، بل صار عمله قائما على تحليل الأعمال التي يفترض مسبقا أنها تحمل نوعا من التفرد باعتبار أنها لقيت استحسانا عند القراء،أما في مجموعات شعرية كتلك التي عرفها الأدب الجزائري في عشرية السبعينات ، فلا يمكن أن يتعامل معها أي ناقد بمنظور محايد ، نظرا لغياب الملامح الفنية فيها ، إن لم نقل أنها لا تمت إلى الشعر بصلة .

وأجدني في هذا المقام مضطرا إلى لفت انتباه القارئ إلى نقطة أخرى تتعلق بمدى تعايش الناقد مع مناهج النقد المعاصر – مع ما حملته من رؤى تجرده من هويته الحضارية –خاصة إذا تعلق الأمر

بالبيئة العربية الإسلامية،بحيث لا نظن أن الناقد العربي أو القارئ – بشكل عام – يرضى أن تمس مقدساته ولو كان ذلك عن طريق الأدب ، خاصة إذا تعلق الأمر بلغة استفزازية كتلك التي تطالعنا في قراءاتنا لكثير من الدواوين المحسوبة على الشعر، لأنها لو كانت شعرا لعبرت عن تلك المضامين نفسها بطريق آخر، فالشاعر لا يقول أبدا ما يرغب فيه مباشرة [149] ص18. فسلوك نقدي مثل هذا نرى أنه محسوب للناقد والنقد لا عليهما لأنه ينضوي تحت قدرة الناقد على الأخذ من الرؤى النقدية الغربية بالقدر الذي لا يجعله أسيرا لمفاهيمها التي لا تتوافق مع الخصوصيات الحضارية لنا كعرب مسلمين عليهم أن يأخذوا في الحسبان أن كثيرا من المعارف الغربية انطلقت من أصول فلسفية عدمية تكفر بكل شيء ..... مما يجعل تطبيقها على النصوص العربية أمرا لا يخلو من مزالق على الصعيدين المعرفي والعقائدي .

لقد شكلت هذه الدراسة نموذجا نقديا يرقى إلى درجة كبيرة من التمثل العقلاني للفكر الغربي تجلت عبرها سمات فنية مثلت إلى حد بعيد مواصفات العملية النقدية عند الدكتور "على ملاحي" الذي أصبح قمينا باللقب الذي أعطي له "رائد الأسلوبية في الجزائر" [147] ص11، من حيث استمراره في نشاطه النقدي الذي لم يقتصر فيه على النصوص الشعرية ، بل تناول أيضا النصوص السردية مثلما هو الحال في دراسته المعنونة بـ ملامح أسلوبية في مجموعة حين يعلو البحر [64] ص67.

و قد حاول من خلالها الوقوف على طريقة تشكل المبنى الحكائي في قصص "محمد شنوفي" في منهجية بنيوية رصدت تنامي الحدث عبر المجموعات القصصية ، أفاد فيها الناقد من بعض الآليات التي طغت على التحليلات البنيوية للسرد، في سبيل تحديد خصائص الكتابة القصصية عند "محمد شنوفي" انطلاقا من ملاحظته أن الخيط الدرامي في كل المجموعة القصصية يتخذ "الذاكرة مركزا فاعلا منه يتم استقطاب المدلولات المختلفة وفق عملية استرجاعية نشطة" [64] ص70، و على هذا الأساس راح يكشف عبر القصص المشكلة للمجموعة عن البناء السردي الذي يحكمها ليخرج في الأخير مجموعة من المميزات الأسلوبية التي تحكم الكتابة القصصية عند محمد شنوفي.

و لقد كان يمكننا أن نمثل لتجربة الدكتور ملاحي ، بمؤلفات أخرى لولا أنها لا تبرح مخطوطة عنده، ربما كانت –بحكم ازدياد التجربة-أكثر إلماما بشجون القراءة الأسلوبية للنص الأدبي التي تمنى ناقدنا أن يتفطن النقد الجزائري إليها كمنهج قادر على مسايرة التطور الأدبي و استكناه جمالياته[147] ص11.

خاتمة

بعد أن انتهينا من هذه الدراسة ، اتضح لنا أن الإحاطة بتفاصيل وملامح التجربة النقدية الجزائرية أمر يستعصي على الدارس بالنظر إلى ما أبداه نقادنا من قدرة على التكيف مع المناهج الوافدة ، و انعكس ذلك في كثرة التآليف النقدية التي تبنتها .لذلك لا يدعي هذا البحث أنه ألمّ بكل تفاصيلها ، و إنما كان لبنة أخرى تنضاف إلى سلسلة الدراسات و البحوث التي حاولت التصدي للنتاج النقدي الجزائري بالبحث و التنقيب .

و قد خلصت الدراسة إلى جملة من النتائج التي نوجزها في مايلي :

- كان أول تعامل نقدي جزائري بالمنهج ، عبر كتاب الدكتور أبي القاسم سعد الله في سنة 1961 ، الذي ظهرت عنده أول إفادة من اجراءات المنهج التاريخي .
- عرف النقد الجزائري المنهج مرحلتين ، تميزت أولاهما بإعتماد النقاد الجزائريين على المناهج السياقية كالمنهج التاريخي و الإجتماعي، أما الثانية فقد تجلى عبرها استقبالهم لمناهج النقد النصاني ، و قد كانت البنيوية و السيميائية و الأسلوبية أكثرها حظورا على الساحة النقدية الجزائرية .
- يمكن القول إن انصراف النقاد الجزائريين إلى المناهج النصانية و إقبالهم الكبير عليها جاء كردة فعل على طغيان المنهج الاجتماعي الماركسي على الممارسات النقدية الجزائرية.
- يعتبر الدكتور " عبد الملك مرتاض " أول النقاد الجزائريين تبنيا للمناهج النصانية وأكثرهم نتاجا نقديا ، وقد كان أبرزهم على ساحة النقد العربي .
- كان المنهج البنيوي أول مناهج الحداثة دخولا إلى النقد الجزائري ولقد عرف تبني النقاد الجزائريين لمفاهيمه و اجراءاته اتجاهين بارزين ، تمثل الأول منهما في اتجاه البنيوية الشكلانية وظهرت ملامحه بارزة من خلال أعمال الدكتور"عبد الملك مرتاض" والدكتور

" السعيد بوطاجين " أما الاتجاه الثاني فقد تجلت عبره إفادة النقاد الجزائريين من مفاهيم البنيوية التكوينية، وذلك من خلال أعمال الدكتور "عبد الحميد بورايو".

- كان للسيميائية حضور قوي في الساحة النقدية الجزائرية، حيث كانت أوفر المناهج حظا من النتاج النقدي الجزائري، و ذلك من خلال الترجمات العديدة التي وضعت لمفاهيمها، وكذا من خلال الاهتمام الذي حظيت به إجراءاتها في العملية النقدية، وبالرغم من أن طروحات المدرسة السيميائية في صيغتها الشكلانية، كانت مهيمنة على استعمالات النقاد الجزائريين كما هو الحال عند الدكتور"رشيد بن مالك" إلا أننا لمسنا بعض التباين في تطبيقها خاصة عند الدكتورين " عبد الملك مرتاض" و"عبد القادر فيدوح"، اللذين ظهر عندهما الاعتماد على السيميائية التأويلية.
- كانت أغلب الممارسات النقدية الجزائرية التي تبنت البنيوية والسيميائية موجهة إلى النصوص السردية الشعبية منها والفصيحة، في حين لم نصادف من النقاد الجزائريين من اعتنى بالنصوص الشعرية، وذلك إذا استثنينا الدكتور"عبد الملك مرتاض" الذي حاول تطبيق إجراءات المناهج الوافدة على النصوص الشعرية و الخطاب القرآني.
- كانت الأسلوبية أقل المناهج الحداثية حظا من تناولات النقاد الجزائريين، وقد ميزنا في تلقيهم لمفاهيمها أنها لم تظهر في صيغتها المنهجية المكتملة إلا عند الدكتورين" علي ملاحي" ونور الدين السد"، في كانت عند نقاد آخرين إما ممتزجة بمفاهيم النقد الفني أو بإجراءات البلاغة العربية القديمة.
- السمة المميزة للنقد الجزائري هي أن كل أعلامه أساتذة جامعيون متخصصون، ذلك مما يجعل أمر الثقافة النقدية الجزائرية حبيس الجامعات والمراكز الأكاديمية.
- كان مما أسهم في تحول العملية النقدية الجزائرية ذاك الاحتكاك المباشرالذي عرفه نقادنا بالنقد الغربي، شجع ذلك إتقان أغلب النقاد الجزائريين للغة الفرنسية وكذا البعثات التعليمية إلى الجامعات الغربية والعربية التي ساعدت نقادنا على نقل المفاهيم النقدية من مظانها.
- في تطبيقهم لتلك المفاهيم كان أغلب النقاد الجزائريين يكتفون بعرض إجراءاتها بصفة آلية، إذ لم نجد أي محاولات للاجتهاد والتنظير عند النقاد الجزائريين، وذلك إذا استثنينا محاولات الدكتور"عبد الملك مرتاض" الذي تمكن من استحداث الكثير من الإجراءات المنهجية كالإجراء المستوياتي.

- شكلت ترجمة المصطلح النقدي أبرز العقبات التي واجهت النقد الجزائري والعربي عموما، وذلك لغياب الإجماع في وضع وتبني المصطلحات مما جعل النقد العربي يعرف حالة من الاضطراب والغموض.
- بالرغم من الحدود التي وضعتها المناهج النصانية أمام الناقد على المستوى النظري إلا أن الكثير من النقاد الجزائريين خالفوها على المستوى التطبيقي، خاصة فيما يتعلق بالأحكام النقدية والتفسيرات السياقية.

قائمة المراجع

1.عبد الملك مرتاض، "في نظرية النقد" ، دار هومة ،دون طبعة، الجزائر،(2002).
2. كارلوني و فيللو ،"تطور النقد الأدبي في العصر الحديث"، ترجمة جورج سعيد يونس، مكتبة الحياة،دون طبعة، بيروت،دون سنة نشر.

3. الواد حسين،"في مناهج الدراسة الأدبية" ، سراس للنشر ،دون طبعة، تونس،(1985).
4. ابن منظور،"لسان العرب"، إعداد وتصنيف يوسف الخياط ، دار لسان العرب،دون طبعة، بيروت،دون سنة نشر.

5. الزمخشري،"أساس البلاغة"، تحقيق عبد الرحيم محمود،دار المعرفة،دون طبعة ، بيروت، دون سنة نشر.

6. سورة المائدة.
7. الزمخشري، "الكشاف"، دار المعرفة ،دون طبعة ، لبنان،دون سنة نشر.
8. ابن كثير،"تفسير ابن كثير"، دار الأندلس،دون طبعة، بيروت ،دون سنة نشر .
9. حسين محمد مخلوف،"كلمات القرآن تفسير و بيان"،دار المعارف،دون طبعة، القاهرة،(1980).
10. أحمد سيد أحمد،"الدليل إلى منهج البحث العلمي"، دار المعارف، ط1 ،القاهرة، (1985).
11 . مندور محمد،"النقد المنهجي عند العرب"،دار نهضة مصر،دون طبعة، مصر، دون سنة نشر.
12. وهبة مجدي،"معجم مصطلحات الأدب" ، مكتبة لبنان ،دون طبعة، بيروت ،(1974) .
13. علوش سعيد ،"معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" ، منشورات المكتبة الجامعية ،دون طبعة، الدار البيضاء، (1984).

14.بحراوي سيد ،"البحث عن المنهج النقد العربي الحديث" ، دار شرقيات ، ط 1 ، القاهرة (1993).

15. عبد الملك مرتاض ،"الخطاب النقددي"، دار هومة، دون طبعة، الجزائر،(2000).
16. أبو طيبة عبد العالي، "إشكالية تأصيل المنهج"، دار النهضة، دون طبعة، مصر،(1999).
17. حامد حنفي داود،"المنهج العلمي في البحث الأدبي" ، ديوان المطبوعات الجامعية ،دون طبعة، الجزائر ،(1983).

18. شوقي ضيف،"في النقد الأدبي" ، دار المعارف ،دون طبعة، القاهرة،(1980).
19. ريني ويليك و أوستين وارن،"نظرية الأدب" ، ترجمة محي الدين صبحي ، المجلس الأعلى الرعاية الفنون و الآداب ،دون طبعة، دمشق،(1972) .

20. محمد مندور،" في الأدب و النقد" ، دار نهضة مصر ، دون طبعة، القاهرة ،دون سنة نشر .
21. محمد غنيمي هلال، "النقد الأدبي الحديث" ، دار الثقافة ، دون طبعة ، بيروت،دون سنة نشر.
22. صلاح فضل،"منهج الواقعية في الإبداع" ، دار المعارف ، ط 2 ، القاهرة، (1980) .

23. ميجان الرويلي و سعد البازعي،"دليل الناقد الأدبي" ، المركز الثقافي العربي ، ط 3 ، المـــغرب ،(2002).

24. رومان ياكوبسون ،" قضايا الشعرية" ، ترجمة محمد الولي و مبارك حنون ، دار توبقال، ط 1 ،المغرب ،(1988).

25. فرديناند دي سوسير، "دروس في اللسانيات العامة" ، ترجمة يوسف غازي و مجيد النصر ، المؤسسة الجزائرية للطباعة،دون طبعة، الجزائر ، (1986).

26. تزفيطان تودوروف ،"الشعرية" ، ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ، دار توبقال ، دون طبعة، المغرب ،(1987) .

27. رولان بارت، "النقد بصفته لغة" ،ترجمة منذر عياشي, ط١ , مركز الإنماء الحضاري ,دون طبعة، الدار البيضاء،(1994).

28. صلاح فضل،"نص وثلاثة مناهج نقدية "،دار المعارف ،دون طبعة، القاهرة،(2000) .
29. علي خفيف، "التجربة السيميائية عند عبد الملك مرتاض" ، ،دار هومة،دون طبعة،الجزائر،دون سنة نشر.

30. رولان بارت،" نقد وحقيقة", ترجمة منذر عياشي, مركز الإنماء الحضاري , ط١، الدار البيضاء،(1994).

31. عبد القادر بوزيدة ،" دراسة ظاهرة أسلوبية التكرار في القصيدة السياب رحل النهار" ،دار الغرب ،دون طبعة،الجزائر،دون سنة نشر.

32.عبد الله محمد الغذامي،" تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة"، دار الطليعة ، ط1، بيروت، (1987).

33. يوسف وغليسي،" النقد الجزائري المعاصر, إبداع ,دون طبعة، الجزائر،(2002).
34. عمار بن زايد،" النقد الجزائري المعاصر", إبداع ,دون طبعة، الجزائر،(2002).
35. إبراهيم رماني،"أسئلة الكتابة النقدية" , المؤسسة الجزائرية للطباعة ,دون طبعة، الجزائر،(1992).

36.سعد الله أبو القاسم،"دراسات في الأدب الجزائري الحديث" , المؤسسة الوطنية للكتابة , دون طبعة،الجزائر،(1985) .

37. ركيبي عبد الله،"القصة الجزائرية القصيرة" , المؤسسة الوطنية للكتاب ,دون طبعة، الجزائر (1983).

38. عبد الله ركيبي،" الشعر الديني الجزائري الحديث" , الشركة الوطنية للنشر و التوزيع , , ط١ الجزائر،(1981).

39. ناصر محمد،"المقالة الصحفية الجزائرية", الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع, دون طبعة، الجزائر،(1978).

40. محمد مرتاض،" نهضة الأدب العربي في الجزائر" , الشركة الوطنية للنشر و التوزيع , دون طبعة، الجزائر،(1983).

41. ساري محمد،"النقد الأدبي"، دار الحداثة ،دون طبعة، بيروت ،(1986).
42. ساري محمد،"البحث عن النقد الأدبي الجديد"، دار الحداثة ،دون طبعة، بيروت،(1984).
43. عبد الله بن قرين، "النقد الجزائري الحديث" ، مخطوط ماجستير،دون طبعة، جامعة حلب (1987).

44. صلاح فضل،" نظرية البنائية في النقد الأدبي"، مكتبة الأنجلو مصرية،دون طبعة، القاهرة (1983).

45. عبد العزيز السبيل،" ثنائية النص قراءة في يائية مالك بن الريب"، دار القلم،دون طبعة، الكويت دون سنة نشر،

46. ترنس هوكز،"البنيوية وعلم الإشارة" , ترجمة مجيد الماشطة , دار الشؤون الثقافية العامة, دون طبعة, العراق ،(1986).

47. عبد الملك مرتاض،" التحليل السيميائي للخطاب الشعري النص من حيث هو حقل للقراءة"،دار هومة ،دون طبعة ، الجزائر،(1999).

48. يمنى العيد،"في معرفة النص", دار الآفاق الجديدة, ط 3 , بيروت،(1985).
49. تزفيطان تودوروف،" نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس", ترجمة إبراهيم الخطيب, الشركة المغربية للناشرين المتحدين و مؤسسة الأبحاث العربية, ط1, بيروت،(1982).

50. أبو عثمان الجاحظ،"كتاب الحيوان", تحقيق عبد السلام هارون, دار الكتب,دون طبعة، بيروت(1969) .

51.R.Barth et autres," Poétique du récit, poétique du récit", édition du seuil, France(1977).

52. أحمد شريط،"النص النقدي الجزائري من التفكيكية إلى الانطباعية"،دار المعارف،ط3،الجزائر،دون سنة نشر.

53.وغليسي يوسف ،"الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض "، إيداع ،دون طبعة ، الجزائر (2002).

54. محمد مرتاض،" الألغاز الشعبية الجزائرية"، ديوان المطبوعات الجامعية ،دون طبعة الجزائر،(1982).

55. محمد مرتاض،" عناصر التراث الشعبي في اللاز "، ديوان المطبوعات الجامعية ،دون طبعة الجزائر،(1987).

56. بييرغيرو , "الأسلوبية", ترجمة منذر عياشي, مركز الإنماء الحضاري , ط2 , حلب، (1994) .

57. عبد السلام المسدي،" قضية البنيوية "، دار أمية، ط 1 ، دمشق،(1991).
58. محمد مرتاض،" الأمثال الشعبية الجزائرية" ، ديوان المطبوعات الجامعية ،دون طبعة الجزائر، (1982).

59. محمد مرتاض،"(أ – ي)، ديوان المطبوعات الجامعية، دون طبعة ،الجزائر،(1992).
60. محمد مرتاض،" النص الأدبي من أين؟ والى أين؟"، ديوان المطبوعات الجامعية،دون طبعة الجزائر،(1983).

61. محمد مرتاض،" بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة " أشجان يمانية "،ديوان المطبوعات الجامعية، دون طبعة، الجزائر، (1991).

62.gerrard genette," figure", 3ed seuil,France (1972).
63. المقالح عبد العزيز،"تلاقي الأطراف قراءة أولى في نماذج من آداب المغرب الكبير" , دار التنوير للطباعة والنشر، ط1 , بيروت، (1987).

64. مجلة اللغة و الأدب ، معهد اللغة العربية و آدابها ، جامعة الجزائر.
65. صلاح فضل،" ظواهر أسلوبية في شعر شوقي"،دار المعارف،ط2،دمشق،(1996).
66. بوطاجين السعيد ،"الاشتغال العاملي دراسة سيميائية غدا يوم جديد لإبن هدوقة"،هيئة منشورات الاختلاف، دون طبعة، الجزائر،(2000).

67. الحمداني حميد،"بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي،ط4 المغرب،(1991).

68. الحمداني حميد،"بنية النص الشعري من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي،ط1،المغرب،(1994).

69. حسين خمري ،"بنية الخطاب الأدبي" ، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ،دون طبعة الجزائر، دون سنة نشر.

70. علي ملاحي ، "شعرية السبعينات القارئ و المقروء" ، منشورات الجاحظية،ط1، الجزائر (1999).

71. مجلة فصول،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة.
72 .عبد الملك مرتاض،" تحليل الخطاب السردي دراسة سيميائية تفكيكية لرواية* زقاق المدق *" ديوان المطبوعات الجامعية دون طبعة، الجزائر،(1995).

73. مجلة الثقافة ، وزارة الثقافة ، الجزائر.

74. مجلة آمال ، وزارة الثقافة ، الجزائر.
75. مجموعة من المؤلفين،" قاموس التحليل السميائي"،دار القلم،ط2،سوريا،(1997).
76.عبد الحميدبورايو،" القصص الشعبي في منطقة بسكرة" ، ديوان المطبوعات الجامعية، دون طبعة، الجزائر، (1986).

77.T.todorov, et O.ducrot, "dictionnaire encyclopédique des sciences du langage", ed Seuil, France (1972).

78.Julia kristiva ,"la révolution du langage poétique", ed seuil , paris (1974)

79. نور الدين السد،" المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب"،دار المعارف،دون طبعة،المغرب،(1998).

80. عبد الملك مرتاض ،" نظرية التقويض (مقدمة في المفهمة و التأسيس)"،دار هومة،ط2،الجزائر(1997).

81. مجموعة من المؤلفين، "السيميائية أصولها و قواعدها "، ترجمة رشيد بن مالك ، منشورات الاختلاف،ط3، الجزائر،(2002).

82 . petit larouss en couleur, France 1980.
83. عبد الحكيم راضي، "بنية الخطاب الشعري(عرض و مناقشة) "،دار الغرب،دون طبعة،الجزائر(2000).

84. الغذامي محمد عبدالله،"الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية"، النادي الثقافي الأدبي، دون طبعة، جدة،(1985).

85. مجلة تجليات الحداثة ، معهد اللغة العربية و آدابها ، جامعة وهران.
86. عبد الملك مرتاض،" في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد" ، عالم المعرفة ،دون طبعة الكويت،(1998).

87. مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت .
88. محمد الناصر العجيمي،"تحليل الخطاب السردي نظرية غريماس" ، الدار العربية للكتاب دون طبعة، دمشق،(1993).

89. سيزا قاسم وآخرون ،"مدخل إلى السيميوطيقا" ، دار إلياس، دون طبعة ، القاهرة،(1986).
90. عبد الملك مرتاض ، "بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة *أشجان يمانية* "، ديوان المطبوعات الجامعية،دون طبعة، الجزائر ،(1992).

91. علي ملاحي،" مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية"، مجلة اللغة والأدب، دون طبعة"،الجزائر،دون سنة نشر.

92. حنون مبارك،"دروس في السيميائيات" ، دار توبقال ،دون طبعة، المغرب،(1987).

93. عبد العزيز هيكل ،" مبـادئ الأساليب الإحصائية" ، دار النهضة العربية ،دون طبعة، بيروت (1974).

94. جوليا كريستيفا ،" علم النص" ، ترجمة فريد الزاهي ، دار توبقال،ط2 ، المغرب ،(1997).
95. مجموعة من المؤلفين،"النقد الأدبي الحديث"، ترجمة محمود الربيعي,دارالمعارف، ط1،القاهرة،(1985).

96. مر تاض عبد الملك ،"نظرية القراءة" ، دار الغرب للنشر والتوزيع ،دون طبعة، الجزائر (2002).

97. عبد القادر فيدوح،" دلائلية النص الأدبي" ، ديوان المطبوعات الجامعية ،دون طبعة، وهران (1993).

98. مجلة كتابات معاصرة، دمشق.
99. سيد قطب،"النقد الأدبي أصوله ومناهجه"، دار الشروق،دون طبعة، بيروت،دون سنة نشر.
100. عبد الملك مرتاض،" ألف ليلة وليلة"، ديوان المطبوعات الجامعية ،دون طبعة، الجزائر، (1995).

101 . auteurs contemporains, collection dirigée par j.Claude polet, ed Hatier bruxelle, (1985)

.
102. هنريش بليث،" الأسلوبية والبلاغة" ، ترجمة محمد العمري ، أفريقيا الشرق، دون طبعة المغرب،(1999).

103 . محمد غنيمي هلال ،"الأدب المقارن"، دار العودة،دون طبعة، بيروت ،دون سنة نشر.
104. هيكل عبد العزيز،"مبادئ الأساليب الإحصائية" ، دار النهضة العربية،دون طبعة ،بيروت (1974).

105. مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي الأدبي، جدة .
106.عبد الملك مرتاض،" الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور" ، دون طبعة، دار هومة (2000).

107. عمار بن زايد،"النقد الجزائري الحديث" , المؤسسة الوطنية للكتاب ,دون طبعة، الجزائر (1990).

108. عبد الملك مرتاض ،"نظام الخطاب القرءاني"، دار هومة، دون طبعة،الجزائر ،(1994).
109. فيدوح عبد القادر،"الرؤيا و التأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة "، ديوان المطبوعات الجامعية، دون طبعة، الجزائر ، (1995).

110. يوسف حسن نوفل ،"نقاد النص الشعري" ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، دون طبعة ، القاهرة،(1997).

111 . صلاح فضل،"منهج الواقعية في الإبداع" ، دار المعارف ، ط 2 ، القاهرة،(1980).

112. عبد الحميد بورايو،" منطق السرد" ، ديوان المطبوعات الجامعية ، دون طبعة ،الجزائر (1994).

113. مجلة القصة، منشورات الجاحظية،الجزائر.
114. مجلة الموقف الأدبي ، دمشق .
115. حاج محجوب عرايبي ،"دراسات في القصة الجزائرية المعاصرة" ، إبداع ،دون طبعة الجزائر،(1993).

116. عياد محمد شكري،"اللّغة و الإبداع" , دار انترناسيونال ,ط1 ، مصر، (1988).
117. صلاح فضل،" علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته ", دار الآفاق الجديدة , ط1 , بيروت (1985).

118. جورج مونان،" مفاتيح الألسنية" , ترجمة "الطيب البكوش، منشورات الجديد، ط1, تونس (1981).

119. المسدي عبد السلام ،"النقد و الحداثة", دار الطليعة, ط1, بيروت، (1983).
120.T.todorov, et O.ducrot, "dictionnaire encyclopédique des sciences du langage", ed Seuil, France (1972).

121. نور الدين السد،"الأسلوبية و تحليل الخطاب"،دار هومة، دون طبعة، الجزائر،(1998).
122. جورج مولينيه ، "الأسلوبية" ، ترجمة بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدِّراسات و النشر و التوزيع ، ط1, بيروت ،(1999).

123. سعد البازعي،"استقبال الآخر الغرب في النقد العربي الحديث"، المركز الثقافي العربي ,دون طبعة، الدار البيضاء، (2004).

124. شريم جوزيف ميشال،"دليل الدراسات الأسلوبية", المؤسسة العامة للدراسات و النشر و التوزيع , ط1، بيروت، (1984) .

125. شفيع السيد،"الإتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي" ، دار الفكر العربي ،دون طبعة القاهرة، دون سنة نشر.

126. الجرجاني عبد القاهر،"دلائل الإعجاز"، دار المعرفة,دون طبعة، بيروت ,(1981).
127. سعد مصلوح ،"الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، ، دار الفكر العربي، ط2 ، القاهرة، (1984).

128. عبد المطلب محمد،"البلاغة و الأسلوبية" ، دار توبار للطباعة، دون طبعة، القاهرة،(1994).

129. علي ملاحي ،"مفاتيح تلقي النص"، مجلة فصول،دون طبعة، الجزائر،دون سنة نشر.
130. حشلاف عثمان ،"التراث و التجديد في شعر السياب "، ديوان المطبوعات الجامعية ،دون طبعة، الجزائر ، (1986).

131 يحياوي الطاهر ،"البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري"، المؤسسة الوطنية للكتاب، دون طبعة، الجزائر، (1983).

132.شلتاغ عبود شراد،"حركة الشعر الحر في الجزائر"، المؤسسة الوطنية للكتاب ،دون طبعة الجزائر، (1985).

133. بري حواس ،" شعر مفدي زكريا دراسة و تقويم" ، ديوان المطبوعات الجامعية ،دون طبعة الجزائر،(1994).

134. هيمة عبد الحميد ، "البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر شعر الشباب نموذجا"، دار هومة، الجزائر، (1998).

135. أعمال ملتقى(السيميائية والنص الأدبي) ،جامعة عنابة، (1995).
136. مجلة المساءلة، تصدر عن اتحاد الكتاب الجزائريين.
137. عبد الملك مرتاض ،"القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1990
138. ثامر فاضل،"اللغة الثانية" ، المركز الثقافي العربي ، دون طبعة، بيروت ،(1994).
139. طول محمد ،"البنية السردية في القصص القرآني"، ديوان المطبوعات الجامعية، دون طبعة الجزائر، (1991).

140.عبد الملك مرتاض،" الميثولوجيا عند العرب"، المؤسسة الوطنية للكتاب،دون طبعة، الجزائر (1989).

141. بوحوش رابح ،" البنية اللغوية لبردة البوصيري"، ديوان المطبوعات الجامعية،دون طبعة الجزائر، (1993).

142. مرتاض محمد ،"مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم"، ديوان المطبوعات الجامعية، دون طبعة، الجزائر،(1984).

143. عبد الملك مرتاض ،"في الأمثال الزراعية"، ديوان المطبوعات الجامعية،دون طبعة، الجزائر (1987).

144. Iouri lotman, "la structure du texte artistique", Gallimard, France(1973).

145. بوزوينة عبد الحميد،" بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي" ، ديوان المطبوعات الجامعية ، دون طبعة، الجزائر، (2003).

146. أبو النجا حسين،"الإطار العروضي للقصيدة الجزائرية المعاصرة" ، منشورات إتحاد الكتاب دون طبعة،الجزائر، (1995).

147. جريدة الخبر.
148. علي ملاحي ،" الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة" مفهومها وخصائصها"، مخطوط ماجستير، جامعة عين شمس،دون طبعة ،القاهرة، (1989).

149. صحراوي إبراهيم ،"تحليل الخطاب الروائي"، دار الآفاق، ط1، الجزائر،(1999).
150. مجلة القصيدة ، منشورات الجاحظية، الجزائر.
151. بورايو عبد الحميد،"التحليل السيميائي للخطاب السردي" ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، دون طبعة، الجزائر، (2003).

152. عبد الحميد بـــــــورايو،" البطل الملحمي و البطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري" (د م ج)،دون طبعة، الجزائر، (1998).