جامعـــة سعـد دحلـب بالبليـــدة

كليـــة الآداب و العلـــوم الاجتماعيـــة

قســـم اللغة العربيـــة و آدابهـــا

مذكرة ماجستير

التخصص: أدبي

المصطلح النقدي عند عبد الملك مرتاض
مقاربة منهجية

من طرف:

أحمد بناني

أمام اللجنة المشكلة من:

د. عبدلي محمد السعيد	أستاذ محاضر، جامعة البليدة	رئيسا
د. ملاحي علي	أستاذ محاضر، جامعة الجزائر	مشرفا ومقررا
د. كجور عبد المالك	أستاذ محاضر، جامعة البليدة	عضوا مناقشا
د. الوالي بوجمعة	أستاذ محاضر، جامعة البليدة	عضوا مناقشا

البليدة،أفـريل 2007

ملخص

المصطلح النقدي عند عبد الملك مرتاض هو إحاطة بالمصطلح النقدي في تجربة نقدية فذة غنية لواحد من أهم الفاعلين في الساحة النقدية الجزائرية، تكشف خصوصياته وتحولاته، وتحدد أصوله وأبعاده .

إن التجربة الاصطلاحية لهذا الناقد الجزائري تعد تجربة رائدة ومتميزة في الساحة النقدية الجزائرية، إذ لمسنا عنده رؤية متميزة في التعامل مع المصطلح النقدي بشكل عام والمصطلح المعاصر بشكل خاص لذلك حاولنا تتبع إسهاماته في صياغة المصطلح النقدي انطلاقا من توظيفه له وانطلاقا من محاولته إدراجه ضمن السياق الثقافي العربي وإعطائه الخصوصية والمشروعية، ومن ثم منحه فرصة لتداول أوسع وأشمل وأبلغ.

إن عبد الملك مرتاض أحسن مثال يظهر وضعية المصطلح النقدي على الساحة النقدية الجزائرية خاصة، وأنه أكثر النقاد الجزائريين اهتماما بالمصطلح النقدي التقليدي منه والحداثي إذ يحاول التعامل مع هذا الأخير بكل ما أوتي من ثروة لغوية هائلة تمتد قواعدها إلى التراث العربي القديم ببلاغته، وموروثه الأدبي الزاخر، فخاض تفرعاته محكوما بالحدود العامة التي حددها البلاغيون والنقاد القدماء، أو كما جسدتها المعاجم الغربية، فيبدع مصطلحات باستمرار بلغته التي يعمد فيها إلى أدبية خاصة ذات خصوصية مميزة بقاموس ثري لغة وإبداعا، وتعاملا معرفيا ، وهو ما يكشف بعمق قدرات الناقد النقدية المشبعة بدراية واضحة لأسرار اللغة.

الناقد عبد الملك مرتاض يتناول النظريات والمصطلحات النقدية الغربية، وما روج له في نوادي العلم بكل جرأة نقدية إذ لا يتحدث عن الألفاظ من حيث هي ألفاظ فارغة من الدلالات الحية بقدر ما يتحدث عن مصطلحات دقيقة حية محاولا ربطها بالتراث العربي الأصيل .

كل هذا وقفنا عليه بالتفصيل من خلال دراسة وتحليل موضوع المذكرة .

شكر

أتقدم بأسمى آيات الشكر والامتنان إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا العمل ،
وأخص بالذكر الأستاذ المشرف الدكتور / علي ملاحي الذي قبل الإشراف على مذكرتي فكان سخيا
بنصائحه الأدبية وإرشاداته العلمية.

كما أتقدم بالشكر إلى جميع أساتذتي بقسم اللغة العربية وآدابها.

الفهرس

ملخص
شكر
الفهرس
مقدمة 5
1.المصطلح النقدي في الجزائر الهوية والتأسيس.....9
1.1.المصطلح التاريخي.....9
2.1.المصطلح الاجتماعي.....11
3.1 .المصطلح البنيوي.....25
4.1. المصطلح السيميائي.....39
5.1. المصطلح الأسلوبي.....49
6.1 .المصطلح التفكيكي.....54
2 .تحولات المصطلح النقدي عند عبد الملك مرتاض أشكالها وأبعادها المعرفية.....59
1.2.المصطلح التاريخي الاجتماعي أشكاله وأبعاده المعرفية.....59
2.2.المصطلح البنيوي الألسني أشكاله وأبعاده المعرفية..... 62
3.2.المصطلح الأسلوبي البلاغي أشكاله وأبعاده المعرفية.....69
4.2.المصطلح السيميائي أشكاله وأبعاده المعرفية.....78
5.2.المصطلح التفكيكي أشكاله وأبعاده المعرفية.....87
3. المصطلح النقدي التأصيلي وأصوله عند عبد الملك مرتاض 95
1.3. مصطلح التأويل وأصوله.....95
2.3. مصطلح القراءة وأصوله 100
3.3. مصطلح التشاكل وأصوله.....106
4.3. مصطلح التباين وأصوله.....109
5.3. مصطلح البنية وأصوله.....111
6.3. مصطلح الإيقاع وأصوله.....113
7.3. مصطلح الخطاب وأصوله.....118
8.3. مصطلح الأدبية وأصوله.....123
9.3. مصطلح الصورة وأصوله.....126
10.3. مصطلح الشعرية وأصوله.....129
11.3. مصطلح القرينة وأصوله.....131
12.3. مصطلح السمة وأصوله..... 134
13.3. مصطلح السرد وأصوله.....136
14.3. مصطلح السرد بضمير المخاطب وأصوله.....137
15.3. مصطلح الشخصية المدورة وأصوله.....139
16.3. مصطلح الانزياح وأصوله.....141
4. المصطلح النقدي التجديدي وأصوله عند عبد الملك مرتاض.....144
1.4. مصطلح لغة اللغة وأصوله.....144
2.4. مصطلح التناص وأصوله.....146

3.4. مصطلح المعجم الفني وأصوله.....150
4.4. مصطلح الإيقونة وأصوله.....153
5.4. مصطلح السارد الروائي وأصوله.....155
6.4. مصطلح علم السرد وأصوله.....157
7.4. مصطلح الرؤية وأصوله..... 157
1.7.4. مصطلح الرؤية من خلف وأصوله 159
2.7.4. مصطلح الرؤية مع وأصوله.....159
3.7.4. مصطلح الرؤية من خارج وأصوله.....160
8.4. مصطلح السرد بضمير الغائب وأصوله.....161
9.4. مصطلح السرد بضمير المتكلم وأصوله.....163
10.4. مصطلح الشخصية وأصوله.....164
1.10.4. مصطلح الشخصية السطحية وأصوله.....166
11.4. مصطلح المناجاة وأصوله.....167
12.4. مصطلح الإرتداد وأصوله.....168
13.4. مصطلح الحيز وأصوله.....169
خاتمة.....171
ملحق.....174
قائمة المراجع و المصادر.....179

مقدمة

تشهد الساحة النقدية العربية اضطرابا وتداخلا بين مختلف النظريات الوافدة خاصة الحداثية، فاتسمت بالتناقض في تداولها وتعاملها مع المصطلح النقدي الوافد من الثقافات المختلفة خاصة الغربية، وهو ما يؤدي إلى ضبابية في تحويل المعالجة النظرية إلى معالجة تطبيقية، وهو إشكال بالغ يعاني منه المصطلح النقدي على وجه الخصوص، وقد تأسست دراسات كثيرة كان شغلها الشاغل تخفيف الهوة بين النقدين العربي والغربي من خلال محاولة تبسيط هذه النظريات، وما تنبني عليه من مصطلحات نقدية .

الساحة النقدية الجزائرية من ضمن الساحات العربية التي شهدت هذا التفاعل الكبير بين المفاهيم والمصطلحات النقدية الغربية، فكان هذا من الدوافع التي جعلتنا نخوض غمار هذا البحث انطلاقا من تجربة ناقد عرف بغزارة إنتاجه النقدي.

جاء تناولنا للمصطلح النقدي عند عبد الملك مرتاض محاولة للإحاطة بالمصطلح النقدي في تجربة نقدية فذة غنية عند واحد من أهم الفاعلين في الساحة النقدية الجزائرية، علما أن المصطلح النقدي في النقد الجزائري لم يحظ بدراسات تكشف خصوصياته وتحولاته، وتحدد أصوله وأبعاده .

إن التجربة الاصطلاحية لهذا الناقد الجزائري تعد تجربة رائدة ومتميزة في الساحة النقدية الجزائرية، لذلك رأينا فيها نموذجا لدراسة المصطلح النقدي في النقد الجزائري.

إن هذه البحوث التي تختص بالمصطلح النقدي لم تلق اهتماما كافيا من الدارسين إذا ما قيست ببحوث أخرى تناولت المنهج النقدي، لذلك سعينا إلى إبراز المصطلح النقدي عند عبد الملك مرتاض الذي لمسنا عنده رؤية متميزة في التعامل مع المصطلح النقدي بشكل عام والمصطلح المعاصر بشكل خاص لذلك حاولنا تتبع إسهاماته في صياغة المصطلح النقدي انطلاقا من توظيفه له وانطلاقا من محاولته إدراجه ضمن السياق الثقافي العربي لإعطائه الخصوصية والمشروعية، ومن ثم منحه فرصة لتداول أوسع وأشمل وأبلغ.

لا ننكر في هذا السياق أن هناك دراستين تناولتا تجربة عبد الملك مرتاض النقدية، وتتمثلان في رسالة للباحث الدكتور علي خفيف بعنوان " التجربة النقدية عند عبد الملك مرتاض" ورسالة الباحث الدكتور يوسف وغليسي تحت عنوان " إشكالية المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية "، وقد طمحنا إلى أن يكون هذا البحث حلقة تضاف إلى هاتين الدراستين خاصة أننا حصرنا عملنا في تناول المصطلح النقدي الذي لم يحظ بما حظي به المنهج من الاهتمام في الدراستين المذكورتين سالفا إذا ما قيس ذلك بالثورة التي أحدثتها التجربة الاصطلاحية لهذا الناقد على الساحة النقدية الجزائرية والعربية على حد سواء .

لقد كانت النظريات الغربية التقليدية والحداثية مدار اهتمام الدراسات النقدية العربية التي سعت إلى تصنيف النظريات الغربية، ومناهجها وطرائق تناولها للنصوص ، وقد وجدت هذه النظريات صدى وقبولا لدى القارئ والناقد العربيين لدرجة أنه عقدت من أجل ذلك ملتقيات وطنية ، وندوات جامعية وأيام دراسية تناولت هذا الموضوع بشكل مفصل من مثل: مؤتمر قراءة جديدة لتراثنا النقدي الذي عقد بالسعودية سنة 1990، ملتقى السيميائية والنص الأدبي الذي عقد بجامعة عنابة سنة 1995،ملتقى علم النص والتحليل الأدبي واللغوي للنصوص الذي عقد بجامعة الجزائر سنة 1997،....

وللوقوف على التجربة الاصطلاحية عند عبد الملك مرتاض انطلقنا في ذلك من الإشكالية التالية والتي مدارها حول موقع المصطلح النقدي عند الناقد عبد الملك مرتاض من التطورات التي شهدتها النظريات النقدية الغربية، وموقع التجربة النقدية الاصطلاحية عند هذا الناقد على الساحة النقدية الجزائرية، ومدى تمثل هذا القطب النقدي لمفاهيم ومصطلحات هذه النظريات النقدية، ومدى تأصيله وتجديده في المصطلح النقدي والتحولات التي شهدها هذا المصطلح والاتجاهات التي حكمت تفاعله مع المصطلح النقد الغربي، بالإضافة إلى خصوصية التجربة الاصطلاحية عنده، فكان عنوان بحثنا "المصطلح النقدي عند عبد الملك مرتاض –مقاربة منهجية".

إن من أهم العوائق التي صادفتنا في هذا البحث صعوبة حصر المدونة النقدية إذ تعتبر تجربة الناقد عبد الملك مرتاض تجربة غزيرة بالإنتاج النقدي خاصة إذا تعلق الأمر بالدراسات الحداثية وكثير منها منشور بالمجلات والدوريات، وهو ما جعل أمر حصرها ضربا من المستحيل لذلك ركزنا على الأعمال المطبوعة، وبعض الدراسات المنشورة التي تمكنا من العثور عليها مع التركيز على الدراسات التطبيقية دون إغفال الدراسات النظرية مع تحديد مجالها بناء على تناولها للمصطلحات التالية "التاريخية، الاجتماعية، البنيوية ، الأسلوبية البلاغية، السيميائية، التفكيكية ".

إن منهج هذا البحث يقوم على الوصف والاستقراء والتحليل إضافة إلى الإحصاء و المقارنة، وذلك تبعا لما تقتضيه خطوات البحث .

سنركز في هذه الدراسة على بعض النماذج من المصطلح النقدي اعتقادا منا بأنها الأكثر شيوعا في التجربة الاصطلاحية عند عبد الملك مرتاض، والأكثر تعبيرا عن المصطلح النقدي الجزائري، فنحسب أن عبد الملك مرتاض أحسن مثال يظهر وضعية المصطلح النقدي على الساحة النقدية الجزائرية خاصة، وأنه أكثر النقاد الجزائريين اهتماما بالمصطلح النقدي التقليدي منه والحداثي إذ يحاول التعامل مع هذا الأخير بكل ما أوتي من ثروة لغوية هائلة تمتد قواعدها إلى التراث العربي القديم ببلاغته، وموروثه الأدبي الزاخر، فخاض تفرعاته محكوما بالحدود العامة التي حددها البلاغيون والنقاد القدماء، أو كما جسدتها المعاجم الغربية، فيبدع مصطلحات باستمرار بلغته التي يعمد فيها إلى أدبية خاصة ذات خصوصية مميزة بقاموس ثري لغة وإبداعا، وتعاملا معرفيا ، وهو ما يكشف بعمق قدرات الناقد النقدية المشبعة بدراية واضحة لأسرار اللغة.

الناقد عبد الملك مرتاض يتناول النظريات والمصطلحات النقدية الغربية، وما روج له في نوادي العلم بكل جرأة نقدية إذ لا يتحدث عن الألفاظ من حيث هي ألفاظ فارغة من الدلالات الحية بقدر ما يتحدث عن مصطلحات دقيقة حية محاولا ربطها بالتراث العربي الأصيل .

أما الخطة التفصيلية لهذا البحث، فقد تضمنت مقدمة وأربعة فصول وخاتمة وملحق .

تناولنا في الفصل الأول المصطلح النقدي في الجزائر الهوية والتأسيس حيث وقفنا فيه على الهوية التأسيسية لجملة من المصطلحات النقدية بدءا بالمصطلح التاريخي والمصطلح الاجتماعي انتهاء بالمصطلح الحداثي وهويته التأسيسية في النقد الجزائري اعتمادا على أهم الدراسات التي رأينا أنها تمثل المصطلح النقدي الجزائري أحسن تمثيل سواء التقليدي منه أوالحداثي، فحصرنا المصطلح التقليدي في المصطلحين التاريخي والاجتماعي، والمصطلح الحداثي ممثلا في المصطلح البنيوي والأسلوبي والسيميائي ، والتفكيكي .

كما تناولنا في الفصل الثاني تحولات المصطلح النقدي عند عبد الملك مرتاض أشكالها، وأبعادها المعرفية وقفنا فيه على التحول الذي طرأ على المصطلح النقدي عند عبد الملك مرتاض من خلال أشكاله وأبعاده المعرفية مع الوقوف على خصوصياته المنهجية ، فحصرنا المصطلح النقدي التقليدي عند

هذا الناقد في التاريخي الاجتماعي، والمصطلح الحداثي في البنيوي الألسني ،و البلاغي الأسلوبي ثم السيميائي ، وأخيرا التفكيكي .

أما الفصل الثالث، فتناولنا فيه مفهوم المصطلح النقدي التأصيلي وأصوله عند عبد الملك مرتاض، وذلك من خلال جملة من المصطلحات التي حاول تأصيلها، وربطها بالتراث العربي الأصيل، ومما تجدر الإشارة إليه في هذا الشأن أن تقسيمنا للمصطلح النقدي الحداثي في النقد الجزائري عند عبد الملك مرتاض في الفصلين الأولين قد يوقع في شيء من الاضطراب نظرا للتداخل الكبير للرؤى التي انبثقت عنها هذه المصطلحات، والتي تعود في مجملها إلى اللسانيات وهو ما جعل أمر التفريق بينها يبدو صعبا خاصة وأن النقاد الذين تناولنا دراساتهم يصرحون في مقدماتهم بانتماءات معينة لمصطلحاتهم، فإذا جئناها وجدناها بعيدة عما تم التصريح به في مقدماتهم، والأمر نفسه مع الناقد عبد الملك مرتاض.

الفصل الرابع خصصناه لمفهوم المصطلح التجديدي وأصوله عند عبد الملك مرتاض، وذلك من خلال بعض المصطلحات النقدية التي لم يعمد الناقد إلى تأصيلها مكتفيا بإثرائها والتوسع في تناولها بالرغم من إمكانية التنقيب عنها في متون التراث الزاخر .

أنهينا البحث بخاتمة حوصلنا فيها النتائج التي توصلنا إليها، والتي يمكن اعتبارها أهم الملامح التي وسمت التجربة النقدية الاصطلاحية عند الناقد عبد الملك مرتاض،ثم اتبعناها بملحق ضمناه سيرة ذاتية للناقد.

في الأخير أسجل شكري واحترامي للأستاذ الفاضل الدكتور علي ملاحي لقبوله الإشراف على هذا العمل، فقد كان له فضل كبير في خروج هذه الثمرة المتواضعة إلى النور، فقد أفادني كثيرا في بحثي بنصائحه وإرشاداته ومعارفه وما أعارنيه من كتب ومجلات قيمة... فله مني أسمى آيات التقدير والاحترام.

الفصل 1
المصطلح النقدي في الجزائر الهوية والتأسيس

إن المصطلح النقدي في النقد الأدبي الجزائري عرف تحولات عديدة بحسب الهوية التي كانت تصبغه بها كل مرحلة مر بها النقد الأدبي الجزائري، فقد كانت بداية هذا النقد تاريخية اجتماعية لتغدو فيما بعد نصية مهمشة كل سياق يخرج عن إطار النص الأدبي، وهو ما جعلنا نرسم خريطة التحول الاصطلاحي الجزائري انطلاقا مما عرفته الساحة النقدية الجزائرية من خلفيات شكلت تأسيسا حقيقيا للمصطلح النقدي الجزائري ولهويته، وقد جاء تصنيفنا كالتالي:

1.1. المصطلح التاريخي الهوية والتأسيس في النقد الأدبي الجزائري:

إذا تتبعنا بعض الدراسات النقدية الأدبية التي تناولت المصطلح النقدي التاريخي لوجدنا أهم هذه المصطلحات حضورا هي " **البيئة ، النشأة ، التاريخ ، التطور ، الزمان ، المناسبة ...**"خاصة عند الدكتور أبو القاسم سعد الله في كتابه "شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة "**[1]**.

وتمثل تلك المصطلحات مفاتيح النقد التاريخي في الجزائر الذي تهدف مصطلحاته إلى تعقب الظاهرة الأدبية من خلال ربط الأحداث بالزمن**[2]ص123** ، وبالمناسبة التي صادفتها، فهي مصطلحات ترتبط " بالتفاصيل التاريخية لحياة الشاعر، وعصره، وموضوعات شعره في ارتباطها بالمناسبة التاريخية التي قيلت فيها ..."**[3]ص23** .

وهو ما يؤكده أبو القاسم سعد الله في كتابه "دراسات في الأدب الجزائري الحديث "**[4]** .

فالناقد يركز على المصطلحات التي تشير إلى البيئة وتأثيرها في الظاهرة الأدبية **[4]ص08** ، وهو تجسيد لخلفية فلسفية عرفت بـ " المادية الجدلية " ،التي تتكئ مصطلحاتها على تفسير الظواهر الأدبية، والمؤلفات، وشخصيات الكتاب، والنقاد الذين يجنحون إلى مثل هذه المصطلحات يؤمنون بأن كل تفسير من الممكن بعد ذلك أن يخرج منه القارئ بحكم لنفسه **[5]ص20**.

إلى جانب سعد الله نجد هذه المصطلحات عند الدكتور عبد الله الركيبي خاصة في كتابه "القصة الجزائرية القصيرة " **[6]**.

الذي اختزل فيه المصطلحات الفلسفية التي تبناها (هيبوليت تين) في نظريته التي تعتمد الثالوث الاصطلاحي (العرق ، البيئة ، الزمان) **[3]ص20**.

التي استمدت مشروعها الاصطلاحي من الداروينية **[7]ص 38**،ويتجلى ذلك من خلال تركيزه على المصطلحات التي تحيل على الظروف والمؤثرات والعوائق التي ساهمت في نِشأة القصة في سياقها التاريخي **[6]ص6**.

مختزلا بذلك رؤية (سانت بوف) (SAINT BOEUV) الذي دعا إلى دراسة الأدباء والظواهر الأدبية بمصطلحات تحيل على "أحوال طبيعتهم ...دراسة عضوية نفسية اجتماعية كما تدرس الثمرة في شجرتها لنتبين خصائصها ..." **[7]ص17**.

المصطلح النقدي التاريخي في النقد الجزائري يغترف من هذه الرؤية التي تجعل الأدب خاضعا لظروف وعوائق تسهم في تحديد خصائصه، وأشكاله، وتطوره، وهو ما وقف عليه الناقد عبد الملك مرتاض حيث تتعزز دراسته النقدية الأولى بجملة من المصطلحات التاريخية مثل " الأصول، النشأة، التطور، المؤثرات" وهو ما نجده خاصة في كتابه " فن المقامات في الأدب العربي " **[8]**.

حيث تعكس هذه المصطلحات الخلفية الفلسفية التي تناول بها الناقد فن المقامة خلفية تغترف من رؤية (تين) التي تعتمد (البيئة والعرق والزمن) كأسس للوقوف على خصائص أي ظاهرة أدبية، فالناقد يصرح بأنه تناول فن المقامات" بوجه عام من يوم بزوغه إلى يوم أفوله ...والخوض فيما اعتوره من تطورات خلال عصر تاريخ الأدب العربي" **[8]ص3**.

إنها نظرة تاريخية تطورية مستلهمة من نظرية داروين التطورية لتبقى (البيئة والعرق والزمان) أهم المؤثرات في تطور أي ظاهرة أدبية .

2.1. المصطلح الاجتماعي في النقد الأدبي الجزائري الهوية والتأسيس:

نقف على هذا المصطلح من خلال دراسات بعض النقاد الجزائريين الذين تناولوا هذا المصطلح إذ نجد جملة من المصطلحات توزعت في دراساتهم مثل (الإنسانية ، الواقعية، رسالة الأديب ، رسالة الناقد ، الالتزام ، البطل الايجابي ، البطل النموذجي ، الطبقة الكادحة، أسلوب الواقعية المحض، الواقعية الاشتراكية، الاتجاه الاصلاحي، الاتجاه الواقعي ...)، فإذا تتبعنا دراسات عبد الله الركيبي، وجدناه يتبنى مصطلح (الانعكاس والإنسانية) ، وذلك في تأكيده على أن "الشعر نشاط إنساني يعكس ما يجري في بيئة الشاعر من أحداث ووقائع ومفاهيم ..."**[9]ص8**.

اغتراف جلي من نظرية الانعكاس التي تتكئ على الفلسفة الواقعية المادية، وهي فلسفة ترى "أن الوجود الاجتماعي أسبق في الظهور من وجود الوعي بل أن أشكال الوجود الاجتماعي هي التي تحدد أشكال الوعي ..." **[10]ص66**، فالظاهرة الأدبية ما هي إلا صورة للوجود الاجتماعي ، فهذه خلفية استند إليها الناقد الركيبي في تبنيه لمصطلح (الانعكاس) مما جعله يعتمد فكرة أن وجود الإنسان مرتبط أساسا بالإنتاج الاجتماعي **[11]ص61**، وهو الواقع المادي أي علاقات الإنتاج، وقوى الإنتاج، وهي البناء التحتي إذ تولد وعيا محددا هذا الوعي يضم الثقافة والفلسفة والقوانين والدساتير والفكر والفن ،وهي تمثل البناء الفوقي ، فتغير البناء التحتي يستتبع تغيرا في البناء الفوقي أي أن التغير في البناء الاقتصادي والاجتماعي يؤدي إلى تغير في شكل الوعي أو مجمل البناء الفوقي غير أن العلاقة بين البناءين علاقة جدلية بمعنى أن الوعي أو البناء الفوقي يعود فيؤثر في البناء التحتي من خلال تثبيته أو تحويره، أو تعديله أو تغييره، فكل تغير إذن في علاقات الإنتاج أوفي البناء الاقتصادي والاجتماعي يستتبع بالضرورة تغيرا في الرؤية لمفهوم المجتمع والإنسان واللغة والأدب والقيم، وهو ما يؤدي بالضرورة إلى تغير في الأشكال الأدبية من حيث الموضوعات، والأساليب، والأهداف، وهذا يعني أن الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي **[10]ص66-67** ، فالأدب ما هو إلا انعكاس للبنية المجتمعية التحتية وتعبير عنها .

تنتشر مصطلحات أخرى تحمل الصبغة الاجتماعية في دراسات الناقد محمد مصايف مثل (رسالة الأديب ، رسالة الناقد ، الطبقة ...) ، وهي مصطلحات يقتبسها الناقد من رؤيته لدور الأديب في المجتمع إذ يرى أن للأديب "رسالة مزدوجة ، فمن جهة ...ينتظر منه أن يكون لسان الطبقة الكادحة ، ومن جهة ... ينبغي له أن يعمق الاتجاه العقائدي الذي تعتنقه ، وتسير عليه هذه الطبقة " **[12]ص64**.

لاشك أن هذه المصطلحات منبثقة عن تصور فلسفي لا يعدو أن يكون تجسيدا لنظرية الانعكاس الفني التي ترى 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 للواقع ... " **[11]ص60** .

فمن هذا الانعكاس تكون للأديب رسالة يعبر عنها متبنيا في ذلك عقائد الطبقة التي يحمل قضاياها، فرسالة الأديب بذلك هي ما يجعله "...مصورا لحياة الفرد والمجتمع ، ومعبرا عن خلجات النفس الإنسانية من الأماني والمطامع، وما ينتابها من المآسي والآلام، وما يأسرها من بديع خلقه، فتتغنى به أيما غناء تقديرا لمظاهر الجمال والجلال، وما يمثله الأدب من قوة دافعة إلى المثل العليا والمآثر الماجدة بل يعتبر الأدب ذو شأن كبير تقدره الأمم الراشدة، وتعد رجاله رسل هداية عليهم أن يدعوا، ويبلغوا، وعليها أن تطيع، وتنقاد " **[2]ص103**.

فعلى الأديب أن يمثل الطبقة التي ينافح عنها أحسن تمثيل حاملا آمالها، وآمالها، فالرسالة مستوحاة من نظرية(لوكاتش)، فلا شك أن "المجتمع ليس كلا متجانسا... نلمس في المجتمع ثقافتين؛ ثقافة سائدة هي ثقافة الطبقة السائدة، والمسيطرة على المجتمع، وعناصر ثقافة أخرى تبنيها الطبقات المقهورة، والمستغلة، والمسيطر عليها ، وعلى هذا الأساس ، فإن للفن والأدب بعدا طبقيا اجتماعيا ؛أي هناك أعمال أدبية ممتثلة للواقع الاجتماعي ، وتدعوا للتصالح معه ، وأعمال أخرى تطمح إلى هدم العلاقات القائمة لبناء مجتمع أفضل؛ أي أن بعض الأعمال تنطوي على رؤية ممتثلة تصالحيه ،وأخرى تنطوي على رؤية تجاوزية، وهنا يصبح الانعكاس أنواعا ، فهناك انعكاس طبيعي (مزيف) ، وهناك انعكاس واقعي (صادق)على حد تعبير لوكاتش ..."**[10]ص67**.

إن(الرسالة والانعكاس والطبقة) مصطلحات استمدها النقاد الجزائريون من فلسفة لوكاتش ، والفلسفة المادية لتين ، فالأديب هو لسان حال الطبقة المقهورة في المجتمع ، لسان المستضعفين والمحرومين، فمصطلح (رسالة الناقد) يشير إلى عدم اغفال الجانب الاجتماعي في أعمال الأدباء ، فيبين العلاقة بين هذه الأعمال ، وبين تطلعات المجتمع ، ومدى خدمة هذه الأعمال لآمال الطبقات العاملة المحرومة، إن (الرسالة والطبقة) من المصطلحات التي تنبض بالفلسفة الماركسية التي سادت في الساحة الجزائرية فترة من الزمن هذه الفلسفة التي لا ترى في الإنسان كائنا عضويا منعزلا بقدر ما تحاول ربط وجوده بالمتغيرات التاريخية والاجتماعية ليصبح الأدب خاضعا للمقياس نفسه حيث

أصبح "النوع والمعيار الأساسي للأدب الواقعي هو النموذج "Type"، وهو مركب يربط العام بالخاص ربطا عضويا سواء على مستوى الشخصيات أو الأوضاع ..."**[13]ص325**.

هذا هو رأي (جورج لوكاتش) الذي يعد من صلب الماركسية التي تعود في الأخير إلى التسليم بأن الأدب والفن مرآة للحياة الاجتماعية إذ تتحول العلاقة الاجتماعية مع تحول الأذواق الجمالية للناس ، وكذا إنتاج الفنانين **[14]ص152** .

إن الإيمان بالترابط الوثيق بين الحياة الاجتماعية والأدب أدى إلى ظهور مصطلحات أخرى تحمل هذه النزعة من مثل "الواقعية ، الالتزام" ، فمصطلح الواقعية يتبناه د. محمد مصايف مؤكدا بأنه استند في ذلك إلى "المنهج الواقعي التقدمي " في النقد والأدب، فنظر إلى النص على أنه أثر أدبي يعبر عن قضايا اجتماعية أو قومية أو عاطفية دون إغفال الجانب الفني للأثر الأدبي أي نظر إلى مضمون هذا الأثر ، ومدى علاقاته بنفس صاحبه وبالمجتمع **[12]ص5** .

الواقعية تقتضي من الأديب أن يعبر تعبيرا صادقا عن القضايا القومية والعاطفية لمجتمعه ذلك أن موجودات الواقع الإنساني في أي مجتمع ، وفي أي عصر كانت لا تزال تشكل المادة الخام والينبوع الثري لذا، فإن نجاح أي فنان كيفما كان مجاله في الإبداع وأيا كانت وسيلته في التعبير عن موجودات هذا العالم المتكاثرة والمتنوعة على الدوام محكوم بمدى قدرة هذا الفنان على وعي، واستيعاب كل ما يفرزه الواقع الإنساني خلال تفاعلاته المستمرة الدائبة، وبالتالي قدرته على التعبير عن معطيات ذلك الواقع تعبيرا فنيا صادقا تتحقق معه لحظة الانعكاس في كل عمل فني أصيل يبتعد عن كل ابتذال أو تشويه **[15]ص290**.

الواقع الإنساني يعتبر المادة الأولى التي يستوحيها الأديب في التعبير عن مشاعره ومواقفه، ويتجسد هذا الواقع في حياة الإنسان في بيئة معينة، وفي وضعه الاجتماعي بما يطبعه من بؤس أو رخاء ليرسم بذلك علاقته بالأرض وموقفه من الأنظمة والقوانين الدينية والسياسية والاجتماعية دون إغفال مشاعره وأحاسيسه إنه "واقع واسع يشمل مظاهر الوجود الإنساني في مجتمع معين " **[15]ص290**، وهو ما يؤهل الأديب للتعبير عن الطبقة المقهورة تعبيرا يرقى إلى مستويات طموحاتها وآمالها معبرا عن تعاستها ومكابدتها أمام الطبقات الأخرى ليكون بذلك شاهدا على الصراع الطبقي محددا طبيعة الصراع مبينا أسبابه وآثاره،وهي دعوة تبنتها الفلسفة الماركسية التي تنطلق من بديهية ترى أن الأدب أو الفن بدأ وجوده مرافقا للمجهود العضلي الذي يقوم به الإنسان لكسب العيش، والإنسان فيما يرى(ترو

تسكي) لم يشرع في نظم الشعر إلا بعدما وضع بينه وبين الأرض أدوات الفلاحة، وأنه لولا المنجل والمحراث لما كان هناك شاعر **[16]ص50**، فكان لابد 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 "**[7]ص50** .

الأديب في رأي الفلسفة الماركسية لسان حال الجماعة التي نشأ فيها وانتمى إليها، فمصطلح الواقعية يعبر عن "عقيدة تقترح معرفة دقيقة وموضوعية بالواقع كخاتمة للنشاط الأدبي...وتؤكد الواقعية الساذجة في تعارضها مع الواقعية النقدية على واقعية ما يظهر لنا من أشياء من جهة وعلى الميزات الحسية المندمجة في طبيعة الأشياء ذاتها من جهة أخرى"**[14]ص232**، فمصطلح الواقعية في النقد الجزائري يحيلنا على الاشتراكية إذ أن مصطلح الواقعية الاشتراكية"نمط من التعبير الأدبي يعتبر الأكثر ملائمة جماليا وسياسيا...وتزعم،الواقعية الاشتراكية تقديم تمثيلية تاريخية لواقع ينمو ثوريا" **[14]ص233**، وفيها يصور الأديب واقعا عاشه ومارس تجاربه لا كمتفرج من بعيد أو ناقل لخبرات وتجارب الآخرين **[17]ص52-55**، فهي المعيشة الحقيقية لما يدور في بيئته، وهي تجسيد لجميع آمال وتطلعات الأفراد من منطلق أنه فرد من جماعة يتأثر بما تتأثر به، وينبض قلبه بنبض قهرها، وألمها، كما ينتعش بنبض آمالها.

موازاة مع مصطلح الواقعية ظهر مصطلح (الالتزام) الذي تبناه العديد من النقاد الجزائيين، وهو مصطلح استوحاه هؤلاء من الواقعية الوجودية، فالالتزام في نظرهم هو"وعي بالواقع السياسي والاجتماعي لشعب من الشعوب، وهذا الوعي هو الذي يجعل الأديب يشعر بمسؤوليته إزاء هذا الشعب، ويتخذ موقفا دون غيره من المواقف، ولهذا كان الالتزام...ليس توجيها أو ضغطا خارجيا بل نوعا من النضج والشعور بالمسؤولية " **[15]ص238** ،وهو ما يوافق ما أورده سعيد علوش إذ ذهب إلى أن الالتزام هو وعي بهذا الواقع السياسي والاجتماعي لشعب من الشعوب، والشعور بالمسؤولية إزاء هذا الواقع، فكأن الالتزام بذلك قرار كاتب بالتزام كتابته تاريخ وضعية أو وعي ما **[14]ص195**.

هذا ما ذهب إليه الدكتور محمد مصايف، فالالتزام في رأيه هو اعتناق هذا الأديب شاعرا كان أم كاتبا لموضوعات وطنية أو إنسانية أو مذهبية عن اختيار، فالالتزام قبل كل شيء اختيار شخصي دونما ضغط خارجي، والأديب الملتزم يختار موضوعه، وطريقة تعبيره بحرية كاملة إنهما يوافقان مذهبه في الحياة، ويلبيان نزعة عميقة في نفسه**[18]ص194**، فالالتزام اعتناق عن اختيار للقضايا الوطنية والإنسانية والمذهبية، فهو يلبي نزعة مكنونة في نفس صاحبه.

إن مصطلح الالتزام في النقد الجزائري مستمد من الفلسفة الماركسية حيث يتحدد مفهوم الالتزام في الواقعية الاشتراكية بشكل أوضح من خلال رؤيتها لطبيعة الفن، و وظيفته، ودوره في حياة المجتمع، ورسالته الإنسانية، ومن خلال تحديدها شخصية الفنان ومهمته، ودوره المنوط به في المجتمع **[19]ص181**.

مفكرو الواقعية الاشتراكية من أشد الداعين إلى تجسيد الالتزام في الأدب، فقد قرنوه بمحورين:"أولهما اجتماعي، وثانيهما سياسي، فالأول يهدف إلى الاهتمام بمشاكل الشعب،وحاجاته، والعمل على إخراجه، ودفعه نحو الاشتراكية، أما المحور الثاني يرتبط بالحزب الشيوعي ، وسياسته حيث يتولى الأدب تمجيده ، والإشادة به " **[20]ص366**.

لاشك أن مدار الالتزام عند النقاد الجزائريين ينهل من هذه النزعة الواقعية الاشتراكية ، وما يؤكد هذه الرؤية هو تناول الدكتورعبد الله الركيبي لمصطلح الالتزام انطلاقا من هذه الخلفية إذ يؤكد أن الأدب الملزم هو أدب إيديولوجي صرف أما الأدب الملتزم ، فهو أدب وثيق الصلة بالقيم الإنسانية ، وقد واكب تاريخ الفكر منذ العصور القديمة منذ بدايته كنشاط فكري إنساني ، وبما أنه صادر من أغوار النفس البشرية السحيقة ، فهو موجه للإنسان ذاته للتعبير عن طبائعه ، وآماله، وتطلعاته ، وقد اشترط في هذا الأدب أن يكون حرا لا تعتريه تبعية حكم أو سلطة **[21]ص21**.

هناك اتفاق كبير بين ما دعت إليه الاشتراكية تحت مظلة مصطلح (الالتزام) ، وما ذهب إليه الركيبي بالرغم من اشتراطه عدم الخضوع لتبعية الحكم أو السلطة إذ أن مدار مصطلح الالتزام هو التعبير عن آمال، وآلام الإنسان، وهو ما يدخل في صلب الاشتراكية التي تنظر إلى الالتزام بوصفه الجهد الواعي الذي يقوم به الفنان من أجل مصالح الطبقة الصاعدة ، وهي الطبقة البروليتارية، وهو يعمل على تعميق، وتأكيد أفكاره الاشتراكية، وتوجهها الثوري، ويجد في نضالاتها ، وكفاحها مادة غنية لعمله الإبداعي **[19]ص15**.

مصطلح الالتزام بذلك هو وقوف إلى جانب الإنسان لا فردا منعزلا، وإنما ممثلا للإنسانية كلها في تاريخها الطويل في كل زمان ليحسم صراعه الرهيب ضد الاستغلال والعبودية للوصول إلى الحرية الكاملة الشاملة في ظل مجتمع عادل ينعدم فيه تمايز الناس حسب الطبقات ، وتخلص فيه الإنسان من الاستغلال والظلم، وبهذا يمكن للإنسانية أن تحافظ على كيانها، ووجودها، واستمرارها في أحسن

الظروف شريطة ألا يبتعد بذلك عن أصالتها، فطبيعة فنه سبر أغوار النفس ، واستنباط ما يكشفه من عوالم غامضة ، وأسرار تحمل في طياتها معنى السعادة والشقاء **[21]ص23.**

هذه الرؤية تؤكد بأن مصطلح الالتزام عند الدكتور عبد الله الركيبي، والدكتور محمد مصايف ينهل من الوجودية التي دعا إليها (جان بول سارتر) حيث يعتبر الكاتب الملتزم ذلك الكاتب الذي يجتهد في أن يتحقق لديه وعي أكثر ما يكون جمالا، وأبلغ ما يكون كلاما ، فعندها ينقل لنفسه، ولغيره ذلك الالتزام من حيز الشعور الغريزي الفطري إلى حيز التفكير، والكاتب هو الوسيط الأعظم ، وإنما التزامه في وساطته غير أنه من الحق أن نحاسبه في إنتاجه على أساس حالته في المجتمع **[22]ص80**.

إن مصطلح الالتزام في الفلسفة الوجودية هو الالتزام بالمواقف لأن الأديب يكشف في عمله عن علاقاته بالآخرين ، ويشاركهم في حياتهم قولا وعملا، ، وهو أدب المواقف ، لأنه يعبر عن موقف الأديب من قضايا عصره، ومجتمعه **[20]ص368**، فتارة يجمع الناقد الجزائري بين مصطلح الالتزام برؤية وجودية، وتارة أخرى برؤية واقعية اشتراكية، فالوجودية، تعتبر الالتزام هو عدم طرح البديل الذي يعمل من أجل تحقيقه خلافا للالتزام في الواقعية الاشتراكية ، فقد تركت المجال مفتوحا لكل الأفراد بأن يجتهدوا ويبحثوا عن هذا البديل وفق رؤية كل فرد الشيء الذي جعلها تقترب أكثر من الفلسفة الفردية منها إلى الاجتماعية **[20]ص369**.

مصطلح الالتزام في النقد الجزائري ينهل من الفلسفة الوجودية ، والفلسفة الماركسية ، والمجسدة في الواقعية الاشتراكية، وهو ما يؤكده محمد مصايف حيث ذهب إلى أن مصطلح (الالتزام) يحيل على "قضية شائكة، وأنها سبيل وعر، وهي بعد مذهب يتألف من عنصرين اثنين لا يغني أحدهما عن الآخر: العنصر الذاتي الضروري لكل فن رفيع، والعنصر الاجتماعي أو الفلسفي الذي يمكن تسميته بالعنصر الموضوعي " **[18]ص194**، فمصطلح الالتزام في النقد الجزائري هو وليد تلك الفلسفة الماركسية التي اجتاحت الساحة النقدية الجزائرية ردحا من الزمن.

إلـــى جانب مصطلح الالـتـزام ظهرت مصطلحات نقدية اجتماعية في دراسات محمد مصايف مثل (البرجوازية ، الإقطاعية ، الثورة الزراعية ، التغيير الاجتماعي ، الاشتراكية، أسلوب الواقعية المحض، أسلوب الواقعية الاشتراكية)هذه المصطلحات تنبض بالفلسفة الماركسية، فهي تفيض بنزعة اشتراكية إذ يبدو أن الناقد متشبع بها لم لا والواقع الجزائري حينها واقع كان يستنشق الاشتراكية صباح مساء ، فمن الطبيعي أن يؤدي إلى المفهوم الثقافي الذي يعتبر تطور العوامل الاجتماعية أساسا لتطور الفن والأدب

أي أن تعدد المدارس وتطورها ينتج عن التغيرات الاجتماعية ، وذلك لأن المجتمع بأوضاعه المختلفة يفرض على الأدب – وإن كان ذلك بطريقة غير مباشرة– تيارا فنيا معينا يجري مجراه، ويعبر عن هذه الأوضاع والمظاهر **[16]ص49** ، فيكون الأدب بذلك مرتبطا بالمجتمع، فتكتسي المصطلحات النقدية تلك الصبغة، فيكون كل نوع أدبي محكوما في نشأته ، وتطوره بوضع اجتماعي محدد ، ومحكوما في طبيعته، ووظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعية معينة يحددها ذلك الوضع الاجتماعي الذي أثمر هذا النوع **[16]ص49**.

إن مصطلحات الناقد محمد مصايف تحتفي بهذه الرؤية الماركسية التي ترى أن الأدب أو الفن بدأ وجوده مرافقا للمجهود العضلي الذي يقوم به الإنسان لكسب العيش ، فالعمل الجماعي هو أساس الإبداع، فإيمان الماركسيين ينعقد على ظهور المجتمع الاشتراكي الخالي من الطبقية ، وبالتالي يصبح بوسع كل الناس أن يصبحوا شعراء كما كانوا في البداية **[16]ص50**، فنشأة الأدب هي انعكاس للواقع الاجتماعي ، فطبيعة الأدب لابد أن ترتبط بذلك الواقع الذي أنتج فيه ، فمن خلال استقراء تاريخ الفنون الأدبية العالمية يرى أصحاب نظرية الانعكاس أن الكلاسيكية نتجت عن العصر الإقطاعي ، وأن الرومانسية ارتبطت بالثورة البرجوازية ، وأن التقدم العلمي والتكنولوجي ولد المدرسة الطبيعية ، وبدخول الطبقة العاملة على مسرح التاريخ ظهرت الواقعية الاشتراكية لذلك كله، فإن الأدب صورة للواقع الاجتماعي الذي أنتجه، أو أنتج فيه ، وأن صورة الأدب تتغير بتغير صورة المجتمع **[10]ص68-69**.

من أجل هذا يشترط الماركسيون على العمل الأدبي لكي يكون صادقا جميلا أن يهتم بقضايا العمل والعمال ، بل أن يكون العمل الأدبي أو الفني نفسه حصيلة إنتاج العامل نفسه شأن العامل البدائي الذي كان ينبع منه الشعر لا يختلقه أو يتكلفه **[16]ص51**.

إن مصطلحات الناقد محمد مصايف تكتسي حلة الواقعية الاشتراكية هذه الأخيرة ألقت بظلالها على الساحة الجزائرية، فارتسمت على الساحة النقدية، فمصطلحات الناقد مثل (الإقطاع ، البورجوازية ، الطبقية ، الواقعية ، الاشتراكية ...) تمخضت عن الإيديولوجية الماركسية التي ترى أن صراع الطبقات يميز بصورة مركزية العلاقات الاقتصادية الاجتماعية، والمحرك الحقيقي للتاريخ إنما هو هذا الصراع، ويعني بعض هذا أن أي مجتمع ينتج - في كل الأطوار- الظروف الاقتصادية والاجتماعية من أجل ظهور طبقة جديدة ، فيتولد عن الإقطاعية البورجوازية، وعن البورجوازية المنتجة البروليتاريا (Prolétariat) التي ستغتدي في مرحلة معينة هي الطبقة المهيمنة **[23]ص104**.

مصطلحات النقد الجزائري الاجتماعية تكتسي رداء الصراع الطبقي الذي يعتبر المحرك الحقيقي للتاريخ في عرف الماركسيين ، وما مصطلحات محمد مصايف إلا محصلة للروح الاشتراكية التي غدت المحرك الأساسي للحياة الاجتماعية الجزائرية في فترة من الزمن .

ظهرت مصطلحات اجتماعية أخرى في النقد الجزائري في دراسات الناقد واسيني الأعرج مثل (الاتجاه الإصلاحي ، الاتجاه الواقعي ، الاتجاه الواقعي الاشتراكي، الطبقة ...) هذه المصطلحات تنم عن حس اشتراكي تشبع به الدكتور واسيني الأعرج خاصة عندما يركز على مصطلح (الطبقة) هذه الطبقة التي لايمكن قياسها في نظره "إلا بالتوازي مع وسائل الإنتاج ، وعلاقات الإنتاج، وتحديد المالك من دون المالك ..." **[24]ص270**، وهو تشبع واضح بالماركسية التي تخضع البناء الثقافي للبناء الاقتصادي ، فالبناء الثقافي في أي مجتمع هو انعكاس للأساس الاقتصادي فيه، وأن ثقافة مجتمع ما هي تعبير عن علاقات الإنتاج السائدة فيه ، وصياغة للحقائق الأساسية في واقعه المادي **[16]ص49** ، وما يؤكد تناوله للطروحات الاشتراكية تلك المصطلحات المتناثرة في دراساته النقدية مثل: (الإقطاعية، البورجوازية، الطبقية ، الوعي الجماهيري ، الوعي التاريخي ، الشخصية التاريخية ، الشخصية الإقطاعية ، الفن البروليتاري) كلها مصطلحات تغترف من المادية الجدلية التي تتغذى من الصراع الطبقي ، فهي مصطلحات تنبض برؤية تؤمن بأن البنى السياسية والدينية والثقافية تعطي كل هذه البنى الأساسية ، وهي بنى أفرزتها الطبقات الآخذة بزمام وسائل الإنتاج **[23]ص104**، فيتولد عن ذلك أن يكون العمل الأدبي ملكا للبنية الفوقية الإيديولوجية، ونتيجة لذلك، فإن دراسة النقد يجب أن تقوم على ملاحظة العلاقات الجدلية مع البنية التحتية ، ويجب حينئذ وضع الإنسان والإبداع في وسط متميز بصراع الطبقات ذلك بأن العمل الأدبي من حيث هو إيديولوجيا بطبعه إنما هو تعبير عن رؤية العالم أي من وجهة نظر ما حول الحقيقة، وهو ليس عملا فردانيا ، وإنما هو عمل جماعي **[23]ص104-105**، فهذه الرؤية يتبناها واسيني الأعرج، ويؤكدها بجملة المصطلحات التي تناولها إذ امتزجت فيها الواقعية بالاشتراكية، فكانت نابعة من نزعة اشتراكية ألقت بظلالها على الساحة الاجتماعية الجزائرية، فاستظلت تحتها الأقلام النقدية الجزائرية مدافعة، ومنافحة عن طروحاتها، فصبغت المصطلحات النقدية بصبغتها .

إن المصطلحات النقدية عند الناقد واسيني الأعرج مستمدة من الفلسفة المادية الجدلية التي أسسها(كارل ماركس وانجلز)، والتي تدعو إلى تحليل الإنتاج الاجتماعي باعتباره أساس الوجود **[25]ص433**، وذلك انطلاقا من رؤية علمية مادية جدلية تاريخية، ومن منظور الجذور الطبقية **[25]ص433**، ومصطلح الطبقية لطالما تناوله واسيني الأعرج، وتوسع فيه باعتباره "النظرة

العامة إلى العالم لأكثر الطبقات ثورية، وهي الطبقة العاملة ، ومهمتها الخاصة ببناء المجتمع الشيـــوعي ..."**[25]ص433** هذا المجتمع الذي تأثر واسيني الأعرج بفلسفته، فتبنى الطروحات الشيوعية، وتبنى مصطلحاتها، فكـان بذلك حظ النقد الجزائـري من المصطلحات الاشتـراكية غـزيـرا أرسى دعائم المصطلح النقدي الاشتراكي في النقد الجزائري .

تتوزع في دراسات الناقد محمد ساري جملة من المصطلحات النقدية مثل (الانعكاس، الرؤية المأساوية ، الفهم ، الطبقية ، الشرح ، البطل الملحمي ، الشخصية النموذجية ، البطل السلبي ، البطل الايجابي ...) ، وهي مصطلحات مستمدة من الرؤية الطبقية التي تسعى إلى لم شتاتها من تفاصيل النص انطلاقا من التسليم بالعلاقة الحميمة بين النص والمجتمع **[3]ص53** إلا أنه لا ينغمس مع الاشتراكية إلى حد اهمال ما للنص من خصوصية إذ يؤكد بأنه لا يجب أن "يفهم من هذا الكلام في العلاقة بين الأدب والحياة الاجتماعية أن الشكل الفني هو صورة بسيطة آلية للحياة الاجتماعية ، فعملية الإبداع تولد كانعكاس موضوعي للتيارات الاجتماعية لكنها تملك ديناميكيتها الخاصة ، واتجاهها الخاص اللذان يقربانها ، أو يبعدانها عما هو مقابل للحقيقة "**[26]ص61**.

إن الناقد يحاول الابتعاد عن الإسقاط الأعمى لعلاقة الأدب بالحياة الاجتماعية محاولا إعطاء النصيب الأوفر لجمالية النص لكن نقف على غير ذلك حين يتناول الناقد مصطلحات مثل: (الشرح والفهم)، وهي إشارة من الناقد إلى المبدأ الذي أقام عليه (كلود دوشي) فلسفته في تبني مصطلح (السوسيو نقدية) التي "تلتزم بالأدب كتعبير اجتماعي يتم عبر الكتابة "**[14]ص217**، فالناقد يعتمد هذه الرؤية في مصطلحاته خاصة أنه يتبنى هذا المصطلح الذي يستهدف القانون الاجتماعي في النص لا قانون النص ، فهذا الأخير ليس سوى تجربة اجتماعية عبر واقع، ومتخيل غير قابل للاختزال إلى خطاب إيديولوجي سائد **[14]ص217**.

إن غاية "السوسيو نقدية " الكشف عن ملابسات المجتمع من خلال ما يتمخض في ثنايا النص الأدبي ، وهو ما يحيلنا إلى أن "الفهم والشرح" من صميم ما استحدثه "لوسيان غولدمان " من مصطلحات تحت مصطلح "البنيوية التوليدية "، وهي فلسفة رؤية العالم بمستويين اثنين في تحليل العمل الثقافي : الفهم والشرح **[27]ص241**، وهو ما يؤكد بأن مصطلحات محمد ساري مستمدة من فلسفة تؤمن بدراسة النصوص الأدبية دراسة اجتماعية رافضة بذلك دراسة النص منعزلا عن إطاره الخارجي لأن مشروع هذه الفلسفة يقوم على استرجاع المكـونات الاجتماعيـــة لنص الشكليين كما

تطمح إلى إظهار أن كل إبداع فني هو أيضا ممارسة اجتماعية لأن من وراء كل نص نعثر على كل الوسائط والتعقيدات اللغوية التي تكون من هذا النص أدبا **[27]ص242**.

إن الفلسفة الواقعية والإيديولوجية وجدت طريقها إلى الناقد محمد ساري في اقتفائه أثر (لوكاتش وغولدمان) إذ اعتبر الأدب ممارسة اجتماعية تتأثر بالمؤسسات الاجتماعية والثقافية، وترتبط بالسلطة القائمة؛ أي بالإيديولوجيا المهيمنة حيث تتحدد هذه الإيديولوجية كبعد أساسي للاجتماعية إنها تتولد عن تقسيم العمل المرتبط بين السلطة، وهي التي تتحكم في إنتاج كل الخطابات الثقافية، وهي شرط ونتيجة في الوقت نفسه **[27]ص243**، وهو اصطباغ من الناقد بالاشتراكية الواقعية التي خيمت بظلالها على الوضع الجزائري في هذه المرحلة، فباستخدام الناقد لمصطلح (الرؤية المأساوية)هذا المصطلح الذي شاع عند غولدمان ولوكاتش، دليل على اغتراف عميق من فلسفتهما إذ تعتبر الرؤية المأساوية "اشتراط الكل ولاشيء غيره، ورفض كل تفاوض مع العالم "**[14]ص107**.

وهـــــو ما تبناه محمد ساري إذ أن التعنت يفضي إلى التناقض، والسقوط فـي هـــذا التناقض يجعل الــوعـــي المأســاوي يملك نفــس البنــية المتطـرفة كما يكتشفها غولـــدمان عند راسين، وبا سكـــال ... **[14]ص107**، وتبني مثل هذا الطرح سيقود في الأخير إلى امتلاك رواية ما للرؤية المأساوية، فتصبح بذلك إعلانا للقطيعة مع الواقع **[14]ص107**.

إن محمد ساري يستخدم هذا المصطلح بوعي كبير خاصة ، وأنه يغترفه من مصادره الأصلية ، كما يظهر تبنيه لمصطلح (البطل الملحمي)تشبعه بما جاء به (لوكاتش) إذ يجعل (البطل الملحمي) لايشعر "بالعزلة ولو في حالات درامية مثل المعارك والانهزامات ... يحافظ دائما على التوازن بين العالم الموضوعي الخارجي، وعالمه الذاتي الداخلي يخاف البطل من العالم الخارجي لكنه يعرف أن مصيره مسطر، وموجه من طرف الآلهة لذلك يظهر البطل مسالما وسلبيا ..."**[26]ص20**، بل يذهب إلى أكثر من ذلك حين يستعمل مصطلح (البطل الإشكالي) من الرؤية نفسها إذ تبنى ما جاء به (لوكاتش وغولدمان) في هذا المصطلح معتبرا البطل الاشكالي ذلك "البطل الذي يسعى إلى تحقيق قيم أصيلة ، ومبادئ سامية في مجتمع يقوم على الزيف والخداع، فهو ذلك الشخص الذي يحمل رسالة سامية في وسط اتسم بالزيف بل هو شخص يتموضع وجوده ، وقيمته أمام مشاكل مستعصية حيث يصعب عليه التسلح بوعـي واضح وحـــاسم أمام الأحـــداث ، فهــو شخصية تمثل بطلا لا يملك كل صفات البطولة **[14]ص51**.

فتأثر محمد ساري الجلي بطروحات (لوكاتش) هو الذي صنف مساره الاصطلاحي ضمن الاشتراكية الواقعية، والبنيوية التكوينية التي لاتحيد عن الفلسفة الماركسية في شيء سوى أنها تحاول أن تعيد للنص شيئا من الاهتمام مع محافظتها على انعكاسيته، وعلى نبضه الواقعي الذي يترجمه الصراع الطبقي ليبقى البطل الاشكالي عند محمد ساري موافقا لرأي (غولدمان ولوكاتش) إذ هو تلك الذات المتأزمة التي وجدت نفسها في حالة معارضة للمجتمع **[28]ص297**.

منطلق محمد ساري في تناول المصطلح النقدي هو الفلسفة المادية الجدلية تحت غطاء البنيوية التكوينية التي تقوم على مفهومين هما الفهم (Compréhension) ، والشرح(Explication) ، ولايمكن الاستغناء بأحدهما عن الآخر، فعملية الفهم قاصرة، وبحاجة ماسة إلى عملية الشرح " كأننا ندرس التفاحة مثلا دون أن نأخذ بعين الاعتبار الشجرة التي كونتها، والمحيط المناخي والزراعي الذي عاشت فيه، فدراسة التفاحة بحد ذاتها مهمة ، ولكنها تصبح أهم ، وأشمل إن لم تفصل عن الشجرة والمحيط الذي عاشت فيه" **[29]ص28.**

فمصطلحات محمد ساري تغترف من فلسفة تؤمن أول ما تؤمن بدراسة معاني النص التي تظهر عبر الصراعات الإيديولوجية التي تعبره، ويبقى النص نقطة الانطلاق عبر العلاقات الداخلية التي تشكل نسقا خاصا، وعبر العلاقات التي يقيمها مع غيره أي دراسة ظروف الإنتاج ، والقراءة ، وتؤمن بمحاولة تجاوز ثنائية الشكل والمضمون ذلك أن شكل المضمون سواء كان واقعيا اجتماعيا أو نفسيا أو إيديولوجيا يظهر مثل مدلول مسكوت عنه ، فآمنت هذه الفلسفة بعدم اعتبار النص مغلقا على نفسه ، وكذلك عدم اعتباره حقلا للأفكار فقط مما يؤدي إلى التداخل بين التخييل والواقع**[30]ص30**، فهي فلسفة جعلت المصطلح النقدي ينفذ إلى النص في قالبه الشكلي مقدمة إياه كموضوع أولي للدراسة،ولكن بقصدية مختلفة ، وهي استعادة المحتوى الاجتماعي لنص الشكلانيين الذي ضاع بين تلافيف الشكلانية المفرطة **[30]ص20**، فمصطلحات محمد ساري ظلت حبيسة هذه الفلسفة محاولا في الوقت نفسه التوفيق بين الشكل والمضمون ، وتخفيف الهوة المفتعلة بينهما .

مصطلحات نقدية اجتماعية أخرى تؤكد حضورها في دراسات الناقدة (زينب الأعوج) مثل (الواقعية ، الانعكاس ، البطل النموذجي ، ...)، فظلت تلتمس في جميع دراساتها السمات الواقعية، فقد آمنت بفلسفة لوكاتش ، وبالواقعية الاشتراكية إذ تتبعت خطى اللمسات الاجتماعية في دراساتها ، فربطت بذلك بين بنية العمل الأدبي ، وبين المحيط الاجتماعي الذي أنتجه، وهذا ما كان يدعو إليه جورج لوكاتش **[31]ص10**، فلم تخرج مصطلحاتها بطبيعة الفلسفة عن تبني ما جاء به(لوسيان غولدمان) في

ما أسماه بالبنيوية التكوينية الذي كان ينظر إلى النصوص بوصفها بنية تعبر عن واقع حي متحرك وفق النظرة الجدلية للواقـع، ويرفـض تبعا لذلك النظـرة إلى العمل الأدبي مفصولا عن محيطه الثقافـي والاجتماعي **[32]ص26**.

فزينب الأعوج بذلك لا تفصل الشكل عـن مضمونه كما لا تـرفض نتـائج التحليل البنيوي الذي قدمه (ليفي ستراوس وجاكبسون) إلا أنـها تجعـل الأولـوية للعالـــــم (La vision du monde) على الشكل والبنية الشمولية على البنى الجزئية موافقة غولدمان في ذلك **[32]ص46-47** إذ ينبع ذلك من إيمانها العميق بأن الأدب يحمل في ثناياه رسالة ذات معنى ثابت، وتعبر عن رؤية من رؤى العالم، ولا يكون الشكل فيها إلا بمثابة واسطة ووسيلة **[32]ص46** متشبعة بذلك من الفلسفة الواقعية الاشتراكية خاصة في استعمالها لمصطلح (البطل النموذجي) إذ اعتمدته كمعول إقصائي في حق النصوص المغايرة لهذا السياق، فاعدمت بهذا المصطلح قصيدة مصطفى الغماري التي تناول فيها موضوع الشهيد في الوطن العربي، فاعتبرت شهيد "الغماري يفتقد إلى صفة النموذجية إذ كما رأينا سابقا، فليس الشهيد شهيدا لدى الغماري إلا إذا سقط من أجل القضية الدينية من هنا تأتي معظم انتقاداته ذات طابع أخلاقي عن الصورة المثالية التي لا توجد إلا في ذهنية الشاعر "**[33]ص16**.

إن الناقدة تعتبر القضية الدينية ليست نموذجية بل تخرجها من دائرة القضايا رغبة منها في ترسيخ رؤيتها الاشتراكية ، فكأنها لا تعتبر الشاعر شاعرا إلا إذا كان بوسعه التحدث بلغة الإقطاع الراقية والنبيل والفلاح، فإن كان العمل الفني الذي أخذ موضوعه من حياة الطبقات الراقية لا يخدم الأدب القومي، فإن هذا يعني أن لا قيمة له فنيا لأنه لا يعكس بصدق روح الواقع **[34]ص60** لذلك لم تخرج مصطلحات الناقدة عن النزعة الواقعية الاشتراكية التي تشبعت بها، واستماتت من أجل ترسيخ فلسفتها مركزة بشكل كبير على مضمون الأعمال الأدبية الاجتماعية، ومراميها، وأغراضها بالإضافة إلى الجمهور والتأثير الاجتماعي الفعلي للأدب**[35]ص121** ، فكان ذلك على حساب الشكل الذي لم يحظ بنصيبه في ظل غلبة النزعة الواقعية الاشـتراكية علـى المصطلح النقدي لدى الناقدة ، فـركبت صهـوة مصطلحات تنظر إليها من منظور إيديولوجي بحت أخضعتها قصرا للموضوع النقدي الذي تناولته بالبحث في نصوصها مهملة كلية الجوانب الفنية **[36]ص279**، فقد غالت في تمجيد فلسفتها الواقعية الاشتراكية إلى حد أصبح المصطلح النقدي ينبض إلى حد الانفجار بالخطاب السياسي الإيديولوجي الذي نفخ فيه، فخالفت ما كان يدعو له صلاح فضل في كتابه منهج الواقعية في الإبداع حيث ذهب إلى أن "النظرية التي ترى أن الأدب يعكس الواقع نظرية واضحة التهافت خصوصا في أكثر أشكالها سذاجة

لأنها تشير إلى علاقة سلبية آلية بين الأدب والمجتمع كما لو كان العمل الأدبي أشبه بالمرآة الصافية أو الصورة الفوتوغرافية أي مجرد تسجيل جامد لما يحدث في الخارج " **[37]ص53**.

فآمنت بفلسفة تجعل العمل الأدبي وسيلة لنشدان غاية، وهي تلك الروح الاشتراكية التي غمرتها، فوقعت مصطلحاتها أسيرة لهذه الرؤية، بل ما يؤكد هذه المغالاة تناولها لمصطلحات نقدية مثل: (الوعي الجماهيري ، البطل الجديد ، البطل الايجابي ، الواقع، الصراع ، البنية التحتية ، الفئات المسحوقة ...)، وما يمثل بحق فلسفتها في تناول هذه المصطلحات هو ما ذهبت إليه حين أكدت بأن الكلمة الفعل لا تتحول إلى قوة حقا، ولاتصير ذات فعالية إلا إذا بلغت الجماهير العريضة، وهي لا تبلغها إلا إذا عكست، وعبرت بصدق عن عميق تطلعاتها، وعن زخم آمالها، وهنا بطبيعة الحال تكمن أهمية، وقيمة الأدب الذي ينشأ من البنية التحتية، والذي يقوم بدوره في عملية الصراع، وذلك في عملية الربط التي يقوم بها الكاتب بين الأدب بوصفه بنية من البنى الفوقية، وبين البنية التحتية، فالأدب وسيلة من وسائل البناء والتغيير شريطة أن تتصل جذوره بالحياة اليومية للجماهير، والفئات المسحوقة إذ المساهمة في تغيير واقع البنية التحتية هي في حد ذاتها مساهمة جدية وواعية في تطوير الأدب، وترسيخ دوره النضالي والإنساني بخلق أدب جديد يتماشى ومتطلبات، وإرهاصات المرحلة الجديدة في الجزائر مرحلة التحول الاشتراكي مرحلة بناء المؤسسات الوطنية مرحلة ترسيخ دور المنظمات الجماهيرية، والمرحلة الجديدة في الجزائر هي مرحلة الثورة الاجتماعية في كل أبعادها ، وبمفهومها الواسع ثورة جماهير العمال والفلاحين والطلبة ، وكل الفئات الثورية جنبا إلى جنب **[33]ص89** هذه هي الخلفية الفلسفية التي كانت سائدة في المجتمع الجزائري، والتي اعتمدتها زينب الأعوج في صياغة مصطلحاتها النقدية، فهي تجهر صراحة بتبنيها لطروحات هذه الفلسفة وبمنافحتها عنها.

يتأكد حضور المصطلح النقدي الاجتماعي في النقد الجزائري بدراسات الناقد (مخلوف عامر) إذ تبنى مجمل ما دعا إليه كل من(لوكاتش وغولدمان)، وفق فلسفة واقعية اشتراكية خاصة البنيوية التكوينية، فتناول مصطلحات نقدية مثل (البطل ، رؤية العالم ، الصراع ، الجماهير ، الوعي ، الانعكاس ، الواقعية ،...)بانيا ذلك على أساس من الفهم والشرح ليؤكد بأنه "لابد من دراسة العمل الأدبي وفق ما يقتضيه منطق حركته الداخلية ، وفي علاقته مع حركة المجتمع هذا الربط ضروري لأن الإنتاج الأدبي لا يفهم فهما صحيحا إلا على ضوء الظروف التي هو وليدها، وإلا كانت الدراسة لا تاريخية منفصلة عن الزمان والمكان ، وقد تنفصل عن المبدع نفسه " **[38]ص100**.

مخلوف عامر يتناول مصطلحاته النقدية وفق هذه الرؤية التي تجعل من النص بنية تدرس وفق ملابساتها الداخلية لكن مع ذلك لا يجب فصلها عن دواليب ما يحيط بها من ظروف، فجسد بذلك رؤية (لوكاتش وغولدمان) حين عرف الإبداع بأنه تعبير الوعي لمجموعة اجتماعية ما أو لطبقة ما غير أن هذا الوعي الذي يتحدث عنه (غولدمان) ليس في رأيه وعيا حقيقيا، ولكنه (الوعي الممكن) (Conscience possible) باصطلاح أستاذه لوكاتش **[23]ص130-131**، فلاشك أن الأديب والمبدع يخضع في إبداعه إلى المجموعة التي ينتمي إليها ، والتي يمثلها، فيتشبع بآمالها، وآلامها، فيبثها في إبداعه، فهي دعوة من الناقد إلى تبني طروحات (لوكاتش) إذ الوعي الممكن يعد شيئا أساسيا في العلوم التاريخية والاجتماعية خاصة عند (ويبر) والماركسيين **[14]ص335**، فالشروط الاجتماعية ، والوعي الممكن للطبقات يؤثران على طريقة قراءة، وتأويل نص بسيط لا يقدم أي تعقيد، فيمكننا من وعي الواقع خلال لحظة من لحظات التاريخ **[14]ص335** ، فقد آمن الناقد في مصطلحاته النقدية بفلسفة الوعي التي أرسى دعائمها (غولدمان) على أن (الوعي الممكن) هو الذي يتولد على سبيل الحتمية عن الكائن التاريخي (L’être historique) للرعية الاجتماعية (Sujet social) إنه بنية ممكنة الاستنتاج (Déductible) لموقف هذه الرعية الكلية التاريخية من وجهة، وعبر العلاقة الرابطة بين الوعي من جهة أخرى **[23]ص131**، بل يذهب مخلوف عامر إلى تبرير سبب تناوله لهذه المصطلحات المفعمة بالواقعية الاشتراكية وفق البنيوية التكوينية مؤكدا بأن "الكتاب المبتدئين في فترة السبعينات، وحتى غير المبتدئين من الذين يستعملون اللغة العربية كانوا يكتبون تحت مظلة الخطاب السياسي الإيديولوجي السائد ورأوا في هذا الخطاب ما يجسد قيم العدالة الاجتماعية التي صارت حلم الأغلبية المفتقرة إلا أن انعكاس هذا الخطاب بوعي أو بغير وعي في أعمالهم لم ينجهم من الفجاجة، والتسطيح إلى حد تغييب أدبية الأدب حتى لا يبدو العمل حاملا لفكرة أو موقف لا للذات المبدعة بوجدانها، ومشاعرها ، ولقد صحب هذا التوجه في الإبداع توجه نمطي على شاكلته – أيضا- في المحاولة النقدية كالتي كتبتها شخصيا " **[36]ص279**.

إن الناقد يقر بوقوع مصطلحاته في فجاجة ما كان سائدا من فلسفة في المجتمع الجزائري في فترة السبعينات، فكان الضوء مسلطا على النبض الاجتماعي الواقعي الاشتراكي في النص، وهو ما حدا بالجانب الفني إلى الانزواء، فما كان على الناقد إلا تبني مصطلحات تحاول المزاوجة بين النبض الاجتماعي ، والنبض الفني ، فما كان عليه إلا الإيمان بأن فلسفة (غولدمان)، ومن قبله أستاذه (لوكاتش) هي الجسر الآمن المؤدي إلى ولوج ثنايا النص فاعتمد مصطلحا تهما مسلما بأن هذه الرؤية هي "الأمثل لتناول النصوص الأدبية، وذلك على أساس أن الكتابة الأدبية ليست نتيجة لذلك إلا عكسا أمينا لكل الآمال، والآلام التي تصطدم لدى الناس في ذلك المجتمع ..." **[39]ص16**.

إن مخلوف عامر يتبنى في مصطلحاته النقدية الرأي الأكثر شيوعا عند (غولدمان) الذي يرى فيه أن أكبر الكتاب الممثلين لعصورهم أولئك الذين يعبرون بصورة منسجمة على نحو ما عن رؤية للعالم تتوافق على أكبر قدر ممكن مع الوعي الممكن لطبقة ما ، وأنها الحالة التي تصادفنا في كل الأطوار لدى الفلاسفة والكتاب والفنانين **[23]ص131**، فلا تخرج مصطلحاته النقدية عن هذه الرؤية الفلسفية ذات الصبغة الواقعية الاشتراكية ليخفف بذلك الهوة بين الشكل والمضمون ، في قالب يجعلهما متكاملين الواحد منهما يؤدي إلى الآخر، ويسهم في إجلاء الغبار عنه .

3.1. المصطلح البنيوي الهوية والتأسيس في النقد الأدبي الجزائري المعاصر:

سنحاول تقصي الهوية والتأسيس لهذا المصطلح البنيوي وفق رؤية بعض الأسماء الفاعلة على الساحة النقدية في تناول هذا المصطلح، وهو ما يجعلنا نركز على أهم المصطلحات البنيوية المتناثرة في متـــون أهم دراساتهم في هذا الشأن.

إن المصطلح البنيوي في النقد الجزائري يتمثل أول ما يتمثل في تلك المصطلحات التي ظهرت في دراسات د.عبد الحميد بورايو ومن أهم هذه المصطلحات (البنية ، الشرح ، البنية الأكبر ، البنية التركيبية ، الوحدة الوظيفية ، الاختيار التمهيدي ، الاختيار الر ئيسي ، الاختيار الإضافي ، الثنائيات الضدية ، الممثل ، القائم بالفعل، الشخصية المساعدة ،المتتالية ، المقطع ، البناء الزماني ، الحيز المكاني ، الاستتباع ، التبئير) التي تظهر اغتراف الناقد من الفلسفة البنيوية التكوينية التي حاولت الجمع بين الشكل والمضمون معتبرا بذلك رؤيته ذات قاعدة تقوم "على المفهوم الذي يرى في النشاط الفني تحققا لإمكانيات كامنة تعبر عن نفسها من خلال مختلف أشكال التعبير، وبالتالي يرى في النص الأدبي مظهرا لبنية كامنة " **[40]ص137**.

فيكون النص بذلك عبارة عن بنية تعتبر طـريقة يتكون منـــها إنشاء من الإنشاءات ، أو شـكل كلي **[41]ص175**، فيتعامل بورايو في مصطلحاته النقدية وفق رؤية تحـاول عـزل النص عن ما هو خـارج عنه، فيخوض في مسار البنية بالبنية في حد ذاتها، فيكتشف بذلك عناصر البنية التي هي هنا مثلا النص الأدبي أي دراسة " الرمز، الصورة ، الموسيقى "، وذلك في نسيج العلاقات اللغوية ، وفي أنساقها بإمكان الناقد أن ينظر في هذا النسج مقاربا المستوى السطحي للبنية نافذا إلى مستواها العميق، كما أن بإمكان الناقد أن ينظر في مكونات النص كما تكشفها مفاصل البنية، وأشكال التكرار فيها، أو أنساق

التركيب للصورة الشعرية التي يوضحها محورا بنية الدلالات اللغوية، كما بإمكان الناقد أيضا أن يشق طريق تحليله بتحديد محاور التحرك في رواية معينة، فيحدد مكوناتها التي قد تكون شخصية أو مجموعة أحداث **[42]ص86**، فيقتفي الناقد في مصطلحاته أثر (بروب) في كشف أنساق العلاقات فيما بين العناصر التي تكون النص والوصول إلى ما يحكم هذه العلاقات، وإلى ما يجعلها تتبنى في هذا النسق، فيكتشف آلية الحركة بين عناصر النص، ويكتشف الرؤية التي تحكمها إذ يخلص من ذلك إلى اكتشاف قوانين مشتركة بينها ، وهو ما توصل إليه بروب .

إن بروب اكتشف أن الحكايات الشعبية محكومة جميعها بمفاصل واحدة وحدد هذه المفاصل كقوانين تظهر مراحل الانتقال في الحكاية، وهو ما يمكن من مقاربة الرواية مقاربة جديدة كشفت معطيات هامة فيها **[42]ص36-37**، وهي المعطيات التي حاول عبد الحميد بورايو تجسيدها،والتعاطي معها بروح من الوعي النقدي المتمرس مظهرا تمكنه من استيعاب هذه المعطيات النقدية البنيوية التي جاء بها (بروب) خاصة عندما يؤكد بأن النشاط الفني يمثل تحققا لإمكانيات كامنة تعبر عن نفسها من خلال مختلف أشكال التعبير، والنص الأدبي ما هو سوى مظهر لبنية كامنة على الدارس أن يكشف عنها لأنها تمثل النموذج البنائي الذي ينبثق عنه الأثر **[43]ص4**، بل يذهب إلى أبعد من ذلك ليجعل من (بروب) أول من سلك بالتحليل الشكلي للقصة شوطا كبيرا يعد البداية الحقيقية لمرحلة جديدة من تاريخ علم القص حيث وضع هذا الباحث أسس المنهج البنيوي عندما كشف عن وجود نموذج فريد للبنية التركيبية للحكاية الخرافية الروسية **[43]ص19** إلا أن الناقد بورايو لا يغالي في كشف ملابسات بنية النص، ولا يسجن نفسه في النص إذ يدعو إلى عزل مؤقت لبنية النص، ولكن دون إبقائه في عزلته لأنه آمن بأن النص الأدبي على تميزه واستقلاله يتكون أو ينهض، وينبني في مجال ثقافي هو نفسه أي هذا المجال الثقافي موجود في مجال اجتماعي، وأن ما هو داخل في النص الأدبي هو وفي معنى من معانيه خارج، كما أن ما هو خارج هو أيضا وفي معنى من معانيه داخل **[42]ص38**.

وهو ما جعل الناقد يسلك طريق (بروب)، ويطعمها بنظرة (غريماس)، وفلسفته التكوينية فزاوج بين المصطلحات البنيوية، والماركسية الجدلية فآمن بأن الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي، فكانت غاية دراساته إبراز من جهة خاصية التناسق في بنية العمل الأدبي، وبين عناصره ، ولتقيم من جهة ثانية مفهوم علاقة التناظر (Homologie) بين بنية العمل الأدبي، وبين البنية الذهنية للفئة الاجتماعية التي يعيد الأديب تركيبها في عمله**[42]ص123**، فما كان من الناقد إلا أن صاغ مصطلحاته النقدية وفق مبدأين هما الفهم ، والتفسير ، فالفهم : هو تمييز البنية الدالة في العمل الأدبي، ويقوم ذلك على تحليل بنيوي خالص للعمل الأدبي بحيث يتم فيه كمرحلة أولى 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 **[11]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 ، ويربطه بالصراع الطبقي الذي هو أساس التفسير من بنية إلى أخرى .

إن مصطلحات بـورايو النقـديـة لـم تخـرج عـن فلسفـة (غولدمان) مصرحا باعتماد المصطلحات التي تجعل النص في بنيته أكبر منها تلقي الضوء على كيفية تولد هذه البنية الدالة ، ويعنى هذا الشرح بالواقع الخارجي متجاوزا بذلك النص الخاضع للتحليل عن طريق البحث عن أبنية مشابهة تتواجد في وعـي جمهور القص بالواقع الخارجي الذي يحيون فيه ، وهو ما سيمكننا من الكشف عن رؤية الجماعة الشعبية التي صدر عنها النص للعالم الذي تعيش فيه**[40]ص197**، وهو ما دعاه إلى إثبات مصطلحات من مثل(الشرح ، البنية الكبرى ، رؤية العالم،...)، وذلك للتنازع الذي ظهر بين مؤيدين لانعكاس الواقع في النص الأدبي، ومناصرين لانغلاقه على نفسه، فما كان من الناقد إلا اعتماد مصطلح يجمع بين الرؤيتين آخذا بعين الاعتبار محيط النص دون الإجحاف في حق فنيته، وشكله الجمالي .

لقد أرسى بورايو دعائم المصطلح البنيوي التكويني في النقد الجزائري بتناوله هذا خاصة في ظل ظهور نقاد اعتمدوا مصطلحات اجتماعية فيما اقتصر فريق آخر منهم على المصطلح البنيوي غاضين الطرف عن المصطلحات الاجتماعية، فجاء الناقد ليخفف الهوة ما بين الطرفين برؤية بنيوية تكوينية لاتنتصر لمصطلح على آخر، وهو ما جعل هذا المصطلح يشكل حضورا معتبرا على الساحة النقدية الجزائرية .

إن عبد الحميد بورايو مع محاولته التوفيق بين الشكل والمضمون إلا أنه تاه في الشكل، فقدمه على حساب المضمون ولا أدل على ذلك من احتفاء دراساته بالمصطلحات الشكلانية حتى إنه يستند استنادا كبيرا إلى ما قدمه الشكلاني الروسي الشهير (فلاديمير بروب) الذي قدم في نهاية العشرينيات من هذا القرن منهجا جديدا لتحليل مورفولوجية الحكاية الشعبية حيث انتهى فيه إلى نظرية المثال الوظائفي إذ استطاع تحديد (31) وظيفة قارة مستمدة من حوالي (100) حكاية شعبية روسية حللها (بروب)، ولكنها تنطبق على عامة الحكايات الشعبية، فقد لا تظهر كاملة في الحكاية الواحدة، ولكنها لا تتجاوز هذا العدد من جهة، وتخضع لنظام تعاقبه خضوعا شبه مطرد من جهة أخرى**[3]ص125**.

فمصطلحات بورايو تسلك هذا الطريق المؤدي إلى وصف الحكايات حسب أجزائها المكونة، وعلاقة هذه الأجزاء ببعضها، وبالمجموعة إذ يميز بين نوعين من العناصر المكونة للحكايات التي أخضعها للبحث؛عناصر ثابتة، وأخرى متغيرة تتصل بشكل الحكاية الثابت، وتتصل الثانية بالمحتوى المتغير لهذا الشكل، أما عناصر القصة الثابتة، فتتمثل في الوحدات الوظيفية التي تنتظم في نسق معين يحكمه شكل من الحتمية المنطقية، والفنية، وتمثل النموذج الأصلي الذي تعود إليه جميع الحكايات الخرافية الروسية **[43]ص20**، وهو ما اعتمده بورايو في إتكائه على هذه الوظائف في ولوج سراديب الحكايات مستندا إلى المفهوم الذي أرساه (بروب) للوحدة الوظيفية، أو الوظيفة كما سماها في إشارته إلى أنها "فعل شخصية قد حدد من وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة " **[43]ص20**.

وهي تعمل في معزل عن الشخوص، وعن الطريقة التي تنفذ بها، فكانت بذلك الوظائف التي حددها (بروب) منفذا للوقوف على تحولات البنية الحكائية، وهو ما جعل الناقد بورايو يعتمد الوظيفة، أو (الوحدة الوظيفية) كمصطلح يمكنه من "استنباط النماذج التي تخضع لها البنية القصصية في مختلف مستوياتها " **[40]ص137**، وهو ما مكنه من الوقوف على العناصر القارة في الحكاية الشعبية، كما يستقي مصطلح "الاختبار" من (غريماس) هذا المصطلح الذي توصل إليه الناقد من خلال تعامله مع وظائف (بروب) إذ هي التي تسمح باستخلاص المعاودة في الحكاية، والتي يدخل فيها الاختبار تحت ثلاثة أشكال: الاختبار المميز، الاختبار النهائي، ثم الاختبار التمجيدي **[14]ص80-81**، كما يتكون الاختبار من وجهة تنظيمية من ثلاثة معايير على المستوى الخطابي هي : المواجهة، الهيمنة، النتيجة **[14]ص81**، فالاختبار يقوم على الربط بين تطور الحدث، والطاقة السحرية الكامنة المحيطة بالبطل، وذلك في أشكاله الثلاثة **[40]ص205-212** :

1- الاختبار التمهيدي يسميه (غريماس) (Epreuve qualifiante)، ويترجمه البعض بالترشيحي أو التأهيلي، ويكتسب البطل الكفاءة من خلاله.
2- الاختبار الرئيسي يسميه (غريماس) (Epreuve principale) بينما يترجمه البعض بالنهائي أو حتى الحاسم (Décisive) لأن الصراع الحاسم يحصل فيه .
3- الاختبار الإضافي يسميه (غريماس) (Epreuve glorifiante) ، ويترجمه البعض بالتمجيدي، وفيه تتم معرفة البطل الحقيقي ومكافأته .

إن الناقد عبد الحميد بورايو في تناوله لمصطلح "الاختبار " لم يكتف بالاختبارات الثلاثة بل راح يضيف اختبارات أخرى لكن لا تخرج كلها عن الاختبارات الثلاثة التي جاء بها من مثل (اختبار تمهيدي فاشل، اختبار ايجابي أول، اختبار إضافي رئيسي ايجابي ، اختبار إضافي سلبي، اختبار إضافي إيجابي،...) فأرسى بذلك دعائم المصطلح البنيوي الشكلاني في النقد الجزائري مع محاولته وضع تلك البنية التركيبية التي يتوصل إلى مكوناتها في إطارها الاجتماعي محاولا اعتماد المصطلح البنيوي التكويني في ذلك حيث استعان بمصطلح (الثنائيات الضدية) ، فتبقى الفلسفة الشكلية -الرافضة لتسلط أي ظروف أو أي محيط في النص- حاضرة إلى جانب تلك الظروف والمؤثرات، وهو ما جسده الناقد في محاولاته الجمع بين الشكل والمضمون في رؤية بنيوية تكوينية لا تقصي أي مجال في عملية اسكناه النصوص الأدبية .

يتدعم المصطلح البنيوي في النقد الجزائري من خلال تلك المصطلحات التي تتوزع في دراسات الدكتورسعيد بوطاجين مثل: (النموذج العاملي، المقطوعة السردية، موضوعات القيمة ، البرنامج السردي ، ...) خاصة المصطلح الأول الذي استقاه من مؤسس السيميائية السردية (غريماس) إلا أن نموذجه العاملي لم يتعد حدود التحليل البنيوي للقص، فكانت غاية سعيد بوطاجين في تناول مصطلح (النموذج العاملي) الوقوف على ما وقف عليه (غريماس) في خوض غمار القصة "وهو تحليل القوانين التي تحكم العلاقة بين اللغة ، وعناصر القص المعروفة على نحو يشبه تحليل (دي سوسير) للعلاقة بين اللغة النظام واللغة الأداء ..." **[13]ص175** ، وهو ما حداه إلى الوقوف على ما أسماه بـ(الترسيمات العاملية)، وفي هذا المجال قسم الرواية اعتمادا على "نظام المقطوعات نظرا لقدرته على تفكيك الوحدات الألسنية للخطاب الى أجزاء شبه قابلة للاشتغال كقصص منفردة ..." **[44]ص8** .

إن مصطلح المقطوعات الذي اعتمد عليه الناقد في دراساته يكشف التتابع المنطقي للنويات المرتبطة فيما بينها ارتباطا تضامنيا حيث تفتح المقطوعة عندما لا يكون لأحد عناصرها سابق تضامني ، وتغلق عندما لا يكون لعنصر آخر من عناصرها لاحق مثلا : "طلب مشروب ، تسلمه ، دفع ثمنه "تشكل هذه الوظائف المختلفة مقطوعة مغلقة إذ يستحيل أن يتقدم الطلب أو يلحق دفع الثمن دون أن نخرج من المجموعة المتجانسة الاستهلاك **[45]ص190**.

فكل مقطوعة مستقلة عما قبلها استقلالا مضمونيا، فكانت غاية الناقد بذلك هي "محاولة متواضعة لتفكيك جزء من البنية الروائية الكبرى ..." **[44]ص137**، فغاية الناقد في اختيار هذه المصطلحات هي محاولة تفكيك بنية الرواية، والنص الأدبي ، فهي فلسفة اعتمدها الناقد بعد ثورة على تلك التي لا تستقي

من النص روح محاورته، فما كان منه إلا أن تناول المصطلحات التي تحاور النص بالنص بعيدا عن أي سلطة أخرى، وهو ما جعله يستعمل مصطلحا آخر في الوقوف على سراديب النص الروائي، وهو مصطلح (البرنامج السردي) (Programme narratif)، وهو تتابع الحالات، وتحولاتها المتسلسلة على أساس العلاقة بين الفاعل والموضوع، وتحولها إنه التحقيق الخصوصي للمقطوعة السردية في حكاية معطاة ؛ يعني سلسلة من الحالات، والتحولات التي تتلاقى في العلاقة بين الفاعل الدال على الحالة، وموضوعه إذ يحدد (البرنامج السردي) دائما بالحالة التي ينتهي إليها **[45]ص148**هذا البرنامج السردي الذي كان يقيمه الناقد على مصطلح آخر وهو(موضوعات القيمة) (Objet de valeur) حيث درس به المقطوعات التي توصل إليها من منظور النموذج العاملي إذ استفاد الناقد من طروحات (غريماس) الذي يستفيد في بناء تصوره للنموذج العاملي من مفهوم العوامل في اللسانيات إذ ينطلق من ملاحظة (تسنير) (Tesniére) التي شبه فيها الملفوظ البسيط (Lénoncé élémentaire) بالمشهد، والملفوظ عنده هو الجملة يستخلص (غريماس) عاملين أساسيين يقوم عليهما الملفوظ البسيط يضعهما في شكل متعارض كالتالي : الذات لا تساوي الموضوع، المرسل لايساوي المرسل إليه، بل يطور نموذجه العاملي في ضوء الأبحاث الشكلانية التي تناولت الحكايات العجيبة، وخاصة أبحاث (فلاديمير بروب)، فقد رأى أن هذا الباحث أوضح مفهوم العوامل دون أن يضع بالضرورة المصطلح نفسه، وخاصة عندما وزع الوظائف المتعددة على سبع شخصيات أساسية، وهي التي اعتبرها (غريماس) بمثابة عوامل ذلك أن (بروب) نفسه اعتبر الشخصيات الرئيسية كبنية مجردة تحدد من ... جميع الإمكانات التي يفترض أن تعرفها الحكايات العجيبة على مستوى قيام الممثلين بالأعمال **[46]ص32-33**.

إن السعيد بوطاجين يعتمد طروحات (غريماس)، وذلك لتأكيده على التناول البنيوي الشكلاني للبنية الروائية مؤكدا على فلسفة إلغاء كل ما هو خارج النص، والاكتفاء بالنص بعيدا عن أي تأثير خارجي آخر، وهو ما جعله يبني جل أعماله على (النموذج العاملي) الذي جاء به (غريماس) هذا الأخير الذي أكد على أن"العوامل تمتلك قانونا ميتا لسانيا (Métalinguistique) بالنسبة للممثلين إنها تفترض بالإضافة إلى ذلك التحليل الوظيفي أي التكوين التام لدوائر نشاطها " **[46]ص33**، فاغتراف الناقد من الثورة التي أحدثتها اللسانيات أصبح جليا في اختيار المصطلح النقدي الذي يعتمد على اعتبار النص أيا كان بنية؛ هذه البنية التي تعتبر "حيلة عقلية أو نشاطا ذهنيا يهدف إلى إدراج الأشياء في نظم مفهومة معقولة واضحة التركيب بينة الوظائف محكومة في علائقها وارتباطاتها... " **[41]ص23-24** سواء أكانت هذه البنية أدبية أو لغوية، أو في حقل من الحقول التي تأثرت بالمد البنيوي ، بل يحقق الناقد

ما حدده (جان بياجيه) (Jean piaget) في تعريفه للبنية حين حدد ثلاثة مقومات أساسية يمكن من خلالها تمييز البنية وهي : **[47]ص7-16**

1- الشمولية (Totalité)
2- التحويلات أو التحول (Transformation)
3- الضبط الذاتي أو الانتظام الذاتي (Autoréglage)

حيث تحيل الشمولية في أية بنية إلى كون عناصرها متماسكة داخليا خاضعة لقوانين تميز المجموعة ككل ،وتعطيها 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 ..." **[48]ص13**.

فالناقد يستقي مصطلحاته من هذه الأصول اللسانية التي أرسى دعائمها (دي سوسير)، وهو ما جعله يغترف من معينها الذي تعتبر الفلسفة الوضعية (لأوغست كونت) أهم رافد له، 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 (دي سوسير) أساسا إنبنى عليه الطرح البنيوي بأكمله إذ أرسى في محاضراته عن اللسانيات العامة تصورا جديدا مخالفا للدراسات اللغوية القديمة التي كان معظمها يقوم على تتبع التطور التاريخي للغة، ودراستها من حيث هي مجرد وسيلة تحيل إلى الواقع الخارجي، وليس بكونها نظاما من العلامات التي تحكمها قوانين داخلية لذلك فضل دراستها لذاتها أي أنه عزلها كموضوع عن تاريخها على أنه لم ينكر ماله 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 (Système) من العلامات التي تكتسب قيمتها من مواقعها داخل النظام، وعلاقاتها مع بعضها، وليس من كونها مجرد أجزاء مستقلة معرفة بنفسها **[49]**.

فما كان من الناقد إلا اللجوء إلى مصطلحات شكلانية مناهضة لكل تصور خارج عن النص مؤمنا في ذلك بأن "الشكل المجرد غشاء أو إناء نصب فيه سائلا ما (المضمون)إذ الوقائع الفنية كانت تشهد بأن الاختلاف النوعي لا يعبر عن نفسه في العناصر التي تشكل العمل الأدبي أو الفني ، وإنما في الاستعمال المتميز لتلك العناصر..." **[50]ص40**، ومعنى هذا أن المبدأ الذي اعتمده الناقد في صياغة

مصطلحاته النقدية يقوم على إقصاء المعنى أو المضمون الأدبي من عملية إنتاج أدبية الأدب إذ يرى أن تفرد، وجمالية النصوص الإبداعية لا تقوم على المعاني التي تنقلها إلى القارئ، وإنما تقوم على الكيفية التي بها يتم هذا النقل، وهي ثورة على ما كان سائدا حيث كان المعنى هو غاية كل مصطلح نقدي يحاول تقصي واستكناه دواليب النص .

إن مصطلحات الناقد سعيد بوطاجين أصبحت متعلقة بالفن والفن فقط، فهو يؤكد بأن "البحث عن شكل إبلاغي متجانس أهم من البحث عن لغة شمولية بسبب التزام أخلاقي أو سياسي أو أدبي لاعلاقة له بالنص كقيمة فنية سامية " **[51]ص368**، ومعنى هذا أن تناول النصوص الأدبية بمصطلحات تهتم بالمرجع الاجتماعي للأدب سيأخذ بلغة الأديب إلى الابتذال والتسيب في سبيل تقريب الأدب من مجتمع القراء، وحملهم على فهمه من خلال جعل مواصفاته أقرب إلى لغة السوق منها إلى أي شكل فني، ويستحيل النقد الأدبي بذلك إلى عملية تتبع آلية للكيفية التي استطاع بها الأدب الوصول إلى ذهنية المجتمع، ومدى توفيقه في ذلك، فالناقد يرى في هذه الظاهرة المرتبطة بمصطلحات المرجع الاجتماعي إذا عملت "على توجيه الكتاب ستقضي عليهم لأنهم سوف لن يجدوا من يفهم غدا، وهكذا يصبح الارتباط بالمرجع وهما عظيما بإمكانه الانقلاب على عبدته ... " **[51]ص374**.

إن الناقد بوطاجين يؤمن بمصطلح نقدي يتعامل مع النص على أنه لا يمثل إلا نفسه دون البحث فيه بوصفه لغة تتحقق مشروعيتها الفنية والجمالية إذا تشكلت من نظام مترابط ومتناغم من الرموز أو العلامات اللغوية، فكان يسعى في مصطلحاته إلى "دراسة القص ، واستنباط الأسس التي يقوم عليها ، وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه ، وتلقيه ..." **[13]ص174**، وهو ما جعله يتتبع خطى (ت. تودوروف) حين قام بمقاربة سردية لرواية رشيد بوجدرة إذ حاول الوقوف على خصائص السرد فيها **[52]ص400**، فأورد مصطلحات عديدة من مثل (السرد الآني ، السرد التابع ، السرد المكرر ، السرعة السردية ...) بالإضافة إلى مقاربته البنيوية لرواية الانطباع الأخير لمالك حداد (La derniére impression) ، والتي اعتمد في مقاربتها على مصطلحات بنيوية استقاها من (ت. تودوروف) إذ تتبع فيها ما أسماه بـ (البياضة الحدثية)، وهي "لحظات انمحاء السرد وتغييب الأفعال التحويلية " **[53]ص215**، وكيفية ملئها عن طريق السرد، فذهب إلى البحث عن لمائية (Le pour quoi) اللاسرد، وكيفية انتظامه، ووظائفه الممكنة، فتوصل إلى أن اللاسرد يتميز بكون الانجاز صفرا(Operation zero)، وهو المصطلح الذي تناوله (ت. تودوروف)عند دراسة التحولات السردية ، فإذا كان الفعل التحويلي في الدرجة الصفر أدركنا ولو نسبيا كيفية انبناء النص والطابع المهيمن عليه **[53]ص207**.

يؤكد الناقد استعانته فـــــي مقارباته بمصطلحات (تودوروف) حين يصرح بأننا "نستعين قليلا بمقاربة (تودوروف) ، وتصنيف بعض ما رأيناه مهما أو مضيئا للجوانب الخفية " **[53]ص207**، فوقف بذلك على جملة من المصطلحات تحت مصطلح (التحول) منها (التحولات البسيطة كتحولات الصيغة ، وتحولات الرغبة، تحولات الطريقة ، تحولات الطابع ، تحولات الوضع، التحولات المركبة كتحولات المظهر ، تحولات المعرفة، تحولات الوصف ، التحولات الذاتية ، تحولات الطبع ...) كل هذا للوقوف على بنية الرواية، وكيفية انتظام وظائفها الممكنة وفق فلسفة تركز على النص والنص نفسه بعيدا عن أي تأثير خارجي، فكانت مصطلحات الناقد صرحا آخر يضاف إلى صرح المصطلح البنيوي الشكلاني في الساحة النقدية الجزائرية .

تتناثر جملة من المصطلحات النقدية البنيوية الشكلانية في دراسات الناقد إبراهيم صحراوي مثل :(الخطاب ، الخطاب الروائي ، مستويات التحليل ، القصة ، الحكاية ، البنية السردية ، الشخصيات ، المكان ، الرمان ...)مؤكدا بأنه تناول هذه المصطلحات من وجهة نظـــر بنيوية للعمـــل الأدبـــي، فاعتمـــد بـــذلك أعمال (جيرار جينيت ، كلـــــود بريـــمون ، جوليان الجير داس، غريماس وتلامذته، رولان بارث ، جوزف كور تيس ، تزفيتان تودوروف ، فيليب هامون ...)، وغيرهم من منظري البنيوية الفرنسية باتجاهاتها المختلفة **[54]ص4**.

إن الناقد إبراهيم صحراوي يعتمد المصطلح النقدي في دراساته من وجهة بنيوية تحاور النص في حد ذاته لكن من خلال ذاته مؤكدا بأن المصطلح النقدي البنيوي يغترف من البنيوية التي بسطت أجنحتها على مختلف العلوم الإنسانية إلى حد شكلت معه (موضة) العصر لدى البعض في الستينات والسبعينات ، وحتى الثمانينات في الوطن العربي **[54]ص03** ليؤكد بأن مصطلحاته البنيوية كأي نظرية أو منهج أوربي تحمل خصوصيات غربية كثيرة يكون المتعامل بها مطالبا بالحذر في تمثلها ، والاقتصاد في تطبيقها على النصوص العربية ، وهو ما حاول الناقد تجسيده في دراسته التي أرادها تحليلية تطبيقية تهدف إلى إبراز الخصائص الفنية للخطاب الأدبي الزيداني في النموذج الذي اختاره لهذا الروائي **[54]ص04**. فالناقد ينطلق في مصطلحاته من خلفية تلغي أي تأثير خارجي في النص الأدبي حيث أثرى الساحة النقدية الجزائرية بمصطلحات بنيوية شكلانية مثل (زمن السرد ، زمن الحكاية ، سرعة السرد ، التواتر ، اللغة ، الوصف ، مستويات السرد ، الأصوات ، وظائف، السرد ، البنية السردية ، التحول ، النموذج العاملي ، محور الرغبة ، محور التبليغ ، محور القدوة ، المساعدون ، المعارضون ، الشخصيات ،المكان،الزمان ،وظائف الأمكنة ،زمن المؤلف ، زمن الأحداث ، زمن

القراءة ...)، وهي مصطلحات مستقاة من كبار منظري الفكر البنيوي وفق رؤية تحقق ما توصل إليه (ليتش) في تحديده للمنطلقات الأربعة التي تبنى عليها البنيوية , وهي : **[55]ص40-41**

1- استكشاف البنى الداخلية اللاشعورية للظاهرة .
2- معالجة العناصر بناء على علاقاتها ، وليس على أنها وحدات مستقلة .
3- التركيز الدائم على الأنظمة.
4- إقامة قواعد عامة عن طريق الاستنتاج أو الاستقراء وذلك لتؤسس الخاصية المطلقة لهذه القواعد.

إن مصطلحات الناقد إبراهيم صحراوي تهدف إلى الوقوف على دراسة النص الأدبي أو الخطاب الأدبي , وتمييز ما هو خاص به مؤكدا الرؤية البنيوية التي ترى بأنه "... ليس الأثر بذاته هو موضوع الفعالية البنيوية ما تسأل عنه هذه الفعالية إنما هو خصائص هذا الخطاب الخاص الذي هو الخطاب الأدبي، وهذا العلم غدا لا يهتم بالأدب المنجز بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى بهذه الخاصية التجريدية التي تصنع تفرد الفعل الأدبي أي الأدبية" **[55]ص 15-16** .

فالمصطلحات البنيوية تسعى إلى تفسير أي ظاهرة خارجة عن الأثر بالأثر لا أن تفسر هي الأثر إذ أن النص يشكل عالما قائما بذاته يحمل في طياته ما يفسره، ويحمل العناصر المكونة لمعناه ، وفي ذلك ما يغني الباحث عن الاستعانة بعناصر خارجة عنه **[54]ص17** ،فالناقد يختار مصطلحاته وفقا لواقع يترجم رؤية الشكلانيين ،ومن جاء بعدهم من النقاد الذين ساروا على نهجهم إذ رأوا بأن الأدب ضاع ، وتوارى في دروب العلوم الإنسانية الأخرى بحيث صار الناقد لا يمارس الأدب بل يمارس الفلسفة أو علم الاجتماع أو التاريخ أو علم النفس من خلال الأدب، فكان يفسره من خلال مادة مضمونه ولا أدل على ذلك من الإسقاطات التي كان النص أو الأثر الأدبي مسرحا لها ، فكان هم الناقد البحث عن آثار الموقف بل المواقف ذاتها التي عاشها صاحب النص، وآثار مجتمعه أو بيئته، ومميزات الحقبة التي ظهر فيها إلى غير ذلك من المعلومات التي يكون قد تزود بها قبل قراءته للأثر المزمع نقده **[54]ص17**.

مصطلحات الناقد تنطلق من رؤية تحكم إغلاق النص على نفسه ، ومحاورته انطلاقا من مكوناته والعلاقة المنتظمة بينها بعيدا عن أي سلطة خارجة عن هذه المكونات ، فكل إبداع أدبي يجب أن يعد على أساس أنه قطعة مغلقة على نفسها، ولا تنفتح إلا من تلقاء نفسها، فالإبداع نص يكمن مفتاحه في

داخله لا في خارجه، فالنص لا يكون مرجعا إلا لنفسه دون ارتباط خارجي ؛ أي أن مرجعيته تكمن في نفسه ، وفي لغته أساسا **[23]ص201** ، فالمصطلح البنيوي الشكلاني يقيم مملكة نقدية دون إيديولوجيا، ودون قواعد مسبقة يتسلح بها الناقد حين يعمد إلى قراءة نص، أو يجيء إلى معالجة قضية أدبية، فلا تاريخ ولا تاريخية ولا مؤثرات **[23]ص200**.

إن الناقد إبراهيم صحراوي يتمثل الرؤية البنيوية الشكلانية مقيما مصطلحاته النقدية على أوتاد هذه الرؤية خاصة الانغلاق والانزواء على النص، وفك شفراته من خلال العلاقة المنتظمة بين مكوناته .

تتوزع مصطلحات تحمل نزعة بنيوية شكلانية في دراسات الناقد أحمد يوسف مثل (البنية ، النسق ، موت المؤلف ، اللغة الشعرية ...) استقاها من الثورة اللسانية التي أحدثها (دي سوسير) هذا الأخير الذي كان شغوفا بالنسق حيث كان يبحث عن تحديده طوال حياته كما يقول (انطوان ميي) الذي كان ينظر إلى اللغة على أنها نسق مركب من أدوات التعبير إنه من الصعب تصور النسق اللساني خارج إطار الكلية والانسجام، فمصطلح (النسق) تردد مرارا في محاضرات (دي سوسير) ، وهو موطن الجدة في نظريته **[56]ص14-15** .

إن الناقد تشبع في مصطلحاته برؤية تنظر إلى النص على أنه نسق سيميائي دال ترتبط فيه العناصر ارتباطا كليا مستقلا تستدعي في نهاية المطاف حسب (يالمسليف) مقاربة محايثة **[57]ص31** هذا النسق الذي كاد يمثل المحور الجوهري في نظرية دي(سوسير) الذي يتصور أن اللسان نسق لايعرف إلا طبيعة نظامه الخاص، وهي نسق سيميائي يقوم على اعتباطية العلامات، ولا قيمة للأجزاء إلا ضمن الكل **[58]ص219** ، فقد آمن الناقد بمصطلحات تفكك علاقات النص بعيدا عن أي تأثير خارجي ، فالنسق بحسب رؤية الناقد هو علاقات تستمر، وتتحول بمعزل عن الأشياء التي تربط بينها، كما يعمل على بلورة التفكير الأدبي في النص، ويحدد الخلفيات التي تعتمدها الرؤية **[14]ص211**.

إن أحمد يوسف يؤمن بأن (النسق) هو مجموعة من القوانين والقواعد العامة التي تحكم الإنتاج الفردي للنوع، وتمكنه من الدلالة **[59]ص223** ، فمصطلح (النسق) في منظوره نظام ينطوي على استقلال ذاتي يشكل كلا موحدا، وتقترن كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها ، فقد كان (دي سوسير) يعني بالنسق شيئا قريبا جدا من مفهوم البنية، ويمكن القول إجمالا أن الاهتمام بمفهوم النسق راجع إلى تحول بؤرة اهتمام التحليل البنيوي عن مفهوم الذات أو الوعي الفردي من حيث هما مصدر

للمعنى إلى التركيز على أنظمة الشفرات النسقية التي تنزاح فيها الذات عن المركز، وعلى نحو لا تغدو معه للذات أي فاعلية في تشكيل (النسق) الذي تنتمي إليه بل تغدو مجرد أداة أو وسيط من وسائطه ، أو أدواته ، ولذلك يرتبط مفهوم النسق ارتباطا وثيقا في البنيوية بمفهوم الذات المزاحة عن المركز**[60]ص291** .

فالناقد يتناول مصطلحات تنظر إلى النص بوصفه نسقا لا ينفصل عن نسقه العام، فإذا قرأنا مثلا نصا شعريا، فلا ينبغي أن نفصله عن نسق الكتابة الشعرية بعامة، ولعل أوضح مثال على ذلك يمكن تقديمه في هذا السياق عمل (فلاديمير بروب)، فنسق الحكاية مرتبط بالنسق السردي العام، وهذا ما حاولت أن تطوره النظرية السردية ليغدو تخصصا قائما بذاته ضمن نظرية الأدب، فطــور هذا المشروع كــل من (كلود بريمون، وغريماس وجيرار جينات ، وتودوروف) **[58]ص122** ، فتناول الناقد لمصطلح النسق لا يخرج عن ما جاءت به اللسانيات البنيوية التي شجعت الخطاب النقدي على البحث عن النسق الأدبي انطلاقا من فكرة الكلية والعلاقة التي تجمع عناصر النص الأدبي ، وقد وجدت هذه الفكرة صداها في أعمال مبكرة أنجزها (فلاديمير بروب) في دراسته المورفولوجية للحكاية الشعبية العجيبة عن طريق تحديده لوظائف النص الحكائي، وشموليتها حتى أضحت منطلقا يكاد يكون قارا في بنية الحكاية مما دفع(كلود ليفي شتراوس)إلى المضي في تطبيق هذا المنهج تطبيقا عكسيا على الأسطورة **[58]ص122**.

يتناول الناقد مصطلح (البنية) إلى جانب مصطلح (النسق) حيث كانت غايته من وراء هذا المصطلح إدراك البنية المنسجمة إدراكا يفضي في مجال النقد الأدبي إلى بناء دعامات قوية للقراءة النسقية التي تسعى بدورها إلى إضفاء الطابع الوصفي والعقلاني والمنطقي على دراسة الظواهر وتأملها سواء على مستوى الظاهر أو على مستوى الباطن، وهي في ذلك تسلم بوجود بنية قارة في ثنايا النص الأدبي، وما على المقاربة النقدية إلا الاستكشاف والبحث عن خفاياها، فهي تنطلق من افتراض وجود منطق داخلي يقع تكريس المنهج عند المقاربة التطبيقية لاستقرائه بالتدرج **[58]ص220** ، فالناقد يهتم بمصطلحات تنفذ إلى النص دون الالتفات إلى مقصديته مع إلغاء كل علاقة مع هذا النص، والقيم الاجتماعية، فيتعامل مع النص على أنه موضوع أو شيء مكتف بذاته لا يهتم إلا بنسقه الداخلي، فيتم التعامل مع النص بوصفه تنظيما خالصا من الأشكال والعلامات **[58]ص204** .

إن مصطلح(البنية) عند الناقد أحمد يوسف يعد من الواجهات المنهجية للسانيات الآنــية (Synchronie) ذلك بأن الآنية التي هي قوام الفلسفة البنيوية تمثل مبدأ الرؤية الأفقية لأنها مقولة لا

تؤمن بالأشياء، وإنما تؤمن بالعلاقات الرابطة بين الأشياء **[61]ص129** على عكس الزمانية أو التطورية(Diachronie) التي تتأسس على أن الظواهر كامنة في غيرها لا في ذاتها .

يظهر مصطلح "البنيوية " عند يوسف وغليسي الذي حاول الوقوف على هوية هذا المصطلح، فذهب إلى تقصي خلفياته الفكرية والفلسفية ليتوصل إلى أن هذا المصطلح يتكئ على " مذهب علمي يستند إلى وضعية عقلانية يريد توضيح الوقائع الاجتماعية والإنسانية بتحليلها، وإعادة تركيبها، وشرحها على هدى التصميم الداخلي الذي تخضع له ألا وهو البنية " **[62]ص42** ، وجوهر هذا المذهب هو الفلسفة الوضعية؛ فلسفة (أوغست كونت)(1798-1857) المناهضة للاهوتية والميتافيزيقية، والداعية إلى الخبرة الحسية، والعلوم الوضعية بديلا لهما، وهي تؤمن بخصوصية الظاهرة الاجتماعية مثلا، واستقلالها عن الظواهر الأخرى؛ العضوية والنفسية **[03]ص116-117**.

إن الناقد يؤكد بأن مصطلح البنيوية يحيل إلى منهج نقدي ينظر إلى النص على أنه بنية كلامية تقع ضمن بنية لغوية أشمل يعالجها معالجة شمولية تحول النص إلى جملة طويلة ثم تجزئتها إلى وحدات دالة كبرى، فصغرى، وتتقصى مدلولاتها في تضمن الدوال لها يمثلها (سوسير) بوجهي الورقة الواحدة، وذلك في إطار رؤية نسقية تنظر إلى النص مستقلا عن شتى سياقاته بما فيها مؤلفه، وتكتفي بتفسيره تفسيرا داخليا وصفيا مع الاستعانة بما تيسر من إجراءات منهجية علمية كالإحصاء **[03]ص120** ، فالناقد يتبنى هذا المصطلح بوصفه جاء رد فعل مباشر على مناهج أفرطت في إعطاء الأولوية للمضامين والأفكار، وسياقاتها، وفرطت في بنية النص، وخصوصيته بل لم يكن النص في أبشع حالاتها إلا هامشا لمتن إيديولوجي مسطر سلفا **[03]ص121** .

وهو ما جعله يتتبع أشكال استعمال هذا المصطلح في النقد الجزائري، فوجده لا يخرج عن اعتبار النص كائنا مغلقا على ذاته لا يحاور إلا من داخله، فتتبع بذلك جميع روافد هذا المصطلح، وحضورها على الساحة النقدية الجزائرية، فوقف على مصطلحات كثيرة دعمت هذه الرؤية، وأسست للحضور الفعلي لهذا المصطلح في النقد الجزائري مثل مصطلحات (البنية ، النظام ، النسق ، اللغة ، الكلام ، الدال ، المدلول ، الآنية ، الزمانية الفهم ، الشرح ، الهيمنة ، العامل ، المبنى ، الحافز،...)، ومع ذلك لم يخف الناقد مآخذه حول مصطلح البنيوية هذا المصطلح الذي شدد على البنية الآنية في شكليتها، وجمودها، فقد آل إلى ورطة منهجية قصوى أدت إلى انحصار الفلسفة البنيوية، ومن جملة المآخذ التي سجلها الناقد على هذه الفلسفة نجد : **[13]ص37**

1- إن البنيوية ليست علما، وإنما هي شبه علم يستخدم لغة، ومفردات معقدة ، ورسومات بيانـية ، وجـداول متشابكة تخبـرنا فـي النهاية مـا كنا نعـرفه سابقـا ، 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 جيدة في توصيفها لما هو ثابت وقار إلا أنها تفشل في معالجتها للظاهرة الزمانية.

3-لا تختلف البنيوية عن النقد الجديد ، فهي تتعامل مع النص على أنه مادة معزولة ذات وحدة عضوية مستقلة ، وأنه منفصل ، ومعزول عن سياقه ، وعن الذات القارئة .
4-إن البنيوية في إهمالها للمعنى تناهض وتعادي النظرية التأويلية (الهرمينوطيقا).

إن هذه المآخذ هي التي فتحت المجال أمام مصطلحات بنيوية تكوينية أو توليدية أو مصطلحات واقعية بنيوية بتعبير يمنى العيد (Structuralisme génétique) على يد (لوسيان غولدمان) لتجدد الدم في المصطلحات البنيوية الشكلية، وتعطيها دفعا جديدا هذه المصطلحات البنيوية التي تتكئ على الفلسفة الجدلية ، وتقـــوم على مفهـــومي الفـــــهم (Compréhension)، والشرح (Explication) حيث يتناول الفهم بنية النص في ذاته في حين يقوم الشرح بوضع هذه البنية ضمن بنية أكبر، وهي البنية الاجتماعية **[03]**، فكان هذا تأسيس من الناقد لمصطلحات تحمل رؤية منهجية تمثلها النقاد الجزائريون في أعمالهم النقدية وفق مصطلحات شكلية، وأخرى تربط بين الشكل والمضمون كل ذلك في إطار إثراء الساحة النقدية الجزائرية بالمصطلح الوافد ؛ البنيوي الشكلاني ، والبنيوي التكويني .

إن جوهر مصطلح البنيوية هو (البنية) (Structure) هذا المصطلح الذي يعبر عن (نسق) من العلاقات الباطنة المدركة وفقا لمبدأ الأولوية المطلقة للكل على الأجزاء له قوانينه الخاصة المحايثة من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي على نحو يفضي فيه إلى تغير النسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالا على معنى ، ويتضمن هذا التعريف مجموعة من المسلمات أولها أن البنية تصور عقلي أقرب إلى التجريد منه إلى التعيين ، فالبنية هي ما نعقله – بصياغة منطقية – من علاقات الأشياء ذاتها وثانيها :أن موضوع هذا التصور يتصف بأنه حقيقة لاشعورية لا تظهر بنفسها بـل تـدل عليـها آثـارها أو نتائجـها، وثالـثها: أن هذه الحقيقة اللاشعورية الباطنة الكامنة في الموضوعات أو الكامنة في عقولنا المدركة لها بمعنى أدق حقيقة

آنـية تلفت الانتباه إلى تشكلها في الآن أكـــثر عبر الـزمان، وتميل إلى الثبات أكثر مما تميل إلى الحركة **[60]ص289** ، فأخذ الناقد على عاتقه تتبع هذا المصطلح، فشكل لبنة من لبنات التجربة الاصطلاحية البنيوية في الجزائرية .

4.1.المصطلح السيميائي الهوية والتأسيس في النقد الأدبي الجزائري:

سنتناول المصطلح السيميائي من خلال دراسات بعض الفاعلين في هذا الحقل محاولين الوقوف على أهم المصطلحات السيميائية في دراساتهم، وهوياتها المختلفة، ودورها في التأسيس لحضور المصطلح السيميائي على الساحة النقدية الجزائرية .

إن أول ما يظهر على الساحة النقدية الجزائرية من المصطلحات في هذا الشأن نجد (الدلائلية ، السيميائية) حيث يتناول الناقد عبد القادر فيدوح مصطلح السيميائية كمصطلح ينفذ به إلى داخل النص منطلقا من فلسفة ترى أن "النص الأدبي لم يعد يحمل الراية الإيديولوجية، والتي اعتمدت بنية الخلل الاجتماعي مظهرا لها ولا البطاقة الاستنطاقية للذات المبدعة بوصفها علبة سوداء تساعدنا على اكتشاف العبقرية الواعية الفردية والجماعية..."**[63]ص02** ، فكان سعي الناقد حثيثا في تناول مصطلح سيميائي يجعل محاولة الكشف عن غموض كينونة النص الاحتمالية صفة مميزة له ضمن إجراء تنظيم ولادته المتجددة **[63]ص02** ، كما استند الناقد على مصطلح (التأويل) هذا المصطلح الذي يقوم على " إعادة ما نملكه من رصيد معلوماتي ، وبلورته في سياق التجربة لإعطاء سلطة النص صفة التحرر من قيود خلق الصور " **[63]ص29**.

إن غاية الناقد فيدوح من وراء الاستناد إلى المصطلحات السيميائية هو الإفادة من السيميائية "في محاولتها فك رموز الخطاب دون أن يعني ذلك إحالته إلى كومة شفرات، وقرائن لاعمق دلالي وراءها هي طموح إلى هدم الجدارية المعمارية الثابتة، ونفي للتوثيقية، ونزوع إلى تفكيك النص، وتشريحه وفق أدوات إجرائية تستند إلى رصيد معرفي...، وهو مشروع القراءة السيميائية التي تثير تساؤلات النص ، ولا تجيب عنها ضمن شروط الوصف والتفسير والتأويل ..." **[63]ص33** ، فخاض الناقد في سراديب النص بمصطلحات تسبر أهم العلاقات التي تحكم حركيته ثم الوقوف على بنيته السطحية، وهنا يستعين الناقد بمصطلحات مثل (المربع السيميائي ، المعجم الشعري ، التقابل ، التشاكل ، الإيقاع الداخلي ، الإيقاع الخارجي...).

عبد القادر فيدوح يتناول مصطلحاته النقدية وفق ما قرره (غريماس) بالرغم من أنه لم يحسم في أمر بعض المصطلحات إذ نجده يتناول مصطلح (الخطاطة)، ويقصد به (المربع السيميائي) الذي ابدعه (غريماس)، ومع ذلك راح ينعته "بأنه حصر استعمالات المصطلح في المستوى المضموني دون التعبيري، وبالتالي ضيق ماهيته، وهذا ليس صحيحا لأن (غريماس) تحدث عن كثير من التشاكلات في خطاب واحد، وربما في الوحدة الدلالية الواحدة... " **[03]ص135-136** ، وهذا حكم فيه ما فيه من التجاوز في حق مبدع التشاكل (Isotopie)، وما هذا الحكم إلا لندرة المصادر الأصلية التي اعتمد عليها في دراساته النقدية إذ اعتماده الكبير كان منصبا على الترجمات، وبعض المؤلفات العربية، وهو ما أوقعه في مثل هذه الأحكام .

تتوزع في دراسات الناقد مصطلحات أخرى مثل (الأنساق الكلية ، الإيقونة ، القرينة، التأويل...)، وهي مصطلحات استمدها من الرؤية السيميائية، ويعترف بذلك حين يؤكد أنها من صنع القارئ السيميائي **[64]ص73** ، ولم يمر ذلك دون اضطراب وقع فيه الناقد بين مصطلح (الإيقونة) ومصطلح (القرينة)، وهو ما سجله عليه يوسف وغليسي، وذلك يتبدى في "عدم تمييز الناقد بين الإيقونة والقرينة حيث يجعلهما مقابلا لمسمى أجنبي واحد (Indice)..." **[03]ص137**.

ومع هذا كان سعي الناقد في مصطلحاته النقدية منصبا على النصوص الشعرية علما أن المصطلحات السيميائية جاءت في الغالب لتقف على تحولات النص السردي إلا أنه يؤكد بأن غايته كانت محاولة استنطاق النص الوارد في مدلولاته الإشارية مقتفيا في ذلك القراءة البنائية مؤمنا بأن البنيوية هي من صميم السيميائية **[64]ص05-09** .

لقد قدم الناقد دفعا للمصطلح السيميائي على الساحة النقدية الجزائرية من خلال تركيزه على النصوص الشعـــرية لكن اتجاه المصطلحات السيميائية إلى النصوص السردية على حساب النصوص الشعرية جعل تناول الناقد للمصطلح السيميائي في استكناه سراديب النصوص الشعرية ما هو إلا انكباب على النص الشعري الذي يجعل الناقد في اتصال وثيق بحركة النقد العالمية **[65]ص53** ، وهو ما ميزه عن غيره، فصنف تحت خانة نقاد النص الشعري، يبقى أنه كان محطة مهمة في التأسيس للمصطلح السيميائي في النقد الجزائري، ويكفي في ذلك أنه أورد مصطلحات عديدة من الرغم مما خلفته من اضطراب إلا أنها كانت محفزا للوقوف على هذه المصطلحات الحداثية من مثل (السيميائية ، الدلائلية ، التأويلية ، السيميوطيقا ،...) علما أنه يميل إلى الدلائلية جاعلا بقية المصطلحات مقابلا لمصطلح السيميائية، وهو اضطراب وقع فيه أغلب النقاد الجزائريين، وهو ما طرح إشكالية ترجمة المصطلح .

تنتشر مصطلحات أخرى في دراسات الناقد إبراهيم صحراوي من مثل (السيميائية ، علم السيميائيات، علم الدلالة، المقطع، الشكل العاملي، المربع الدلالي،...) مؤكدا بأن علم السيميائيات أو علم الدلالة علم جديد، وقديم في آن واحد ؛ قديم لأن الدلالة وجدت مع وجود اللغة؛ جديد لأنه يكاد يتخطى الآن مرحلة كونه مشروعا علميا نعترف لرواده بالفضل في الوقت الذي يجب علينا فيه العمل بجد لنقل هذا العلم إلى لغتنا ذلك أن التفاعل بين الثقافات والحضارات لا يتم إلا عن طريق التأثر والتأثير، والتبادل على أن النقل يجب أن يكون نقلا واعيا كما كان نقل السلف لعلوم اليونان، وغيرهم مما مهد لهم السبيل لأن يكونوا أعلاما فيما نقلوا، كما أنه يجب على الدارسين في هذا المجال مضاعفة الجهود متحرين في ذلك الدقة والأمانة العلمية للترجمة في مرحلة أولى **[66]ص05**.

إن الناقد يعترف بحداثة مصطلح السيميائية على الساحة النقدية الجزائرية، وهو ماجعله يقع في اضطراب في ترجمة المصطلح إذ جعل مصطلح السيميائيات ومصطلح علم الدلالة يتداخلان على الرغم من أن مصطلح علم الدلالة يتناوله الكثير من الدارسين مقابلا لمصطلح (Sémantique)، وهو العلم الخاص بدراسة الدلالة، وبالتالي يمكن إدراجه كفرع من فروع السيميائية كما يورد مجدي وهبة **[14]ص506-507** ، فشكل الناقد بذلك انطلاقة حقيقية في إثراء المصطلح السيميائي على الساحة النقدية الجزائرية على الرغم من أنه لم يعتمد على المنابع الأصلية لهذا المصطلح إلا أنه يتناول جملة من المصطلحات السيميائية تحضر في مختلف دراساته الأولى مثل: (المربع السيميائي ، النموذج العاملي،...) يعتمد الآلية في عرضها على النص المختار، فكانت دراسته الأولى عبارة عن عملية تجريبية للمنهج على النص، فغايته القصوى التعريف بالمنهج لا سبرأغوارالنص، فخلفيته في ذلك أعمال (غريماس) رائد السيميائية، فكانت دراسته في "المقامة البغدادية- محاولة دراسة سيميائية" إيذانا بفجر جديد للسيميائية ، ومصطلحاتها على الساحة النقدية الجزائرية .

تتوزع مصطلحات أخرى في دراسات الدكتور رشيد بن مالك صاحب كتاب قاموس مصطلحات التحليل السيميائي ، و"مقدمة في السيميائية السردية" **[68]** بالإضافة الى ترجمات عديدة من مثل ترجمته لكتاب :" السيميائية أصولها ، ومبادئها " **[69]** بمعية الدكتور عبد الحميد بورايو، وكتاب "السيميائية مدرسة باريس" **[70]** الذي نقله عن (جان كلود كوكي)، فكانت هذه الأعمال تأسيسا عميقا للمصطلح السيميائي على الساحة النقدية الجزائرية ، فكانت ثروة سيميائية حقيقية أعطت دفعا للمصطلح النقدي الجزائري خاصة وأنها تأخذ من معينها الأصلي، فظل الناقد مشبعا بالسيميائية، بل ذهب الأمر ببعض النقاد إلى حد وصفوا فيه تطبيق الناقد للمصطلح السيميائي في أعماله بـ "التطبيق الجبري الآلي لمقولات السيميائية الفرنسية والغريماسية خصوصا مع تغييب المعطيات الذوقية "

[03]ص139 ، وهو ما قرره يوسف وغليسي لكن غاية الناقد رشيد بن مالك كانت " تندرج ضمن مشروع نقدي يهدف من خلاله إلى فحص القصة العربية القصيرة وفق إجراءات التحليل السيميائي، والنظر في فعاليات الإجراءات، وإمكانية وضعها كقاعدة علمية تبنى عليها محاورة النصوص ، ومساءلتها..." **[71]ص09-07** .

فكانت غايته موجهة إلى تجريب الأدوات السيميائية على النصوص الأدبية لأنه رأى أن ما درجت عليه الدراسات التقليدية هو تجميد للفكر، وحصر له في إطار لا يتجاوز الأحكام المعيارية، وهو ما استدعى اللجوء إلى القراءة السيميائية التي تحاول اكتناه التمفصلات الأساسية للنص استنادا إلى الهيئة التلفظية المؤسسة للفاعل، والقنوات التي يمرر عبرها مضامينه **[71]ص01-02** ، وهو ما جعل الناقد يميل إلى ما جاء به (بروب)، بل وتطبيقه تطبيقا آليا في بعض دراساته، و يؤكد ذلك بقوله "اخترنا كنموذج لهذا التيار مورفولوجية الحكاية(Morphologie du conte) لـ(فلاديمير بروب)، وتتبعنا أثناء التحليل النموذج البروبي (Schéma narratif) الذي يعد جهازا نظريا أساسيا، وضروريا لفهم تنظيم الخطاطة السردية " **[68]ص05** ، فما كان من الناقد رشيد بن مالك إلا أن تقمص هذه الإجراءات ساعيا إلى دراسة التجليات الدلالية من الداخل مرتكزا في ذلك على أهم مبدأ جاءت به السيميائية، وهو مبدأ المحايثة (Immanence) الذي تخضع فيه الدلالة إلى قوانين داخلية خاصة مستقلة عن المعطيات الخارجية، فاستبعد بذلك الوقائع غير اللسانية من عملية الوصف **[68]ص09-10** .

فكانت محاولته غنية بالمصطلحات التي أسست لظهور السيميائية على الساحة النقدية الجزائرية من مثل (البرنامج السردي ، الوظائف ، المربع السيميائي، مبدأ المحايثة، مبدأ الاختلاف ، النموذج العاملي ، المقطوعة ، الأدبية...)، وذلك محاولة منه لفحص المستويات الدلالية في النصوص السردية من منظور سيميائي **[72]ص251** مستندا في ذلك على طروحات (غريماس) الذي عني بوصف شكل المضمون وصفا ينبني على المسلمات الآتية: **[73]ص32-33**

1- يشكل النص كيانا دلاليا قائما بذاته لا نحتاج في وصفه إلى معلومات خارجة عنه سواء تعلقت بحياة الكاتب أو الظروف المحيطة به، والأحداث المروية إذ ينحصر موضوع السيميائية في وصف الأشكال الداخلية لدلالات النص، ويكفي لكي نتحقق من هذه المسلمة أن نعود إلى تجربتنا الخاصة مع قراءة النصوص السردية، فهي تدلل على أن الدلالات التي تستقر في ذهننا، ونحن ننهي قراءة القصة تحيل مباشرة على مضامينها، ولا إلى الاعتبارات الخارجية عنها .

2- المسلمة الثانية امتداد للأولى، وتخص الوحدات الدالة المضمون التي لا تحدد بماهيتها، وإنما بعلاقاتها الضدية ببقية الوحدات في صلب نظام النص تدرك هذه العلاقات في لعبة الخلافات التي تنشأ بين الوحدات النصية، ويستلزم إدراك دلالات النص الوقوف عند الاختلافات المستقرة على الصعيد النظمي في مضامينه، و تتحدد على هذا الأساس الوحدات ، وقيمتها الدلالية انطلاقا من العلاقات ، وفي إطار البنية .

3- تتأطر تجليات هذه الوحدات على صعيد النص السردي بمستويات عديدة يرتبط بعضها ببعض وفق نسق متجانس ومتكامل، وعليه ينبغي أن نحقق الحد الأقصى من التلاحم بين وحدات كل مستوى تقودنا هذه المعطيات إلى التسليم بوجود أصعدة ثلاثة في النظرية السيميائية يمكن أن يوصف من خلالها النص السردي أ- الصعيد السردي،ب- الصعيد الخطابي ،ج- الصعيد المنطقي الدلالي .

إن الناقد رشيد بن مالك يؤطر مصطلحاته النقدية في جميع دراساته بالمسلمات التي جاء بها (غريماس) وعلى جميع أصعدة النص السردي، وهو ما طبع الآلية التي طبق بها هذا المصطلح في دراساته، وهو ما جعله يشكل حلقة أساسية في تأسيس المصطلح السيميائي على الصعيد التنظيري والتطبيقي في النقد الجزائري .

تتوزع مصطلحات أخرى تحمل البعد لسيميائي في دراسات الناقد أحمد شريبط من مثل (سيميائية الشخصية الروائية ...)، فقد كان يركز في دراساته على سيميائية الشخصية، وقد جسد في دراساته حول (الشخصية الروائية) أفكار (فيليب هامون) هذا الأخير الذي جعل مصطلح الشخصية (بياضا دلاليا) تسهم في بنائه الذات المستهلكة للنص أثناء القراءة **[74]ص196** ، كما تبنى رأي معظم النقاد السيميائيين أمثال (رولان بارث ، وكلود بريمون ، غريماس ...)، واستأثر بآراء (فيليب هامون)، وذلك إيمانا منه بأن النص الروائي نسيج لفظي على ورق يتألف تشابكه من تعانق لشخصيات عديدة تسند إليها أدوار، وأفعال تقوم بانجازها على مستوى النص، وكما أراد لها المؤلف خالق النص الأول، والذي يعود إليه الفضل أيضا في منح الشخصيات علامات مدلولات، وكذلك أسماء وألقاب**[74]ص197** مؤيدا ما ذهب إليه (توما تشفسكي) بأن إلصاق حافز معين بشخصية معينة يسهل عملية انتباه القارئ، كما أن الشخصية تقوم بدور خيط مرشد يسمح بالاسترشاد بين ركام من الحوافز، وبدور وسيلة مساعدة لتصنيف ، وتنظيم الحوافز المختلفة، فهناك أنساق نستطيع بفضلها أن نعرف مكاننا وسط جمهرة من الشخصيات ، وعلاقاتها المعقدة **[74]ص197**.

إن الناقد أحمد شريبط يؤمن بأن (الشخصية) هي مفهوم سيميولوجي، ووحدة دلالية، وهو ما أقره (هامون) إذ اعتبر الشخصية شكلا فارغا تقوم بنيته على الأفعال، والصفات، وتكتسب معناها، ومرجعيتها من خلال سياق الخطابات، ولا تكتمل إلا حينما ننهي الصفحة الأخيرة للنص، فباكتماله تكتمل الشخصية، وتتحدد علاماتها، فالشخصية بذلك علامة داخل نسيج النص تتحقق معانيها من خلال علائقها بجميع عناصر النص الحكائي إذ الشخصية التي تسند إليها أدوار محددة لن تتحقق علامتها إلا بقراءتها ضمن جملة من الروابط تصل بينها، وبين الشخصيات الأخرى مهما كانت مواقعها داخل المتن الحكائي، وكذلك الأحداث، والبرامج السردية، والنسيج اللغوي **[54]ص-200 201** ليخلص بذلك إلى إدخال مفهوم (هامون) لمصطلح الشخصية الروائية كمصطلح يدعم صرح المصطلحات السيميائية على الساحة النقدية الجزائرية مؤكدا أن خلاصة مفهوم (هامون) للشخصية الروائية هو أن الشخصية تعتبر عنصرا متكررا وسندا دائما لصفات مميزة، وتحولات سردية، وهي تحتضن كذلك العوامل الضرورية لانسجام، ومقروئية كل نص بالإضافة إلى العوامل اللازمة لأهميته الأسلوبية**[74]ص207**، كما تناول الناقد إلى جانب هذا المصطلح جملة من المصطلحات مؤطرة برؤية (فيليب هامون) مثل (البنية العاملية، البرنامج السردي، النسق السيميائي ، العلامات، خشبة النص، الشخصية المرجعية، الشخصية الإشارية، الشخصية الاستذكارية ...)، فأسس بذلك لمصطلح سيميائي برؤية (هامون) هذا الأخير الذي لم يخف أخذه من طروحات (غريماس ، ورولان بارث) وغيرهما .

تنتشر مصطلحات أخرى في دراسات الناقد حسين خمري خاصة في دراسته "سيميائية الخطاب الروائي" **[75]ص174** مثل :(السمة، الشخوص، الأمكنة ، الأحداث، المضمون المقلوب ترجمة لـ(Contenu inverse)، البطل المضاد ، البطل المزيف ، ترجمة لـ (Antihéros)، واستباق ترجمة لـ (Prolepse)، والشخوص المعيقة أو المضادة ، والشخوص المساعدة(Opposants) و(Adjuvants)، البرنامج السردي (Parcours narratif)، الفراغ ترجمة لـ (Manque)...) على الرغم من ما أوخذ عليه الناقد في ترجمة بعض هذه المصطلحات إلا أنه كان أمينا لطروحات كل من (بروب ، بريمون ، جيرار جينات ، بارث، وغريماس...) ، فمصطلحاته تحمل الهوية السيميائية، فكان استناده كبيرا على ما جاء به منظرو السيميائية .

إن الناقد كان أمينا في نقل مصطلحات رواد الرؤية السيميائية، فأثرى بذلك الساحة النقدية الجزائرية بما عجت به ساحة الحداثة من مصطلحات سيميائية عمق بتناولها حضور المصطلح السيميائي في النقد الجزائري، بل حاول الإتيان بشيء جديد حيث حاول اضفاء دراسة سيميائية جديدة من خلال تتبع دلالات العنوان ، فوقف على دلالة (العنوان ، الإهداء ، التوطئة ، الخط ، وعلامات الوقف ...)

[76]ص70 محاولا الخروج عن النص إلى بعض الجوانب المحيطة به لكن لم يخرج في كل ذلك عن ما جاء به منظرو السيميائية الأوائل .

أثرى الناقد عبد الحميد بورايو الساحة النقدية الجزائرية بمصطلحات أخرى عززت من حضور المصطلح السيميائي مثل (المكان ، الزمان ، الوظائف ، النموذج العاملي ، سيميائية، الملفوظات السردية ، الشكل السردي ، الصيغة ، الصور ، الذاكرة ، الكتابة ، حدود المكان ، الاختبار ، البطل المضاد ، الاختبار الرئيسي ، الاختبار الإضافي ، زمن القص ، الزمن المطلق ، الزمن التاريخي ، الزمن الحاضر ، الزمن الماضي ، الزمن المستقبل ، الأماكن المنفتحة ، الأماكن المنغلقة ، الانتظام ، الديمومة ، التردد ، رمزية الزمن...) هذه المصطلحات تنبض بهوية سيميائية هوية تنظر إلى النص باعتباره أحد أنظمة الدلالة المنتجة للمعنى ، فلا تنظر إليه على أنه مجرد استنساخ للواقع الاجتماعي أو الفردي أو النفسي ، ولا باعتباره مجرد أداة تواصل ، وبعبارة أخرى هي لا تحصر اهتمامها بما أراد المؤلف أن يقول ،ولا بما يمكن أن يدرك من النص، وإنما ينصب مشروع بحثها على مكونات الرسالة في حد ذاتها باعتبارها طريقة في تشكيل وبناء الواقع، وهو بناء يمكن أن يكون من نتاج حضارة كاملة أو مجموعة بشر أو فرد **[43]ص16** .

فمصطلحات بورايو مستقاة من رؤية تحرص على النظر إلى الوحدات الدلالية في سياقها مما سمح لها برصد تحولات المعنى لنفس الوحدات باختلاف موقعها في السياق، وهي أيضا ترفض المماثلة بين قصد الإتصال والمعنى المدرك مما يؤهلها لأن تكشف عن القراءات المتعددة للنص الواحد، وهي كذلك قادرة على كشف العلاقة بين مختلف أشكال الخطاب **[43]ص16**، كما يبدو من خلال هذه المصطلحات أنه يغترف من النموذج الوظائفي لـ(فلاديمير بروب)، كما استفاد في ذلك من آراء غريماس أيضا .

إن الناقد بورايو كان يبتعد قدر الإمكان عن التناول الآلي للمصطلحات إذ يؤكد ذلك بقوله "إن معالجتنا لمواد الحكايات الشعبية تسعى إلى تجسيد ثراء طرق تحليل الخطاب الأدبي الشعبي عن طريق تقديم معالجات متنوعة الغرض منها توضيح المفاهيم ،وتأصيلها ، وتهيئة الظروف التي تسمح بتراكم العمل التطبيقي والمنهجي من أجل تحقيق مشروع معرفي يسهم في تحقيق حداثة الدراسات الشعبية العربية باعتبارها حلقة هامة من حلقات الثقافة العربية لقد حرصنا في معالجاتنا المختلفة لخطابات الحكايات الشعبية الجزائرية على استبعاد المفاهيم المنقولة بشكل حرفي عن الدراسات الغربية، كما عملنا على تجاوز التطبيقات الميكانيكية التي لا تعتمد على أدنى جهد تأصيلي، وتمثيلي لهذه المفاهيم، وذلك

درءا للمزالق التي تقع فيها عادة التناولات النقدية الضحلة المستكينة لراحة السهولة والكسل المعتمدة على اجترار المفاهيم السطحية المستهلكة " **[77]ص83** .

فتناول الناقد بذلك مصطلحات مثل (المتواليات، الوظائف، الوساطة، تصنيف الوظائف، نظام الشخوص، دلالة الحكاية، الصور والتجسيدات، السياقات (الاجتماعية ، النفسية ، الإدراكية)،...) كل هذا في دراسة واحدة إيمانا منه بأن مفهوم الخطاب الأدبي يهدف إلى تجاوز الإشكالية التي طرحها مفهوم النص من خلال التحليلات التي حبست نفسها في إطار العلاقات البنيوية الداخلية للأثر(4) **[78]ص87-88.**

مؤكدا أن المناهج التقليدية التي "حاولت الدراسات البنيوية والشكلانية ،والتحليلات النصية أن ...تقصيها عادت من جديد لتدخل في نطاق مفهوم الخطاب الأدبي لكن من خلال فعاليتها، وأدواتها المتحركة، وفي مستوياتها المختلفة لا من خلال ثبات المفاهيم المتعلقة بها ... " **[78]ص88**، فالناقد كان متحررا من التناول الآلي للمصطلح السيميائي وفق رؤية ترى أن النص يحتاج إلى منظومة من المفاهيم المتعلقة بتحليله باعتبارها جهازا تنظيريا انبثق من وجهات نظر متعددة المصادر والأهداف **[77]ص82** ، فأسس بذلك لمصطلحات تنفذ إلى النص من وجهات متعددة اعتمادا على آراء (بروب و غريماس)، ومختلف السياقات التي تكشف عن العلاقة الوطيدة للعمل الأدبي بالثقافة السائدة بين أفراد المجتمع المنتج ، والمستهلك لهذا الخطاب **[78]ص94** لكن لم يلتزم بهذه النظرة في جميع دراساته حيث يتناول مصطلحات يلتزم فيها التحليل النصي وفق مفاهيم وثيقة الصلة بالدرس السيميائي خاصة في دراسته التحليل السيميائي للخطاب السردي**[79]** حيث كان أمينا فيها للمصطلحات النقدية السيميائية المعاصرة ليبقى هدف الناقد في الأخير التأسيس لمفاهيم تكون السردية هدفها في التحليل من خلال الإمساك بمظاهرها، ومكوناتها عن طريق الخطاب انطلاقا من دراسة البنيات الخطابية المختلفة كالمقطوعات الخطابية، والتجسيدات الخطابية لإبراز العلاقات المتعلقة بالرؤية والزمن والمكان **[80]ص187** ، فكان بحق صرحا مؤسسا لحضور المصطلح السيميائي على الساحة النقدية الجزائرية.

تتناثر بعض المصطلحات السيميائية في دراسات الناقد أحمد يوسف مثل (المربع السيميائي ، المؤشر ، الإيقونة ، العلامة ، الرمز ، السيميائية ، السمات الدلالية ، التيم ...)، فلو تتبعنا هذه المصطلحات ، لوجدنا أن (المؤشر ، الرمز ، الإيقونة) مصطلحات استقاها الناقد مما كان قد حدده (بيرس) بالنسبة للعلامة، وهو ما أقره الناقد نفسه في معرض حديثه عن سيميائية الرحيل مؤكدا " أن التحليل السيميائي للترحال دون الوقوف عند العائلة اللغوية لمفردة الترحال والرحيل التي تكاد تكون

النسبة الغالبة في شعر سعيد هادف ، ومتناسقة مع جملة من التيمات ... تمثل المستويات الثلاثة للعلامة التي حددها بيرس بـ (الممثل ، الموضوع ، المؤول) " **[36]ص131** ، كما يؤكد بأن الإيقونة تمثل مرتبة من مراتب الوجود التي يصعب استحضارها حتى يتسنى لنا الوقوف على سمات بلاغة النص الشعري **[36]ص135** ، فيتبنى بذلك ما جاء به بيرس تحت مصطلح (الإيقونة) التي عرفها بأنها الوسيلة الوحيدة لتبليغ الأفكار، فكل إثبات من واجبه أن يتضمن إيقونة أو مجموعة من الإيقونات، أو عليه أن يتضمن علامات لا يمكن تأويل دلالتها إلا بواسطة الإيقونات ، وبخاصة ما تجسد في الاستعارات، وإزاحات المعنى، وانحرافها عن المعيار، وخلق توتر بين المألوف، وتعميق المسافة بين التوقع واللاتوقع **[36]ص135**.

إن الناقد يتبنى مصطلح (الرمز) من وجهة (يالمسليف) الذي ذهب إلى أن الرمز هو وحدة السيميائية الأحادية الجانب التي يمكن أن تتلقى تفسيرا أو تفسيرات متعددة **[45]ص211** ، وهو ما جعله يقر بأن تيمة الترحال تصبح علامة رمزية عندما تقرأ في بيئتها الثقافية بموجب قانون أو تواضعات اجتماعية **[36]ص138** ، كما استقى مصطلح (المربع السيميائي) من تنظيرات (غريماس) مؤكدا بأنه لم يرد بهذا التطبيق السيميائي لمربع (غريماس) الذي استمد أصوله من المنطق الصوري الأرسطي إلا إبراز تناسل الدلالة بين الوحدتين السيميتين (Sémes) قصد تحليل مدلولاتها التي لا ندركها إلا من عملية الانتقال من مستوى البنية السطحية إلى مستوى البنية العميقة **[36]ص252** .

فتحضر بذلك هذه المصطلحات السيميائية في معظم دراساته مستندا في ذلك إلى ما كان قد أقره (بيرس وغريماس) مع أنه لا ينكب على النص، فيسكب عليه المصطلح(البيرسي والغريماسي) سكبا آليا بل بوعي منه لما يقتضيه النص، وهو ما جعله يحاول إضفاء دراسة سيميائية جديدة تتقصى دلالات الإهداء، وعلاقته بمتن النص ، فوقف على الإهداء بوصفه خطابا رمزيا ثم اهتدى بالسيميائية التي تبحث عن الإيديولوجي داخل مسكن العلامة في صيرورتها العامة التي يطلق عليها السيميائيون (السيميوزيس)، وهو مصطلح سيميائي جديد تعنى فيه السيميائية بالعتبات النصية، أو ما يحيط بالنص، ويحصره اصطلح عليه أحمد يوسف بالدلالة اللامتناهية **[81]ص170** حيث انطلق في دراسة الإهداء على أنه خطاب تتمفصل داخل ملفوظاته البنى اللسانية مع البنى الذهنية **[81]ص169** .

وبذلك حاول تناول (العنوان، العنوان الفرعي ، العناوين المتداخلة،المقدمات ، التقديمات ، الاستهلالات، الخاتمات ،الملاحظات،...) كل ذلك تأسيسا منه لعلم مستحدث على الساحة النقدية الجزائرية، وهو ما يصطلح عليه بعلم العنوان، ويستند في ذلك لطروحات (جيرار جينيت) الذي أشار

في كتابه تطريسات (Palimpsestes) إلى محيط النص (Para texte) سيصبح فيما بعد عتـــبات، وهو يشكـــل في نظـــره مظهـــرا مـــن مظـــاهـــر النصية المتعـــالـــية (Transtextualité) ، ومحـــــيط الـــــنص (Para texte)، والـــــنـــصيـــة الواصـفة (Métatextualité) **[81]ص170** ، فكانت بذلك آراء (غريماس، بيرس، جيرار جينيت،...) هي المؤطر الأساسي للمصطلح السيميائي عند الناقد أحمد يوسف ، وهو ما أهله ليكون حلقة تضاف الى حلقات المصطلح السيميائي في النقد الجزائري.

تناول الناقد يوسف وغليسي مصطلح السيميائية ، فتتبع تطور هذا المصطلح وحضوره في دراسات بعض النقاد الجزائريين ، فأكد بأن مصطلح السيميائية هو ما تشير إليه (جوليا كريستيفا) إذ يعني "المفهوم الإغريقي لمصطلح (Séméon) علامة مميزة (خصوصية) أثر، قرينة، سمة، مؤشرة، دليل، سمة منقوشة أو مكتوبة ، بصمة، رسم مجازي، ..."**[03]ص131** ، بل تبنى في مفهومه لهذا المصطلح ما ذهب إليه (دي سوسير) بأنه "ما دامت اللغة منظومة من العلامات التي تعبر عن فكرة 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 بالإعراضية (Sémiologie) ...ولكون خلقنا لم يتم بعد فإنه لايعز علينا أن نعرف ما ستؤول إليه ، ومع ذلك فإن لها حقا في الوجود إن مكانتها محددة قبليا، وما الألسنية إلا جزء من هذا العالم العام"**[49]ص27.**

فيؤكد بذلك أن اغترافه في صياغة هذا المصطلح ينطلق مما جاء به (دي سوسير و رولان بارث) هذا الأخير الذي يذهب إلى أن الألسنية ليست فرعا متميزا من فروع علم العلامات العام بل العكس هو الصحيح ، فما هذا العلم الذي يتخذ من الوحدات الدلالية الكبرى موضوعا لدراسته سوى تابع للألسنية **[03]ص114**، فجوهر السيميائية هو العلامة والباحث العلامي بالرغم من أنه يباشر عمله على مواد غير لغوية، فإنه لا يلبث أن يجد اللغة محيطة به من كل جانب ، هذه اللغة الحقيقية التي تمثل عنصرا لا غنى عنه لا كمجرد نموذج ، وإنما كوسيط الدلالة ، وعلى هذا فإن العلامية قد تجد نفسها، وهي تعمل في ظل نوع من اللغة المجاوزة لحدود اللغة المعروفة تمتصها، وتخضع لها، ومهما تنوعت مادتها من أسطورة إلى مقال صحفي، أو إشارات مرور، فإنها أشياء يتم الحديث عنها لغويا مما يضطر بعض الباحثين إلى أن يعكسوا في نهاية الأمر مقولة (دي سوسير)، كما ذهبوا إلى أن العلامية تمثل جزءا من علم اللسان على اعتبار أن موضوعها لا يخرج عن كونه الوحدات الدالة الكبرى**[61]ص68**،

فأطر (يوسف وغليسي) مفهومه للمصطلح السيميائي بما جاء به منظرو هذا العلم أمثال (تودوروف، ديكرو، جورج مونان، شارل بيرس، غريماس، كريستيفا...)، فأشار بذلك إلى ما أثاره مصطلح السيميائية من جدل بين هؤلاء خاصة في علاقة هذا المصطلح بالألسنية خاصة وأنه عرج على الاستعمالات المختلفة لهذا المصطلح كـ (السيميولوجيا ، علم العلامات ، السيميائية)، فأسس بذلك لحضور هذا المصطلح على الساحة النقدية الجزائرية من خلال تتبعه لأشكال استعمال هذا المصطلح في دراسات بعض النقاد الجزائريين .

5.1. المصطلح الأسلوبي في النقد الجزائري الهوية والتأسيس:

نحاول الوقوف على المصطلح الأسلوبي من خلال دراسات بعض الفاعلين على الساحة النقدية الجزائرية في تناول هذا المصطلح انطلاقا من خلفياته ،وهويته .

إن أول ما يطالعنا في هذا المصطلح ما أورده(إبراهيم رماني)، في مجلة آمال حيث وقف في ذلك على تاريخ مصطلح الأسلوبية متبنيا في تعريف هذا المصطلح ما جاء به راوده من أمثال (شارل بالي)الـــذي يحددها بأنهــا العلم الذي يدرس المــلامح العاطفية في التعبير، والأدوات التي تستخدمها اللغة لتحقيق ذلك التعبير **[82]ص41** ، كما يتبنى ما جاء به (ميشال ريفاتير) من أن الأسلوبية وصف النص الأدبي حسب مناهج مأخوذة من علم اللغة **[82]ص41** بل تناول ما جاء به (جورج مونان) الذي يذهب إلى أن الأسلوبية تتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية، والجمالية **[82]ص40**.

فيؤطر مصطلحاته الأسلوبية ببحثه عن ما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا، وهو ما أشار إليه (رومان جاكبسون) في تعريفه لمصطلح الأسلوبية **[82]ص41** ، كما وقف على أهم الاتجاهات الأسلوبية، فتوصل بذلك إلى أن هناك اتجاه يدرس الأسس النظرية، ويقدم القواعد العامة التي تتحكم في بحث الأسلوب دون الاقتصار على لغة ما، فالإتجاه نظري غير تطبيقي، وهو ما يسمى بعلم الأسلوب العام (General stylistics) **[82]ص42** ، واتجاه يدرس خصائص أسلوب ما في لغة معينة غايتة الكشف عن الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة ومحاولة وضع قواعد لإمكانيات هذه الطاقة ، فهو عمل تطبيقي يقدم الإطار الأسلوبي الكلي لتنوعات لغة معينة على أساس تحديد الموقف الكلامي أو النمط الأدبي، وهذا الإتجاه يطبق نتائج علم الأسلوب العام (الصوت ، الكلمة ، التركيب) **[82]ص42** ثم إتجاه يدرس لغة أديب واحد من

خلال إنتاجه الأدبي، ويتبع في دراسة هذه اللغة مجموعة من التحاليل والإجراءات للوصول إلى مقاييس موضوعية **[82]ص42** ، كما وقف على أن مستويات التحليل الأسلوبي لاتتجاوز الأصوات، وذلك من خلال (الوقف ، الوزن ، النبر، التركيب) خاصة مصطلح التركيب الذي يعتبر عنصرا مهما في بحث الخصائص الأسلوبية كدراسة طول الجمل وقصرها بالإضافة إلى الألفاظ كدراسة الكلمة، وتركيباتها كالصيغ الإشتقاقية، وتأثيرها على الكلمة **[82]ص43-44**كل هذا يدرسه الناقد (ابراهيم روماني) انطلاقا من طروحات (ميشال ريفاتير ، ليوسبيتزر ، تودوروف ، شارل بالي ، رومان ياكبسون)، فقد أرسى بذلك لحضور هذا المصطلح على الساحة النقدية الجزائرية بتأريخه لهذا المصطلح، ووقوفه على مختلف اتجاهاته .

أسهم الناقد نور الدين السد أسهاما كبيرا في إرساء دعائم المصطلح الأسلوبي على الساحة النقدية الجزائرية حيث أورد مصطلحات كثيرة في دراساته مثل (الظاهرة الموسيقي، الوزن ، وأبعاده الأسلوبية، أساليب التركيب ، ووظائفه الجمالية ، التراكيب النحوية ، التراكيب البلاغية ، المقصدية ، الثنائيات الضدية ...)هذه المصطلحات تناولها الناقد من وجهة نظر الأسلوبية الإحصائية مستندا في ذلك على تنظيرات (رومان جاكبسون، ريفاتير) بالإضافة إلى بعض المؤلفات العربية التراثية المتخصصة في البلاغة والعروض ، وقد أكد بأنه اعتمد المقاربة الأسلوبية الإحصائية التي من خلالها يحاول وصف الظاهرة المدروسة ثم ينتقل إلى تحليلها، وتأويلها مع التحرز من إطلاق الأحكام المعيارية والارتجالية**[83]ص79** مؤكدا اختياره للأسلوبية الإحصائية كونها تعتمد في تحليل النصوص أدوات إجرائية قادرة على وصف البنى السطحية، والبنى العميقة في الخطاب الأدبي كما أنها قابلة لاستثمار المعارف المتصلة بدراسة اللغة، ولغة الخطاب الأدبي على الخصوص، فهي تدرس البنية الموسيقية في الخطاب الشعري، فتحاول استثمار جميع الحقول المعرفية التي لها علاقة بهذا المجال مثل(علم العروض، علم القوافي، علم الأصوات ، علم البديع ، علم الصرف ، الإحصاء...)، وهي تسعى من خلال ذلك إلى تحديد نظام الخطاب كما هو وعند دراسة المعجم الشعري المكون للخطاب، فإنها ترصد المعاجم بحسب حقولها الدلالية، وتصنفها، وتشير إلى كثافتها، وتواترها في الخطاب، وإلى الكيفية التي شكلت بها، وتبحث عن دلالتها الظاهرة والخفية، ووظائفها في الخطاب من خلال السياقات الأسلوبية التي وردت فيها، أما عند دراسة ظاهرة التركيب الأسلوبي للخطاب الشعري، فإنها تصنف خصائص التركيب مستعينة بعلم النحو، وتحديد أبعادها الدلالية **[83]ص79-80** .

فمصطلحات الناقد نور الدين السد تغترف من الأسلوبية بكل تجلياتها فآمن بمصطلحات أسلوبية توصل إلى القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة، والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى

لتشكيل نظام الوسائل اللغوية، وهو ما أقره (شارل بالي) حيث أن الأسلوبية عنده تدرس هذه العناصر من خلال محتواها التعبيري والتأثيري **[84]ص60**، كما تناول مصطلحات أخرى تصب في صلب الأسلوبية من مثل (الاختيار ،التركيب ، الانزياح ...)، فمصطلح (الاختيار) يذهب فيه الناقد مذهب بعض الباحثين الأسلوبيين حيث أن "اللغة المعنية هي عبارة عن قائمة هائلة من الإمكانات المتاحة للتعبير ، ومن ثم فإن الأسلوب يمكن تعريفه بأنه اختيار يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين، ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ، وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة، ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به عن غيره من المنشئين " **[85]ص23** .

فهو يذهب في هذا المصطلح مذهب (كراسو) الذي يحدد ظاهرة الأسلوب بأنها اختيار، وكان يراعي ثلاث عناصر أساسية في هذه العملية،هي الباث والمتلقي، والخطاب أو الحدث اللساني، فهو يقول:"إن قانون الاختيار ليس وقفا على الظاهرة الفنية في تعريف الحدث اللساني ، وإنما هو عقد من الوعي المشترك بين الباث والمتلقي في جهاز التواصل عامة " **[84]ص158** ، كما يتبنى مفهوم الباحث الألماني (أولريش بيوشل) الذي يقول بأن الأسلوب كاختيار يجعل منحنى الإنتاج موضوعيا بشكل واضح، وذلك لأن الاختيار هو النشاط الفرعي في العمل اللغوي الذي تثبت فيه كيفية التعبير عن طريق الخيارات **[84]ص158** ، فيؤطر مصطلحاته النقدية الأسلوبية بما راج على الساحة النقدية الغربية محاولا تطعيم ما أمكن منها بالتراث العربي الأصيل خاصة، وأن الأسلوبية تتداخل مع ما درجت عليه البلاغة العربية القديمة، وهو ما نجده أثناء تناوله لمصطلح (التركيب) حيث يرى أن التركيب يقوم على ظاهرة إبداعية سابقة، وهي ظاهرة الاختيار التي لا تكون ذات جدوى إلا إذا أحكم تركيب الكلمات المختارة في الخطاب الأدبي **[84]ص168** .

فآمن بأن الكلمات في الخطاب تتركب "من مستويين حضوري ، وغيابي ، فهي تتوزع سياقيا على امتداد خطي، ويكون لتجاوزها تأثيرا دلاليا، وصوتيا وتركيبيا، وهو ما يدخلها في علاقات ركنية، وهي أيضا تتوزع غيابيا فيشكل تداعيات للكلمات المنتمية لنفس الجدول الدلالي، فتدخل إذن في علاقة جدلية أواستبدالية، فيصبح الأسلوب بذلك شبكة تقاطع العلاقات الركنية بالعلاقات الجدلية، ومجموع علائق بعضها ببعض " **[86]ص84** ، فيتناول بذلك مصطلح التركيب من الوجهة الأسلوبية التي ترى بأن الكاتب لايتسنى له الإفصاح عن حسه، ولا عن تصوره للوجود إلا انطلاقا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبا يفضي إلى إفراز الصورة المنشودة، والانفعالات المقصودة، وهذا هو الذي يكسب تقيد النظرية بحدود النص في ذاته، ويكسبها شرعيتها المنهجية، وحتى المبدئية من حيث هي احتكام نظري

[84]ص169 ، كما يتناول مصطلح (الانزياح)انطلاقا من رؤية (ليوسبيتزر) الذي يتخذ من مفهوم (الانزياح) مقياسا لتحديد الخاصية الأسلوبية عموما، ومسبارا لتقدير كثافة عمقها، ودرجة نجاعتها ثم يتدرج في منهج استقرائي يصل إلى المطابقة بين جملة هذه المعايير، وما يسميه بالعبقرية الخلاقة لدى الأديب **[86]ص102** ، بل تبنى تعريف (ريفاتير) للأسلوب بكونه انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع، وهو خروج عن القواعد اللغوية، ولجوء إلى ما ندر من الصيغ **[84]ص181** ، كما يستقي الناقد نور الدين السد مصطلحات أخرى من منظري الأسلوبية جعلته يعزز حضور هذا المصطلح على الساحة النقدية الجزائرية مثل: (التشاكل ، التكرار ، البنية الإيقاعية ، التجنيس ، البنية الصرفية، دلالة المكان ، بنية الحوار ...) مستندا في ذلك على الإحصاء انطلاقا من مصطلحات الأسلوبية السيميائية، فهو "يفكك مكونات الخطاب بالتركيز على ما يشمله من بنى ووظائف..."**[87]ص48** ، فمصطلحاته ظلت مؤطرة بطروحات النقاد الغربيين، ورواد الأسلوبية بشتى توجهاتهم التي صبغت الاتجاهات الأسلوبية المختلفة .

يثري الدكتور على ملاحي المصطلح الأسلوبي على الساحة النقدية الجزائرية بدراسات عديدة كانت مرجعيته فيها التنظيرات الغربية المعاصرة في مجال الأسلوبية والشعرية خاصة ما أورده من مفاهيم في مقاربته للظاهرة الشعرية في دراسته الموسومة بـ " الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة " **[88]** حيث تناول الجملة الشعرية، فأسقط المقولات النظرية على شعر بدر شاكر السياب، والأمر نفسه في دراسته في شعرية السبعينات **[89]**مستندا في ذلك على مفاهيم ومصطلحات أسستها نظرية التلقي خاصة في إعطائها سلطة النقد للقارئ الذي يغدو كأنه مبدع ثان لهذا النص المقروء الذي يشكل كأسلوب له حضوره بانحرافاته عن اللغة العادية، والأعراف الشعرية المعهودة سواء أكانت هذه الانحرافات على مستوى الألفاظ أو المعاني أو الواقع الإنساني عامة **[90]ص12-14** منطلقا في ذلك من مصطلحات تنبع من العمل الأدبي نفسه بدون أي فكرة قبلية خارج هذا العمل **[90]ص18** ، ففي رأيه أن النص الأدبي هو المسؤول عن اختيار الطريقة المثلى لتناوله أسلوبيا من حيث المكونات الشعرية التي يمتلكها كما أنه لايقوم بتسليط المصطلحات الأسلوبية بآلية مفرطة بل وفق "ما يزخر به النص الشعري في حد ذاته " **[89]ص05** ، فيختار من المصطلحات الأسلوبية ما يتوافق، وخصوصية النص الذي يدرسه، فتكون قراءته ذات علاقة وطيدة بنمط التعبير لأنه الملمح الأول من حيث كون النص الشعري بنية لغوية قبل كل شيء **[89]ص05** .

فيتناول مصطلحات أسلوبية مثل (الشعرية ، النسق التعبيري ، النسق التركيبي ، الإيقاع ، التواصل الدلالي ، البنية الشعرية ، البنية العروضية ، النسج اللغوي ، الدلالة الشعرية ، النسق الدلالي ،

الحدث الشعري ، اللغة الشعرية ، السياق اللغوي ...) هذه المصطلحات ينطلق الدكتور في تناولها على 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 **[89]ص06** ، فنظرته إلى هذه المصطلحات وثيقة الصلة برؤية الأسلوبية التي لا ترى في الخطاب الأدبي أي مرجعية خارجية عنه لأن النص الأدبي كما يرى (جاكبسون)لا ينعكس إلا على ذاته **[91]ص24** .

فظلت نظرة الدكتور ملاحي لمصطلحاته مؤطرة برؤية (بيير غيرو) الذي يذهب إلى أن الأسلوبية "دراسة للمتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي " **[92]ص13** مستندا في ذلك إلى وصف النص حسب طرائق ومصطلحات مستقاة من الألسنية **[93]ص58** مستعيرا بذلك بعض المصطلحات اللسانية مؤكدا ما ذهب إليه (جورج مونان) بأن الأسلوبية تستعير المفاهيم من اللسانيات للغوص في أعماق الظاهرة الأدبية **[92]ص04**.

وهو ما جعله يقف على شعرية الأعمال التي درسها وفق مصطلحات تمكنه من الولوج إلى الخصائص المميزة للنص عبر مستوياته المتعددة من (صوتية ، تركيبية ، إيقاعية ، دلالية)، فلا يهتم في ذلك بالوقائع اللغوية إلا إذا كانت مساهمة في إنتاج الوظيفة الشعرية الفنية للنص، كما درجت على ذلك الأسلوبية، بل لا تهتم بها إلا إذا صارت ظواهر أسلوبية تتدخل في جعل النص الأدبي يحدث تأثيرا بشكل أو بآخر على المتلقي لأن الوظيفة الشعرية في أي نص ليست متعلقة بالتركيب النحوي للألفاظ فحسب، وإنما أيضا بالترتيب بين معاني هذه الألفاظ، فيقتفي في ذلك دراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية **[86]ص36-94-95** .

فظلت مصطلحات علي ملاحي مؤطرة بالرؤية الحداثية لأقطاب الأسلوبية والشعرية، وهو ما جسده في دراسته "الدلالة الشعرية الجديدة طبيعتها ، وإجراءاتها – دراسة أسلوبية لنموذج شعري جديد " **[94]**، وهو ما جعله حلقة أساسية في سبيل التأسيس لحضور المصطلح الأسلوبي على الساحة النقدية الجزائرية ، فكان صرحا أعطى دفعا لهذا المصطلح في دراساته المختلفة المنشورة منها والمخطوطة .

حظي مصطلح الأسلوبية بدراسة لا بأس بها عند الدارس يوسف وغليسي الذي حاول إضاءة هذا المصطلح حيث توصل إلى أن الأسلوبية هي " دراسة للمتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي،

فالأسلوبية تحدد نوعية الحريات في داخل هذا النظام؛ القواعد هي العلم الذي لا يستطيع الكاتب أن يصنعه، أما الأسلوبية فهي ما يستطيع فعله، ولكننا لن نخلط بين ما يستطيع فعله، وما يفعله، وما يفعله لأن هذا هو موضوع نقد الأسلوب على مستوى النص" **[95]ص08** ، فبنى بذلك مصطلحاته الأسلوبية التي تتبعها في دراسات بعض النقاد الجزائريين انطلاقا من أن الأسلوبية تقوم على فرضية مؤداها أن اللغة تهب المتكلم جملة من الاحتمالات والرسائل اللغوية للتعبير عن المفهوم الواحد بعدة أساليب **[03]ص143** مؤمنا بأن الأسلوبية فرع ألسني يرتكز على جرد الإمكانيات الأسلوبية للغة **[03]ص143** ، فوقف بذلك على مصطلحات تغترف من(الأسلوبية المقارنة ، أسلوبية اللغة ، الأسلوبية الأدبية ، الأسلوبية الوصفية ، الأسلوبية الوصفية ، الأسلوبية البنيوية ...) كل هذه المصطلحات وفق ما جادت به قريحة منظريها كـ (ريفاتير ، جاكبسون ، ليوسبتزر ، جور مونان ، غريماس ،...) وهم من أطر معظم المصطلحات النقدية الأسلوبية التي وقف عليها يوسف وغليسي في دراسات بعض النقاد الجزائريين ، فأرسى بذلك المصطلح الأسلوبي على الساحة النقدية الجزائرية .

6.1.المصطلح التفكيكي في النقد الجزائري الهوية والتأسيس:

سنحاول الوقوف على هوية بعض المصطلحات التفكيكية من خلال دراسات بعض الفاعلين في هذا المجال على الساحة النقدية الجزائرية .

إن المصطلح التفكيكي دخل إلى النقد الجزائري عن طريق الدراسات الرائدة للناقد عبد الملك مرتاض حيث تتناثر المصطلحات التفكيكية في جملة من دراساته النقدية كـ "(أي) دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد"[1] **[96]** ، ففي هذه الدراسة جملة من المصطلحات التفكيكية مثل (التأويل ، التفكيك...) بالإضافة إلى الاستعانة ببعض المصطلحات البنيوية للوقوف على تفكيك جميع بنى النص الأدبي مثل (البنية ، النظام الفعلي ، النظام الاسمي ، الزمن ، المعجم ...)، والملاحظ في هذه المصطلحات أنها بنيوية في قالب تفكيكي ، فكأن الناقد عبد الملك مرتاض يجسد مقولة (جاك دريدا) التي لايختلف فيها كثيرا عن نزعة (رولان بارث)، وذلك حين يقرر في كتابه الشهير (الكتابة والاختلاف)" بأن النقد الأدبي بنيوي في كل عهد بالجوهر والمصير" **[96]ص22** .

فأخذ الناقد المصطلحات البنيوية، واعتمد على التفكيك كإجراء يتحقق وفق ما جاءت به البنيوية من مصطلحات خاصة وأن الناقد يؤكد وقوفه مع ما ذهب إليه (دريدا)، وهو ما نلمسه في جميع دراساته النقدية لأن التفكيكية " تقوم على تفكيك النص من حيث هو ممارسة لغوية " **[96]ص22** ، وهذا

التفكيك لن يتم إلا وفق ما قرره السيميائيون، والبنيويون من قبله على أن "الكتابة تستقل بنفسها، وعالمها ولاشيء أبدا أصبح يأذن للناقد بأن يواجه الإبداع بالواقع من أجل الحكم بقيمته أو حتى الحكم بمقاربته الحقيقية " **[96]ص22** بل يؤكد بأنه تناول قصيدة محمد العيد "من حيث تفكيك المدلول، ومن حيث البناء اللغوي ..." **[96]ص07** هذا المدلول الذي أثار حوله (دريدا) زوبعة كبيرة " حيث حاول نقض الفكر الغربي منذ أيام (أفلاطون وأرسطو) حتى (هيدجر) و (ليفي شتراوس)، وكذلك (سوسير)، واتهم ذلك الفكر الفلسفي بما أسماه التمركز المنطقي(Logocentrique)، وهو الارتكاز على (المدلول) ، وتغليبه في البحث الفلسفي واللغوي حتى عندما يحاول أولئك المفكرون عزل المدلول، فإنهم يستعينون على ذلك بمدلول بديل "**[55]ص52** .

فدعا (دريدا) إلى ما أسماه (علم النحوية) كأساس لعلم الكتابة واستعار لفكرته جمل (سوسير) عند نبوءته بظهور علم السيميولوجيا، فقال (دريدا) داعيا لإحلال النحوية محل السيميولوجيا سأدعوه بعلم النحوية، ولأن هذا العلم لم يوجد بعد، فإنه لا يمكن لأحد أن يقول ماذا سيكون هذا العلم لكنه علم يملك الحق في أن يكون، ومكانه معد سلفا ، والألسنية ليست إلا جزءا من هذا العلم العام **[55]ص52** ، فهو يدعو إلى تضافر بلاغيات الجملة مع نحوها لتأسيس جماليتها بعيدا عن قيد المدلولات **[55]ص53** ، وهو ما اقتفى أثره عبد الملك مرتاض في تفكيكه لمدلولات قصيدة محمد العيد تأسيا بما قرره(دريدا) في علم النحوية ، كما أن للناقد دراسات أخرى عمق فيها الرؤية التفكيكية مستندا إلى مصطلحات بنيوية ، فأرسى بذلك دعائم حضور المصطلح التفكيكي في النقد الجزائري .

تحضر بعض المصطلحات التفكيكية في دراسات الناقد الطاهر روابنية خاصة دراسته (الكتابة اشكاليات المعنى – قراءة في بنية التفكك في رواية تجربة في العشق للطاهر وطار)**[97]ص87** ، حيث أفاد فيها من بعض المصطلحات التفكيكية مثل : (الكتابة ، القراءة، التصدع السردي ، التناص ...) ، وهي مصطلحات تحيلنا على أن الناقد يستقيها من رؤية أقطاب التفكيكية أمثال : (ميشال فوكو ، رولان بارث ، جاك دريدا ...) ، فالقراءة والكتابة مصطلحان يعتمد عليهما الناقد في جميع دراساته، وهما من أهم أركان التفكيكية حيث أنها أعلت كثيرا من شأن القراءة بتحويل القيادة من سلطة المؤلف في العهد النفساني والسياقي عموما، وسلطة المؤلف في العهد البنيوي والسيميائي إلى سلطة القارئ **[03]ص154** ، ذلك بأن "النص يتألف من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عديدة تدخل في حوار مع بعضها البعض، وتتحاكى، وتتعارض بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد، وليست هذه النقطة هي المؤلف...، وإنما هي القارئ : القارئ هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي

تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أي منها، ويلحقه التلف...لقد أصبحنا نعلم أن الكتابة لايمكن أن تنفتح على المستقبل إلا بقلب الأسطورة التي تدعمها،فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف"**[98]ص87**.

فالمعنى والبنـــاء فـي العمـل الأدبي ينتجان عـن التفاعـل مـع نـص القـارئ الـذي يجئ إلى العمل بتوقعات مستمدة من أنه قد تعلم وظائف وأهداف وعمليات الأدب بالإضافة إلى عدد من الميول، والمعتقدات التي يشترك فيها مع الأعضاء الآخرين في المجتمع، فالمعنى والبناء... إذن ليسا خصائص مقتصرة على النص؛ خصائص يقوم القارئ باكتشافها، فالقارئ هو إلى حد ما المبدع المشارك لا للنص نفسه بل لمعناه، وأهميته، وقيمته **[59]ص322-323**.

فكان استناد الناقد الطاهر روابنية على هذا المصطلح من هذا المنطلق كبيرا في وقوفه على اشكاليات المعنى بالاضافة إلى مصطلح (الكتابة)هذا المصطلح الذي أولاه (دريدا) عناية قصوى، فقد وقف كتابه (De la grammatologie)على ترسيخ هذا المفهوم ، واجتثاث مفاهيم الكلام والصوت حيث دعا إلى كتابة خالصة تقتل الكلام ، وتقوم على أنقاضه **[03]ص155** ، فهذا المصطلح يقوم على أن النص المكتوب نص مفتوح متغير، ومتجدد باستمرار، وفي وسع القارئ أن يعيد كتابته بصورة تأويلية متغيرة مع كل قراءة **[03]ص156** ، وهو ما يقر به الناقد حيث يذهب إلى أن العمل الأدبي يرتبط بفعل القراءة الذي ينقله من مستوى الانجاز والتجسيد إلى مستوى التحقق؛ أي تحقق معنى النص أثناء القراءة **[99]ص356**.

فالقراءة والكتابة مصطلحان من أهم ركائز التفكيكية التي استند إليها الناقد في تقصيه لإشكالية المعنى بالإضافة إلى مصطلح آخر تناوله، وهو مصطلح (التناص) إذ يتبنى فيه ما جاء به (جيرار جينيت) حيث حصر مجموع علائق النص وروابطه في خمسة نماذج، وهي كالتالي: التناص(Intertextualité) والمناصصة (Paratexte)، والميتانصية (Métatextualité)، والتـعـــاقب النـــصـــي (Hypertextualité)، ومعمارية النص (L’architextualité) مؤمنا بأن هذه النماذج تقوم بينها روابط شتى وصلات ووشائج قربى تلتقي عبرها، وتتقاطع، وتتداخل، وهي في مجموعها كل ما يدخل النص في علاقات ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى **[99]ص359**، فانطلاقـة الناقد روابنية في تناوله لهذا المصطلح كانت مستندة إلى اعتبار النص الأدبي مستقرا لنصوص أخرى **[59]ص367** ليقع النص الأدبي بين مفترق طرق نصوص كثيرة، وذلك ما اقره (دريدا) ليسهم الناقد بذلك في إرساء المصطلح التفكيكي على الساحة النقدية الجزائرية.

حاول الناقد (عمر آزراح) إرساء بعض دعائم المصطلح التفكيكي من خلال ترجمته لثلاثة نصوص تفكيكية من النقد الانجليزي، فأكد على بعض المصطلحات مثل (تعدد الدلالة، تشتت المعنى ، الحركية الدائمة للغة) ،فأكد بأن المعنى الثابت أمر مستحيل **[100]ص209**.

فذهب بذلك إلى أن التأثير الرئيسي لتعليم (جاك دريدا) التفكيكي كان ومازال هو تحطيم الافتراض الساذج بأن النص يمتلك معنى، فالمعنى غير موجود، أو متضمن في اللغة إنما هو متماد مع حركة اللغة ذاتها لا أحد يضمن المعنى الذي يسكن النص، والذي يشكل حضوره ، فالصلة بين المعنى، والنص مقطوعة على حد تعبير (كريستوفر نوريس) في قاموس فونتانا للفكر المعاصر **[101]ص26**.

فالانتشار أو التشتت هو أحد المصطلحات التي جعل منها (دريدا) أداة تقويضية، وقد ركز عليه في تقويضه للفكر الأفلاطوني خاصة فيما يتعلق بمفهوم مصطلح الكتابة في كتاب (أفلاطون فايدوس)، وفيما يتعلق بنظرية المحاكاة في الجمهورية، فهو يعني تكاثر المعنى ، وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها ، والتحكم بها هذا التكاثر المتناثر ليس شيئا يستطيع المرء إمساكه ، والسيطرة عليه، وإنما يوحي باللعب الحر (Free play) الذي لا يتصف بقواعد تحد هذه الحرية بل هو حركة مستمرة تبعث المتعة، وتثير عدم الاستقرار والثبات ، ويأخذ المصطلح بعدا خاصا عند (دريدا) الذي يركز على فيضان المعنى، وتفسخه أي فائض المعنى، وزيادته المفرطة على ما يفترض أنه يعني، وهذه السمة تصف استخدام اللغة عامة **[13]ص66** بالإضافة إلى استخدام (عمر ازراح) لمصطلح (الحركية الدائمة للغة) إذ يؤكد على مصطلح (تحت المحو) (Sous rature) الذي يكثر تناوله في الفكر التفكيكي بمعنى أننا نكتب ثم نمحو ، وهكذا ، ولكل من الكتابة والمحو دلالة ، وعليه يذهب الناقد إلى أن العملية ليست فقط لانهائية –وبطريقة ما- دائرية ، فالدوال تبقى متحولة إلى مدلولات، والعكس بالعكس ، ولاتصل أبدا إلى مدلول أخير ليس دالا في حد ذاته **[101]ص27** لتظل اللغة في حركية دائمة لا قرار لها بالإضافة إلى هذا أسس الناقد لحضور مصطلحات أخرى مشحونة بالتفكيكية مثل (القراءة ، الكتابة، التأويل ، التناص...)، فكان بذلك مجهوده دفعا لمسيرة المصطلح التفكيكي على خشبة مسرح النقدي الجزائري .

تتوزع بعض المصطلحات التفكيكية في دراسات أحمد يوسف خاصة مصطلح (القراءة) حيث أكد في كتابه (القراءة النسقية سلطة البنية ، ووهم المحايثة) بأن تاريخ النقد ظل يقف إلى جانب القراءات السياقية، ويهمل المعالم النصية إلا قليلا، ولكن هذا الوضع ما لبث أن تغير مع الثورة اللسانية الحديثة التي أحدثت تحولات منهجية في طرائق التعامل مع النص، وأصبحنا ندرك أن فعل القراءة متعلق بفاعلية النص، ولما تطرفت المقاربات المحايثة في تمجيد الداخل على الخارج تمجيدا لم يدع مكانا

للقارئ بوصفه القطب الثالث في نظرية القراءة **[28]ص26** أمام هذا الوضع طبقت مدرسة كونسطاس (Constance) الألمانية مقولة (وودي ألان) (Woody Allen) عندما أكون أمام اختيارين لا أتردد أبدا في اتخاذ الاختيار الثالث، وهو ما اصطنعه بالفعل (وولف غانغ ايزر) (Wolfgang iser) إذ مال إلى فكرة التفاعل بين النص و القارئ، وبذلك تجاوز النظرة الأحادية التي تغلب إما قطب استجابة القارئ، وإما قطب فاعلية النص **[58]ص26**، فالناقد يذهب إلى أن النص الأدبي مفتوح على القراءات النقدية ، والتحليل الشعري لأي نص أدبي كفيل بأن يقدم للقارئ كل ممتع في أي نص كما أنه كفيل بإثارة مـا ينغص خاطر القارئ، ويخل بهذا الإحساس الممتع الذي يرافق عادة عملية القراءة الإبداعية لنص إبداعي جميل، وعامر بالمعاني **[102]ص204**.

فالناقد أحمد يوسف يستقي هذا المصطلح من الرؤية التفكيكية لأقطاب التفكيك، وهو ما يعني تأكيده على الأسس الرئيسة التـي قـامت عليهـا التفكيكية خاصـة (موت المؤلف ، وميلاد القارئ...) هـذا المبـدأ الـذي أكده (رولان بارث) الذي نشر مقالة بهذا العنوان (La mort de l'auteur) سنة(1968) أسقط عن المؤلف - فيها – تلك السلطة المطلقة التي كان يتمتع بها في الفكر النقدي التقليدي حيث قلص من صلاحياته الواسعة، وأعاده إلى مجرد ضيف على النص الذي كتبه بمجرد فراغه من عملية الكتابة لأنه ليس أكثر من ناسخ ينهل من مخزون معجمي موروث، ويتحرك ضمن فضاء ثقافي مشاع، وخاصة أن اللغة هي التي تتكلم داخل النص، وليس المؤلف **[03]ص153-154** ، وهو ما جعل الناقد يعتبر "نسبة النص إلى مؤلف معناها إيقاف النص، وليس المؤلف، وحصره، وإعطاؤه مدلولا نهائيا إنها إغلاق الكتابة" **[98]ص86** .

فهو يميل إلى رأي (بارث) الذي حول سلطة النص من المؤلف إلى القارئ حيث يصبح القارئ منتجا للنص بعدما كان مجرد متفرج عليه، أو مستهلكا له في أحسن الأحوال ليبشر بذلك بلا نهائية المدلول داخل النص، وهو ما جعل الناقد يرسي معالم المصطلح التفكيكي، فكان حلقة تضاف إلى الجهود التي شكلت تراكما للمصطلح التفكيكي على صعيد الساحة النقدية الجزائرية.

الفصل2
تحولات المصطلح النقدي عند عبد الملك مرتاض أشكالها وأبعادها المعرفية :

من خلال عملية سبر وتحليل، ومعاينة للمصطلحات التي تواترت في دراسات الناقد عبد الملك مرتاض المختلفة تبين لنا أن تجربته الاصطلاحية مرت بتحولات حاولنا حصرها في خمس نماذج على العموم هي :

1- المصطلح التاريخي الاجتماعي.
2- المصطلح البنيوي الألسني.
3- المصطلح البلاغي الاسلوبي. .
4- المصطلح السيميائي.
5- المصطلح التفكيكي.

تضمن كل نموذج أشكالا وأبعادا معرفية مختلفة سنحاول رصدها على النحو التالي :

1.1.المصطلح التاريخي الاجتماعي أشكاله وأبعاده المعرفية عند عبد الملك مرتاض:

بالعودة إلى كتابات الناقد عبد الملك مرتاض، تتضح لنا أشكال وأبعاد المصطلح النقدي التاريخي الاجتماعي عنده خاصة في إنتاجاته الأولى مثل كتابه "فنون النثر الأدبي الجزائري" **[103]** ، وكذلك "نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر" **[104]** ، و"فن المقامات في الأدب العربي" إلى جانب "القصة في الأدب العربي القديم " **[105]** إذ تتناثر فيها جملة من المصطلحات التاريخية الاجتماعية مثل: (الحقائق التاريخية، التطور، الأخطاء التاريخية، وثائق تاريخية، الواقع التاريخي، المعرفة التاريخية، العوامل التاريخية، المعرفة الحضارية، النشأة، المعرفة الاجتماعية، الحياة العامة، الحياة السياسية، الحياة الاجتماعية، الحياة الثقافية، الموضوعات الاجتماعية والأخلاقية والإصلاحية ...) كل هذه المصطلحات تنبض بروح تاريخية اجتماعية خاصة، وأن الناقد اعتمدها من وجهة تسمح له

بالكشف عن الحقائق التاريخية بما فيها الأدب المنثور والصحافة، والصراع الفكري بين الجزائريين، والفرنسيين المستعمرين، والمحاولات التي كتبت حول تاريخنا **[104]ص16**.

فهذه المصطلحات مصبوغة بصبغة الحقبة التاريخية التي مرت بها الجزائر هذه الصبغة التي انطبعت على النصوص التي حاول الناقد دراستها إذ حاول وضع النصوص التي يدرسها في إطارها التاريخي والثقافي حيث تؤثر الإيديولوجيا، وصراع القوى الاجتماعية في تشكل النصوص، وحيث تتغير الدلالات، وتتضارب حسب المتغيرات التاريخية والثقافية **[13]ص45**، فكان الناقد متأثرا بفكر كل من(لانسون، هيبوليت تين ، سانت بيف)، فهو يتناول مصطلحات تربط الأدب بسياقه التاريخي، والأديب بظروف عصره بعيدا عن الأهواء الشخصية للكاتب**[13]ص240**.

فالناقد يعتمد مصطلحات تسعى إلى شرح، وفهم النص الأدبي، وترمي قبل كل شيء إلى تفسير الظواهر الأدبية، والمؤلفات، وشخصيات الكتاب، فهي تعنى بالفهم والتفهيم **[05]ص20** .

إن الناقد يتوغل إلى النص الأدبي بمصطلحات تعتبره وظيفة للتطور الفني السياسي والاجتماعي الديني في مجتمع ما **[14]ص33**، بل يتناول نصوصه من خلال مصطلحات تحتفي بالسياق التاريخي حيث يحتكم في تقسيمه للنصوص المدروسة إلى المراحل التاريخية التي تعتبر هذه النصوص افرازا لها فاصطبغت بالأحداث الملازمة لتلك المرحلة.

يبدو أن عبد الملك مرتاض يستند استنادا كبيرا في تناوله لمصطلحاته إلى ما جاء به المفكر الفرنسي (هيبوليت تين) الذي كان يعتقد بأن الظاهرة الأدبية والفنية يجب أن تخضع في تأويل قراءتها، وتحليل مضمونها على ثلاثة عناصر منها العرق، ويريد به عرق الكاتب، وأصله السلالي، والوسط، أو المحيط الجغرافي، والاجتماعي للكاتب، والزمن، ويقصد به التطور التاريخي الذي يقع تحت دائرة الكاتب، وهو يكتب إبداعه **[23]ص211**.

تأثر الناقد بما روج له هذا المفكر واضح خاصة، وأن هذا المفكر اشتهر باشتغاله بالتاريخ؛ تاريخ الأدب، تاريخ الفن، فما كان من الناقد إلا أن صبغ مصطلحاته بطروحات هذا المفكر .

مصطلحات الناقد ترتبط ارتباطا وثيقا بالبيئة الاجتماعية، إذ تعتبر هذه الأخيرة تربة ينشأ فيها الأديب، وعلى قدر غنى، وخصوبة هذه التربة تتغلغل جذوره في الأعماق، وتمتد فروعه في الآفاق،

فتأتي ثمار أعماله طيبة يانعة مقنعة إذا توفر للبيئة الاجتماعية الفهم الصحيح لمهمة الأديب، ورسالته، والشروط الضرورية على الأقل للتفاعل معه، وتقدير جهوده والسير معه وبه نحو الغد الأفضل**[02]ص54**، وهو ما جعل الناقد يقسم بعض نصوصه إلى مواضيع أخلاقية وأخرى إصلاحية واجتماعية إيمانا منه بما للأديب من رسالة في هذا الكون، فمصطلحات مثل (الأخلاقية، الاصلاحية، الاجتماعية،...)، توحي بأن الأدب تعبير عن البيئة، وعن طموحات، وآمال المجتمع، فمصطلحاته تستند إلى رؤية ترتكز على ما يشبه سلسلة من المعادلات السببية، فالنص ثمرة صاحبه، والأديب صورة لثقافته، والثقافة إفراز للبيئة، والبيئة جزء من التاريخ **[106]ص88**.

فالناقد حريص على مصطلحات تحتفي بالبيئة التي أسهمت في ميلاد النص الأدبي، والأحداث والمؤثرات التي تمخض عنها بالإضافة إلى الوقوف بهذه المصطلحات على تصحيح ما علق بتطور الفن الأدبي الذي ينتمي إليه النص من الأخطاء التاريخية **[08]ص167**، مع تأكيده لذلك بما وقع عليه من وثائق تاريخية **[08]ص547**.

إن الناقد يختار مصطلحات تنفذ إلى النصوص معتبرة إياها مصدرا غنيا للمعرفة التاريخية والحضارية والاجتماعية والأدبية جميعا، فإن الباحث يستطيع إن يستمد منها ما لا يستمده من التاريخ **[08]ص524**، فنظر إلى النص بمصطلحات تؤرخ له ولصاحبه ولغرضه ولجنسه، ثم للغته **[106]ص88**.

إنه يؤكد بتناوله لهذه المصطلحات التاريخية الاجتماعية بأنها "الأمثل لتناول النصوص الأدبية، وذلك على أساس أن الكتابة الأدبية ليست في حقيقتها إلا امتدادا للمجتمع الذي تكتب عنه، وتكتب فيه معا، كما أنها ليست نتيجة لذلك إلا عكسا أمينا لكل الآمال، والآلام التي تصطرع لدى الناس في ذلك المجتمع ..."**[23]ص132**.

فهو تثمين للمصطلحات التي تجعل من النص انعكاسا للواقع الذي نشأ فيه، والظروف التي تمخض عنها، وعن بيئة الأديب التي ترعرع هذا الأخير في حلوها، ومرها، فاصطبغ بكل ما يصطرع فيها، فحمل آمالها، وآلامها، وآفاقها، فكانت تجربة الناقد في بدايتها ثرية بمصطلحات تنبض بالتاريخ والمجتمع.

2.1.المصطلح البنيوي الألسني عند عبد الملك مرتاض أشكاله وأبعاده المعرفية:

تتوزع مجموعة من المصطلحات البنيوية الألسنية في جملة من مؤلفات الناقد، والتي يمكن من خلالها الوقوف على أشكالها وأبعادها المعرفية، ويمكن حصر المؤلفات التي سنعتمد عليها في تقصي هذا المصطلح في:

1. الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث **[107]**.
2. الألغاز الشعبية الجزائرية **[108]**.
3. الأمثال الشعبية الجزائرية **[109]** .
4. النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ **[110].**
5. بنية الخطاب الشعري **[111]**.
6. عناصر التراث الشعبي في "اللاز" **[112]**.
7. في الأمثال الزراعية **[113]**.
8. الميثولوجيا عند العرب **[114]**.
9. القصة الجزائرية المعاصرة **[115]**.
10. في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد **[116]**.

تتوزع في هذه الكتب جملة من المصطلحات البنيوية الألسنية مثل: (البنية، اللغة، الفنية، الشكل الفني، المفردات الفنية، المعجم الفني، الإيقاع، الحيز الشعري، الزمان، الخطاب، المستوى الإفرادي، المستوى التركيبي، الصوت، البنية الإفرادية، الزمن الشعري، الصور الفنية، النسج اللغوي، الوظائف السردية، السلم الصوتي، النظام، بنية الرواية، لغة الرواية، لغة النسج السردي، الحيز الروائي، الفضاء، السرد الروائي...)، هذه المصطلحات المتناثرة في هذه الكتب تنبض بنبض شكلاني بنيوي ألسني لا يؤمن إلا بالنص وحده، وهو ما يؤكده الناقد حيث يذهب إلى أنه يختار مصطلحات تنفذ إلى النص الأدبي بدون اعتراف لا ببيئة ولا زمان، و لا مؤثرات، وإنما هو نص مبدع نقرؤه، فهو الذي يعنينا، وهو الذي ندرسه، ونحلله بالوسائل العلمية، أو الوسائل الأقرب ما تكون إلى العلم **[108]ص08**.

إن مصطلحات الناقد تغترف من طروحات رواد البنيوية الألسنية أمثال (فلاديمير بروب،كلود ليفي شتراوس) إذ عالجوا أجناسا سردية شعبية؛ (الحكاية العجيبة ، الأسطورة) وفق مصطلحات تقصي المؤلف من اللعبة الأدبية مؤكدين بذلك ماذهب إليه (رولان بارث) بمقولته موت المؤلف **[117]ص15**، فيعزل بذلك المؤلف عن إبداعه وفق مصطلحات تقتصر على تلافيف النص بعيدا عن كل ملابسات حياة المبدع، فكان إيمانه بمصطلحات تتعلق تعلقا مفرطا بنزعة الأشكال، فعدت الكتابة شكلا من أشكال التعبير قبل كل شيء في حين أن اللغة في تمثلها هي أيضا لاتعدو كونها شكلا للتعبير، وأدواته، وهي لاتحمل أي معنى، والمدلول عبرها مندمج في الدال، ومن أجل ذلك اعتمد مصطلحات ترفض مضمون اللغة،ومن ثم مضمون الكتابة، وعدتها مجرد شكل **[23]ص210**.

فاعتمد الناقد بذلك مصطلحات تستند إلى الألسنية البنيوية **[108]ص08**، فاختارها لعنايتها الكبيرة بالنص، وشخصيته لا بالمبدع، وشخصه **[113]ص06**هذه الرؤية الاصطلاحية عند عبد الملك مرتاض ما جاءت إلا رفضا لما كان سائدا من المصطلحات التي كان قصاراها العناية بصاحب النص، والتسلط عليه بأسواط من اللوائم، وطلب الطوائل، ومتى نعدل عن ذلك نهائيا، فنصرف الهم إلى التعامل مع النص وحده، فنسائله برؤية جديدة، فيدر علينا، وهو المعطاء ، ويغدق علينا بالقيم والعناصر والجواهر، وهو الواسع السخاء **[112]ص06**، فانطلاقة الناقد في اقتحام النص وفق مصطلحات ليس لها من سبيل على النص إلا إذا درسناه من خلال علاقته بنفسه لأن أي نص لا يكون مرجعا إلا لنفسه أو لكيانه وحده لأن العلاقة بين النص، ومبدعه قائمة على مبدأ الانقطاع لمجرد أن أصبح النص إبداعا أدبيا قائما مكتملا كالغلام حين تكتمل رجولته **[23]ص196**.

فالنص لايحاور إلا من خلال اعتباره قطعة مغلقة على نفسها، ولاتنفتح إلا من تلقاء نفسها، أي أنها أنموذج من الكون، فهو نص يكمن مفتاحه في داخله لا في خارجه، وهذا المفتاح لن يتم التمكن منه إلا بجعل النص مرجعا لنفسه دون ارتباط خارجي، فمرجعيته تكمن في نفسه، وفي لغته أساسا **[23]ص201**، فهي مصطلحات تحاور النص بالنص بعيدا عن جميع المؤثرات ابتداء من المبدع إلى البيئة، ومؤثرات المحيط، وملابسات الحياة، وخصائص تلك الحقبة الزمنية من التاريخ .

إن الناقد يقيم مصطلحاته على أنقاض واقع نقدي مهترئ قاصر الرؤية رتيب المنهج مزعج الأحكام غير بريء الموقف غير حيادي السلوك غير منصف في الاستنتاج قائم على تقفي سقطات المؤلف، والكيل له؛ واقع يتخذ من النص مرجعا وحيدا لأن النص هو المعني بالذات أولا لأنه يعكس في طياته كل ما تستعطيه فيه من عوالم إذ كلما أعطيته أعطاك، وكلما استنطقته نطق، وكلما تعمقت في ثنايا البحث

والتأمل كشف لك عما فيه من عوالم لا حدود لها لأن الأديب تنتهي علاقته الأبوية أو علاقته الأمومية بمجرد الانتهاء من تطريس نصه **[118]ص114**، فاستند الناقد إلى مصطلحات تعتبر النص هو المنطلق، وهو المنتهى،فالنص منطلق للاهتداء إلى مسار المضمون، وخفاياه، والعثور على مفتاحه الضائع **[118]ص115**.

فمعاني النص مشتركة بين الناس؛ إنما مدار التفاوت والتفوق هو ما تكتشفه المصطلحات التي تنفذ إلى التعبير، وصورته، واللغة الفنية، ونسجها، فالأديب يتميز عن غيره باللغة الفنية التي ينسج بها عمله الأدبي، ويبني بها إبداعه على نظام معلوم، فالأفكار ميراث جاهز مشترك بين الناس جميعا شائع في أسواقهم، وطرقاتهم، ومعاملهم، فالآثار الخالدة اكتسبت خلودها بفضل جمال أسلوبها، وعبقرية بنائها اللغوي لا بفضل عمق أفكارها **[118]ص115** .

إن الناقد يختار مصطلحات تسعى إلى دخول النص من خلال اعتباره نصا ذا خصائص فنية تستخرج من بنية اللغة ذاتها، وتبحث عن كيفية تعامل الأديب مع هذه اللغة الفنية، وأثناء ذلك تتكشف خصائص المضمون وحدها، وتتبدى باعتبار أن أي لفظ لا يمكن إلا أن يحمل معنى، ويشمل من أجل ذلك مضمونا **[118]ص115**، فيستند بذلك على مصطلحات تنظر إلى النص بوصفه بنية تحتكم إلى حركة داخلية غير خاضعة لإرادة الأفراد باستمرار الحركة بنظامها، واستمرار النظام بهذه الحركة في الزمن بحيث يستمر التوازن بين منظومة العلاقات اللغوية، فتستمر اللغة بتأدية وظيفتها **[42]ص32**.

فيستقي مصطلحات من طروحات أعلام البنيوية أمثال: (جيرار جينت، يوري لوتمان، جان كوهن، تزفيتان تودوروف ،...) مع محاولته مقابلة بعض الطروحات خاصة طروحات (جان كوهن) بما جاء به أحد أعلام البيان العربي (أبو عثمان الجاحظ)، فمصطلحات أولئك تنظر إلى النص قياسا إلى مؤلفه "... كالنطفة التي تقذف في الرحم، فينشأ عنها وجود بيولوجي، ولكن الوليد على شرعيته البيولوجية والوراثية لا يحمل كل خصائص أبيه ..." **[110]ص41** إلا أن الناقد لا يتقيد بالتطبيق الآلي للمصطلحات التي استقاها من أقطاب البنيوية بل يكيفها مع ما يقتضيه النص، فمن المعلوم أن مصطلح (الزمن) مصطلح خاص بالنصوص السردية، فلا يريد بمصطلح (الزمن) "الزمان التقليدي الذي يعبر عنه فعل من الأفعال أو يدل عليه، فذلك زمان نحوي تدارسته كتب النحو حتى أصبح الكلام فيه حشوا ولغوا " **[110]ص83**، وإنما يريد مفهوما آخر أشمل، وأعم 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 أم نثرا، فهو يريد بالزمان" ذلك المتجسد في الكائنات والأشياء الدال عليها المحدد لعمرها الواصف لأحوالها المتسلط عليها ...ومثل هذا الزمان يجب أن يتجسم في معظم النصوص الأدبية، وإن لم تك من ذوات الصفة الحكائية " **[110]ص64**.

فالناقد بهذا يؤكد بعده عن الآلية في تطبيق المصطلحات البنيوية على نصوصه، فالدراسة البنيوية لمصطلح (الزمن) تقتصر على النصوص الحكائية السردية فقط، كما أنها تقتصر في ذلك على تتبع التدخلات الزمنية بين زمنين رئيسيين يحكمان النصوص السردية عموما، وهما زمن السرد، وزمن 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 غرضها **[46]ص73-81**، فهو يصطنع مصطلح (الزمن الشعري) لأننا لا نكاد نصادف أي حديث عن الزمن بالمنظور البنيوي إذا تعلق الأمر بالنصوص الشعرية، وهو ما زاد تمسكه بهذا المصطلح الذي ابتكره إلا أنه لا يخرج بهذا المصطلح عن ما يمكن أن تتوصل إليه الدراسات التقليدية، ففي حديثه عن الدلالة الزمنية للفظة الربيع والتي إن " كانت ... تقليديا لا تشمل أي زمان من نوع ما لأنها اسم صريح أي 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 ..." **[110]ص87**.

فتناول الناقد للفظة "الربيع" يوحي بأن الدلالة الزمنية المركزية التي يدور النص في فلكها متعلقة بهذا الزمان الربيعي، وأن كثيرا من المعاني التي يقدمها هذا النص مستمدة من الدلالات الإيحائية التي قد تنجر عن توظيف تلك اللفظة في السياق النصي خـاصة، وأن النص المدروس يبدأ بعبارة تنغمس مباشرة في جوه الزمني المحدد بفصل الربيع "... كتبت إليك، والربيع مطل" **[110]ص63**، كما أن الناقد يتناول مصطلحا آخر يخرج به عن ما قرره أقطاب البنيوية، وهو مصطلح (الحيز)، ويقصد به 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، وذلك باعتباره مشكلا سرديا دالا يستمد دلالته من خلال الأحداث التي تجري على مسرحه **[45]ص71** أي أن مفهومه لا يبتعد كثيرا فيها عن مفهوم المكان إلا أن مفهوم (الحيز) عند الناقد يتجاوز ذلك بحكم أنه لا يبحث في النص عن مكان جغرافي محدد، وإنما يسعى إلى استخراج دلالات (الحيز) عبر لغة النص، إشاراته محاولا الإمساك بالشكل الصوري المجرد لهذا (الحيز) الذي يعتبره حيزا خلفيا مقنعا **[116]ص143-146**، فإذا "كان

الزمان متسلطا على كل شيء، فإن الحيز لا يقل عنه تسلطا، فهو يكاد يتولج في جميع العوالم، فلا شيء إلا وله ارتباط بالحيز والزمان جميعا..." **[110]ص120**.

فالناقد أخذ يستحلي بعض الدلالات الجديدة التي اكتسبتها الصيغ الدالة على المكان بعد ارتباطها بغيرها من الكلمات محاولا استخراج صورة الحيز المتشكل جراء ذلك، فالأرض مثلا تعد " هذا الحيز المنبسط ... وإنما هي شيء حي يعقل، ويحس، ويعي، بل هو شيء من صفاته الشباب والجمال ... وليس هذا إلا قوله "عروس"..." **[110]ص105**، كما جاء الناقد بمصطلح أطلق عليه (السلم الصوتي)، وذلك في معرض حديثه عن التركيبات الصوتية في النص المدروس حيث إنه يرى أن "جمالية هذا النص تكمن حتما في تركيبته الصوتية الغنية أي في أجراسه الصوتية المتلاحقة " **[110]ص121**، فهو يرى أن هذه الأجراس الصوتية الغنية تنتظم وفق مجموعة من الوحدات المتميزة بخصائصها، فسماها (السلالم الصوتية)، فهي نظرة تجعل المصطلح يغوص في أعماق النص بوصفه "صاحب نفسه، ومستقلا في وجوده عن مبدعه ... الدراسة كلها عن النص الذي هو بالقياس إلينا كل شيء " **[110]ص84**.

الناقد عبد الملك مرتاض ينظر إلى النص وفق مصطلحات تجعله بنية، ونظاما لسانويا بديعا يختلف باختلاف المبدعين، فالاختلاف يظل أكبر مميز لنسج خطابهم، فكل مبدع نظام بناه، ولكن هناك قدرا مشتركا بين المبدعين يجعلهم يردون موردا بنيويا واحدا، ويتمثل ذلك في استيفاء النص الشعري لشبكة من العلاقات اللسانوية التي تتجسد في طائفة من العناصر الشكلية كاللغة الفنية، ونظام العلاقة بين الدوال، ودرجة الصلة العضوية بين الدوال والمداليل، وكيفية التعامل مع الحيز، وطريقة توظيف الزمن، وإضفاء الحركية على مدياته **[111]ص06**، وهو ما جعله يسلط تركيزه على النص بمصطلحات تغوص في بناه مبتعدا بذلك عن كل ما من شأنه الإيقاع به في متاهات سياق النص، فالنص كما أكد بنية لسانوية.

عبد الملك مرتاض في تقصيه لبنية النص حاول المزاوجة بين التراث، والمصطلحات البنيوية الحداثية، فقد كان معتدا بما جاء به الجاحظ حيث إنه يرى أن الشعر يقوم على"إقامة الوزن ، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير" **[119]ص131**، فإقامة الوزن هو ما نريد به نحن المعاصرون (الإيقاع)، و(تخير اللفظ، وسهولة المخرج) هو ما نريد به البنية الخارجية للنص، و(الصناعة) هي الميراس الذي يصقل الموهبة،

و(النسج) هو ما نريد به اليوم الخطاب، أما (التصوير)، فهو من المصطلحات التي سبق إليها الجاحظ النقد الحديث **[111]ص06-08**.

فالناقد يرى أن نظرية الشعر لدى الجاحظ كانت أدنى ما تكون إلى عصرنا الحاضر منها إلى عصرها الغابر **[111]ص10**، فاعتمد مصطلحات الجاحظ للدلالة على قربها من المصطلحات البنيوية الألسنية الحداثية، كما تناول مصطلح (التشريح)، فقابله بمصطلح (التحليل)، كما اعتمد على تصنيف الوحدات الألسنية على اعتبارات نحوية صرفية، فاعتمد بذلك مصطلحات بنيوية ألسنية "تفضي بنا إلى حصر الخصائص الألسنية العامة لنسج الخطاب..."**[111]ص25** معتبرا النص وعاء ينفتح، وينغلق بنفسه وعلى نفسه دون تسلط من أي مؤثر خارجي، فيجعل النص يخضع لقواعد علمية لكن ليست تلك النظرة العلمية الجزئية التي تصل إلى معرفة الكل من خلال الجزء، وخصائصه، فلا الجزء هو نفسه مع الكل، ولا الكل هو مجرد مجموع أجزاء فقط، بل الأهم في ذلك هو العلاقة التي تسود بين الأجزاء، وتحدد النظام الذي تتبعه الأجزاء في ترابطها، والقوانين التي تنجم عن هذه العلاقة، وتسهم في بنيتها في الوقت نفسه، فكل بنية هي لا محالة مجموعة علاقات تتبع نظاما معينا مخصوصا، وهكذا تحولت الغاية المعرفية من محاولة معرفة (ماهية) الشيء إلى كيفية ترابط أجزائه، وعملها مجتمعة **[13]ص33**، فلم تخرج مصطلحاته بذلك عن هذه الرؤية التي تنظر إلى النص بكونه نظاما يسعى إلى الكشف عن ترابط نظامه، وعن العلاقة التي تجمع بين أجزاء علاقاته، فهو بنية تنظر إلى النص كعالم ذري مغلق على نفسه، وموجود بذاته، فتدخل تبعا لهذا المفهوم في مغامرة للكشف عن لعبة الدلالات، فتنظر إلى النص بوصفه بناء لمعنى مأخوذ من معجم ليس لمفرداته معان خارج البناء الذي يضمها **[59]ص160** .

تأثر الناقد في مصطلحاته بعلم اللغة الذي أحدث ثورة على يد (دي سوسير) ثورة تتوغل إلى النص بغية علمنته، والوقوف على ما يحكمه من قواعد، وقوانين مستندا في ذلك إلى المصطلحات المورفولوجية التي جاء بها (فلاديمير بروب) عن الوحدات البنائية المكونة للحكايات، ومفردات (ليفي شتراوس) في تحليله للأسطورة **[59]ص44** معتمدا على تكرار الوحدات اللغوية، واستناده الكبير على التحليل النحوي، وهو ما يفسر هذا الاستناد الكبير على المصطلحات الشكلية التي تهتم بالشكل على حساب المضمون هذه المصطلحات التي لا تؤمن إلا بنص منغلق على ذاته لا يتكشف لأي كان.

مصطلحات الناقد تغترف من رؤية هؤلاء، فمصطلح (الشخصية) يتبناه وفق آرائهم إذ أصبح يعني مفهومه عند الناقد مجرد رقم أو مجرد حرف أو مجرد اسم غير ذي معنى، وإذا هذه الشخصية طورا

انسانا، وطورا آخر عدم، فهي لا تاريخية، ولا واقعية بل لا وجودية، فهي كائن من ورق مثلها مثل المصطلحات الآتية (اللغة، الحدث، الزمان، الحيز، المشكلات السردية الأخرى...) **[116]ص54**.

وهي نظرة بنيوية شكلية خالصة لهذا المصطلح الذي عزل عن تاريخه، وواقعه، ولبس ألبسة عديدة في كل طور، وفي كل آن، فلم يعد مصطلح (الشخصية) إلا كائنا ورقيا يجب أن يكون نسيا منسيا كونه مجرد عنصر لسانياتي لا يساوي أكثر مما تساوي العناصر السردية الأخرى مثل اللغة، فهذا المصطلح في عرف المنظرين للرواية الجديدة لا يعدو أن يكون كائنا لغويا مصنوعا من الخيال المحض) **[116]ص103**إلا أن الناقد بتسليمه بورقية هذا المصطلح لا يجرده من مركزيته إذ يرى أن "الشخصية على ورقيتها في العمل السردي تمثل أهمية قصوى في هذا الجنس الأدبي ذلك أن اللغة مشتركة بين جميع الأجناس الأدبية، فهي على أساسيتها توجد في أجناس الأدب، فالشخصية هي الشيء الذي تستميز به الأعمال السردية عن أجناس الأدب الأخرى أساسا، فلو ذهبت الشخصية من أي قصة قصيرة لصنفت في جنس المقالة" **[116]ص103**.

فالشخصية هي التي تكون واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى حيث إنها هي التي تصطنع اللغة، وهي التي تبث أو تستقبل الحوار، وهي التي تصطنع المناجاة ، وهي التي تصف معظم المناظر التي تستهويها، وهي التي تنجز الحدث، وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها، وأهوائها، وعواطفها، وهي التي تتفاعل مع الزمن وتعمر المكان **[116]ص104**، فالشخصية في رأي الناقد مع ورقيتها لا أحد من المكونات السردية الأخرى يقتدر على ما تقتدر عليه، فاللغة وحدها تستحيل إلى سمات خرساء فجة لا تكاد تحمل شيئا من الحياة والجمال، والحدث وحده، وفي غياب وجود الشخصية يستحيل أن يوجد في معزل عنها لأن هذه الشخصية هي التي توجده، وتنهض به نهوضا عجيبا، والحيز يخمد، ويخرس إذا لم تسكنه هذه الكائنات الورقية العجيبة الشخصيات **[116]ص104**، كما يتناول مصطلح(العمل السردي) من وجهة حداثية بنيوية معتبرا أن هذا المصطلح يحيل على فن السرد الذي ينشأ عنه إذ هو انجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداثا خيالية في زمان معين، وحيز معين تنهض بتمثيله شخصيات يصمم هندستها مؤلف أدبي **[116]ص256**.

فالناقد يؤمن بأن مصطلح (السرد) هو بث الصوت والصورة بواسطة اللغة، وتحويل ذلك إلى انجاز سردي؛ إلى مقطوعة زمنية، ولوحة حيزية **[116]ص256**، وهو ما يجعله يتفق مع (بارث) الذي يمثل العمل السردي لديه في عوالم لا حصر لها من الأجناس، والأنواع والمظاهر والأشكال، فهو حاضر في

الأسطورة، وفي الخرافة والحكاية والقصة إلا أنه يرى أن هناك أشكالا أخرى يمثل فيها كالأحداث، والحكايات المستمدة من الواقع، والأخبار المروية، والمقامات، والمسامرات، وخيال الظل، ومغامرات الشطار، واللصوص، وهي مظاهر من السرد العربي **[116]ص256-157.**

إن عبد الملك مرتاض ظل يغترف في مصطلحاته من أقطاب الرؤية الشكلية البنيوية الألسنية، فتارة يستمد من تنظيرات (غريماس)، وتارة أخرى من (جيرار جينيت وبارث)، وتارة من تنظيرات (دي سوسير و فلاديمير بروب) خاصة إذا تعلق الأمر بتحليل الرواية أو أي عمل سردي إذ اعتمد الرؤية المورفولوجية التي جاء بها (بروب) في تناوله للنصوص السردية، بل اعتمد المصطلحات التي جاء بها، فالشخصية عالم تتمحور حوله كل الوظائف السردية، وكل الهواجس والعواطف، والميول، فهي مصدر إفراز الشر في السلوك الدرامي، فهي فعل أو حدث، وهي التي تتعرض لإفراز هذا الشر أو ذاك الحيز، فهي بذلك وظيفة أو موضوع، وهي التي تسرد لغيرها، ويقع عليها السرد **[06]ص119**، وهي جوهر العمل السردي إذ تتميز بورقية تجعلها تتقمص صورا عديدة، وأدوارا كثيرة مسهمة بشكل كبير في صنع بناء تام للعمل السردي بناء تتواتر فيه الأحداث، والأزمان، والأحياز، بشخصيات تبث فيها الصوت والصورة بواسطة اللغة بالإضافة إلى العوامل والحوافز .

مصطلحات الناقد بذلك تتسم بالبنيوية الشكلانية في جل كتاباته الحداثية، فظل يغترف من مصطلحات أقطاب البنيوية الشكلية، والألسنية لكن دون تسليم للآلية بل ظل يثري، ويعمق تلك الآراء، والمصطلحات بحسب إطلاعه في الموروث العربي الحضاري ليدخل تلك المصطلحات إلى النقد العربي متمما ما كان غائبا عن الأقطاب الغربية بما يزخر به التراث العربي من أشكال سردية متميزة، ومصطلحات نقدية خالدة .

3.1.المصطلح البلاغي الأسلوبي عند عبد الملك مرتاض أشكاله وأبعاده المعرفية:

نقف على هذا المصطلح بالعودة إلى بعض كتب الناقد، ودراساته النقدية التي تنبض بنبض الرؤية البلاغية الأسلوبية مثل :

1- الألغاز الشعبية الجزائرية.
2- الأمثال الشعبية الجزائرية .
3- النص الأدبي من أين ؟ وإلى أين؟

4- بنية الخطاب الشعري .
5- في الأمثال الزراعية.
6- الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث.

تتناثر في معظم هذه الكتب جملة من المصطلحات الأسلوبية البلاغية مثل:(الشكل الفني للألغاز، اللغة الفنية، المعجم الفني، المستوى الإفرادي، البنية التركيبية، النسج اللغوي، الخطاب، الصوت، الأسلوب،الإيقاع، الحيز الشعري، السلم الصوتي، الوتد الكلامي، لغة النسج السردي، الزمن الشعري، خصائص الخطاب، مفاتيح الأسلوبية...) هذه المصطلحات تنبض بنبض بنيوي أسلوبي، فأول ما يلاحظ عليها أنها لا تؤمن إلا بالنص، والنص وحده حيث تناول في كتابه (الأمثال الشعبية الجزائرية) مصطلح الأسلوبية، وبسط فيه تاريخ هذا المصطلح، وأهم أعلامه، فكان منه أن وقف عند تعريف (شارل بالي) أحد أقطاب الأسلوبية إذ عرف مصطلح الأسلوبية، بأنها تدرس "وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية " **[67]ص543** ليتضح له فيما بعد أن (بالي) اقتصر في أسلوبيته على المجال اللغوي الذي يعتبر نظاما مشتركا بين جميع الناس حيث حاول دراسة اللغة النظام في حالتها الراهنة، واستنباط القواعد من تركيباتها الواقعية، ولم تتناول أسلوبية الأسلوب الأدبي نظرا لإيغاله في التفرد والابتعاد عن قوانين اللغة النظام **[92]ص54** أجمعت كل التعاريف التي أعطيت لهذا المصطلح في كونه علما يعنى بتحليل الظواهر اللغوية في النصوص الأدبية، واستخراج خصائصها، واختلافاتها، فهي بهذا الاعتبار علم لغوي يعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين، وإدراك مخصوص **[93]ص52**.

فالأسلوبية هي محاولة لتأسيس رؤية منهجية لفهم النصوص من دون معايير، وقواعد جاهزة محددة سلفا، فالأسلوبية "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..." **[92]ص09**.

فمصطلح (البلاغة) عند اليونان كان يعبر عن فن الإقناع بالقول، كما يورد (بيير غيرو) بحيث سعت إلى وضع قوالب عامة أو نظريات تحدد نظام القول، و شروط التعبير، وأنواع الأساليب الواجب استعمالها في كل مقام على حدة لذلك قسمت الإبداع إلى أجناس أدبية، و حددت لكل جنس أدبي أسلوبا خاصا ينتج عن ميزات محددة طبقا لما حملته الأعمال الراقية، و حددت لكل أسلوب مجموعة من

القواعد البلاغية التي يقوم عليها البحث عبر النصوص المدروسة، وبهذا يمكن القول أن البلاغة بصفتها فنا للتأليف، والكتابة فن لغوي وأدبي وهاتان سمتان قائمتان في الأسلوبية المعاصرة **[92]ص27**.

فمصطلحات عبد الملك مرتاض تحاول المزاوجة بين هذين الرأيين، فبالرغم من الفروق في الأهداف، والوسائل إلا أن ذلك لم يمنع من أن تحتل المصطلحات البلاغية حيزا هاما في كتابات عبد الملك مرتاض، ودراساته حيث كان يحتفظ في جل أعماله بالتراث البلاغي الموروث عن الأقدمين في محاولة للمزاوجة بين التراث و الحداثة إلا أن الناقد في تناوله لمصطلحاته الأسلوبية لا يخفي نهله الكبير من ما هبت به رياح الألسنية، و البنيوية موافقا بذلك ما جاء به (دي سوسير)، وما قرره(بيير غيرو) حين ذكر بأن الأسلوبية " دراسة للمتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي" **[92]ص13** لذلك نجد الناقد يتناول المصطلحات البنيوية الألسنية كمصطلحات أسلوبية ليؤكد بأن الأسلوبية ما هي إلا وصف للنص حسب طرائق مستقاة من الألسنية **[93]ص58** لم لا واللسانيات تلتقي مع الأسلوبية في مركز تقاطع مجموعة من المفاهيم، والمناهج المتطورة، وهي اللسانيات والبنيوية ومجموع الإنتاجات محددة من حيث الشكل والانتماء، والأثر على المتلقي حيث يعود الفضل في ذلك إلى أعمال (جاكبسون) والشكلانيين الروس حيث أصبحت الأسلوبية بفضل أعمالهم علما منهجيا يقوم على مبدأ البنيوية **[91]ص14** بالإضافة إلى أن اللغة التي يـرتكز عليها العمـل الأسلـوبي هـي موضـوع اللسانيات، وهـي فـي الـوقت نفسـه المـادة الخام للأدب **[93]ص59**.

فلا غرابة في التداخل الكبير بين المصطلحات الأسلوبية والألسنية البنيوية، فالأسلوبية تعتبر مكملة للسانيات هذه الأخيرة التي تستطيع 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 **[120]ص129-132**.

إن الناقد في استناده إلى اللسانيات والبنيوية في محاولة الكشف عن تلابيب العمل الأدبي يجعل في حسبانه ما ذهب إليه (جورج مولينيه) من أن الأسلوبية تستعير المفاهيم من اللسانيات للغوص في أعماق الظاهرة الأدبية**[91]ص04**.

فالناقد يجسد في تناوله للمصطلحات النحوية والصرفية واللغوية في سبر أغوار الأسلوب إيمانه العميق بقصور إجراءات الأسلوبية ما لم تنهل من نتائج العلوم اللغوية من نحو وصرف وصوتيات،

وعلم دلالة، بل إيمانه العميق بأن المصطلحات الأسلوبية عليها الوقوف على جميع مستويات الكيان اللغوي للنص هذا الكيان الذي تتعدد مستوياته من صوتية إلى تركيبية بالإضافة إلى الإيقاعية، ثم الدلالية، وهو ما يجعل الاعتماد على التصنيفات التي تضعها هذه العلوم لمواضيعها أمرا ضروريا، فكل ظاهرة لغوية يمكن أن يتم تناولها من الخارج، أو من الداخل أي من ناحية الصيغة، أو من ناحية الدلالة، كما يمكن تناولها صوتيا **[120]ص139**.

فالشمولية التي اتسمت بها الأسلوبية هي التي جعلت الناقد يعتمد مصطلحات ألسنية بنيوية في مصطلحه الأسلوبي لكون الأسلوب تجتمع فيه مكونات مختلفة، ففيه ما هو صوتي، وما هو نحوي، وما هو تركيبي، وما هو دلالي لذلك كان اعتماده تارة على ما جاءت به الحداثة، وما يزخر به التراث العربي، ففي استناده إلى مصطلحات تغترف من التراث إيمان بما جاء به عبد القاهر الجرجاني حين انتبه إلى أن مصطلح (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 **[121]ص23**، وبذلك آمن الناقد بما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني من أن النظم "أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه، وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها ..." **[122]ص468**، فمصطلحاته المستندة إلى النحو هي تعبير منه على أن النحو معايير تحدد مواقع الزلل، ولكن هذه المعايير ليست مسؤولة عن فصاحة الكلام وأسلوبيته، وإنما المسؤول عن ذلك هو التناسق بين معاني النحو، وهو ما عبر عنه (الجرجاني) بقوله "توخي معاني النحو في معاني الكلم " **[122]ص399**.

فحاول الناقد الإلمام بكل تفاصيل العمل الأدبي في شموليته حتى تصبح نتائج مصطلحاته حاملة لقدر كبير من المصداقية التي يعتمد عليها في التصنيف والتعليق، وكأنها بذلك مصطلحات تقع موقعا بين الدراسة اللغوية، والنقد الأدبي أي بين الدراسة العلمية المجردة ، والنقد الأدبي القائم على التذوق والحدس **[121]ص152-154** بحثا عن تحقيق الأدبية هذه التي يتميز الخطاب الأدبي بها أي يتميز بكل ما "ينتمي إلى نظام خاص من عمل اللغة، وتحقيقها، ويحمل وظيفة هي الشعرية " **[91]ص21**.

فباختياره لمصطلحات تنهل من البنيوية والألسنية يؤكد فيما لا يدع مجالا للشك 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 إذ لا يوجد أي رابط لازم أو أية وحدة عضوية بين واقع لغوي معين، وما يسببه من تأثيرات أسلوبية كما يرى (ريفاتير) **[123]ص55**.

فالأسلوبية، ومصطلحاتها لاتهتم بالوقائع اللغوية إلا إذا كانت مساهمة في إنتاج الوظيفة الشعرية الفنية في أي نص ليست متعلقة بالتركيب النحوي للألفـاظ، فـحسب ، وإنمـا أيضـا بالترتيب بين معـاني هذه الألفـاظ ، فاعتمد النـاقد بذلك علــى مصطلحات بنيوية ألسنية للكشف عن أسلوبية النص، فبحث عن خصائص (البنية الإفرادية، البنية التركيبية، نوعية مفردات الجمل، نوعها طولها، قصرها، التقسيم النحوي للأفعال، الصيغ الطاغية في النص، كذلك الأسماء، المعجم الفني ...)، وهو ما جعله يطرح تساؤلات كثيرة عن البنى مثل: "ما هي البنى الطاغية في قصيدة أشجان يمانية الأفعال، الأسماء؟ثم من الأسماء ماذا يطغى فيها : النكرات أم المعارف؟ ومن الأفعال ماذا يهيمن منها : الماضية أم الحاضرة أم المستقبلة ؟ ... " **[111]ص24** كل هذه المصطلحات يمتطيها الناقد ليصل إلى " حصر الخصائص الألسنية العامة لنسج الخطاب ..." **[111]ص10**، بل يحاول المزاوجة بين مصطلح (الانزياح) الأسلوبي الحداثي، والموروث البلاغي إذ يتحدث عن (الماء الشعري) الذي يحصره في 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 لدى هيئة علمية في حقل معين..." **[111]ص27**.

فحديثه هذا يتطابق مع مفهوم (الانزياح) هذا المصطلح الأسلوبي المعاصر، فالناقد يصيغه تحت مصطلح قديم هو (الماء الشعري)، وهو تعبير منه على انتقال دلالات البنى الإفرادية من أصولها المعجمية إلى دلالات اكتسبتها من السياق الشعري بالإضافة إلى ما استحدثه من مصطلحات مثل: (الحيز الشعري)هذا الحيز الذي كان مقتصرا على الدراسات السردية بالإضافة إلى (الزمن الشعري) هذه المصطلحات التي كانت خاصة بالأعمال السردية ادخلها الناقد في الأعمال الشعرية .

عبد الملك مرتاض بتناوله لهذه المصطلحات يسعى إلى البحث في القوانين الداخلية للخطابات الأدبية قصد استخلاص القوانين أو المقولات التي تؤسسها، وليست النصوص في ذلك إلا أدوات خاصة قصد الوصول إلى الأدوات العامة التي تكون مضمرة في بنية الخطاب الأدبي **[124]ص161**، فمن خلال مصطلحاته الأسلوبية يسعى إلى الكشف عن هذه القوانين التي المح إليها (تودوروف) في شعريته، وهو ما يميز التداخل الكبير بين الأسلوبية والشعريـة، فيعمد الناقد إلى الكشف عن أدبية النص باعتباره وليدا لصاحبه، فكان الأسلوب وليد هذا النص ذاته لذلك يستطيع الأسلوب أن ينفصل عن المؤلف المخاطب لأن رابطة الرحم بينهما حضورية في لحظة الإبداع فقط **[86]ص88-89**.

وهو ما يفسر التداخل الألسني والبنيوي في المصطلحات الأسلوبية للناقد، بل يؤكد في تناوله لمصطلحات بلاغية أسلوبية على أن علم الأسلوب هو الوريث الشرعي لعلوم البلاغة، وأنه وليد علم الجمال واللسانيات معا، وأن كلا العلمين لم يستقر بشكل علمي صارم ليؤدي دوره في ميلاد علم أسلوب عربي أصيل **[124]ص167**، فالأسلوب يتشكل من فسيفساء لغوية، ولسانية، وبنيوية، فالناقد في ذلك يؤمن بأن علم الأسلوب هو ضرورة تقتضيها حاجتنا إلى عصرنة دراسة خطابنا الأدبي وفق مناهج علمية، وأدوات منهجية دقيقة، وإن الاهتداء إلى أدوات علمية في التحليل هو انجاز يسهم مع غيره من الانجازات التي حققتها الإنسانية عبر تطورها المعرفي **[124]ص168**.

فالناقد بذلك يرسخ المصطلحات الأسلوبية الحداثية إلا أنه يطعمها بالمصطلحات البلاغية التراثية بغية خلق شيء من التزاوج بين الأصالة والحداثة، فكان إيمانه كبيرا بالمصطلحات الأسلوبية التي تغترف أصولها من علم الأسلوب هذا العلم اللغوي الحديث الذي يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية، فتميزه عن غيره إنها تتقصى الظاهرة الأسلوبية بالمنهجية العلمية اللغوية، وتعتبر الأسلوب ظاهرة في الأساس لغوية تدرسها في نصوصها، و سياقاتها **[124]ص169**، وهو ما يفسر تناول الناقد للمصطلحات البنيوية كمصطلحات أسلوبية إذ أن الأسلوبية تغترف اغترافا كبيرا من البنيوية، فهي منبثقة عنه خاصة، وأن الأسلوبية تعنى بالجانب اللغوي للنص، والنص عبارة عن بنى، وبالتالي استند الناقد إلى مصطلحات أكدت ذلك التلاحم الموجود بين الأسلوبية والبنيوية والألسنية خاصة، فالأسلوبية فرع ألسني يرتكز على جرد الإمكانات الأسلوبية للغة **[03]ص143**.

فقد فتح تمييز(دي سوسير) بين اللغة والكلام 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 **[93]ص60**، فمصطلحات عبد الملك مرتاض تغترف من المفاهيم اللسانية للغوص في أعماق الظاهرة الأدبية مع تطعيمها بالمصطلحات، والمفاهيم البلاغية التراثية التي تحاول تأصيل المصطلحات الحداثية وفق منهجية تجعل التراث يسير جنبا إلى جنب مع المصطلح الحداثي في سبر أغوار النص الأدبي، وهو ما جعله يستند على آراء الجاحظ، وآراء (جان كوهن) خاصة في كتابه (بنية الخطاب الشعري) لتقارب آرائهما في تحديد مفهوم الشعر، وهو ما جعله يذهب إلى أن الجاحظ في رأيه

القائل بإقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج ... فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير، وهي عناصر أساسية حسب الجاحظ يعتمد الشعر عليها**[119]ص131**.

فهو يرى أن الجاحظ سبق نقاد عصره، وهو يلتقي بجان كوهن، وهو من النقاد الشعريين المعاصرين على الرغم مما يفصل بينهما من زمان ومكان وحضارات **[111]ص17**، فحاول بذلك التقريب بين المصطلحات الحداثية والتراثية، فرؤية الجاحظ حديثة جدا إذا ما قورنت بما تذهب إليه المناهج الأسلوبية والشعرية المعاصرة، وهذه الرؤية المتقدمة في فهم طبيعة الخطاب الشعري يتبناها الناقد، ويرسخها في ممارساته النقدية النظرية والتطبيقية، فهو يعتمد في تحليله للخطاب الشعري جميع وقائعه اللسانية، ومظاهره الأسلوبية، ويستخدم في ذلك بعض المصطلحات التعليمية التقليدية، وبعض المصطلحات اللسانية الجديدة، وقد حلل الباحث البنى الطاغية في قصيدة (أشجان يمانية) من أفعال وأسماء، وتعريف وتنكير وماضي ومضارع ومستقبل وحيز وزمان، وحدد خصائص المعجم الشعري، وعلاقة ذلك بنسيج الخطاب، والأبعاد الدلالية والجمالية لمظاهر الخطاب الأسلوبية في مستوياتها الإفرادية والتركيبية ، وإحاءاتها **[111]ص34-283**، وهو ما اعتمده في جميع كتاباته ودراساته النقدية .

إن الناقد من خلال تعامله مع المصطلح يقدم تصورا لمعالجة النص لايغفل فيه القديم ، ولايستبعد الحداثي، وهو يحاول تناول النص في شموليته، وذلك ببحثه في شبكة العلاقات بين الدوال والمدلولات بالقياس إلى فضاء النص، ويحدد هدف النقد الحديث الذي يصف النص دون إطلاق الأحكام عليه، ولذلك كانت الدعوة إلى تحديد خصائص أدبية الأدب من النص ذاته، فكانت مصطلحاته تغترف من مستويات مختلفة حددها بـ (بنية اللغة ، مستوى الحيز ، الزمن ، الإيقاع ...)، وهي مستويات تنهل من البنيوية واللسانيات والشكلانية، وهو ماجعله يختار مصطلحات (نحوية، صرفية، لغوية، لسانية، بنيوية)، فعرج بذلك على (البنية الصوتية ، والبنية التركيبية ، والبنية الإفرادية)، فرؤيته تنطلق من مصطلحات أسلوبية تعتبر الأسلوب انزياحا أو عدولا عن المعيارالقاعدي، ومن هذه الانطلاقة درس جل الأنظمة اللغوية الواردة في جميع الخطابات الأدبية والشعرية التي حلل أبعادها الأسلوبية والشعرية باحثا عن أدبيتها هذه الأخيرة التي تعتبر ظاهرة جمالية تمنح الخطاب الأدبي خصوصية، وتحدث من تشكيل اللغة في الخطاب الأدبي، وتبرز بوضوح كلما بلغت صنعة الكلام مستوى يوحي بطاقات دلالية كثيفة، وهي ليست مقصورة على جانب الدلالة بل تنجز من نسيج البنى الصوتية، وتوزيعها في متن الخطاب مع مراعاة طرائق توظيفها فيه بالإضافة إلى البناء، والعناية بنظمها في تراكيب تسهم في شحن

النظام الكلي للخطاب بما يحقق له جملة من الوظائف أهمها الوظيفة التأثيرية والانفعالية، وسواها من الوظائف، وإذا كان ذلك كذلك، فإن الأدبية تمكن الخطاب الأدبي من تجاوز راهنه ليخترق زمان حدوثه، ومكانه **[84]ص95**.

إن هذا التنوع الاصطلاحي عند الناقد عبد الملك مرتاض هو إيمان منه بأن الأسلوبية وصف للصنف الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات **[125]ص08-09**.

فالأسلوبية منهج لساني **[125]ص09**، وبذلك يتناول مصطلحات تمكن الدارس من سبر أغوار النص بتحديد الوسائل التعبيرية المختلفة المكونة له مثل:(المفردات ، التراكيب، الصور ، الأوضاع النحوية ، الأوضاع الإيقاعية ...) ليصل الدارس إلى براعتها النفيسة وآثارها الجمالية **[126]ص69-79**، وبذلك يدرس الخصائص اللغوية التي تنقل الكلام من مجرد وسيلة إبلاغية عادية إلى أداء تأثيري فني **[95]ص20-23**، فاهتم بذلك بمصطلحات تنفذ إلى الأسلوب من خلال التراكيب اللغوية للخطاب، فتحدد العلاقات التركيبية للعناصر اللغوية في تتابعها، و مماثلتها، وذلك بالإشارة إلى الفروق التي تتولد في سياق الوقائع الأسلوبية، ووظائفها في الخطاب الأدبي **[84]ص84**، فغطت مصطلحاته جميع مستويات الخطاب الأدبي سواء الجانب (الصوتي أو التركيبي أو الإفرادي أو الحيزي)، فكانت عنايته منصبة على النص في شموليته متتبعا خصائصه الفنية الألسنية والبنيوية .

إن الناقد عبد الملك مرتاض من خلال تعامله مع مصطلحات أسلوبية تنهل من البنيوية والألسنية يدرك أن الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب بل علم يدرس الخطاب موزعا على مبدأ هوية الأجناس، وأعمق من ذلك يدرك مدى التداخل المعرفي الاصطلاحي بين البنيوية والأسلوبية ، ولذا كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات مختلف المشارب، والاهتمامات متنوع الأهداف، والاتجاهات، فهي ليست حكرا على ميدان تعبيري دون آخر **[127]ص29**، وفي محاولته ربط التراث البلاغي بالحداثة تأكيد منه بأن التراث العربي عرف الظاهرة الأسلوبية، فدرسها ضمن الدرس البلاغي، ولو تأمل المتأمل لتأكد له أن الدرس البلاغي العربي التراثي إنما كان درسا أسلوبيا على وجه الإجمال، وما كان ذلك ليكون إلا لأن الدرس اللغوي كان سابقا على الدرس البلاغي في التراث العربي، فمصطلح البلاغة في التراث إنما كان يستعمل بمعناه اللغوي أي الفصاحة والإبانة، واستخدام هذا المصطلح في الممارسة التحليلية كان يدل على معالجة للظواهر الأسلوبية ضمن نظام الخطاب **[127]ص30**،

فعبد الملك مرتاض يقتفي أثر علماء العرب الذين انطلقوا في درسهم اللغوي من النص تنظيرا وممارسة، فجاءت علومهم في هذا الميدان تمثيلا حضاريا له، وكانت تنظيراتهم للأسلوب في جملة تلك العلوم أنه أثر من آثار النص، ونتيجة من نتائجه الدالة عليه **[127]ص30**.

الناقد يعتمد مصطلحات أسلوبية تجعل النص يستنطقها، فتترك النص يستنطق نفسه من خلا لها، فسعى الناقد من وراء كل ذلك إلى التأكيد على شمولية الأسلوبية، فهي محتاجة في نظره إلى رؤية شمولية تدرس بها أجزاء الخطاب؛ كلمات وجملا، وبها تحيل هذه الأجزاء ، وتخرجها من نظامها الخاص إلى نظام الخطاب، ولكي يكون ذلك كذلك لابد للأسلوبية إذن أن تتحول إلى دراسة النص، باعتباره الوحدة التركيبية، والدلالية الأساس التي تنتظم بها وحدات أصغر إن على مستوى اللفظ، وإن على مستوى الجملة، وهي حين تتحول إلى دراسة النص تستطيع أن تستفيد بشكل أعمق من كل منجزات الدراسات العلمية في مختلف ميادين العلوم الإنسانية كاللسانيات **[127]ص73**.

يدرك الناقد أن مصطلحاته الأسلوبية في توجهها نحو النص، واهتمامها به تستدعي مفاهيم علم الجمال، وجماليات اللغة، وعلم الدلالة، وعلم الاشارة (السيميولوجيا) **[127]ص74**، فكانت مصطلحاته بذلك شاملة لجميع جوانب النص (الإفرادية ، التركيبية ، الصوتية، الدلالية ...) انطلاقا من تنظيرات رواد الأسلوبية أمثال (شارل بالي ، جاكبسون، ريفاتير، تودوروف جورج مونان ، بيير غيرو...) مع شيء مما يزخر به التراث العربي الأصيل من مصطلحات.

يتناول الناقد مصطلحات أسلوبية متشبع فيها بما ذهب إليه (جورج مونان) خاصة في تأكيده بأنه ثمة أسلوب بالنسبة إلى بعضهم عندما تحتوي العبارة على انزياح يخرج بها عن المعيار **[127]ص79**.

وهو ما تناوله الناقد بقالب تراثي حين أطلق على (الانزياح) مصطلح (الماء الشعري)، وهو تعبير منه عن الانزياح، وعن الخروج عن المعيار، كما تناول مصطلح (التكرار) من هذه الوجهة، فشاطر (جورج مونان) حين أكد بأن ثمة أسلوب عند بعضهم عندما يكون الإعداد في الرسالة لصالح الرسالة الخاصة أي عندما يكون البحث ليس عما نريد أن نقول، ولكن عن كيف يمكن أن نقول **[127]ص81-82**، وهو ما جعل الناقد يبحث في تكرار بعض الحروف، وتكرار بعض الكلمات لتأكده من أنها تحمل تكثيفا يسهم في إيجاد الأثر وإنتاج الشعر، بل يوافق في ذلك (غريماس) الذي

يقول:" ثمة ما يبرر للتكرار وجوده إنه يسهل استقبال الرسالة" **[127]ص83**، وهو إيمان من الناقد بأن مصطلح (التكرار) يمكننا من صياغة بعض الصور من جهة، كما يمكننا من تكثيف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى **[127]ص83**.

فالناقد يستهدف بمصطلحاته نظاما تؤدي اللغة فيه وظائف مخصوصة، بل يستهدف مجموعة العناصر المتناسقة، والمتداخلة في تشكيل هذا النظام لأن النظام في آخر الأمر " مجموعة من العناصر تحددها جملة من العلاقات التي تقيمها فيما بينها " **[127]ص98**، بل يذهب الناقد في مصطلحاته مذهبا بعيدا حين يقرر بأن "الأسلوب هو كل شكل دائم علق به صاحبه مقاصد أدبية" **[84]ص136**.

فحديثه هذا يتضمن الحديث عن ديمومة الشكل، وهي حسب (ريفاتير) تقتضي تضمين أسلوب الخطاب مقاصد أدبية، والمقصد الأدبي في النص لايتحقق في عرف الأسلوبيين إلا بالانزياح، وهو التشكيل اللغوي للأدوات الأسلوبية في النص تشكيلا يخرج بالكلام عن المألوف، فيذهب المتلقي في تأويله مذاهب شتى، وتتعدد تأويلات الخطاب الأدبي بتعدد قراءاته **[84]ص136**، وهي أبلغ درجة وصل إليها الناقد في مصطلحاته الأسلوبية، وهو ما يفسر التداخل الكبير بين مصطلحات الناقد البنيوية والأسلوبية، فالمتتبع لتلك المصطلحات الأسلوبية المتناثرة في كتبه ودراساته يدرك بأنها تغترف من الشكلانية ومن الشعرية والأدبية والبنيوية، كما تستند استنادا كبيرا على اللسانيات.

4.1.المصطلح السيميائي عند عبد الملك مرتاض أشكاله وأبعاده المعرفية:

نحاول الوقوف على المصطلح السيميائي بأشكاله وأبعاده المعرفية بالعودة إلى بعض كتب الناقد المطبوعة، والتي يمثل المصطلح السيميائي جوهرها خاصة منها :

1- ألف ليلة وليلة – تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد.
2- (أ-ي) دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد آل خليفة.
3- شعرية القصيدة قصيدة القراءة – تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية.
4- تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية (زقاق المدق).
5- نظام الخطاب القرءاني.
6- مقامات السيوطي – تحليل سيميائي.

7- الأدب الجزائري القديم – دراسة في الجذور.
8- التحليل السيميائي للخطاب الشعري.

تتوزع في ثنايا هذه الكتب جملة من المصطلحات السيميائية مثل (تقنيات السرد، العمل السردي، علم السرد، السارد الروائي، صلة السرد بالوصف، تداخل السرد، التشاكل، الحيز، الإيقونة، القرينة، الرمز، الإشارة، الزمن السردي، الخطاب، النص، التناص ، التخاصب التشاكلي، التخاصب الحيزي، التخاصب الإيقاعي، البنية الهووية، البنية البينية، التناص الشعري، البناء السردي، الحدث، الشخصية، الزمن الشعري، السمة، التأويل، القراءة ...) هذه المصطلحات تنم عن تأثر الناقد الكبير بالدراسات الغربية خاصة، وأنه القائل " فلتكن هذه محاولة منهجية لدراسة التراث العربي السردي، ولتكن قبل كل شيء مدرجة لإثارة السؤال، ومسلكه لاستخدام الجدال، ولتكن أيضا دعوة إلى التجديد ابتلتنا، ولكن بعيدا عن فخ التقليد الذي ابتلتنا به هذه النظريات التي نقرؤها في لغاتها الأصلية طورا، ونقرؤها مترجمة طورا آخر، فإذا عدواها تسري كالسموم التي تتسرب في أجسامنا " **[128]ص11** مؤكدا بأنه لايستسلم للتطبيق الآلي للمصطلحات التي استقاها من الدراسات الغربية إذ يقول "أما ما نود نحن، فهو أن نفيد من النظريات الغربية، القائم كثير منها على العلم، كما نفيد من بعض التراثيات ، ونهضم هذه وتلك، ثم نحاول بعد ذلك عجن هذه مع تلك عجينا مكينا ثم بعد ذلك نحاول أن نتناول النص برؤية مستقلة مستقبلية " **[128]ص12**.

وهو ما يؤكده حيث كان يحاول مزج التراث بالحداثة ابتغاء خلق مزيج يستنطق النص وفق رؤية تجعل النص يستنطق نفسه بنفسه بعيدا عن فرض أي مصطلح عليه، فاختيار المصطلحات التي تستقصي سراديب النص من النص، وإليه، فالناقد مع محاولته الجمع بين التراث والحداثة يحيلنا إلى إمكانية خوض التراث لمعركة الحداثة، فيستمد مصطلحاته من النقد العالمي، ورواده خاصة (تقنيات السرد)، فهو القائل " نود أن نقدم نبذة صغيرة عن هذه التقنية القصصية للقارئ غير المتمكن من اللغات الغربية الحديثة، فالعمل السردي أو علم السرد الذي يتحدث عنه، فيتخذ له موضوعا للبحث هو علم مكمل لعلوم السردية التي تشمل كل ما له صلة بهذه التقنية التي تعد أم التقنيات الأخرى" **[128]ص84**.

الناقد يستقي مصطلحاته السيميائية من علم انتشر في فرنسا على يد عمالقة النقد السيميائي، وهو ما يسر له نقله إلى الساحة النقدية الجزائرية، وهو ما جعله يدعو إلى إرساء قواعد هذه النظرية ثم اعتبارها "متطورة تحاول أن تكون كلية النظرة شمولية النزعة بحيث تتسلط على كل ما هو لغة، وخطاب ونص

ودلالة، وتركيب، وتأويلية، ومدلول، وكل هذه المصطلحات التي كان معجم اللسانيات يعج بها قبل ظهور هذا العلم" **[96]ص21**.

وهو ما يبرر تناول الناقد للمصطلحات الأسلوبية والبنيوية والألسنية تحت غطاء المصطلح السيميائي مؤكدا بأن النص تسهم في تشكيله كل هذه المصطلحات، وهو ما جعله يورد عدة تعريفات لمفاهيم مثل: (العمل السري ، السارد الروائي ، ...) كمفاهيم تقنية قرأها ضمن المفهوم الحداثي مثلما قرأ "الرؤية المستوياتية بين المؤلف والشخصية التي أحل محلها السيميائيون ما أطلقوا عليه (الفاعل) الذي هو في حد ذاته ليس ضرورة أن يكون كائنا إنسانا خالصا، وإنما قد يكون أيضا من الأشياء عبر القصص ، وهو عنصر مساهم في بناء الحدث" **[128]ص86**.

وهو تأكيد من الناقد بأن مصطلحاته السيميائية مستمد معظمها من المعجم السيميائي لـ (غريماس) مثلها مثل بعض المفاهيم الأخرى مثل: (صلة السرد بالوصف، تداخل السرد)التي استمدها من بعض مؤلفات (تودوروف)(T.Todorove) **[128]ص109** أليس هو القائل "بأن الوصف ألزم للسرد إذ غاية السرد هي تحديد الوجه الزمني، والدرامي للسرد من قيود الوصف على حين أن الوصف يكون تعليقا لسارد الزمن، وعرقلة تعاقبه عبر النص الزمني مما يفضي حتما إلى تمديد الزمن في الحيز بحكم أن الوصف كما هو معروف يتوقف لدى الأشياء والكائنات، وينص عليها من حيث هي مناظر" **[128]ص87**.

وهو ما جعل الناقد يستنتج بأن تقنية السرد تشيع في حكايات ألف ليلة وليلة، وتطبعها بطابع سردي لا يكاد يوجد إلا فيها على الرغم من أننا قد نلاحظ مظاهر منه في كثير من الأعمال الروائية، ويمكن تعريف (التداخل السردي) بتضمين حكاية داخل حكاية أخرى **[128]ص98**.

الناقد يتناول مصطلحاته منطلقا من آراء (تودوروف) مخصبا لها ببعض الملامح البنيوية والتفكيكية، ومفاد ذلك قوله "وهذا النص لمحمد العيد جئنا إليه عن قصد واختيار بعد أن جلنا طويلا في قصائد ديوانه ..آثرناها بالتشريح والتوسيم بخصائص فنية لم نلحظها في غيرها، ومنها اصطناع الرمز" **[96]ص07**خاصة وأن الناقد عرج في بحثه على ملامح السيميائية ببعض عناصر البنيوية لاسيما تناوله لشفرات النص، والعلاقات التي تحكمها حيث درس طرفي البنية اللغوية، ومسألة الدال والمدلول في الفعل بوصفها مسألة أثارها (دي سوسير) في مدرسة جنيف مستندا في ذلك على رؤية (ميشال

فوكو)(M.Foucoult) البنيوية بخصوص النص الأدبي، وعدم التقيد فيه بالرؤية المسبقة، أو المنهج المحدد، ويظهر ذلك جليا في قوله "نلج عالم النص الأدبي عادة بدون رؤية مسبقة، وربما بدون منهج محدد من قبل " **[96]ص13**، بل في تقصيه للملامح السيميائية يقف على مصطلح (الأدبية)، وهو تأكيد منه بتأثره الكبير بالبنيوية والشكلانية، وأعلامهما خاصة، وأن هذا المصطلح كان شائعا في أدبيات النقاد الشكلانيين الروس، ومن أبرزهم (جاكبسون)(R.Jakobson) كأحد مؤسسي هذه المدرسة ذلك أن الأدبية في اعتقاد الناقد هي "جوهر الأدب، وأصدق ما في عاطفته ما في جوهره " **[96]ص20**.

فهو يؤكد إفادته من مصطلحات النظرية النقدية التي سادت نوادي أوروبا في مطلع هذا القرن، ومنها الشكلانية التي تعنى بالنص وحده إذ لا توجد أي حقيقة خارجه بل داخله **[96]ص20** كما يستند في كثير من مصطلحاته السيميائية على طروحات(غريماس و كورتيس) خاصة في معجميهما السيميائيين، ومعجم (جان ديبو) اللسانياتي، ولا أدل على ذلك من قوله بأن" ..كل هذه المصطلحات .. كان معجم اللسانيات يعج بها قبل ظهور هذا العلم.. السيميائية حاولت تطوير هذه المفاهيم، وتطويعها.. فأضفت عليها معاني جديدة لم تكن فيها من قبل، ونلاحظ أن كثيرا من هذه المفاهيم تنازعتها الألسنية (اللسانيات والسيميائية) والتشريحية نفسها" **[96]ص21**.

وهو ما جعله يجمع في طيات مصطلحاته السميائية بين الألسنية، البنيوية، والشكلانية إذ اغترف من بعض أعلام السميائية مصطلح (الهيرمينوطيقا)، وتناوله في معرض حديثه عن نص قصيدة محمد العيد آل خليفة معتمدا على النظريات الإغريقية التي نهض بها (هيدجر، ومارتن، وبول ريكور) إذ يرون بأنه ليس هناك نظرية كاملة لتأويل النصوص، وإنما هناك نظريات متفرقة، كل منها قد ينحصر لدى نص واحد **[96]ص93**.

وقد استقى هذه الرؤية من المعجم العالمي لـ (برنار دباي) (Bernard Duby) ، ثم حاول إثراءها من خلال معجم غريماس و كورتيس السيميائي المختص **[96]ص93** بل نجد مصطلحات أخرى استقاها من هذه النظريات كمصطلح الحيز (Proxémique) ،التحييز (Spatialisation)،اللغة، المقولات الحيزية،(Catégories spatiales)، ومسألة الزمن، وغيرها من المصطلحات **[96]ص191** بالاضافة إلى كل هذا نجد مصطلحا آخر يتردد في بعض كتابات الناقد ودراساته خاصة كتابه الموسوم بـ(شعرية القصيدة قصيدة القراءة)، وهو مصطلح تناوله الناقد مقتربا في تناوله مما أشار إليه (سامي سويدان)في ترجمته لمصطلح (نقد النقد) صمن مؤلف

(تودوروف)، وذلك بغض النظر عن اختلاف الغايات عند الناقد عبد الملك مرتاض و(تودوروف) لأن هذا الأخير كانت غايته حينما صاغ هذا المصطلح هي التعريف بالمدارس الكبرى المعاصرة... **[129]ص10**بينما رؤية عبد الملك مرتاض لهذا المصطلح يبررها بقوله إن "مصطلحنا (قراءة القراءة) قد يكون ادخل في موقع اللغة الجديدة ،و أدلج في هذا القيام الجديد الذي يشرئب إلى اعتبار النقد قراءة احترافية أساسا لأشياء أخرى" **[129]ص10**.

وأهم مصطلح سيميائي تناوله الناقد بكثرة هو مصطلح(التشاكل)، وذلك من خلال افادته من آراء (غريماس)، وتتجلى هذه الافادة في قوله"يعد التشاكل فرعية من الفرعيات السيميائية التي اهتدى إليها (غريماس) في تأملاته، وتجاربه حول نظرية النص الأدبي، وقد حلل بها نموذجا قصيرا استشهد به من خلال نص سردي فرنسي قصير كتب سنة اثنتين وستين وتسعمائة وألف، فاستخرج منه خمسة تشاكلات" **[129]ص34**، بل حاول الناقد توسيع مصطلح (التشاكل) من خلال آراء (غريماس) محاولا تطعيم، وتوسيع هذا المصطلح بآراء (راستي)(F.Rastier)، وبناء على هذا التمثل العام لدى المنظرين السيميائيين الفرنسيين صاغ عبد الملك مرتاض تعريفا لمصطلح (التشاكل) **[129]ص43**، وأوجد أصنافا لهذه الفرعية، فقد عمد في بعض نصوصه إلى مصطلح (التشاكل)، وجعل نصوصه تحت عدسة(**[130]ص111**هذا المصطلح حيث قسمه إلى: (تشاكل افرادي ، تشاكل تركيبي)، ويحدد على ضوء ذلك كل التشاكلات الموجودة في النص باختلاف مستوياتها ليعرج بعد ذلك على دراسة مصطلح (الحيز) **[130]ص124** من حيث كونه مكونا سيميائيا في هذا النص يشارك في إعطاء الدلالة العامة للنص عبر ما اسماه الناقد بـ(العلاقات الحيزية) الناشئة عن إتحاد دلالات الحيز بالإضافة إلى مصطلح الزمن حيث اصطنع مصطلح (الزمن الشعري) حيث أن هذا الزمن الأدبي في النصوص زمن مقنع (Temps masqué) لا يتبدى للقارئ إلا من خلال تمعنه في استكناه الدلالات عبر اللغة الشعرية، فتارة يعرج على مصطلح (الحيز، والزمن)، ثم يعود لمصطلح (التشاكل) هذا المصطلح الذي استأثر به في دراساته حتى إنه تناوله من وجهة نظر (غريماس) حيث نقل عنه تعريفه لهذا المصطلح، فذهب إلى أنه "التماس علاقة المجاورة، أو علاقة الحالية ذاتها أي مكان الكلام، فكأنهم يريدون به إلى كل ما استوى من المقومات الظاهرة المعنى، والباطنته، والمتجسدة في التعبير .. متشابهة أو متماثلة أو متقاربة على نحو ما مورفولوجيا أو نحويا أو إيقاعيا، أو تركيبيا أو معنويا..." **[131]ص157** إلا أن الناقد يرى في تحديد(غريماس) لمصطلح التشاكل "لايبرح مرجا مضطربا، وهو مفتقر بحكم حداثة نشأته إلى بلورة وصقل، وتدقيق" **[131]ص158**، وهو ما جعله يذهب في تحديد هذا المصطلح مذهبا بعيدا أبعد مما أراده (غريماس)، ووصل به هذا إلى أن كل الكلام

العربي"يقوم معنويا على قطبين سيميائيين قطب انتشاري، وقطب آخر انحصاري، أو على ما يمكن أن نطلق عليه أيضا (الطي والنشر)، وقد ظاهرنا هذا الكشف على إثراء مفهوم التشاكل الغريماسي..." **[131]ص159**، فإثراؤه لهذا المصطلح يتبدى في اضافة تشاكل جديد على مستوى معنوي "يقوم على توحد التجانس المدلولي" **[131]ص159**، ولعله التشاكل نفسه الذي أطلق عليه في كتاب آخر من كتبه مصطلح (التشاكل الاحتيازي) " وهو أي تشاكل له صلة بذات الشاعر امتلاكي أناني، متذاتي (يحاول الذوبان في الذات الأخرى)..." **[129]ص85** تجدر الإشارة إلى أن الناقد يتناول مصطلحات بنيوية وأسلوبية وألسنية تحت غطاء المصطلح السيميائي خاصة مصطلح (الانزياح)، أو(العدول) كمفهوم لسانياتي تسرب إلى كتاباته إذ تمثله في ثوبه السيميائي الجديد من خلال القواميس السيميائية، واللسانياتية الفرنسية، فذهب بذلك إلى أنه "سواء أتمثلنا هذا المفهوم في ثوبه البلاغي القديم (العدول)، أو في ثوبه السيميائي الجديد (الانزياح)، فإنه في الحالين الاثنين يكاد يعني شيئا واحدا لدى (ريفاتير و غريماس وجان ديبو وأصحابه)، وغير هؤلاء من اللسانياتيين والسيميائيين المعاصرين"**[129]ص130**.

وقد تعمق الناقد في تناول هذا المصطلح من المنظور السيميائي الشمولي الحداثي مؤكدا ذلك بقوله "ولكي نتخذ فكرة مصغرة عن استعمالات هذا اللفظ بمعزل عن الاستعمال الاصطلاحي الذي نحن بصدد ترسيخه في مجال الحقل السيميائي نورد شيئا مما ذكر من معانيه في معجم (روبير) (Robert) الفرنسي **[129]ص130** إضافة إلى المصادر الأخرى التي تم رصدها في هذه المادة مثل اعتماده آراء الفرنسي (كورناي)(Corneille) و(ميروبونتي)(M.Ponty) على الرغم من تكاثف هذه التحديات، واكتظاظها" **[129]ص130**، وهذا ما يظهر الاستناد الكبير للناقد على علم الأسلوب في توسيع هذا المصطلح إذ تستند هذه النظرية على "فرضية مؤداها أن اللغة البشرية انزياحية تخضع لعدة أدوات، ووسائل شعرية، وهي بحسب الثنائية (السوسيرية) دراسة للمتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي .. تحدد نوعية الحريات داخل هذا النظام " **[95]ص08**.

فهو تأكيد من الناقد على سعيه إلى تخصيب النظرية السيميائية بكثير من مصادرها، وآراء أعلامها ممن ذكرنا، وقد سبق له خلال مرحلة الثمانينات أن اعتمد في كثير من الدراسات البنيوية على بعض الإشارات الأسلوبية مثل: (الأمثال الشعبية الجزائرية)**[109]ص120**، و(الخصائص الشكلية للشعر الجزائري) حيث قال:(عبد الله أبو هيف) فيهما "إنهما نموذج من الاستخدام التراثي لعناصر الأسلوبية

الحديثة في تمكين العمل الأدبي من دروب إيصاله إلى المتلقي، وإبلاغه على وجه الخصوص" **[132]ص94**.

وهو ما جعله يصرح بإفادته من الحركة الأسلوبية في مؤلفه (بنية الخطاب الشعري) ليفصح علانية عن المنهج الأسلوبي الذي استخدمه في هذه الدراسة **[133]ص216** بالإضافة إلى أن الناقد حاول أن يجمع بين المصطلح البنيوي والأسلوبي تحت راية المصطلح السيميائي حيث استمدها من خلفيات معرفية أجنبية خاصة مصطلح (الحيز)(Espace) الذي أشرنا إليه إذ أراد توسيعه معتمدا على آراء بعض اللغويين السيميائيين أو بعض الفلاسفة على اختلاف منطلقاتهم الفكرية، وتبايناتهم الإيديولوجية كما يظهر اعتماده في المصطلح ذاته على المعجم العالمي (Encyclopédie universelle)، وآراء (لالاند) الفلسفية، ومعجم (روبير) اللغوي فضلا على إفادته من آراء (غريماس) لاسيما بخصوص وظيفة هذا المصطلح السيميائي **[129]ص181** بالاضافة إلى اعتماد الناقد على أربع مصطلحات سيميائية هي (الإيقونة، القرينة، الرمز، الإشارة)، فمصطلح (الإيقونة) هو مصطلح ينحدر في أصله من اللغة الإغريقية (Eicon-eikona) استعمل في اللغة الروسية تحت لفظ (Ikona) ، واستعمل في اللغة الانجليزية عام 1833تحت لفظ (Icon)، ثم استعمل أخيرا في اللغة الفرنسية تحت لفظ (ICÔNE) **[134]ص31**، وهذا المصطلح تبناه الناقد، وقد كان يعني في أصل الاستعمال الانجليزي والفرنسي معا "الصورة المقدسة للديانة المسيحية، وخصوصا للمسيحية الشرقية، ولعل أول من اصطنعه مصطلحا سيميائيا إنما هو (بيرس)(Peirce) الذي عرفه بعلاقته الشبهية مع العالم الخارجي " **[134]ص31**.

فهي إشارة إلى العلاقة التي تجسد امتلاك الخصائص نفسها بالقياس إلى الشيء المدلول عليه بذاته **[134]ص31** كالخريطة الجغرافية التي هي إيقونة (مماثل) للبلد الذي تجسده على مجرد ورقة، ويعني هذا المفهوم لدى (جان مارتيني) " شيئا يتحاور مع آخر بعلاقة شبه بحيث نستطيع أن نتعرف عليه ببداهة "**[134]ص31**، وهو ما جعل الناقد يصطنع مصطلح (التماثل) هذا المصطلح الذي كانت غاية استحداثه في الفكر السيميائي هي التمكين لاستحضار شيء بعيد أو غائب أو متعذر أو خارجي بما يماثله لا بما يشابهه .. رؤية وذوقا وشما وسمعا ولمسا، أو الاستظهار به على تمثل الأشياء بتجسيد طرائق كانت في الحقيقة معروفة في سيرة العالم الطبيعي كمعرفتنا لحضور شخص دون أن نستعمل النظر المجرد سماع صوته، فالصوت هنا هو المماثل **[134]ص32**.

فالناقد استعمل مصطلح التماثل من أجل أن يزاوج بين مصطلح (التشاكل)و(التباين) من جهة ثم لمحاولة إعطاء دلالة جديدة لهذا المصطلح السيميائي بحيث لايغتدي المماثل مجرد شيء له قابلية الاستقبال والخضوع فقط، ولكنه شيء مقتدر على التفاعل والتخاصب، وعلى التماثل عبر الخطاب الأدبي بعامة، والخطاب الشعري بخاصة مع العناصر السيميائية الأخراة الفاعلة **[134]ص33**، كما تناول الناقد مصطلح (Indice) (القرينة) هذا المصطلح الذي ترجمه سعيد علوش إلى العربية بـ(المقياس)، وعرفه بأنه "حدث يدرك مباشرة، ويعرفنا على شيء آخر غير ما هو، ويعني أيضا نمط العلاقة التي تكون فيها العلاقة طبيعية لا عرفية بين الدال والمدلول" **[14]ص105**، وهو مصطلح جاء به (بيرس)، وتناوله بعض النقاد العرب تحت مصطلح (المؤشر) إلا أن الناقد يختار مصطلح (القرينة) هذا المصطلح الذي تعرفه السيميائية بأنه الفعل الذي يفضي إلى قرننة، فالعلاقة بين القرينة، والشيء المقرنن ليست بسيطة، ومن المستبعد أن يجترئ بتشكيل مجرد رباط مباشر بين العلامة والواقع الوضعي إذ لم تتأت القرينة إلا بواسطة الطابع السلبي **[134]ص37**.

فالقرينة "تصنف حدثا ما (هنا مثلا: ظهور دخان) إذ لا دخان بلا نار، ويحتوي على مرجعية تحيل إلى عالم الخطاب إذ كانت النار هي التي تبث الدخان، فالناقد يتناول مصطلح القرينة(Indice) العنصر السيميائي الذي قرنه بمصطلحات، ومفاهيم أخرى، فعاد الناقد في مصطلحاته السيميائية إلى آراء بعض السيميائيين واللسانياتيين الفرنسيين أبرزهم(جان ديبو، أندريه مارتينيه) **[129]ص237**، كما استند في مصطلح (الرمز) إلى مفاهيم متقاربة بعضها (السيميولوجيا) الأوربية مثل آراء (يلمسليف) (L.Hemslev)، وبعضها الآخر في الآراء (السيميوطيقية) لدى (بيرس) (Ch.Pierce) **[129]ص239**، بل يؤكد الناقد عودته إلى هذه المصادر خاصة معجم (تودوروف وديكرو) حيث يقول:"لقد عدت إلى (تودوروف وديكرو) في معجمهما الموسوعي عند بعض المفاهيم، وحاولت تقديم إضافات جديدة لهما"**[129]ص239**، والأمر نفسه مع تناوله لمصطلح (الإشارة)(Signal) حيث اعتمد في هذا المصطلح على تنظيرات (اندريه مارتنيه، وتشارل بيرس).

إن معظم ما تقدم من مصطلحات الناقد يتكرر في جميع دراساته، وكتبه المطبوعة، وما يؤكد ذلك كتابه الموسوم بـ (تحليل الخطاب السردي) حيث استند فيه إلى مصطلحات تغترف من الأصول المعرفية للسيميائية إذ يؤكد بأنها مستقاة من البنيوية التي " أفادت من تجارب المدارس النقدية الكبرى السابقة، وخصوصا الماركسية والوجودية والنفسانية، والشكلانية الروسية، ومع ذلك نتائج البحث اللساني لدى

(دي سوسير) الراكض أصلا في المدرسة الاجتماعية لـ(دوركايم)، ونتائج البحث الميثولوجي لـ (كلود ليفيشتراوس)، ونتائج البحث المورفولوجـــــي للحكاية الشعبـــــية لفلاديمير بروب" **[135]ص06**.

فالناقد يغترف من مشارب معرفية وفكرية متعددة لصياغة مصطلحه السيميائي إذ يستند على تنظيرات (دي سوسير، دور كايم، كلود ليفي شتراوس، فلاديمير بروب)، فينهل بذلك من البنيوية والألسنية، فذهب إلى أن السيميائية " انبثقت عن ميراث مركب من (اللسانيات، البنيوية، دراسة الفلكلور، الميثولوجيا) من أجل ذلك لا نجدها تبدي أي خجل من الإفادة من كثير من المصطلحات النقدية والنحوية واللسانياتية والفلسفية " **[135]ص07-08**، وهو ما جعله يعتبر السيميائية وريثة اللسانيات البنيوية **[135]ص08**، وهو ما كان قد أشار إليه الناقد في تناوله لمصطلحات تجمع بين الآراء ، والتنظيرات المختلفة اعتمادا على آراء (رولان بارث، غريماس، بروب) خاصة هذا الأخير من خلال ما جاء به من مصطلحات في التحليل المورفولوجي للسرديات، بالإضافة إلى استناده إلى ما جاء به (غريماس وكورتيس) في المعجم السيميائي ذلك أن هذا الجهد هو " محاولة معكوسة للجهد العظيم الذي نهض به (فلاديمير بروب) حيث نشر كتابه (مورفولوجية الحكاية) سنة ثمان وعشرين وتسعمائة وألف" **[135]ص11**.

فاستند الناقد على هذه التنظيرات في تناوله لمصطلح (الزمن السردي) بالإضافة إلى (تقنيات السرد) التي حلل على ضوئها مصطلح (الشخصية) في مستوييها البنيوي والوظيفي من منظور سيميائي متقصيا في ذلك دلالات الأسماء والأعمار والشخصيات من حيث البناء المورفولوجي، وهو ما جعله يعد "الشخصية كائنا حركيا ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه" **[135]ص126** معتمدا في ذلك على بعض المعاجم القديمة في الثقافة الغربية مثل معجم (فيولت) الموسوعي(Encyclopédie violette) **[135]ص126**.

وهو ما جعله يقف على مصطلحات أخرى من مثل: (السرد، السارد،علاقة السارد بالشخصيات...) معتمدا خصائص سيميائية، ومواصفات جديدة توحي بأنه وظفها توظيفا مقصودا لما توفر عليه من دلالات مركزا في ذلك على سيميولوجيا (رولان بارث و تودوروف) **[135]ص91** بالإضافة إلى عودته إلى بعض تنظيرات(جان بول سارتر، ميشال بوخور) خاصة في مجال مصطلحات التحليل الروائي، وقد أفاد من اللسانيات والسيميائيات، وهو ماجعله يقف على مصطلح الخطاب **[135]ص261-262**، وما صاحبه من خصائص سيميائية أخرى، وكذلك مصطلح (الوصف) الذي

استقى مفهومه من بعض تنظيرات (جنيت)(G.Genette)، وهو ما يؤكده الناقد في كتابه (مقامات السيوطي) حيث تظهر معالم السيميائية معتمدا في ذلك على "توصيف النص وحده على شيء من المقاربة السيميائية منهجيا وإجرائيا " **[136]ص07** حيث تناول مصطلح النص (Texte)، الخطـاب(Discours)، التناص (Intertextualité)، فيؤكد بأنه اغترف المصطلح الأخير من الحداثة الغربية حيث أن أصل "فكرة هذا المفهوم المستحدث جئناها من الاحتكام بالمفاهيم الغربية الحداثية، وهي في مبدئها تعني تفاعل نص مع نص آخر على سبيل التأثر أو التأثير" **[136]ص33**، وهـو مـا يـؤكد اغتـراف الناقـد من (السيميولوجيا) الفرنسية سيميولوجيا (بارث وغريماس)، وبعض التحديدات الفلسفية الأدبية ضمن المعجم الموسوعي **[136]ص42**.

إن المصطلح السيميائي عند عبد الملك مرتاض متعدد المشارب الفكرية والمعرفية حيث نجده يزاوج اللسانيات والبنيوية والشكلانية، وهي مصطلحات يتكشف لها النص لأنه عبارة عن شبكة من المكونات اللسانية والبنيوية والشكلانية، ولن نقف على هذه الشبكة إلا بمصطلحات من جنسها، وهو ما يبرر تناول الناقد لمصطلحات تجمع بين البنيوية والشكلانية واللسانيات، فإيمانه كبير بالتداخل بين آراء منظري هذه المصطلحات الحداثية محاولا مع كل ذلك العودة ما أمكنه ذلك إلى التراث لتقريبه من ما تعج به ساحة الحداثة المتسارعة من مصطلحات.

5.1.المصطلح التفكيكي عند عبد الملك مرتاض أشكاله و أبعاده المعرفية:

نحاول سبر المصطلح التفكيكي عند عبد الملك مرتاض بالاعتماد على بعض المقالات المبثوثة في بعض المجلات، وبعض الكتب المطبوعة التي نراها تجسد هذا المصطلح خاصة منها :

1- ألف ليلة و ليلة – تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد.
2- (ا/ي) دراسة تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد آل خليفة.
3- شعرية القصيدة – قصيدة القراءة – تحليل المركب لقصيدة أشجان يمانية.
4- تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق.
5- القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي.
6- نظرية القراءة – تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية.
7- التأويلية بين المقدس و المدنس.

8- في نظرية النقد.
9- الكتابة و مفهوم النص.

تتناثر في ثنايا هذه الكتب والدراسات بعض المصطلحات التفكيكية من مثل (القراءة، قراءة القراءة، التقويض، نقد النقد، الكتابة، تعدد القراءة، التأويلية...) هذه المصطلحات تقوم على تنظيرات (جاك دريدا)، وهي تنظيرات تسعى إلى تنظير الكتابة والتطلع إلى تأسيس علم يتحكم فيها، وتبوئتها المكانة التي هي أهل لها بعد أن عاداها جملة من الفلاسفة والمفكرين واللسانياتيين، وعدوها إما أنها مجرد سخافة كما يحكم عليها بذلك (كوندياك)، وإما أنها سيئة بالضرورة، وخارجة عن الذاكرة، وأنها بدل أن تنتج العلم والحقيقة نجدها تنتج الآراء والمظاهر كما يتهمها ببعض ذلك أفلاطون **[23]ص94**.

فتركيز (جاك دريدا) كان منصبا على الكتابة، وهو ما جعل مدار مصطلحات الناقد عبد الملك مرتاض تنصب هي الأخرى على الكتابة مقتفيا أثر(دريدا) حيث يؤكد ذلك في إحدى كتاباته قائلا: "لقد كان اهتمامي أقول ربما قبل الاهتمام الفلسفي نفسه إذا كان ذلك ممكنا يتوجه باستمرار نحو الأدب ونحو الكتابة التي توصف بالأدبية " **[23]ص88**، فكان سعي (جاك دريدا) هو تقويض مركزية العقل الأوربي خصوصا (Logocentrisme) (وهو السعي الذي أعنت هيجل نفسه في تأسيسه) **[23]ص89**.

فيعمد الناقد إلى مصطلحات تعمد إلى تجزئة وتشظية النص، فتفكك ألفاظه، وتبدد أفكاره قبل الإقبال على معالجة كل هذه العناصر والأجزاء معالجة تجعل منه بنيانا جديدا، ومع ذلك يظل مرتبطا بالبناء المقوض، ولكن دون أن يكونه بالفعل **[23]ص90**، فالناقد عبد الملك مرتاض يتناول مصطلحات تفكيكية تنهل من طروحات (جاك دريدا) هذه الطروحات التي تنظر إلى الفكر الغربي بكونه قائما على ثنائية ضدية عدائية تتأسس عليها، مثل: (العقل/ العاطفة، العقل/الجسد، الذات /الآخر، المشافهة/ الكتابة، الرجل /المرأة) هذا الفكر يمنح دائما الامتياز والفوقية للطرف الأول، ويلقي بالدونية والثانوية على الطرف الثاني هذا الانحياز للأول على الثاني هو ما يسميه (دريدا) بـ (التمركز المنطقي) أي تمركز النطق واللفظ **[13]ص54**.

وهي رؤية مستمدة من مقولات الخطاب الألسني خاصة ما توصل إليه (فردينان دي سوسير)، من نتيجة حاسمة حين بنى المعرفة اللغوية على (الاختلاف)، فمعرفة الكلمة، وما تعني ليست سمة قارة فيها

بل الكلمة تعني، وتقبل الإدراك لأنها تختلف عما سواها، وما المعنى إلا نتيجة بناء كلمات على نحو معين، وتحت شرط علاقات تقوم بينها تخضع لقوانين، وقواعد ثابتة، فمن الوجهة اللغوية لا امتياز لأية كلمة على أخرى ولا لحرف على آخر، وكذلك لا أسبقية للمعنى على تركيب الجملة، وإنما هو نتيجة ناجمة عن اكتمال البناء النحوي **[13]ص54**.

فالأسبقية للمعنى في الفكر الغربي هي ما يسميه (دريدا) (التمركز المنطقي)؛ أي أن المعنى وظيفة المتحدث، وسابق على اللغة التي هي مجرد وسيلة ناقلة له من موقع أصلي إلى محطة أخرى **[13]ص54-55**، فالفكر الغربي يضفي سمة الأولوية والامتياز على (حضور) اللفظة لدى ناطقها، وامتاز الصوت على الكتابة والخط الذي يقبل الانعزال، والبعد عن مصدره (غياب) **[13]ص55**، فالمصطلحات التفكيكية التي اعتمدها عبد الملك مرتاض تستند في غالبيتها إلى ما جاء به (دريدا) الذي يرى أن الأسبقية إن كان لابد منها هي أسبقية الكتابة على اللفظ، والكتابة عنده ليست مجرد تصوير، وتمثيل للأصوات المنطوقة، وإنما هي مرادف للاختلاف **[13]ص55**.

فـ (دريدا) يقلب مقولة أسبقية اللفظ على الكتابة في الفكر الغربي إلا أن الفكر الغربي مع تأكيده على أن الكتابة نظام مختلف عن اللفظ إلا أنه دائما يعود ليمثل اللفظ بالكتابة، وهو ما جعل (دريدا) يخلص إلى أن الكتابة بحرفيتها التمثيلية لا تختلف عن اللفظ، وهذه الحقيقة هي سبب عودة الفكر الغربي إلى الكتابة دائما حتى يستطيع تمثيل اللفظ أو الصوت، وبذلك تكون الكتابة الحرفية واللفظ لاعلاقة لهما باللغة، وإنما هما مواد كما يقول(دي سوسير) تستخدمهما اللغة **[13]ص55**، فمصطلحات الناقد عبد الملك مرتاض تغترف من الأسس التي قامت عليها نظرية (جاك دريدا) خاصة أنها تتأسس على تشريح البنية النصية، وعلى القراءة، والكتابة، كما تتأسس على اغتيال الدلالة، وتبديد المعنى، وكذلك على الحركية الدائمة للغة، وهو ما يؤكده الناقد في تبنيه لهذه الرؤية في قوله: "إننا نحرص على تناول النص الأدبي تناولا مستوياتيا بحيث نسلط عليه الضياء ما استطعنا تسليطه عليه من مستويات مختلفة، فندرس النص مع الزمن ثم في المستوى الإيقاعي... " **[96]ص11**.

وفي إطار ذلك كان سعي الناقد منصبا على مصطلح (الأدبية)، وهو ما جعله يحكم على قصيدة محمد العيد آل خليفة بوصفها غير خالصة الأدبية، فاللغة الخالصة (Langue pur e) نزعة نقلها عن (دريدا) من خلال مؤلفه (الكتابة والاختلاف) **[96]ص09**، وهو ما جعله يثير مصطلح(الشعرية والأدبية) قائلا :" فهل النص الذي نود مدارسته هنا وهناك أدبي أم غير أدبي، وبعد تحديد الاجابة نتولج في عناصر التشريح لجوانب الأدبية فيه، وتحديد مظاهرها، وابراز مكامنها، وتفكيك مظاهرها

وتشريح عناصـــــرها" **[96]ص146**، بل تعدى الناقد ذلك إلـــى مصطلح أعمـــق، وهو (تعدديـــة القراءة) قائـلا "أردنا أن نرصـــد هذه التجربة الابتداعيـــة، ومن حول نص واحد مرتـــين إذ كنا نؤمـــن بتعدد القراءة، ونتائجهـا فيما يتصل بنص واحد، وهذا هو الذي أردنا إرساءه، وإثارة الاهتمام من حـوله" **[129]ص30**.

فالناقد بذلك يجمع بين مصطلحات بنيوية وسيميائية ولسانية تحت راية المصطلح التفكيكي، وهو تأكيد منه على أن التفكيكية تقوم على تفكيك النص من حيث هو ممارسة لغـويـة علـى حـين أن البنيويـة تجنـح إلـى عـد النص علـى أسـاس أنه تراكم الدلالات بعضها فوق بعض **[96]ص22**، فالتفكيكية تتفق مع البنيوية والسيميائية على أن الكتابة تستقل بنفسها، وعالمها، ولاشيء أبدا أصبح يأذن للناقد بأن يواجه الإبداع بالواقع من أجل الحكم بقيمته، أو حتى الحكم بمقاربته الحقيقة **[96]ص22**.

مصطلحات الناقد عبد الملك مرتاض التفكيكية تنبع من النص لتحاور النص إنها مصطلحات تتيح الكشف عن مكامن النص، و خباياه، وهو كشف حين يقع لا ريب في أنه سيفضي إلى وضع منهج للدراسة ملائم لطبيعة المواد المفككة نفسها لا لطبيعة منهج مستحلب جاهز مفروض من الخارج على النص فرضا غريبا على بناه العميقة و السطحية معا **[135]ص09**.

وهو ما يستند إليه الناقد في تناوله تحت غطاء مصطلح التفكيك مصطلحات بنيوية سيميائية ألسنية وأسلوبية، فالنص لا يمكن استنطاقه انطلاقا من خطة أحادية، ورؤية أحادية الأذواق والإجراءات، وهو ما جعل عبد الملك مرتاض باستغراقه في كتب (جاك دريدا) خاصة (الكتابة و الاختلاف) (L'écriture et la différance)، و(الصوت والظاهرة) (La voix et le phénomène) وفي علم الكتابة (De la grammatologie) يخلص إلى استحداث مصطلح (تقويض) بدلا من مصطلح (تفكيك) هذا الذي روج له (جاك دريدا) في كتاباته **[137]ص201** حيث توصل (دريدا) إلى القول بأن العلاقة بين التفكيك والنقد علاقة حتمية ذلك أن فكرة النقد التي لا يجب التخلي عنها أبدا في رأي تاريخ و مسلمات تميل تحليلاتها حيث المنهج التفكيكي أمرا ضروريا في أسلوب الأنوار أسلوب (كانط) أو (ماركس) لكن كذلك بمعنى التقويم الجمالي أو الأدبي **[138]ص16**، كما يؤكد الناقد تبنيه لمصطلحات وفق القواعد النظرية لـ (جاك دريدا) في قوله " لا نريد أن ينصرف الوهم هنا إلـى بعض البنيوية بـل لبنية مركـز النص، و الاهتداء إلى سـر اللغة فيه، ثم يعاد تطنيبه أو بناؤه، أو تركيب لعبة على ضوء نتائج التقويض بيد أن الممارسات التطبيقية التقويضية قليلة، وقد حاولنا أن نجيء على ذلك في كتابينا (أ/ي)، وفي (ألف ليلة وليلة)، وربما في (شعرية القصيدة – قصيدة القراءة) **[139]ص13**.

فمصطلحات الناقد مستمدة من تنظيرات (فوكو ، بارث ، غريماس ، طودوروف ، جينات ، ...) معتمدا في ذلك على ما استحدثه من مصطلحات تركن إلى "الإجراء المستوياتي الذي عالجنا به نحن جملة من النصوص الأدبية، وقرأناها من خلاله، والذي نعترف أننا ركبناه من البنيوية واللسانيات والسيميائيات، ولكن بإضافات كثيرة إلى السيميائية الأدبية .. أن يكون أدنى إلى القدرة على شيء من تناول النص الأدبي بقراءة تنهض على التحليل التأويلي أو التأويل التحليلي" **[140]ص23-24**.

وهو ما يفسر اعتماد الناقد على مصطلحات تجمع بين البنيوية واللسانيات والأسلوبية، والسيميائية، وهو ما جعله يغترف من آراء(غريماس وبارث) خاصة في (تعددية القراءة) حيث جاء (بارث) ليؤكد بأن مصطلح (القراءة) يعني أن القراءة ليست استهلاكية بل انتاجية، وإنها أيضا لعب، وإذا حدثت إعادة قراءة النص الأولى، فليس ابتغاء للحصول كالفعل الذي يحدث من تأثير المخدر(إنها قراءة الإعادة والاختلاف على النص الحق، ولكن من أجل الحصول على النص الجمعاني) **[140]ص29**، وهذا الموقف من (بارث) حول أحادية القراءة لم يتفق معه الناقد عبد الملك مرتاض لأنه يرى أن القراءة المثمرة أو المنتجة هي التي تنشأ عنها كتابة أخرى لايمكن أن تستوعبها قراءة واحدة، فعلى الرغم من أن النص واحد حقا، فإنه يتعدد بالقراءة، فتجدده إنما يكون بفضل هذه القراءة المتعددة المتجددة وحدها، فكل قراءة تقترئها تمنحك شيئا جديدا من روح هذا النص نفسه، ولو ظلت تقرأ نصا واحدا دهرا متطاولا، وفي أوقات متفاوتة لعسى أن يمنحك في كل افتراء له شيئا جديدا لم يمنحكه من قبل **[140]ص29**.

إن مصطلح القراءة عند الناقد يعبر عن كتابة أو عن ضرب من الكتابة، فالقراءة والكتابة في رأيه وجهان اثنان لعملة واحدة لأن الكتابة في بعض حقيقتها ليست إلا قراءة أيضا **[23]ص05**، وهو ما دعا الناقد إلى الوقوف على مصطلحات من جنس مصطلح القراءة مثل:(لغة اللغة، الكتابة الواصفة ، كتابة الكتابة ...)، فالكتابة وجود قوامه رسوم سوداء متفق على نظامها، وكيفية استعمالها تمثل سمات لفظية متفقا عليها أيضا بين مجموعة لغوية معينة **[23]ص06**، فهناك مصطلح (القراءة الاستهلاكية)، وهو عبارة عن قراءة عامة للأدب ابتغاء الاستمتاع بنصوصه، أو ابتغاء الإفادة من معرفته، وأفكاره، وهي قراءة عقيمة في ظاهرها منتجة في باطنها حيث إنه على الرغم من عدم تولد أي نص مكتوب عن هذه القراءة، فإنها في حقيقتها تنتج نصا غير مكتوب، ويجتزئ هذا النص غير المكتوب أو الغائب بأن يظل مكتوبا في ذاكرة القارئ قابعا في مجاهلها إلى أن يتاح له إن أتيح له ذلك إعادة إنتاجه ولو في شكل رد فعل شفوي **[23]ص13**.

فظهر إلى جانب هذا المصطلح مصطلح (القراءة الاحترافية) الذي يقود إلى قراءة مركبة معقدة تنهض على جملة من الإجراءات التجريبية والاستطلاعية والاستنتاجية جميعا، وهي أيضا القراءة المنتجة التي يتولد عنها نص أدبي مكتوب، وذلك لأن النص الأول يفضي إلى إبداع نص أدبي آخر مكتوب على القرطاس **[23]ص13**، فالكتابة في رأي الناقد ليست مجرد ترجمة لنشاط شفوي إذ الشفوية لا تستحيل عالمها إلى كتابة إلا في إطار تقييد الشفويات، فالكتابة في منظوره ترجمة لنشاط تخيلي، ولا يجوز اتصافه لا بالشفوية، ولا بالكتابة، وإنما يمر بمرحلة التكون **[141]ص13**، وهو ماجعله يستند في إطلاقه مصطلح (نقد النقد) على تنظيرات (رولان بارث) ، وكذلك مصطلح (التأويل) بالإضافة إلى تنظيرات (بول ريكور)(P.RICŒUR) هذا الأخير الذي رأى في التأويلية مادة من العلم تقترب نسبيا من السيميائية (Sémiologie) التي كثيرا ما تستعير عناصرها، حيث تربط النظرية العامة للمعنى بالنظرية العامة للنص **[142]ص64**، فالقراءة والتفسير المكتوب هي جد بعيدة، ومنفصلة عن المؤلف، وعن حالته الذهنية، وعن نواياه، ومقاصده، وميوله غير المعلنة إلى درجة أن فهم النص يتخذ طابع إنتاج مستقبل أكثر شبها بفن الخطيب من سلوك السامع **[142]ص66**.

فالتأويلية تتخذ مكانتها في قراءة النص لصعوبة معرفة مقصدية الكاتب الذي كتب النص، وذلك لما يفصل القارئ عن الكاتب أو المتلقي عن الباث مما يجعل من التسلح بالمصطلح التأويلي أمرا مفيدا في فهم النص والذهاب بمعانيه إلى أبعد دلالتها الممكنة **[142]ص66**، وهو ما جعل جاك (دريدا) يعترف بوجود معايير للتأكد من صحة تأويل نص ما، ففي كتابه (De la grammatologie) يذكر قراءه بأهمية أدوات النقد التقليدي التي لولاها لسار الإنتاج النقدي في كل الاتجاهات، ولسمح لنفسه بقول أي شيء إلا أنه يضيف أيضا أنه إذا كانت هذه الأدوات قد شكلت حاجزا ضد أي انحراف، فإن وظيفتها اقتصرت على الوقاية، ولم تشكل انفتاحا على قراءة جديدة **[143]ص129-130**، فالنص في منظور (دريدا) منفتح على قراءات جديدة كلما قرئ، فهو آلة تنتج سلسلة من الإحالات اللامتناهية، فهذا النص باعتبار ماهيته المتعالية يشكل أوينتشئ من غياب ذات الكتابة، ومن غياب الشيء المحال عليه أو المرجع **[143]ص124**، فالنص يؤول في كل قراءة تأويلات مختلفة إذ كل تأويل يحيل على تأويل آخر، وهو ما يجعل النص يحيل على سلسلة لا متناهية من الإحالات .

مصطلح (القراءة) يحيل إلى إنطاق الذات بما هو مغيب في مجاهيلها، ولعل قراءة الذات، واستخراج ما في باطنها، وتسطيره للناس أن يكونا هما حقيقة هذا المفهوم في صدقه، وعمقه، فمصطلح

(التناص) في رأي عبد الملك مرتاض تناص يقع مع نص آخر كان أصلا قراءة لخاطر، وترجمانا لقريحة: لخاطر مغزار، وقريحة مدرار، فهي نتيجة للتفاعل مع نص سابق فهي تنتهض على التناص **[144]ص28** هذا المصطلح الذي لا يشير في مفهومه الدقيق إلى ضم النصوص أو الشذرات، والشواهد إلى جانب بعضها البعض، ولكنه يعمل على إدخالها في شبكة من العلاقات الحية التي تربط الأوشاج المختلفة لثقافة معينة أو لثقافات متباينة، وهكذا يصير (التناص) في مفهومه الواسع صيغة من صيغ التحول **[145]ص95**.

فـ(التناص) مصطلح يتبناه الناقد إلى جانب مصطلح (التأويل) مؤكدا بأنه يشير إلى الفاعلية المتبادلة بين النصوص، فيؤكد مفهوم عدم انغلاق النص على نفسه، وانفتاحه على غيره من النصوص، وذلك على أساس مبدأ أن كل نص يتضمن وفرة من النصوص مغايرة يتمثلها، ويحولها بقدر ما يتحول، ويتحدد بها على مستويات مختلفة **[145]ص94**، وبذلك تكون كل قراءة للنص قراءة تشريحية مفتوحة للتشريح، ولا يمكن لأي قراءة أن تكون نهائية، ولكنها مادة جديدة للمشرحة **[55]ص57**، فالقراءة كتابة تترجم ما في الخاطر الجياش، وتكشف عما في الضمير من العواطف الطافحة ثم هي من بعد ذلك كتابة تنسج من حول كتابة أخراة غائبة، وإن كانت بالقوة حاضرة **[144]ص28**.

وهو ما جعل الناقد يتبنى مصطلح (القراءة الأدبية)هذه القراءة التي تعبر عن عالم يجسد عوالم، وهي جنس يمثل أنواعا داخلية تمتد في أكثر من مدى، وتشتاق إلى أكثر من وجه **[144]ص28**، فذهب الناقد إلى مصطلح (قراءة القراءة)، واعتبره نتيجة لإنطاق القراءة الأولى التي مورست على النص الأدبي بل عد الإبداع في ذاته قراءة ضمنية للقريحة، وترجمانا للمخيلة، فتكون قراءتها إذن (قراءة قراءة) مما يجعل من هذه القراءة التي نتكفل بقراءتها تتبوأ تلقائيا المنزلة الثالثة التي تجعلنا نطلق عليها (قراءة قراءة القراءة) أو (Méta métalecture)**[144]ص31**، وبذلك يصطنع مصطلح (لغة اللغة) الذي يراه من صميم مصطلحات السيميائية اللغوية حيث يحيل هذا المفهوم بالضرورة على النشاط اللغوي في إفراده، وتركيبه، واستنساخه، واستبداله، وتراكبه جميعا**[144]ص32-33**.

إن الناقد من كل ما تقدم يغترف مصطلحاته من التنظيرات الغربية لأقطاب التفكيكية والسيميائية أمثال: (رولان بارث، غريماس، طودوروف، بول ريكور..) كما يجمع تحت راية المصطلح التفكيكي بين مصطلحات تغترف من السيميائية وأخرى من البنيوية واللسانيات والأسلوبية، وذلك باعتماده الإجراء المستوياتي في جميع دراساته، وأعماله النقدية، فالقراءة عند الناقد قراءات، فكل نص يفرض

مصطلحاته لدى إخضاعه لبعض القراءة إذ يفرض كل مستوى من النص مصطلحات خاصة، فالجانب اللغوي والجانب الحيزي، والجانب الزمني كل مستوى من هذه المستويات تستدعي مصطلحات بنيوية لغوية ألسنية وأسلوبية للوقوف على جميع تجليات النص الأدبي.

ينهل الناقد من تنظيرات (جاك دريدا) بشكل كبير حيث يعد هذا الأخير " أحد الذين طوروا البنيوية بالمفهوم التودوروفي، ودرجوا بها رويدا نحو التشريحية أو التفكيكية .. التي تقوم على تفكيك النص من حيث هو ممارسة لغوية " **[96]ص21-22**، فمصطلحاته تنهل من "نزعة تخوض في أمر الكتابة، ومفهومها، ويتمثل ذلك خصوصا في كتابه (الكتابة والاختلاف) معمما نزعته على النقد، فأصبحت ترتدي في كتابات بعض النقاد .. مصطلح ما بعد البنيوية " **[96]ص23** .

وفي ثنايا دراساته النقدية حاول الناقد أن يتناول مصطلحات تنهل من البنيوية تحت غطاء المصطلح التفكيكي، وذلك في معرض تشريحه للنصوص مؤكدا أن هذه النزعة يجب أن تكون بنتا بارة للبنيوية التي تكملها أكثر مما تقاطعها، وعليه صاغ مجموعة من الأسئلة محاولا الإفصاح من خلالها عن مجموعة من النظريات، والأفكار الفلسفية التي نظرت لهذا المفهوم **[96]ص27-28**، فتوصل إلى أن النص عبارة عن مستويات متراكمة أسهمت في تشكيله بل هو "تشرب وامتصاص، وتحول لنصوص عديدة أخرى، وليس الخطاب وحدة مغلقة حتى لو تعلق الأمر بالعمل الداخلي بل إنه يخضع لعمل نصوص أخرى"**[146]ص196**.

وهو وما استدعى الناقد إلى تناول مصطلحات تجمع بين البنيوية والسيميائية والأسلوبية واللسانيات للوقوف على مستويات النص المختلفة، والتشربات المختلفة التي أسهمت في ولادة النص، فاستظل تحت مصطلحه التفكيكي بظلال التنظيرات الغربية انطلاقا من البنيوية إلى التشريحية.

الفصل3
المصطلح النقدي التأصيلي وأصوله عند عبد الملك مرتاض

يمكن تحديد النزعة النقدية الاصطلاحية التأصيلية عند عبد الملك مرتاض من خلال تعامله مع مجموعة من المصطلحات النقدية التي ترددت في كتاباته ودراساته النقدية المختلفة بشكل واضح مطرد إلى درجة أنها شكلت رصيده المعرفي التأصيلي وحددت معالم رؤيته التأصيلية في الحقل النقدي العربي بشكل عام، والجزائري بشكل خاص، ويمكن حصر أهم هذه المصطلحات، وتحديد مفهومها، وكشف أصولها على النحو التالي:

1.3. مصطلح التأويل(Interprétation) وأصوله عند عبد الملك مرتاض:

بدأ الناقد تأصيله لهذا المصطلح بالوقوف على ما جاء في لسان العرب تحت مادة أول: آل يؤول بمعنى رجع وصار**[147]** بل رأى أن لفظ التأويل من الألفاظ الإسلامية التي أقدم ما نعرف منه وروده في القرآن زهاء سبع عشرة مرة في معان متقاربة يقترن بالعلم أو التعليم**[131]ص 35**مثل قوله تعالى:<<وكذلك يجتبيك ربك ويعلمك من تأويل الأحاديث>> **[148]ص 06**، ومثل قوله تعالى:<< وما نحن بتأويل الأحلام بعالمين>> **[148]ص 44**، وهذا دليل مراوحة التأويل لمفهوم التعليم والتعبير والشرح مما جعله يتداخل مع التفسير تداخلا ا كبيرا مما يؤكد تشبع الناقد بالتراث، وتشبثه بأصالته .

يورد الناقد حديثا من صحيح البخاري يثرى به مفهوم التأويل، وهو دعاء دعا به صلى الله عليه وسلم لعبد الله بن مسعود حين قال:"اللهم فقهه في الدين،وعلمه التأويل" **[149]**، والتأويل هنا التفسير بالمقتضى من معنى الكلام، والمقتضى من قوة الشرع **[150]ص 08** إلا أن عبد الملك مرتاض لا يوافق اتحاد التأويل مع التفسير في المعنى إذ أن التفسير في وضع اللغة من مادة "فسر" وتدل هذه الكلمة في تقاليب ورودها المعجمي على الظهور والبروز أي الإظهار والإبراز ولذلك لما تعدت تعدى المعنى معها إلى ما بعدها على الأصل دون أن تفقد شيئا من دلالاتها الوضعية **[131]ص 34**،

والناقد في مذهبه هذا يتفق مع ما ذهب إليه الزمخشري في تعريفه للتفسير بأنه "التكشيف عما يدل عليه الكلام" **[151]ص 279**، وهو ما ذهب إليه السلف في لفظ التأويل، فهو عندهم – أي التأويل – تفسير الكلام، وبيان معناه سواء وافق ظاهره أو خالفه، فالتأويل والتفسير عند هؤلاء متقاربان أو مترادفان، بل ذهبوا إلى أن الفعل نفسه المطلوب، وإن كان خبرا كان تأويله الشيء المخبر به نفسه، فالمعنى الأول التأويل فيه من باب العلم والكلام والتفسير، والشرح، والإيضاح، ويكون وجود التأويل في القلب واللسان له الوجود الذهني واللفظي والرسمي، وأما المعنى الثاني، فالتأويل فيه الأمور الموجودة في الخارج نفسها سواء كانت ماضية أو مستقبلية **[150]ص 763-764**، فالناقد يتفق مع رأي السلف في التأويل في معناه الأول.

يؤكد الناقد وقوفه مع رأي المفسرين عندما يعتبر الآية السابعة من سورة آل عمران << وهو الذي أنزل عليك الكتاب منه آيات محكمات هن أم الكتاب وأخر متشابهات، فأما الذين في قلوبهم زيغ فيتبعون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله، وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم يقولون آمنا به كل من عند ربنا...>> **[148]ص 07** دالة صراحة على تأويل القرآن بمعنى وقوف العلماء لدى بعض دقائق معانيه، ولطائف خباياه، ومحاولة فهمها انطلاقا من الأنساق الواردة فيها، والأسيقة التي تلابسها **[131]ص 36**، وهذه هي غاية التفسير نفسها إذ يسعى للوقوف على دقائق الكلام، ومعانيه، وفهمها ضمن سياقاتها المختلفة، وأنساقها المتداخلة، وفي الأخير يؤول الكلام ويؤول إلى حقيقته التي هي المقصود به **[150]ص 767**، فالغاية الأولى والأخيرة للتفسير والتأويل هي الوقوف على الدلالة الحقيقة للكلام.

بعد هذا التأصيل يعود الناقد ليؤكد بأنه يريد الوثوب بمفهوم التأويل إلى مستوى الهرمينوطيقا(Herméneutique) أو التأويلية التي كانت تعني عند الإغريق ثلاثة معان، وهي: التعبير، الشرح والترجمة **[131]ص 36**،وهي معان تشترك مع ما قرره سلفنا حول التأويل، فقد أخذ معنى التعبير والشرح في مناسبات عدة في القرآن الكريم، لكن إذا عدنا إلى منظري التأويل المعاصرين نجد (اومبرتو إيكو) يؤكد بأن التاريخ خلق لنا تصورين مختلفين للتأويل، فتأويل نص ما حسب التصور الأول يعني الكشف عن الدلالة التي أرادها المؤلف أو على الأقل الكشف عن طابعها الموضوعي، و هو ما يعني إجلاء جوهرها المستقل عن فعل التأويل أما التصور الآخر، فيرى ... أن النصوص تحتمل كل تأويل **[143]ص 117**.

فإذا كان هذا هو مفهوم التأويل عند منظريه، فهل يصح أن نعتبر النص القرآني محتملا كل تأويل، وهو ما يطرح إشكالية تطبيق التأويل بهذه الخلفية التي تتجاوز حدود ما يشترط في من يرشح لتأويل كتاب الله، وإلا أزيحت القداسة عن هذا النص، فالناقد عبد الملك مرتاض يتفق مع هذا التعريف في بعض الجوانب خاصة حينما يؤكد في تعريفه للتفسير بأنه في وضع اللغة العربية الإبانة عن الشيء، فكأنه إظهار الخفي والكشف عن الطوي **[131]ص 33**، فتعريفه يتداخل مع تعريف (اومبرتوايكو) إذ غاية ما يقصد إليه التأويل حسب الناقد هو الكشف عن الدلالة الحقيقة الكامنة وراء اللفظ لكن يمكن أن نفهم هذه الدلالة ضمن سياقاتها المختلفة؛ من السياق الداخلي للنص، و السياق الخارجي دون إغفال ما للمؤلف من دور في تجلية المعنى.

إن اعتبار النصوص تحتمل كل تأويل أمر يحتمله أي نص غير القرآن الكريم إذ أن تأويل أي نص بتأويلات مختلفة فيه شيء من المغالاة، فحينها يضيع مقصد المؤلف بين التأويلات المتعددة والمختلفة إلا أن الناقد لم يخض في القرآن الكريم بهذه المرجعية التقويضية، فقد ظل حريصا على العودة إلى التراث، و إعادة تحليل مصادر اعتماد السلف في تأويل القرآن ليتمم ما رآه نقصا في إظهار إعجازية القرآن، وبيانه المبدع، وهو ما يؤكد تشبثه بأصالته مع عدم التعصب إلى ما يراه بحاجة إلى إثراء دون تجرؤ على ما جاء به سابقوه في مجال تأويل القرآن، والوقوف على تفسير بعض تلافيفه، و سبر أغوار سياقاته، و أنساقه.

رغم أن الناقد يؤكد بأن التأويل هو نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ **[131]ص 36**، وهو بحث عن الدلالة الكامنة وراء اللفظ، واستكناه ما توحي إليه إلا أنه يعود ليؤكد بأن (الهرمينوطيقا) تنتمي إلى علم الدلالة حيث إن الإغريق القدماء لاحظوا أن "قول شيء ما، حول شيء ما يعني بعد قول شيء آخر أي تأويله" **[152]** ، وهذا يحيلنا إلى ما جاء به (بيرس) في سيميائيته التي تقوم على مبدأ أساسي، وهو أن "العلامة شيء تفيد معرفته معرفة شيء آخر" **[143]ص 120**، فهو يدل بذلك على أن الانتقال من مؤول إلى آخر يكسب العلامة تحديدات أكثر اتساعا سواء كان ذلك على مستوى التقرير أو على مستوى الإيحاء[4] **[143]ص 120** .

هذا الأمر سيقودنا إلى الوقوع في متاهات عديدة حصرها (أومبرتو إيكو) في السيميوزيس الهرمسية

1.1.3المتـاهة الهـرمسيـة:

إن الخاصية الرئيسة للمتاهة الهرمسية هي قدرتها على الانتقال من مدلول إلى آخر، ومن تشابه إلى آخر، ومن رابط إلى آخر دون ضابط أو رقيب، فعلى عكس نظريات المتاهة المعاصرة، فإن (السيميوزيس **[143]** الهرمسية**[143]**) لا تنفي وجود مدلول كوني واحد ومتعال، بل تؤكد أن أي شيء يمكن أن يحيل على أي شيء آخر يكفي في ذلك أن يتم ضبط الرابط البلاغي بين هذين الشيئين، وهذه الإحالة ممكنة بفضل وجود ذات متعالية وقوية، وهي ما يرادف الواحد في (الأفلاطونية الجديدة) الذي يتحرك باعتباره مبدأ للتناقض الكوني، وباعتباره بؤرة تنتهي عندها كل المتناقضات، فيستعصي على أي تحديد، فهو كل وعدم ومنبع أصلي لكل شيء في اتجاه ربط كل شيء بأي شيء استنادا إلى وجود نسيج لا ضابط له من المرجعيات المتبادلة .

يحيلنا هذا إلى أن (الهرمسية) تبحث في كل نص كما في النص الكبير للعالم عن امتلاء المدلول لاعن غيابه، فما دام مدلول كلمة أو شيء ليس سوى كلمة أخرى أو شيء آخر، فإن أي شيء ليس سوى إحالة مبهمة على شيء آخر، ولهذا السبب، فإن مدلول نص ما قضية لا أهمية لها، والمدلول النهائي سر يستعصي على الإدراك **[143] ص 118-119**.

عبد الملك مرتاض وقع في المتاهة الهرمسية عندما أيد ما ذهب إليه الإغريق القدماء، وهو ما يعني أن النص يصبح مستباحا أمام التأويل ليأخذ استنادا إلى وجود نسيج لاضابط له من المرجعيات أي يمكن له أن يحيل على أي مدلول مادام مدلول كلمة ما هو كلمة أخرى أو أي شيء آخر، فتم بذلك تغييب مدلول النص الحقيقي على الرغم من أن المدلول النهائي سر يستعصي على الإدراك مما يجعل الناقد عبد الملك مرتاض في تأويله لسورة الرحمان بهذه المرجعية التي لا تنضبط بضابط قد استباح نصا مقدسا جعله يحمل مداليل عدة، فجعل النص القرآني كالنص البشري منفتحا، و يقبل أي تأويل.

عبد الملك مرتاض رغم تأكيده بأنه "من العسر بمكان أن يعتمد عامد مهما أوتي من العلم والمعرفة وثقب النظر إلى لفظ من ألفاظ القرآن فيؤوله، ولكن لا ينبغي التهويل... باب الاجتهاد مفتوح إلى يوم القيامة وأن المجتهد المخطئ له أجر واحد مما يبين أن الإسلام يشجع المبادرة، ويغري بالاجتهاد في الأعمال، فكان لا مناص من ممارسة التأويل، و قد عرضنا لنص هذه السورة .." **[131]ص 36**.

فهل من المعقول أن يؤخذ الاجتهاد هذا المأخذ ذريعة لتأويل آي القرآن واعتبارها منفتحة على أي قراءة كانت ألم يقيد الاجتهاد بضوابط تخول للمجتهد الخوض في غمار النص القرآني على منوالها؟، وحينها إن اخطأ فله أجر وإن أصاب فله أجران لكن دون أن يؤخذ الاجتهاد كمعول لهدم قداسة القرآن بمرجعية التأويل، ومتاهته الهرمسية هذه.

2.1.3. السيميوزيس و التفكيكية:

تحضر السيميوزيس في نوع آخر من المتاهة وهو ما تدعو إليه التفكيكية، ويشهد على ذلك أن النص في تصور (دريدا) آلة تنتج سلسلة من الإحالات اللامتناهية، فهذا النص باعتبار ماهيته المتعالية يشكو أو يستثني من غياب ذات الكتابة، ومن غياب الشيء المحال عليه أوالمرجع **[143]ص 124**.

إن السيميوزيس تدعو إلى إلغاء المؤلف بل حتى المرجع، فكأن (دريدا) بذلك يؤسس لممارسة فلسفية تتحدى النصوص التي تبدو وكأنها مرتبطة بمدلول محدد ونهائي و صريح، فيفقد النص معناه، و يذيبه في معاني عديدة .

إن (دريدا) لا يريد تحدي معنى النص فحسب، بل يطمح إلى تحدي ميتافيزيقيا الحضور الوثيقة الصلة بمفهوم التأويل القائم على وجود مدلول نهائي إنه يسعى إلى البرهنة على السلطة التي تمتلكها اللغة المتجلية في قدرتها على أن تقول أكثر مما تدل عليه ألفاظها مباشرة **[143]ص 120**.

عندما يفصل النص عن مؤلفه، وعن قصدية منتجه كيف يمكن التقيد بهذه القصدية الغائبة مما يجعل النص مستباحا أمام جملة من المدلولات ما دام أنه لا يحمل مدلولا معينا، ولا وجود لمدلول نهائي ،فكل مدلول يرتبط بمدلول أخر، والسلسلة هكذا مستمرة،وضاع النص في شراكها، فهذه متاهة وقع الناقد عبد الملك مرتاض فيها عندما استفاض في تأويله لسورة الرحمن رغم محاولته الجمع فيها بين التراث، وما جاء به منظرو التأويل المتأخرون حيث ألفيناه يحاول إزاحة التأويل عن مرجعيته الحداثية، ويطعمه بالمرجعية التراثية إلا أن التجاذب بين المرجعيتين جعله يغلب المرجعية الحداثية.

2.3. مصطلح القراءة (Lecture) و أصـوله عند عبد الملك مرتاض:

يعود الناقد في هذا المصطلح إلى ما قرره المعجميون العرب، فتركيب" ق ر أ " يعني الجمع والاضطمام، والقراءة أحد المصادر الثلاثة لفعل "قرأ" الذي هو من بابي فتح و نسر جميعا، و هي القرء والقراءة والقرآن ،وربما قالوا اقترأ اقتراء **[147]** فهو يؤكد بأن القرآن ما سمي قرآنا إلا لأنه يجمع في طياته القصص والأمر والنهي والوعد و الوعيد.

يثري الناقد لفظ القراءة بما جاء في النصوص القديمة بمعاني المعرفة والعلم والخير والهدى والإيمان، فقد وردت القراءة في أصل صورة العلق بمعنى سرد الوحي، واستظهار ما نزل منه، وحفظه **[144]ص 21** يظهر الناقد تشبعه بالتراث حين يؤكد تشجيع الإسلام على القراءة من حيث هي مظهر حضاري فكري جمالي وأروع الأمثلة على ذلك التطلع إلى تطوير المعرفة والحرص على نبذ الأمية، والحرص على طلب العلم، والجد في ذلك إذ جعل رسول الله - صلى الله عليه وسلم- بعد غزوة بدر فداء كل أسير قرشي ممن لا فداء لهم من الأموال أن يعلم أولاد الأنصار الكتابة **[153]ص 512** هذا دليل على عناية الإسلام بالقراءة، و دليل على أن العرب قديمة عهد بالقراءة حيث كان القدماء يمارسونها تحت أشكال مختلفة، وأهم مصطلح تناولوا القراءة تحت كنفه هو الشرح، وهو في تقاليد الأجداد لا يخرج عن "ثلاثة مستويات نحوية، لغوية وأسلوبية"**[144]ص 21**، وهي مستويات لطالما اقتفى أثرها الناقد في تحليله لجملة من الأعمال الأدبية و النصوص الشعرية .

1.2.3. مصطلـح القـراءة في منظـور النقـاد المحدثيـن :

حاول المحدثون إضفاء ثوب فضفاض على مصطلح القراءة مما جعل القراءة تسعى إلى مزاحمة النثر فغدت القراءة بذلك مجرد تعليق إذ يذهب به (ميشال فوكو) إلى غاية إنطاق المعاني الخرساء النائمة في الكتابات الأدبية، فالتعليق بذلك" تمرير خطاب قديم مضغوط صامت عبر نفسه في خطاب آخر أكثر ثرثرة يكون أقدم ، وأكثر معاصرة بالوقت ذاته" **[144]ص 18**، ويؤخذ على هذا التعليق كما يذهب إلى ذلك (أندري أكون) أنه" يحول بين الدال والمدلول جاعلا من الأول المترجم عن الآخر مستقرا في الفضاء الذي يتخذه لنفسه موقعا " **[144]ص 18**، وهذا من شأنه أن يخلق شـرخا

بـين الشكل والمضمون، وهو ما ذهب إليه الناقد عبد الملك مرتاض بقوله: " إننا نفهم من ذهاب (فوكو) إلى ما ذهب إليه ومتابعة (أندري أكون) إياه أن التعليق شيء يندس بين الروح، وجسده؛ أي بين اللفظ، ومعناه أي بين الدال، ومدلوله؛ أي بين الشكل ومضمونه، فالتعليق بذلك يكاد يضارع الشرح في مفهومه في تقاليد القراءة في الأدب العربي القديم" **[144]ص 19**.

فالناقد بذلك لا يقف مع هذا المفهوم الحداثي للقراءة التي يراها متقمصة من جهة أخرى مفهوم التحليل، وتحليل النص الأدبي في رأيه " يحيل بالضرورة على مفهوم القراءة على وجه من التأويل، والتأويل يحيل ربما علـى وجه من التعليق، والتعليق يحيل ربما على وجه من النقد، والنقد يحيل ربما على التلطيف في إصدار حكم ما على عمل ما، وإصدار الحكم لا مناص له من أن يحيل على قيمة معرفية أو إديولوجية أو جمالية " **[144]ص 19**، وهي إشارة إلى تعدد مفاهيم القراءة، فهي تدخل في معنى لتخرج في معنى آخر، فقراءة نص ما تدعونا إلى إضفاء تأويل عليه مما يجعلنا نعلق عليه، فننتقد ما جاء به لنحكم عليه بحكم لا يخرج عن إطار خلفية معرفية أو إيديولوجية أو جمالية.

إن الحداثيين يصطنعون مصطلح القراءة بمفهوم التحليل و الشرح إلا أن عيبها كما يقرره عبد الملك مرتاض أنها تتخذ لها " أشكالا لا حدود لها بحيث لا تكاد تجمعها جامعة، و لا تكاد تنوطها نائطة، و لاتربطها رابطة ،فمن شاء من الناس اليوم أن يقرأ قرأ، و لو لم يقرأ، ولو لم يكن من القارئين، ولو لم يكن لديه أي استعداد لهذه القراءات التي نلفي بعضها يركض خارج الحلبة، ويتوجه بعيدا عن النص المقروء، فيصرخ في الخلاء، و يتيه في الفضاء" **[144]ص 21**.

فالناقد يرى أن القراءة بمفهومها الحداثي لا تملك حدودا، ومعالم واضحة مما يجعلها مفتوحة أمام أي كان حتى إن لم يكن أهلا للقراءة مما يجعل الناقد يطرح إشكالية من يقرأ ؟ وكيف يقرأ؟ فهو يرى أن القراءة بهذا الشكل "لا تعمد إلى النص الأدبي، فتجيء إليه بالتشريح، وتقدم عليه بالتفجير الجمالي، فتغمزه غمزا، وتلاطفه ملاطفة، وتداعبه مداعبة، وتخالطه مخالطة قبل أن تمسك بتلابيب صميمه، و تحدودق بجميع أجزاء سطوحه بل تراها تتخذ لها تهويمة مسبقة كانت وردت في تهويمة أخرى لأحد المعاصرين حول نص أدبي آخر أو حول ما يمكن تمثله نصا أدبيا على كل حال ثم تنسج على تلك التهويمة التائهة نسجا قاصرا، و تمضي في قارعة طريقها مضيا ضالعا..." **[144]ص 21**، فالناقد يرسم معالم القراءة الصحيحة، وهي التي تبحث عن الجمال المكتنز في النص المنسجمة معه التي تشرحه مستكنهة جميع دلالات أجزائه لا القراءة المنخدعة الناسخة لما كتب حول نص ما

محاولة فرضه كقالب على كل النصوص مدعية بذلك وقوفها على مكامن الجمال في النص بهذه السطحية البعيدة عن عمق النص وسراديبه.

إن القراءة في الحقل النقدي تعددت مداخل بناء الرؤية حولها، فحسب ما تقدم تباينت وجهات النظر في تحديد مفهومها، فتارة ترادف الشرح والتفسير وتارة الإيضاح والتأويل والفهم وتارة أخرى الكشف والتعرف **[154]ص 93**، وهذا ما وقف عليه الناقد عبد الملك مرتاض فيما تقدم من أرائه .

إن لفظ القراءة " لا مفر من تضمنه التفسير والتأويل، وارتباطه بهما ارتباطا يحتم التسليم باستحالة وجود أحد الطرفين بغير الآخر حتى مع الاعتذار بكامل الاستقلال للقراءة، ولا مناص أيضا من الاعتداد بالدلالة التي ترتكز عليها عمليات التفسير والتأويل المختلفة حتى في ضوء أكثر تصورات مفهوم القراءة حداثة من حيث هو مفهوم متحرر من قيود نوايا مبدع النص، و مقاصده، و من حيث هو تصور يبدأ بتأكيد ما يقوم به القارئ من اختيار لمعنى بعينه داخل التتابع المتضام لمساق الكلمات في النص المقروء، وينتهي بأداء القارئ لهذا المعنى المختار بما يكشف عن خصوصية فهم هذا القارئ **[155]ص 112**، وهو ما وقف عليه عبد الملك مرتاض حين قرر بأن القراءة ما هي إلا كتابة تترجم ما في الخاطر الجياش، وتكشف عما في الضمير من العواطف الطافحة **[144]ص 28** بعيدا عن نوايا صاحب النص، و مقاصده، وهو ما يسمح للقارئ بكتابة تنسج من حول كتابة أخرى غائبة، وإن كانت حاضرة بالقوة.

(غريماس) (Greimas) يشترط لوجود قراءة حقيقية " أن يكون القارئ في مستوى الكاتب؛ أي أن المتلقي يفترض فيه أن يكون في درجة الناص، و ثقافته، ومعرفته، ولغته إنه يشترط... أن تكون درجة الانجاز (Compétence) لدى منتج النص أو كاتبه مستوية مع درجة الانجاز لدى القارئ" **[144]ص 155** هذا رأي لم يشاطره الناقد عبد الملك مرتاض إذ أنه يرى أن (غريماس) يعيدنا إلى مسألة المستوى اللغوي الذي يكتب به الكاتب، فهو يعتقد أنها قد تتغير من مجتمع إلى آخر، و ربما من زمن إلى آخر، ويستدل على ذلك بما أورده الجاحظ حيث " اشترط الجاحظ أن تكون الكتابة غير مستغلقة المعاني، و لا متفيهقة الألفاظ حيث يكون التلاؤم تاما بين الألفاظ، ومعانيها أو بين الدوال، و مدلولاتها بتعبير البنيويين، واللسانياتيين " **[144]ص 156** ،فالجاحظ يقرر أن " أعجب الألفاظ عندك ما رق، وعذب، و خف، وسهل، وكان موقوفا على معناه، ومقصورا عليه دون سواه لا فاضل، ولا مقصر، ولا مشرك، و لا مستغلق قد جمع خصال البلاغة، واستوفى خلال المعرفة، فإذا كان الكلام على هذه الصفة، وألف على هذه الشريطة لم يكن اللفظ أسرع إلى السمع من المعنى إلى

القلب، وصار السامع كالقائل، والمتعلم كالمعلم" **[153]ص 63-64**، فالجاحظ يلفت انتباه الكاتب إلى ضرورة تبسيط لغته لتكون في مستوى القارئ بينما (غريماس) يلفت انتباه القارئ إلى ضرورة التسلح بما يسمح له أن يكون قارئا حقيقيا، فالقراءة عند (غريماس) هي " البناء التراكبي، والدلالي للشيء السيميائي آخذة بعين الاعتبار النص السمة "**[157]** ، وهو ما لا يتفق معه عبد الملك مرتاض إذ بحسب رأيه أن من يبني اللغة ليس القارئ، وإنما الكاتب، فالقارئ متمتع متلذذ بالنص ليس إلا.

يرى (تودوروف) في موطن آخر من كتابته أن " القراءة ترمي إلى تحقيق غاية تتمثل في وصف نظام نص خاص، وإنها لترتفق بالأدوات التي بلورتها الشعريات، ولكن ليس على نحو بسيط لدى التطبيق، وبحكم اختلاف غايتها، فإنها ترمي إلى تبيان معنى هذا النص المعين " **[158]ص 107**، وهو ما لم يؤيده عبد الملك مرتاض إذ ذهب إلى أن (تودوروف) يرمي إلى ازدواجية القارئ، ففي رأيه أن (تودوروف) " يفضل القارئ الأدبي عن القارئ من حيث هو شخص... وهو يقيسه على الكاتب(المؤلف) الذي ذهب مع طائفة من البنيويين... في تصنيفه هذا التصنيف الإزدواجي الذي يعجز كل منطق عن تصنيفه" **[144]ص 170**.

وما يؤكد ما ذهب إليه عبد الملك مرتاض هو تساؤله عن كيفية التسليم بكون الشيء موجودا، ومنعدما في الوقت ذاته، وهو ما يؤكده (تودوروف) نفسه حين يقول:" أما القارئ فلم يعد ينبغي لبسه بالقراء الحقيقيين إنما الأمر ينصرف إلى دور مندرج هنا أيضا ضمن النص... إن القارئ الحقيقي يقبل أولا يقبل هذا الدور يقرأ أولا يقرأ الكتاب داخل النظام الذي فرض عليه يشارك أولا يشارك في أحكام القيمة الضمنية للكتاب الصادرة حول الشخصيات أوالأحداث..." **[158]ص 107**.

فهو يدعو إلى أن القارئ ليس هو الشخص نفسه، وإنما هو شيء يحمله الشخص بداخله، وهذا الأمر هو ما فتح باب التساؤل عن ازدواجية يبتغيها(تودوروف) لا يقبل بها المنطق، وهو ما جعل عبد الملك مرتاض لا يشاطر هذا الرأي، وانبرى يحدد رأيه في القراءة بوضوح.

إن الناقد عبد الملك مرتاض يعتبر القراءة إنطاق الذات بما هو مغيب في مجاهلها، و لعل قراءة الذات، واستخراج ما في باطنها، وتسطيره للناس أن يكونا هما حقيقة هذا المفهوم في صدقه، وعمقه... إن القراءة في نظره تناص يقع مع نص آخر كان أصلا قراءة لخاطر، وترجمانا لقريحة خاطر مغزار، وقريحة مدرار، فهذه القراءة ربما تمثل في المرتبة الثانية، وهي لا تكون إلا نتيجة فعلا بالتفاعل مع نص سابق، فهي قراءة تنتهض على التناص ... **[144]ص 28**.

فالنـاقد هنا يدعـو إلـى قراءة تستنهض مكامن القارئ لتقف على النصوص وفق ما هو مكتنز من تفاعلات مع نصوص سابقة تتقاسم مع النص المقروء في القيمة مما يجعل القارئ يخرج بالانطباع نفسه، وهذا ما تدعو إليه الدراسات المعاصرة خاصة منها ما يتعلق بمفهوم التناص لكن هل كل قارئ يجب عليه أن يقرأ نص ما أن يكون قد سبق له، وأن اطلع على نصوص راقية خلفت وقعا في نفسه يجعله مطلا على نصوص أخرى بذلك الوقع.

يقرر الناقد موقفه بتأكيده على أن القراءة ما هي إلا كتابة تترجم ما فـي الخـاطر الجياش، وتكشف عما في الضمير من العواطف الطافحة ثم هي بعد ذلك كتابة أخرى غائبة، وإن كانت بالقوة حاضرة **[144]ص 28**.

الناقد بهذا الموقف يدعو إلى انفتاح النص بل يحيلنا على أن النص لا تحدد قيمته إلا بالتناص، فهو يشاطر صبري حافظ حين ذهب إلى أن التناص" هو الذي يهب النص قيمته، ومعناه ليس فقط لأنه يضع النص ضمن سياق يمكننا من فض مغاليق نظامه الإشاري، ويهب إشارته، وخريطة علاقاته معناها، ولكن أيضا لأنه هو الذي يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات عندما نواجه نصا ما، وما يلبث هذا النص أن يشبع بعضها، ويولد في الوقت نفسه مجموعة أخرى" **[159]ص 90**.

فالنص بذلك يخضع للنصوص الغائبة المكتنزة في خلد القارئ، وبدونها لن يستطيع القارئ فك دلالات النص، لأن التناص بحسب ما يذهب إليه صبري حافظ" يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة، وإلى التخلي عن اغلوطة استقلالية النص لأن أي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص كما أنه يدعونا الى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة يمكننا وجودها من فهم النص الذي يتعامل معه وفض مغاليق نظامه الإشاري، فازدواج البؤرة هنا هو الذي لا يجعل التناص نوعا من توصيف العلاقة المحددة التي يعقدها نص ما بالنصوص السابقة، ولكنه يتجاوز ذلك إلى الإسهام فـي البناء الاستطـرادي والمنطقي بثقافة ما، وإلى استقصاء علاقاته
بمجموعة من الشفرات، والمواصفات التي تجعله احتمالا، وإمكانية داخل ثقافة ما والتي تبلور احتمالات هذه الثقافة " **[159]ص 93**.

عبد الملك مرتاض يتفق مع(صبري حافظ) فيما ذهب إليه إذ أن إدراك كنه نص ما لن يتحقق إلا بالتفاعل مع نص غائب سابق، فمغاليق أي نص لن تفتح إلا بالاستناد إلى ما سبق من نصوص تعادله في القيمة، وتشترك معه في الشفرة، فهي دعوة بذلك إلى موت المؤلف.

إن عبد الملك مرتاض بمشاطرته لصبري حافظ يكون قد دعا إلى تعدد القراءة التي تتخذ " إمكانات اللغة غير المحدودة مطية مسوغة لقراءات تضيف دلالات لا تتعلق بنوايا المؤلف، ومقاصده لأن المؤلف استعمل اللغة التي ليست ملكه وحده، فإذا لا مناص من قراءة لغته بكل الوجوه التي تحتملها، فتصبح عندئذ كل الاحتمالات مشروعة " **[154]ص 97**.

إن ما ذهب إليه الناقد إذا أسرف في الاعتداد به، فسيؤدي إلى سيادة نوع من القراءات، وتراجع نوع آخر بل يؤدي ذلك إلى الإلغاء التام لمقصدية المؤلف، والذوبان التام لدلالة النص مادام أنه منفتح أمام كل الاحتمالات .

يستدرك الناقد، فيرسم حدودا لقراءات تنهل من التراث، ولا تذوب في ما جاءت به الحداثة، فيقرر أن القراءة الأدبية عالم يجسد عوالم، وهي جنس يمثل أنواعا داخلية تمتد في أكثر من مدى، وتشتاق إلى أكثر من وجه، وتضرب في أكثر من منكب، فتارة تكون قراءة من وجهة نظر نحوية، وأشهر ما يجسد ذلك كتاب الشعر أو شرح الأبيات المشكلة الإعراب لأبي علي الفارسي ... وتارة تكون من وجهة نظر أدبية، ولا تعدم في الوقت نفسه الانتهاض على الإفادة من الإجراءات النحوية، وأهم ما يمثل هذه المدرسة ... أبو علي المرزوقي والتبريزي ... وتارة أخرى تكون القراءة شبيهة بالإبداع المتوازي مع النص الأصلي المعالج مثل قراءة أبي سعيد علي بن محمد الكاتب ... الذي عمد إلى نثر مدونة أشعار الحماسة التي جمعها أبو تمام **[144]ص 29**.

يعود الناقد إلى التراث، فيستلهم منه منهجا مستوياتيا بالوقوف على القراءات المستكنهة لسراديب النصوص، وعلى جميع تجليات الدلالات في النص مطعما إياه بالقراءة في مفهومها الحداثي، فالقراءة حسبما خلص إليه هي إعادة إنتاج المقروء، فهي أكثر مشروعية بل هي من أهم مظاهر التناص مشروعية، فالقراءة التي لاتوحي بقراءة أخرى هي قراءة ميتة ... فالقراءة عنده هي التي تجعل المكتوب المقروء معا كتابة جديدة تقرأ تنتهض على أنقاض هذا المقروء **[144]ص 30** .

جمع الناقد في هذه الفقرة جميع مقاصده من القراءة، فهي عنده تناص وإبداع في إخراج الثوب في حلة تنتهض على أنقاضه لتوحي بحلل عديدة أنمق منه بحسب الوجهة التي يتوغل القارئ بها في النص، فالقراءة في نظر الناقد لا تخرج عن كونها شرحا أو تعليقا أو تفسيرا أو تحليلا أو تأويلا أو تشريحا كما قرره في مناسبات سابقة أو(نقد نقد) بل هي نشاط ذهني إبداعي يأخذ أشكالا متعددة ووجهات مختلفة .

3.3. مصطلح التشاكل (Isotopie) وأصوله عند عبد الملك مرتاض:

ورد هذا المصطلح في معظم كتب ودراسات عبد الملك مرتاض، وفي سعيه إلى تأصيل هذا المصطلح يؤكد بأنه اصطنع في كتابات سابقة له مصطلح التشاكل منبها على وجود ما في بعض هذا المصطلح من معنى في البلاغة العربية إذ وقع على نص للشيخ عمر بن مسعود بن ساعد المنذري يذكر فيه من كتاب مخطوط عنوانه "كشف الأسرار المخفية في علم الأجرام السماوية، والرقوم الحرفية" ألفاه يصطنع فيه "المشاكلة" و "المقابلة"، فزاد اقتناعه بعظمة التراث العربي الإسلامي... **[131]ص 157** .

هذه عودة من عبد الملك مرتاض إلى التراث، وهي تعبير عن تشبعه بهذا التراث العظيم إلا أنه لم يظهر أوجه التشابه بين رؤية المنذري للتشاكل، وبين الرؤية الغربية لهذا المصطلح مما يحيل على تساؤل مفاده أن دلالة التشاكل في التراث جزئية بسيطة عن التشاكل في المنظور الغربي تجعل المصطلح الغربي هو ما يرمي إليه المصطلح التراثي.

يثري الناقد رؤيته لهذا المصطلح من التراث بتأكيده أن الجاحظ كان يكثر من استعمال هذا المصطلح، ويستعمله في قريب من معنى المصطلح السيميائي الغربي حيث كان يطلق عليه لفظ " المشاكلة"، وقد ورد ذلك في أطراف من كتاباته **[131]ص 157**، فالمشاكلة عند الجاحظ هي المطابقة والمماثلة، فهي تطابق اللفظ للمعنى تطابقا تاما حيث يقول: " متى شاكل .. أبقاك الله- ذلك اللفظ معناه، وأعرب عن فحواه، وكان لتلك الحال وفقا، ولذلك القدر لفقا... محبب إلى النفوس،... واتصل بالأذهان والتحم بالعقول... وشاع في الأفاق ذكره، وعظم في الناس خطره، وصار ذلك مادة للعالم الرئيس، ورياضة للمتعلم الريض" **[160]ص 240**، فالجاحظ يؤكد بأن المشاكلة هي إصابة القدر و المفصل معا لذلك كانت ذروة التوفيق وغاية البيان.

يعرج الناقد على مصطلح التشاكل في المفهمة السيميائية الغربية، فيؤكد أنه في أصل الوضع من جذرين يونانيين أحدهما (ISOS)، ومعناه يساوي أو مساو، وأحدهما الآخر (TOPOS)، ومعناه المكان، فقيل: (ISOTOPIE)، فكأن هذه التركيبة تعني المكان المتساوي أو تساوي المكان **[131]ص 157**.

وهو ما يجعل الرؤية الغربية للتشاكل تلتقي مع الرؤية التراثية لهذا المصطلح بالتطابق أو التساوي إلا أن عبد الملك مرتاض ينتصر للرؤية الغربية لهذا المصطلح خاصة ما جاء به (غريماس) الذي يرى أن التشاكل هو" مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية (المقومات) التي تجعل قراءة متشاكلة للحكاية كما نتجت عن قراءات جزئية للأقوال بعد حل إبهامها هذا الحل نفسه موجه للبحث عن القراءة المنسجمة" **[161]ص 82** في هذا التعريف اقتصار على الحكاية، وتركيز على التشاكل المعنوي، وهو ما يعني تهميش ملاصقة التشاكل للتركيب اللغوي، وهو ما دفع (بـراستي)إلى تحديد التشاكل بأنه "كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت" **[161]ص 82** هذا التعريف يثري القصور الذي اكتنف تعريف (غريماس)، وهو القصور الذي استشفه عبد الملك مرتاض أيضا، فـ(براستي) يؤكد أن التشاكل لا يحصل إلا من تعدد الوحدات اللغوية المختلفة .

عبد الملك مرتاض يؤكد افتقار هذا المصطلح، و قصوره في مفهوم (غريماس) إذ يقول" إن هذا المفهوم لا يبرح مرجا مضطربا، وهو في تصورنا مفتقر بحكم حداثة نشأته إلى بلورة وصقل وتدقيق، ولعل من أجل ذلك اجتهدنا نحن في التصرف فيه، فذهبنا إلى أقصى ما يمكن الذهاب إليه لدى التطبيق كما جئنا ذلك فيما يباينه على سطح النسج ووجه الكلام، واستثمرنا هذين المفهومين وأخضعناهما... إلى الذوق العربي" **[131]ص 158**.

فهو ينبه إلى تهميش الشكل عند (غريماس) والاهتمام بالمعنى على حسابه معتبرا اجتهاداته في توسيع مفهوم التشاكل اثراء لمفهوم التشاكل الغريماسي إذ يقول "إن إخضاعنا أي نص ديني أو أدبي أو شعبي أو ... لهذه النظرية إنما هو على سبيل الإضافة إلى نظرية (غريماس)، وتوسعتها بدون الحديث عن هذه العلاقة المدلولية في أي نص تكون مدارسة النص الأدبي تشاكلا بالمفهوم السيميائي أمرا غير مجد" **[131]ص 159** ،وهو ما يؤكد انتصار الناقد للمفهوم الغربي للمصطلح إذ يردف بأن التشاكل يرمي "إلى كل ما استوى من المقومات الظاهرة المعنى والباطنية، والمتجسدة في التعبير أو الصياغة الواردة في نسج الكلام متشابهة أو متماثلة أو متقاربة على نحو ما مورفولوجيا أو نحويا

أو إيقاعيا أو تركيبيا أو معنويا عبر شبكة من الاستبدالات والتباينات بحكم علاقة سياقية تحدد موقع الدلالة" **[131]ص 157**.

فالتشاكل أخذ أشكالا عديدة في منظور عبد الملك مرتاض إذ تجاوز المعنى إلى التشابه والمماثلة بل حتى التقارب سواء في الجانب المورفولوجي أو النحوي أو الإيقاعي أو التركيبي دون إغفال الجانب المعنوي، و ذلك كله في إطار الاستبدالات والتباينات، وهو ما يؤكد تلازم التشاكل للتباين، فلا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، فهو الضامن للفهم الموحد للنص، وهو الكافل لانسجام أجزائه وارتباط واكتشاف تنوعات التشاكل وتداخلها في تجليات مقوماته الأساسية، والتشاكلية كما ورد هـذا الـمصطلـح فـي معجـم الـمصطلـحـات الأدبيـة المعـاصـرة وحدة انسجامية تنزع إليها عناصر الخطاب، وهي الهوية الشكلية لبنيتين أو أكثر، وتحيل على تصميم أو مستوى سيميائي مختلف يتعرف عليه بفضل التماثل الممكن لقنوات العلاقة المكونة له " **[14]ص 130**، وهي تعريف يتفق مع رأي (براستي) الذي اشترط في التشاكل تكرار الوحدة اللغوية مهما كانت كما يتفق مع عبد الملك مرتاض في التماثل بين قنوات العلاقات المكونة للخطاب، وهي المقومات الأساسية، وكل هذا يدخل في إطار إثراء المفهوم الغريماسي للتشاكل .

عبد الملك مرتاض يشترك مع محمد مفتاح في ضرورة إثراء مصطلح التشاكل، فهاهو محمد مفتاح يعرف التشاكل على أنه " تراكم مستوى معين من مستويات الخطاب، ونعني هنا المستوى التركيبي، وقد أسمته البلاغة القديمة "المعادلة"، وبهذا الاسم نجده عند كثير من البلاغيين العرب الذين قسموه إلى ترصيع وموازنة ومثل له بأمثلة مختلفة كـ: " هلوعا" و"جزوعا" أو "جميلا" و" قريبا" و"كالمهل" و"كالعهن" **[162]ص 71**.

تنبه محمد مفتاح لاقتصار (غريماس) على الجانب المعنوي، فعاد إلى التراث العربي فاستشف منه ما يثري به المفهوم الغريماسي ليكتشف بشيء من التأمل في أمثلة البلغاء "تشاكلا جزئيا أو كليا ينعكس في الاشتراك في الحرف الأخير أو في الصيغة الصرفية "**[162]ص 72** بل لا يقف عند هذا التحليل في حدود الجزئية والكلية ليقترح توسيع هذا المصطلح إذ يرى إمكانية إضافة جملة من المتشاكلات، فيدعو إلى ضرورة شموله "أنواعا من المتشاكلات كالزمن والنفي والمكان والضمائر ...." **[162]ص 72** ليثري بذلك انطلاقا من التراث العظيم مفهوم التشاكل.

يجمع عبد الملك مرتاض شتات كل مفاهيم التشاكل التراثية، والحداثية ليخرج بتصور أظلها تحت ظله، ويحدد التشاكل بأنه " في تصورنا وفي سيرة تطبيقاتنا لمفهومه هو تبادل الخصائص التشكيلية بكل مظاهرها النحوية والمورفولوجية والإيقاعية: إفرادية كانت أم تركيبية كما أن نظريتنا المتجسدة في لزوم معنيي الانتشار و الانحصار لكل كلام بشري يجعلنا نضيف تشاكلا معنويا يقوم على توحد التجانس المدلولي بمقاربة سيميائية خالصة..لذلك سنتوقف جهدنا لدى المقومات الأساسية في نسيج النص..." **[131]ص 159** عبد الملك مرتاض بهذا التصور يجعل التشاكل يجمع بين طيات مفهومه جميع أنواع التشاكل الواردة في مفاهيم التراث والحداثة محاولا خلق تكامل بينهما مع إضفاء رؤيته المرتكزة على مفهومي الانتشار والانحصار وهو ما أعانه على إثراء المفهوم الغريماسي كما قرر ذلك حين قال" إننا استكشفنا في مخامراتنا للنصوص العربية، وتحليلنا إياها أن الكلام كله يقوم معنويا على قطبين سيمائيين قطب انتشاري وقطب آخر انحصاري أو على ما يمكن أن نطلق عليه أيضا الطي والنشر، وقد ظاهرنا هذا الكشف على آثار مفهوم التشاكل الغريماسي..." **[131]ص 159.**

فباستناده إلى الانتشار أو إلى تكاثر المعنى، وتعدده إلى حد عدم السيطرة عليه جعله يقف على أنواع مختلفة للتشاكل، فيبدو بذلك أن الناقد يحاول خلق تزاوج بين التراثي والمعاصر برؤية تثري المصطلح، وتضفي عليه صبغة التكامل والشمول رغم انتصاره للحداثي مع تلك العودة الخاطفة إلى التراث.

4.3. مصطلح التباين(Contraste) وأصوله عند عبد الملك مرتاض:

ما قيل في مصطلح التشاكل يقال على التباين، فالناقد لم يكن يفصل بينهما في جل كتاباته إذ كلما أورد مصطلح التشاكل إلا وأورد مصطلح التباين بجانبه، فيتفق في مفهومه للتباين مع ما جاءت به الدراسات الحداثية مع ارتكازه على ما ورد في التراث كما سلف مع مصطلح التشاكل، فالتباين كما ورد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة " هو تمايز الأشياء بضدها... وهو اصطلاح تشكيلي يعني تباين الألوان ويقع الضوء والظل في الصورة / اللوحة/ التمثال ... وهو في الأدب يدل على اشتمال الموقف على حالات متعارضة تؤدي إلى مغايرة تحدد أبعاد الصراع الدرامي ... وهو كذلك أحد قوانين الترابط الأساسية وحالة موضوعين متساويين في الذهن" **[14]ص 55**.

فانطلاقا من هذا المفهوم يتضح أن التباين ليس من صلب الخطاب الأدبي إذ أن التباين يتحكم في الظواهر العالمية والسلوك الإنساني، فمثلا التشاكل، وهو رديف التباين ميدانه هو ميدان الفيزياء،

وأول من نقله إلى حقل اللسانيات هو (غريماس)، والتباين من خلال هذا التعريف لا يحمل معنى التناقض، وإنما يحمل معنى الاختلاف هذا الاختلاف الذي نجده عند عبد الملك مرتاض تباين يرتكز على مفهومي الانتشار والانحصار إذ نجده يجسد التباين من وجهة الاختلاف في الخصائص الشكلية بكل مظاهرها النحوية، والمورفولوجية والإيقاعية؛ إفرادية كانت أم تركيبية بالإضافة إلى التباين المعنوي، وما يؤكد هذا تجسيده للتباين بين " الرحمن- خلق" إذ يقول: " يجسد هذان الزوجان تباينا مركبا في النحو والإيقاع والمورفولوجيا، فعلاقة التباين بينهما تقوم على ثلاثة اختلافات، وفي الاختلاف تكمن الدلالة اللغوية على حين أنهما على المستوى التشاكلي لا يجسدان إلا تشاكلا انتشاريا بسيطا على احتمالية كل منهما أثناء ذلك للانتشار" **[131]ص 169**.

وهذا تأكيد على مراوحة التباين للتشاكل، فكما يتعدد التشاكل كذلك الشأن بالنسبة للتباين إذ يأخذ اشكالا مختلفة خاصة أن تحديد (فرونسوا راستيه) للتشاكل لايخرج عن أنه كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت، وهي إشارة إلى أن التشاكل لايحصل إلا عند تعدد الوحدات اللغوية المختلفة، ومعنى هذا أنه ينتج عن التباين، فالتباين والتشاكل لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، والأشياء بضدها تعرف، فالتشاكل يعرف باللاتشاكل أو التباين، فلا يزال عبد الملك مرتاض يغترف من آراء (غريماس) في شأن التشاكل لتحديد التباين مع محاولة موافقة ذلك مع ما جاء في التراث.

يتفق عبد الملك مرتاض في مفهومه للتباين مع ما جاء به محمد مفتاح الذي يرى أن التباين " أحد المكونات الأساسية لكل ظاهرة إنسانية، ومنها اللغوية، و قد يكون مختفيا لا يرى إلا من وراء حجاب، وقد يكون واضحا كل الوضوح حينما يكون هناك صراع، و توتر بين طرفين أو أطراف متعددة ولكن لا يخلو منه أي وجود إنساني ونشاطه، وهكذا فإن النموذج المحلل يهيمن على قسمه الأول عنصر الصراع المتجلي تركيبيا في: الخبر / الإنشاء، الجملة الاسمية/الجملة الفعلية، الخطاب / الغيبة، الإثبات / النفي، النهي / الأمر، الشيء/ مقابله **[162]ص 71**.

فقد سعى إلى إثراء مفهوم التباين انطلاقا مما جاء به (غريماس و راستيه) محاولا إثراء ذلك برؤيته الخاصة لاستكمال ما تم إغفاله في مفهوم المصطلحين التشاكل والتباين، وهو ما أثراه عبد الملك مرتاض في تجميعه لجملة مفاهيم هذين المصطلحين، وإضفاء الشمولية عليها لتشمل الجانب المورفولوجي، والإفرادي، والتركيبي، والإيقاعي دون إغفال الجانب المعنوي.

5.3. مصطلـح البنية(Structure) وأصولـه عند عبد الملك مـرتاض:

حاول عبد الملك مرتاض تأصيل هذا المصطلح بالعودة إلى ما جاء به الجاحظ في نظريته الشعرية حين قرر بأن الشعر قائم على" إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير" **[119]ص 131**، فهو يتمثل الشعر بنية تعتمد على اللغة الفنية المستخدمة في النص إضافة إلى الحركة التي تتحكم فيها ثم على الانسجام القائم بين مظاهر النص الخارجية والداخلية دون إغفال الحيز والزمن، وهي عناصر تشكل بنية القصيدة.

البنية التي يشير إليها الجاحظ على حد رأي الناقد عبد الملك مرتاض هي في قوله: " تخير اللفظ وسهولة المخرج"، وهي البنية الخارجية للنص " فالشعر بنى والنثر بنى، وعلى قدر امتلاك هذه البنى للماء الجمالي أي للمسحة الفنية الشاعرية أو للظلال الشعرية الشفافة يكون الشعر أجمل نسجا وآنق حبكا، وأنضر تعبيرا، وأخصب صورة" **[111]ص 06**.

فعبد الملك مرتاض يرى أن ما يطلق عليه المعاصرون (البنية الخارجية) للنص هو ما مثله (تخير اللفظ) عن الجاحظ لكنه مؤمن بأن تخير اللفظ لا يجب أن يكون غاية في حد ذاته وإلا تحول النص إلى مجرد قالب يصب فيه الكاتب ما شاء بطريقة الحشو المتراكم، فيقرر بأن البنية التي يشير إليها الجاحظ بتخير اللفظ "ليست ...مجرد صيغ وقوالب لغوية وصرفية كالأطر الفارغة والطبول الباردة ليس لها حركة وليس فيها حياة"**[111]ص 06**.

يؤكد عبد الملك مرتاض أن الجاحظ كان يقصد بالبنية النظام اللسانوي البديع الذي "يختلف باختلاف المبدعين، ومع ذلك، فالاختلاف يظل هو أكبر مميز لنسج خطابهم، فلكل مبدع نظام بناه، ولكن هناك قدرا مشتركا بين المبدعين يجعلهم يردون موردا بنيويا يكاد يكون واحدا، ويتمثل ذلك في استيفاء النص الشعري لشبكة من العلاقات اللسانوية التي تتجسد في طائفة من العناصر الشكلية كاللغة الفنية، ونظام العلاقة بين الدوال، ودرجة الصلة العضوية بين الدوال والمداليل، وكيفية التعامل مع الحيز، وطريقة توظيف الزمن وإضفاء الحركية على مدياته... " **[111]ص 06** رغم ما ذهب إليه الناقد عبد الملك مرتاض من خلال تبحره في التراث، ومواكبته لما جاءت به الحداثة إلا أنه يصب ما جاءت به الحداثة على التراث بغية إيجاد صلة بينهما، وهو ما ينم عن روح باحثة عن نفسها في خضم ما جاءت به الحداثة الزاحفة إلا أن ذلك لا يشفع لنا إلحاق ما جاءت به الحداثة بالتراث إلا بحذر، فمصطلح (البنية) مصطلــح لغوي حديث يستخدم بمفاهيم مختلفة، فأحيانا يطلق على (النظام)

" الذي يشرح قابلية الكل لأن يتكون من أجزاء متضامنة، وأحيانا أخرى يطلق على الكل الذي تنتظم فيه عناصر ذات طبيعة محددة" **[41]ص 114**.

وهي إشارة إلى عناصر تشكل النظام أو نظام يجمع عناصر منسجمة كما تستخدم البنية بمفهوم (النسق)، وهو عند (فوكو)" علاقات تستمر وتتحول بمعزل عن الأشياء التي تربط بينها" **[14]ص 211**، فهو قواعد تحكم النص، وتمكنه من الدلالة حتى إن عبد الملك مرتاض تنقل بين هذه المفاهيم، فتارة يستخدم النظام، وتارة البنية وتارة يشير إلى النسق.

البنية مشتقة من الفعل "structurer" وتعني" حالة تغدو فيها المكونات المختلفة لأية مجموعة محسوسة أو مجردة منظمة فيما بينها، ومتكاملة حيث لا يتحدد له معنى بذاتها إلا بحسب المجموعة التي تنتظمها" **[163]ص 960**، وهو ما يتفق معه عبد الملك مرتاض حيث اعتبر البنية نظاما لسانويا بديعا ينم عن عناصر منسجمة فيما بينها، ومتكاملة، ويحصر (جان بياجيه) " J. Piaget" خصائص البنية في ثلاثة عناصر هي الشمولية (Totalité) والتحولات (Transformation)، والضبط الذاتي (Autoréglage) **[164]ص 08-16** يحيل أولها إلى التماسك الداخلي للعناصر التي ينتظمها (النسق) بينما يحيل ثانيها إلى أن البنية لا تعرف الثبات إنما هي دائمة التغيير والتحول، وفي مستطاعها توليد العديد من البنى الداخلية، فهي إذا نظام من التحولات، وليست شكلا جامدا كيفما كان في حين يتكفل العنصر الثالث بوقاية البنية، وحفظها (Conservation) بشكل من أشكال الانغلاق (Une certaine fermeture) حفظا ذاتيا ينطلق من داخل البنية ذاتها لا من خارج حدودها **[164]ص 10-13**.

فمن هذه الخصائص يظهر أن البنية نظام لا يعرف الثبات تنم عن تماسك داخلي لعناصر هذا النظام المتكفل بحفظها، وهو ما يؤكده معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، فالبنية فيه" نظام تحويلي يشتمل على قوانين، ويغتني عبر لعبة تحولاته نفسها دون أن تتجاوز هذه التحولات حدوده أو تلتجئ إلى عناصر خارجية، وتشتمل على ثلاثة طوابع هي الكلية / التحول / التعديل- الذاتي ... والبنية مفهوم تجريدي لإخضاع الأشكال إلى طرق استيعابها" **[14]ص 52**.

فالبنية تراوح الخصائص الثلاثة إضافة إلى تجريديتها، وهو ما يتفق معه عبد الملك مرتاض من خلال تعامله مع البينة في جل كتاباته بل يضفي على البنية من مسحته إذ يرى أن البنية أو تخير اللفظ عند الجاحظ يشير إلى" حياة جديدة تولد في قوالب معجمية قديمة ... وإن المبدع ليعمد إلى البنية...

فيحصلها من المعاني والقيم، ويلبسها من البهاء والجمال، ويضفي عليها من الظلال الشعرية ما يجعل المتلقي يشعر بأن هذه البنية كأن لم يصطنعها أحد من قبله، فهي ابنة إبداعه وحده، فكأن البنية هي منح الشخصية الذاتية للدوال" **[111]ص 07**.

فعبد الملك مرتاض يضفي على الصيغة التوليدية للبنية بعدا آخر، وهو إحياء القواعد القديمة، والألفاظ المنقبرة في المعاجم اللغوية خاصة وأنه يركز على البنية الخارجية التي تهتم بالألفاظ والجمل إضافة إلى تأكيد ذاتية البنية، وهو ما يجعل مفهوم البنية عنده يشتبك مع مفهوم الأسلوب والذي يعرفه (جون كوهين) بأنه " كثيرا ما يعتبر بمثابة انزياح فردي هو طريقة في الكتابة خاصة بكاتب واحد" **[165]ص 14**، وهو السمة الذاتية للكاتب في نصه، وهو ما ألمح إليه عبد الملك مرتاض عندما ذكر أن البنية هي منح الشخصية الذاتية للدوال، فيظهر بذلك أن مفهوم (الأسلوب) عند (كوهين) سحبه عبد الملك مرتاض على مفهوم (البنية) وربطه بتخير اللفظ عند الجاحظ فالبنية تتداخل مع الأسلوب عند عبد الملك مرتاض.

6.3. مصطلح الإيقاع وأصوله عند عبد الملك مرتاض :

يحاول الناقد عبد الملك مرتاض الوقوف على هذا المصطلح بالعودة به إلى التراث العربي مقررا بأن الجاحظ في نظريته الشعرية يعتمد " إقامة الوزن" **[119]ص 131** ليضفي بذلك بعدا حداثيا حين يذكر بأن الجاحظ كان يريد من وراء ذلك "الإيقاع "، فيقول " أي شعر لا ينبغي له أن يكون إلا إيقاعا أساسا، ولو تكلف المتكلفون ما تكلفوا بالتماس هوية أخرى لهم ثم دبجوا لنا في ذلك جبالا شوامخا من الكلام المركوم بعضه فوق بعض لما اقتنعونا بأن الشعر يجوز أن يكون شعرا بلا إيقاع " **[111]ص 05**.

فهو يقرن الشعر بالإيقاع إذ يرى أن جوهر الشعر هو إيقاع، ولا وجود لشعر دونه إلا أن عبد الملك مرتاض يبرز موقفه الرافض للإيقاع بمعناه الميزان، وإن كان شاطر الجاحظ فيما ذهب إليه، فيقول إنما ندعو إلى الإيقاع العربي الصميم الذي لا ينبغي أن يخلو منه كلام فني قح إلا أننا لا نميز بين الشعر الحق، والنثر الأدبي الحق أيضا، فكلاهما شعر أو شيء كالشعر، فلا تمييز بينهما إلا لدى المتمحلين المدرسين، وإلا فإن الخصائص الأدبية في معظمها واحدة، فلم إذن يقول بعض هؤلاء "قصيدة نثرية " أو قصيدة النثر"، فهل ذلك اعتراف بفشلهم في قول الشعر ... أو هو مجرد لهاث وراء جديد لا ملامح له، ولا معالم؟ " **[111]ص 06**.

فالإيقاع في نظر الناقد هو روح يسري في جسد النص، و يتخلل جميع أجزاء النص شعرا كان أم نثرا، فهو يؤكد بأن الإيقاع في نظره "أعم من الروي والقافية و السجعة بل ربما كان أعم من العروض نفسها، فهو متسلط على النص الأدبي في كل مظاهره الصوتية والإيقاعية، الخارجية والداخلية " **[96]ص 147**.

فالإيقاع متنوع في نظره، وهو ما يتفق فيه مع (تودوروف وديكرو) إذ يقرر بأن الإيقاع يختلف "بحسب إيقاع الوحدة الشعرية في حد ذاتها أي تبعا لتفعيلتها المصبوبة فيها (الإطار الإيقاعي) ثم بحسب أداء هذا الإيقاع أي كيفية قراءة النص " **[158]ص 243**، فيختلف مع الجاحظ في الوقوف على كون الشعر مرتكزا على الوزن بل يثري هذا المفهوم ليضفي عليه مظهرين " الأول يكون في نفسه (الإيقاع)، و هذا جوهري لا يتغير، والآخر يكمن في كيفية الأداء الصوتي أي كيفية التهجي بالحروف التي تستحيل إلى مجموعات من الأصوات المتناغمة والمتشابهة والمتجانسة " **[96]ص 148**، فلا يكفي أن يحمل النص إيقاعا معينا بل يحتاج في ذلك إلى تأدية، كما أنه لا ينبغي أن يحصر الإيقاع في الشعر فقط، فكم من النثر يحمل إيقاعا يفوق الشعر في وزنه.

الناقد عبد الملك مرتاض يعود بالإيقاع إلى التراث إلا أنه لا يتفق مع ما جاء به التراث بل يضفي عليه لمحة حداثية تثريه، وترقى به إلى مستوى المفاهيم الحداثية، وهو ما جعله يقف على مظاهر أخرى للإيقاع مثل:

1.6.3.الإيقاع التركيبي : وهو "ضرب من الإيقاع العام يتسلط على سطح الخطاب الشعري أو الخطاب الأدبي بوجه عام، فيميزه تميزا" **[96]ص 147**، وهو ما يظهر على البنية السطحية للنص الشعري أو الأدبي، فيميزه عما سواه، فالناقد في تحديده لهذا الإيقاع لا يقصره على مظهر معين كما يذكر بأن "الإيقاع الذي نرمي إليه هنا ليس بالضرورة هو الإيقاع الموزون، وإنما يكفيه أن يكون إيقاعا إذا كان ماضيا على نسق صوتي واحد لنعده كذلك " **[96]ص 151**، فيؤكد على أن الإيقاع ليس محصورا عما في الوزن كما سبق بل قد يحتمل النص الأدبي نسقا صوتيا وهو إيقاع أيضا.

2.6.3.الإيقاع الداخلي: يقصد الناقد بهذا الإيقاع " الصوت الذي تنتهي به نهايات صدور الوحدات أو الأعاريض كما هو معروف في عالم العروض إن هذه النهايات الإيقاعية لها وظيفة الربط بين جزئي الوحدة الواحدة من النص الشعري" **[96]ص 155**، فهو ارتكاز على الصياغة الداخلية

للوحدات الشعرية، فيأخذ بذلك مظاهر إيقاعية تتلاءم فيما بينها داخليا لتظاهر الإيقاع الخارجي و تنسجم معه.

3.6.3. الإيقاع الخارجي : يعود الناقد بهذا الإيقاع إلى التراث مذكرا بأنه على طليعة من تعرض للإيقاع الخارجي هو أبو عثمان الجاحظ الذي قرر حكاية عن شبيب بن شبيبة بأن "حظ جودة القافية، وإن كانت كلمة واحدة أرفع من حظ سائر البيت" **[160]ص 125**، فبفضلهما يحصل الانسجام في سائر البيت بل يستند أيضا إلى رأي المرزوقي حين يقرر بأنه أومأ إلى شيء من ذلك حين طالب "بأن يكون الشعر مشتملا على تخير من لذيذ الوزن لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه" **[166]ص 10**، وهي إشارة لأهمية تخير الوزن في الشعر خاصة ما وافق منه الطبع إلا أن عبد الملك مرتاض خرج عن تأطير الوزن في الشعر ليبسطه على بقية النصوص الأدبية.

إن عبد الملك مرتاض يتفق في تصوره للإيقاع مع الشكلانيين، وتصورهم لهذا المصطلح، فهاهو(أوسي بريك) في دراسته "الإيقاع والنظم" "الذي قرئ في سنة(1920) خلال اجتماع (الأوبوياز) والذي لم ينشر فقط، ولكن فيما يبدو بقي دون كتابة، فقد أبرزت هذه الدراسة أن الشعر يتوفر على أبنية تركيبية قارة مرتبطة بدون انفصال إلى الإيقاع تبعا لذلك، فإن مفهوم الإيقاع ذاته يفقد صفته المجردة، ويصبح مرتبطا بالجوهر اللساني للشعر أي الجملة" **[50]ص 52**.

فيحيل بذلك إلى إمكانية خروج الإيقاع عن وزن الشعر إلى الارتباط بالجملة، فقد تشكل الجملة إيقاعا في النص الأدبي ليؤكد (بريك) تراجع الوزن حين يقول:"إن الوزن كان يتراجع إلى المرتبة الثانية مع احتفاظه بقيمة الحد الأدنى للاصطلاح الشعري ... فالعثور على أوجه إيقاعية، ونظمية قد قلب بصفة نهائية مفهوم الإيقاع كملحق خارجي يبقى على سطح الخطاب (Discours) لقد أخذت نظرية الشعر في دراسة الإيقاع باعتباره أساسا بنائيا للشعر يحدد مجمل عناصره السمعية أو غير السمعية، وقد وضعت هذه النظرية نفسها في مستوى أكثر علوا بينما ترك للوزن أن يأخذ مكانا تمهيديا أوليا..." **[50]ص 53**، وهي إحالة إلى أن الوزن لم يعد هو المؤسس الوحيد للإيقاع بل تمظهر الإيقاع في مظاهر يعد الوزن واحد منها، وهو ما وقف عليه عبد الملك مرتاض في دراساته المختلفة للإيقاع، وهو ماجعله يتفق مع ما ذهب إليه (ب . توماشفسكي) (B. Tomachevski) من خلال دراساته الوزنية التي توجت بكتابه الوجيز " طريقة نظم الشعر الروسي" قد قامت في هذا الاتجاه بدور كبير، وتبعا لذلك كان الوزن يتراجع إلى المرتبة الثانية، فلم يعد غير مادة مساعدة

ليس لها إلا مجال ضيق من القضايا أما نظرية الشعر بعامة، فقد أصبحت تحتل المكان الأول **"[50]ص 55**.

وهو دلالة على إضافة عناصر أخرى بجنب الوزن في تشكل الإيقاع، فالمنهج الشكلي يكشف بذلك عن " ميل يتجلى في توسيع، وإغناء تصوراتنا عن الإيقاع الشعري، و ذلك بربطه ببناء اللغة الشعرية، وهو الميل الذي كان قد أصبح بديهيا في مقال(توماشفسكي)" **[50]ص 55**، وهو ما يسعى إليه عبد الملك مرتاض في بحثه عن الإيقاع في النص الأدبي عموما، وعدم حصره في النص الشعري بل يتفق الناقد مع(توماشفسكي) في تصوره للإيقاع إلى حد كبير بحيث يؤكد (توماشفسكي) في مقال له تحت عنوان"مشكلة الإيقاع الشعري" تجاوزه للتعارض القديم بين الوزن و الإيقاع " لأن مفهوم الإيقاع اتسع ليشمل سلسلة من العناصر اللسانية التي تساهم في بناء البيت الشعري، فإلى جانب الإيقاع الذي ينتج عن المد في الكلمات يظهر الإيقاع الذي يأتي من نبرات الجمل بالإضافة إلى الإيقاع الهارموني(الجناسات)، وهكذا يغدو مفهوم الشعر ذاته مفهوم خطاب نوعي تساهم كل عناصره في خاصيته الشعرية، ويغدو من الخطأ القول بأن هذا الخطاب لا يقوم سوى بالتلاؤم على شكل وزني عن طريق مقاومته" **[50]ص 55**، وهو دليل آخر يدعم ما ذهب إليه عبد الملك مرتاض في إضفائه مرونة كبيرة في تصوره للإيقاع و تجاوزه للوزن.

هاهو (جيرمونسكي) يؤكد بأن جوهر الشعر" لا يستهلك في ملامحه الأولى بل يعيش كذلك بواسطة الملامح الثانوية لأثره الصوتي، فإلى جوار الوزن هناك الإيقاع الذي هو كذلك قابل للمعاينة، وإنه يمكن كتابة أشعار لا تلتزم إلا هذه الملامح الثانوية، فالخطاب يمكن أن يبقى شعريا حتى مع عدم المحافظة على الوزن" **[50]ص 56**.

وهو ما يتفق معه عبد الملك مرتاض حين ذهب إلى أن الإيقاع من الناحية الصوتية " تكرار منتظم للانطباعات السمعية المتماثلة التي تتولد عن تماثل العناصر مقطعيا عبر سلسلة عناصر الكلام، والعربية من أغنى اللغات البشرية إطلاقا بالإيقاع الذي يجعلها لغة شعرية بالطبيعة، ويمنحها قدرة خارقة على إنتاج العناصر الصوتية، فإذا شعرها لا يختلف كثيرا عن نثرها الفني الرفيع" **[130]ص 201**، وهي إشارة إلى وجود ملامح أخرى للإيقاع إلى جانب الوزن مما يجعل العربية لغة شعرية يقترب شعرها من نثرها.

كما يتداخل تصور عبد الملك مرتاض للإيقاع مع التصور السيميائي حيث يعد الإيقاع في هذا التصور"شكلا دلاليا بحيث يبعد الإيقاع من ارتباطاته بالدال المصوت مما يسمح بإلحاق هذا الإيقاع بالسيميائية البصرية مثلا، كما يمكن عزله عن ارتباطاته بالدال من حيث هو أمر مفض إلى إمكان إيجاد إيقاع على مستوى المضمون **[130]ص 200**، وهو إخراج للإيقاع من الدال إلى عموم المضمون، فقد يحمل الإيقاع شكلا مضمونيا أي خروجه من شكل الدال إلى مضمونه، فالإيقاع قد يتجلى في الدال، وشكله كما يتجلى في مضمونه أيضا .

يتضح مما تقدم أن عبد الملك مرتاض حاول الجمع في مسألة الإيقاع بين الآراء التراثية التي تحصره في الوزن إلى تكامله مع تجليات الحداثة التي بسطت مفهوم الإيقاع على ملامح كثيرة، وجعلته يتمظهر في مظاهر عديدة، فتجربته عودة إلى التراث مع بسط المفاهيم الحداثية على ما جاء فيه، وهي رؤية حاول الناقد فيها تقريب التراث من الحداثة، وخلق توأمة بينهما.

إن الوزن في نظر عبد الملك مرتاض ليس مجرد قالب تصب فيه التجربة الشعرية، وإنما هو جزء هام في تشكيل القصيدة، وهو ما يلتقي فيه مع (محمد النويهي) الذي يقول في هذا المعنى"إن الوزن في الشعر ليس شيئا زائدا يمكن الاستغناء عنه، وليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة ورونقا و طلاوة وحلاوة ... " **[167]ص 38**، وهو تذكير بالدور الأساسي للوزن في الإيقاع لأن الكلمة إذا كانت لا تحمل " قيمة جوهرية في ذاتها، وإنما تتعدد قيمتها بعلاقتها مع سواها تعارضا، ومغايرة، فإن التفعيلة مفردة ليس لها أثر خارج دائرة البحر، ففي الخطاب الشعري تأخذ حيويتها، وتمارس دورها الموسيقي، و تأثيرها في المتلقي، ومن هنا تبرز فعالية التشكيل الصوتي والصرفي والنحوي والبلاغي في الخطاب الشعري لتعطي رؤية جمالية تحددها طبيعة السياق، وما يمتلكه من طاقات فنية" **[84]ص 139**، وهو تعبير عن التمظهرات التي كان يشير إليها عبد الملك مرتاض بعد أن أكد الفعالية الكبيرة للتفعيلة في تشكل إيقاع الشعر رغم أنها لا يمكن أن تلعب هذا الدور خارج دائرة البحث.

إن أوزان الشعر تقوم على أسباب وأوتاد وهي:" وحدات وظيفية في إيقاع التفعيلات التي تكون البحر، وأنها الأنسب، والأصلح لتحليل الشعر، أما المقاطع، فهي وحدات وظيفية في تحليل الأصوات اللغوية عموما شعرا كانت أم نثرا، فوظيفة الأسباب والأوتاد إيقاعية، ووظيفة المقاطع صوتية بصفة عامة" **[84]ص 139**، و المقاطع مظهر من مظاهر الإيقاع التي تشمل الشعر والنثر، وهو ما نبه إليه عبد الملك مرتاض حيث ذهب إلى "أن العديد من الأعمال الفنية بما فيها النثر طبعا تلفت طبقة

الصوت الانتباه، و تؤلف بذلك جزءا لا يتجزأ من التأثير الجمالي يصدق هذا على الكثير من النثر المبهرج، وعلى كل الشعر الذي هو بالتعريف تنظيم لنسق من أصوات اللغة" **[35]ص 165**.

وهو مظهر آخر من تجليات الإيقاع ألا وهو طبقة الصوت، وما تشكله من تأثير، وما تضفيه من لمحة جمالية، وهو تأكيد أيضا على"أن الصوت و الوزن يجب أن يدرسا كعنصرين في مجمل العمل الفني، و ليس بمعزل عن المعنى " **[35]ص 177**، وهي إشارة إلى أن الانسجام الإيقاعي الذي يتشكل من كل عناصر النص، وهو ما ذهب إليه عبد الملك مرتاض في نظرته الإيقاعية بل هو ما يؤكده " ت . س اليوت" في مقاله حول موسيقى الشعر "إن موسيقية القصيدة إنما توجد في هيكلها العام كوحدة، وهذا الهيكل يتألف من نمطين نمط الأصوات، ونمط المعاني الثانوية التي تحملها الألفاظ، وهذان النمطان متحدان في وحدة لا يمكن انفصامها، فمن الخطأ الإدعاء بأن موسيقى الشعر تنشأ من صوته المجرد بصرف النظر عن معناه الأول، ومعانيه الثانوية " **[167]ص 23**، وهو ما يقف عنده السيميائيون إذ أن المضمون عندهم يحمل شحنة إيقاعية بل يسهم اسهاما كبيرا في تشكل الإيقاع، والناقد عبد الملك مرتاض يشاطرهم في ذلك.

يبدو أن الناقد يسحب الآراء الحداثية، ويلحقها إلحاقا بتصور الجاحظ للوزن في نظريته الشعرية، وذلك دائما في سعيه للنهوض بالتراث العربي، ومواكبته للمستجد على الساحة الأدبية والنقدية، وإن كان يعطي أبعادا لم يلمح إليها الجاحظ في وقوفه على مصطلح الوزن أو الإيقاع بما يبسط عليها من حداثته.

7.3. مصطلح الخطاب(Discours) و أصوله عند عبد الملك مرتاض:

يحاول عبد الملك مرتاض تأصيل هذا المصطلح عائدا به إلى ما جاء في التراث العربي حيث يذكر أن الجاحظ عرج على شيء مما يحمل هذا المصطلح، وذلك في نظريته الشعرية حين ذكر بأن"الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"**[119]ص 131-132**، فيقف عند كون الشعر ضربا من النسج ليؤكد بأن النسج الذي كان يريده الجاحظ هو الخطاب حيث يقول : " أحسب أن هذا المصطلح من أقدم مصطلحات النقد الأدبي في العربية، فلم يقل الشيخ هنا(الديباجة) و لا(التركيب) و لا(الكلام)...وإنما تعمد اصطناع النسج، فقد تمثل الكلام بنى، وهذه البنى تنضاف إلى بعضها لتؤلف نسجا له سطح، فيكون لونا، وله في الإبان ذاته عمق، فيكون مضمونا، فالنسج هنا يشمل كل خصائص الخطاب الخارجية أو السطحية، وذلك هو موضوع النقد الحديث في النص

الأدبي" **[111]ص 09**، فالناقد تفطن إلى تقارب ما ذهب إليه الجاحظ مع ما جاءت به الحداثة خاصة الشكلانيين الروس، وذلك في تركيز هؤلاء على البناء الفني للقصيدة، وهو ما جعل الناقد يبسط مفهوم الخطاب على النسج الذي يريده الجاحظ.

إن الجاحظ كان يصب اهتمامه على الخصائص الخارجية أو السطحية بل الشكلية، وهو ما جعل محمد زكي العشماوي يعيب عليه المبالغة بالعناية بالشكل مشيرا بشكل واضح إلى النص المشكل، ففي تتبعه للفصول المختلفة لكتاب الحيوان يخلص إلى ثلاث حقائق أبرزها :" المبالغة في العناية بالشكل، فالشعر صياغة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير، وقد تطرف الجاحظ في هذه النظرة حتى كاد الحكم على الشعر عنده أن يكون حكما على الجمال الخارجي فيه دون النظر إلى المحتوى أوالمضمون الذي كاد ينعدم عنده، فأصبح الشكل بذلك مقياسا للبراعة، وانتهى الجاحظ في هذا بمثل ما انتهى إليه الأصمعي الذي سئل من أشعر الناس ؟ " فقال : من يأتي إلى المعنى الخسيس، فيجعله بلفظه كبيرا أو إلى الكبير، فيجعله بلفظه خسيسا " **[168]ص 252** هذا الوقوف من محمد زكي العشماوي على ما ذهب إليه الجاحظ في نظريته الشعرية هو ما وقف عليه عبد الملك مرتاض، وهو تركيز مبالغ فيه من الجاحظ على الشكل مما جعله يلتقي مع المدرسة الشكلية في هذا المجال إذ أن جوهر المدرسة الشكلية هو العناية بالشكل.

يؤكد عبد الملك مرتاض بأن الخطاب من المصطلحات اللسانياتية الحديثة التي استعملت في دلالاتها الجديدة عن طريق الترجمة على الرغم من وجود هذا اللفظ في اللغة العربية منذ فجر تاريخها، والخطاب يعادل (Discours) في الفرنسية و(Discourse) في الإنجليزية و(Discurso) في الإسبانية **[135]ص 261**، وهو ما يعني أن مصطلح (الخطاب) مصطلح عربي بيد أنه أضحى لا يعرف إلا بالدلالات الحديثة إذ بسط على هذا المصطلح ما جاءت به الدراسات الحداثية، فكانت هي المرجع في تفسير هذا المصطلح ،فلم يلبث هذا المصطلح" أو هذا اللفظ العربي الأصيل الذي استحال إلى مصطلح تبناه النقد العربي المعاصر فأمسى من أكثر مصطلحاته ترددا على ألسنة المحاضرين، وأقلام النقاد حين التعرض لمعالجة نص من النصوص الأدبية" **[135]ص 261**، وذلك لما احتك العرب بالدراسات الحداثية التي استقر فيها مصطلح الخطاب، وتبناه النقد العربي المعاصر، فعبد الملك مرتاض يعد من النقاد الذين تبنوا هذا المصطلح بمفهومه الحداثي، وهو ما جعله يبسط هذا المفهوم الحداثي على ما جاء في التراث العربي.

يعود الناقد بمصطلح (الخطاب) إلى التراث العربي ليؤكد أن النحاة العرب حاولوا "اصطناع بعض هذا المصطلح في مفهومين نحويين في ضمير المخاطب (أنت) وفي إعراب كاف الخطاب مثل: الكاف من(ذلك) التي لا محل لها لديهم من الإعراب، ويدل استعمال النحاة العرب على أنهم كانوا يحومون حول هذا المصطلح بمفهومه الحداثي دون التمكن من الوقوع عليه لانعدام حاجتهم الاستعمالية في زمنهم إلى ذلك، واستعمالهم يدل على كل حال على أنهم كانوا يطلقون الخطاب والمخاطب على المتلقي المشافه" **[135]ص 261**.

يؤكد عبد الملك مرتاض تبحره في التراث ليشير بأن النحاة هم الآخرون تعرضوا لهذا المصطلح بيد أنهم لم يتمكنوا من الوقوف عليه كما جاءت به الحداثة خاصة إذا علمنا بأن مفهوم الخطاب تعود نشأته في الدراسات المعاصرة إلى"فردينان دي سوسير" صاحب كتاب "محاضرات في اللسانيات العامة" **[169]ص 19**حيث ميز بدقة بين اللغة والكلام **[169]ص 19**، فما حد اللغة والكلام؟ فاللغة عند دي سوسير جزء جوهري من اللسان، وهي في الوقت ذاته نتاج اجتماعي لملكة اللسان كما أن الكلام هو نتاج فردي كامل يصدر عن وعي وإرادة انطلاقا من هذا التعريف قارب الناقد عبد الملك مرتاض آراء النحاة بما جاء في مصطلح الخطاب بطابعه الحداثي كما يؤكد ورود هذا المصطلح في القرآن الكريم مرات عديدة.

إن مصطلح الخطاب ظل معناه الحداثي متسلطا على الناقد عبد الملك مرتاض، فقد تأثر بما ذهب إليه (غريماس) الذي ذهب إلى اشتقاق معنى جديد منه" وهو ما يمكن أن نترجمة بـ(الخطبية) (discourisisation discousivisation) ...و الخطبية لديه عبارة عن جملة من الإجراءات المتعلقة بوضع الخطاب موضع الإنجاز أو في حالة إنجاز و"الخطبية" تختلف عن " النصنصة"، وهذا المصطلح مثله مثل الخطبية من اقتراحنا (textualisation , textualisme) الذي هو مجموعة من الإجراءات التي ترمي إلى تشكيل مضمون خطابي يكون طليعة لظهور الخطاب **[135]ص 261**، وهكذا يتفق الناقد مع ما جاء به (غريماس)، وما أضافه إلى مفهوم الخطاب، وهو ما يؤكد تأثر الناقد عبد الملك مرتاض الكبير بما جاءت به الدراسات الحداثية، فهو يذهب إلى أن (النصنصة) تعني مرحلة إنجاز النص، ومعاناة مخاضه على حين أن الخطاب هو النص الكامل المتكامل المنجز أي النص المهيأ للطبع أو القراءة على أن كثيرا من المنظرين اللسانياتيين يذهبون إلى عد النص مرادفا للخطاب ... ونعرف نحن هذا المصطلح بأنه خصوصية النص ضمن الجنس الأدبي**[135]ص 262.**

هناك تطابق كبير بين ما جاء في تعريف عبد الملك مرتاض (للنصنصة) و ما جاء به (غريماس) ليشير إلى تداخل مفهوم النص مع مفهوم الخطاب إلى حد أن كثيرا من المنظرين اللسانياتيين جعلوا النص مرادفا للخطاب ليفرد بعد ذلك هذا المصطلح بتعريف يجعله خصوصية النص ضمن الجنس الأدبي.

يرد هذا المصطلح عند (رولان بارث)، إذ تنتهي به الدراسة إلى أن " الجملة في اللسانيات هي الوحدة الأخيرة في اللغة، وهذا يعني أن الخطاب لا يوجد إلا في الجملة لأنها القسم الأصغر الذي يمثل بجدارة كمال الخطاب بأسره، فالخطاب جملة كبيرة ومنها يصير السرد جملة كبيرة لأن لغة السرد عامة لا تعدو كونها أحد الاصطلاحات التعبيرية التي وهبت للسانيات الخطاب" **[170]ص 95**، وهو اتفاق مع دعوة عبد الملك مرتاض إلى اعتبار الخطاب نسجا يتبدى في خصائصه الخارجية، والجملة مظهر بل خطاب يتميز بخصائص، فهي عناية بالشكل أيضا إلا أن (بارث) وسع مفهوم الخطاب حتى صار متعة و عشقا، وهو عند حديثه عن النص يرى جماع اللغة بين الذات الراغبة، وبين النص، وعندما يكون الخطاب النظري تجسيدا لدوافع الذات التي تنتج كل خطاب يكون إذن خطابا للمتعة **[171]ص 07**، وهي خصوصية من خصوصيات الخطاب عند رولان بارث .

يذهب (رولان بارث) إلى أن المتعة و اللذة هي طاقة فاعلة من طاقات الخطاب، وقد يكون الخطاب هو تلك اللغة المنطوية تحت الأسلوب المكتفية بذاتها لأن الأسلوب صوت مزخرف، وتحول أعمى، وعنيد ينطلق من لغة تحتية **[172]ص 35**.

فهو بهذه الإضافة يخرج عن الشكل إذ لم يخرج الناقد عبد الملك مرتاض في تصوره لمصطلح الخطاب عن كونه خصوصية الخطاب السطحية إلا أن (بارث) تجاوز الشكل ليسبر أغوار الذات المنتجة، فقد نفذ إلى اللغة التحتية معتبرا أن الخطاب لغة منطوية تحت الأسلوب.

يشير (تزفيطان تودوروف) إلى ما يرمي إليه الناقد عبد الملك مرتاض في تصوره لمصطلح الخطاب إلا أن الخطاب عند (تودوروف) نوعان، خطاب نقدي، و خطاب أدبي، ويتداخل تعريفه للخطاب الأدبي مع ما جاء به الناقد، ففي تعريفه للخطاب الأدبي و الشعري خصوصا من منظار التواصلية خطاب يهدف إلى التعبير إذ يقول:"إن العمل الشعري ... ليس ممكنا إلا عبر فصل الخطاب الذي يعبر العمل الفني به عن نفسه عن كلية اللغة إلا أن هذا الفصل لا يتحقق إلا إذا كان للخطاب ذاته حركته الخاصة المستقلة، وبالتالي زمنه كما هو حال أجسام العالم هكذا ينفصل الخطاب

عن كل ما عداه، ويخضع للانتظام الداخلي، ومن وجهة النظر الخارجية يتحرك الخطاب بحرية، وبطريقة مستقلة، وفي داخله يكون منظما، و خاضعا للانتظام **[173]ص 02**.

فهنا إشارة إلى خصوصية الخطاب الخارجية، وهو ما عبر عنه الجاحظ بالنسج، فهو خضوع للانتظام الداخلي، واستقلال يجعله ينفصل بالخطاب عما عداه، فهذا دليل آخر على الاغتراف الحداثي لعبد الملك مرتاض من الدراسات النقدية المعاصرة.

كما يتداخل تعريف عبد الملك مرتاض لمصطلح (الخطاب) مع ما ورد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، فقد عرف هذا المصطلح في هذا المعجم بأنه"مجموع خصوصي لتعابير تتحدد بوظائفها الاجتماعية، ومشروعها الإيديولوجي ... ويحدد (بنفيست) الخطاب في استيعاب اللغة عند الإنسان المتكلم ... ويمتلك الخطاب أبعادا شاعرية تميزه عن الخطابات المباشرة **[14]ص 83**.

يلتقي عبد الملك مرتاض مع هذا التعريف في ذكر الخصوصية التي ظل يؤكد عليها في الخطاب خاصة امتلاك الخطاب لأبعاد شاعرية تميزه عن بقية الخطابات المباشرة، وهي خصوصية تفرده، وتميزه عما سواه، كما يذهب (إيميل بنفيست) في تعريفه للخطاب مذهبا كان له أثرا في الدراسات الأدبية التي تقوم على دعائم لسانية وأسلوبية، فهو يرى أن الجملة تخضع إلى مجموعة من الحدود إذ هي أصغر وحدة في الخطاب، ومع الجملة نترك مجال اللسانيات كنظام للعلامات على اعتبار أن الجملة تتضمن علامات، وليست علامة واحدة، وتدخل إلى مجال آخر حيث اللسان أداة للتواصل نعبر عنه بواسطة الخطاب" **[56]ص 129-130**.

فهذه إشارة إلى تجلي اللسان في عملية التواصل مما جعل (بنفيست) يلحق الجملة بالخطاب، وهو التقاء مع (بارث) الذي اعتبر الخطاب موجود في الجملة لأنها الجزء الأصغر الذي يمثل كمال الخطاب، وهو تركيز على الخاصية الخارجية، وتركيز على الشكل، وهو ما وقف عليه عبد الملك مرتاض عند تركيزه على أن النسج تعبير عن الخصوصية السطحية للخطاب فيتضح مما سبق أن الناقد استلهم تعريفه للخطاب من الدراسات الحداثية، فحاول العودة بالمصطلح إلى التراث العربي، وهو ما جعله يكتشف شكلانية الجاحظ المبكرة، فبسط التصور العربي لهذا المصطلح على ما جاء به الجاحظ، فأثرى تصور الجاحظ لهذا المصطلح وأعطاه بعدا حداثيا يجعل الجاحظ ناقدا حداثيا سبق زمانه.

8.3. مصطلح الأدبية(la littéralité) وأصوله عند عبد الملك مرتاض :

إن مصطلح الأدبية من المصطلحات الحداثية يطلق"على ما به يتحول الكلام من خطاب عادي إلى ممارسة فنية إبداعية" **[84]ص 85**، فالأدبية بسط لصبغة الفنية والإبداعية على كل ما هو خطاب عادي، كما يختص هذا المصطلح أحياناً بصبغة علمية، فيطلق على وجه من المعرفة الإنسانية قد تتبلور يوما، و يكون موضوعها علم الأدب، ومدار هذا العلم الافتراضي تحديد هوية الخطاب الأدبي في بنيته، و وظيفته مما يبرز النواميس المجردة التي تشترك فيها كل الآثار الأدبية **[84]ص 85**.

فارتباط الأدبية بالعلم جعلها تلتئم مع الكشف عن هوية الخطاب الأدبي،" فالأدبي هو ما يجعل الأدب أدبا حقا، وهو ذلك العنصر السري الذي يجعل نصا ما أو خطابا ما لا يقدم حقيقة ما ،ولا وصفا لواقع ولا تحليلا لحالة ، و لا حدثا لتاريخ ، و لكنه المؤثر ذلك التأثير الذي يشبه لذة الحلم و ليس بالحلم، ويطرب كالموسيقى ،و لكنه ليس موسيقى، ويصير المتلقي مفتنا و معجبا وملتذا في آن واحد" **[174]ص 211**.

فالأدبية بهذا المفهوم والمفاهيم السابقة لم تخرج عما جاءت به الحداثة حتى إن عبد الملك مرتاض يذهب هذا المذهب، فالأدبية بحسبه هي" جوهر الأدب، والجوهر ليس بالمعنى الفلسفي للأشياء، وإنما يعني ببساطه أجمل ما في الأدب، وأصدق ما في عاطفته، وأدفأ ما في جوه، وأروع ما في نسجه، فإذا كان الأدب هو ما نعرف من النصية الجمالية أو من الجمالية النصية أو من الإبداعية القائمة على تمثل عالم ثم إخراجه إلى المتلقين في بناء لغوي تحكمه شبكات من العلاقات، والشفرات التي لا تنتهي أبدا إن صفتها التعدد و التجدد معا ... فإن أدبية ما هذا صفته يجب أن تكون أجمل من كل ذلك، وأطلق وأعمق وأشمل وأروع وأبهر" **[96]ص 16**، فالأدبية عند الناقد عبد الملك مرتاض هي أجمل ما في الأدب، وأروع ما في نسجه، و أصدق ما في عاطفته، فالأدبية في تصوره شيء شامل يتجاوز النصية الجمالية بل يضم في أجزائه الإبداعية بل هي أجمل، وألطف وأعمق من كل هذا .

إن الأدبية في الدرس السيميائي تعرف بكونها "تسمح بتمييز كل نص أدبي بالنسبة للنصوص غير الأدبية في دراسة الشكلانيين الروس خاصة" **[14]ص 32** كما يتضح من هذا التعريف أن الناقد عبد الملك مرتاض عالج مصطلح (الأدبية) من المنظور السيميائي والشكلاني خاصة فيما يميز

كل نص أدبي عن غيره من النصوص، وهو ما أطلق عليه عبد الملك مرتاض جوهر الأدب كما ذهب (رومان جاكبسون) في قولته المشهورة إلى أن" موضوع الدراسة الأدبية ليس الأدب كله، وإنما أدبيته أي ما يجعل منه إبداعا أدبيا" **[141]ص 16**، فجوهر الدراسة الأدبية هو جوهر الأدب.

حاول عبد الملك مرتاض تأصيل هذا المصطلح حيث ذهب إلى أن" النقاد القدامى تعاملوا مع هذا المفهوم تحت جملة من المصطلحات المتداولة في كتبهم مثل (حسن الديباجة)، و كثرة الماء، و رونق الكلام" **[141]ص 16**، وهي عودة متفحصة للتراث ابتغاء إثبات قدرة النقد العربي على مجاراة ما هبت به رياح الحداثة على الساحة النقدية إلا أن الناقد لم يخرج في مفهومه للأدبية عن النظرة الحداثية التي حاول بسطها على المصطلحات التراثية إذ يؤكد بأنه على الرغم "من ورود هذا المفهوم قبل المدرسة الشكلانية الروسية تحت مظاهر نقدية مختلفة عند العرب قديما، والأوربيين حديثا، فإن (جاكبسون) قد يكون أول من نظر لهذه المسألة سنة إحدى وعشرين من هذا القرن، ولما كانت هذه المدرسة التي يروج لها (جاكبسون) هي أصلا شكلانية، فلا ينبغي لنا أن نفهم هذه الأدبية التي يفترض أن تتوافر في أي نص أدبي إلا على أنها شكلية أيضا أي أنها سطح النص الأدبي و مورفولوجيته. .. " **[96]ص 16**.

ينتصر الناقد لمفهوم الشكلانيين في حصره للأدبية في سطح النص، ومورفولوجيته، وانطلاقا من هذا الموقف يعود الناقد بمصطلح الأدبية إلى التراث ليؤكدً بأن هذه النظرية الشكلانية لا تصنع شيئا غير إعادتنا إلى القرن الثالث الهجري لدى أبي عثمان الجاحظ حين قرر بأن المعاني مطروحة في الطريق ... وإنما المدار على غير ذلك من عبقرية النسج، فليس رأي أبي عثمان معلقا على الشيباني إلا بعض هذا أي إلا بعض هذه الأدبية التي نبحث في أمرها، ولكن في ثوب لفظي جديد كما يمكن أن نلتمس هذه الأدبية أيضا في التراث البلاغي العربي حيث أعنت المنظرون البلاغيون العرب أنفسهم في التماس هذه الأدبية في مظاهر مختلفة، ولا سيما تحت ما كانوا يطلقون عليه البيان" **[96]ص 16-17** يربط الناقد النظرية الشكلانية بما جاء به الجاحظ، فعبقرية النسج هي جوهر الأدبية كما أنها جوهر الدراسة الشكلية، بل تناولها النقاد العرب قديما لكن تحت مسميات مختلفة بينما تم التنظير لها كمصطلح في النظرية الشكلانية، وهو ما جعل آراء الجاحظ تلتقي مع ما ذهبت إليه هذه النظرية، فالناقد يخلص بنا إلى أنً أدبية النص نظرية قديمة جديدة معا، وقد عرفها العرب مع أبو عثمان، والنظرية البلاغية نذكر هنا ما كان يطلق عليه الحسن بن بشر الآمدي الديباجة" **[96]ص 17**، فالأدبية مصطلح قديم استحدث، وأخذ أبعادا حداثية جعلت الناقد يبدع في ربط هذا المصطلح بما

جاء به التراث العربي الثري من مصطلحات نقدية تتداخل مع ما هبت به رياح الحداثة من مفاهيم ومصطلحات .

كما أن الغذامي يطلق على مصطلح(الأدبية) انطلاقا من استعمال (جاكبسون) الشاعرية ً حيث يعتمد النص الأدبي لديه في وجوده على شاعريته على الرغم من أن النص يتضمن عناصر أخرى، ولكن الشاعرية هي أبرز سماته، وأخطرها" **[55]ص 23**،وهو ما يعكس الاختلاف في ترجمة المصطلح .

إن الناقد عبد الملك مرتاض يذهب إلى أن" الأدبية أعم و أشمل من الشعرية إذ المصطلح الأول ينصرف إلى كل ما هو أدبي إطلاقا بصرف النظر عن جسمه على حين أن الشاعرية والأمثل أن نصطنع مصطلح الشعرية التي تتمخض لجنس الشعر وحده ...الشاعرية تتمخض للقابلية التي تتكون لدى الشخص الذي يقول الشعر، فهي تنصرف إلى الذات بينما الشعرية يجب أن تتمخض لثمرة القول الذي يقوله الشاعر.." **[141]ص 17-18**، وهو ما يحيلنا إلى أن مفهوم الأدبية لم يحسم في أمره بعد إلا أن الناقد استطاع التمييز بين الأدبية والشاعرية، وحتى الشعرية انطلاقا من انصراف كل واحدة إلى جنس بعينه، فالملاحظ أن "معظم النقاد والمحللين الغربيين حين يتحدثون عن مفهوم الأدبية لا يأتون إلا بمقولة جاكبسون التي أثارت المشكلة، ولم تحلها حيث أنها لم تستطع تحديد عناصر هذه الأدبية، ومعاييرها التي نحتكم إليها لدى الحاجة التي تتيح لنا أن نعد إبداعا ما أدبيا، ولا نعد إبداعا آخر أدبيا" **[141]ص 18**، فهذه إشارة إلى غياب تحديد واضح للأدبية لمعاييرها، وعناصرها مما جعلها تترجم حسب فهم كل ناقد لمقولة جاكبسون بدايته" **[14]ص 32**.

فهي جوهر في الأدب وأجمل ما فيه، فهي عبقرية في النسج، وتميز في سبك اللفظ، وقد أبدع الناقد في ربط هذا المصطلح بما جاء في التراث العربي، وهو دليل على ثراء التراث الذي لا زال يحتاج إلى نظرة تنطلق به نحو ركب الحداثة بأعين بصيرة بمكنوناته متفتحة على ما هبت به رياح الحداثة مثلما خلص إليه نورالدين السد حين تقصى الأدبية بأنها" ظاهرة جمالية تمنح الخطاب الأدبي خصوصيته، وتحدث من تشكيل اللغة في الخطاب الأدبي، وتبرز بوضوح كلما بلغت صنعة الكلام مستوى يوحي بطاقات دلالية كثيفة، وهي ليست مقصورة على جانب الدلالة بل تنجز من نسيج البنى الصوتية، وتوزيعها في متن الخطاب مع مراعاة طرائق توظيفها بالإضافة إلى بناء الألفاظ، والعناية بنظمها في تراكيب تسهم في شحن النظام الكلي للخطاب بما يحقق له جملة من الوظائف أهمها الوظيفة التأثيرية، والانفعالية، وسواها من الوظائف، وإذا كان ذلك كذلك، فإن الأدبية تمكن الخطاب

الأدبي من تجاوز راهنه ليخترق زمان حدوثه، ومكانه" **[84]ص 95**، فالأدبية بذلك لم تخرج عن النظرية الشكلانية إلا أنه لم يتم الحسم في مفهومها، ولم يجمع على عناصر، ولا معايير تحددها إلا أن هذا التعريف الأخير يجمع في طياته تفرقات جملة من التعاريف لـهذا المصطلـح الذي يبقى مـع ذلك بحاجة إلـى حصر، وتقعيد يظلان بعيدان إلى حد الآن .

9.3. مصطلح الصورة (Figure/Image)و أصوله عند عبد الملك مرتاض :

الصورة كما وردت في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة هي" تمثيل بصري لموضوع ما، وتعتبر المعارضة بين الصورة والمفهوم عند (باشلار) أساسية لأنها تسمح بفهم تنظيم الانعكاس عبر وجهين، فالصورة إنتاج للخيال المحض، وهي بذلك تبدع اللغة، وتعارض المجاز الذي لا يخرج اللغة عند دورها الاستعمالي" **[14]ص 136** ، فالصورة بذلك هي عملية استحضار ذهني خيالي مما يحيل على وجود مشكل في الصورة إذ يتم الخلط بين كونها عملية استحضار ذهني خيالي، وبين كونها شكلا من أشكال التعبير اللغوي المعادل لعملية الاستحضار الأولى، ومدار الصورة التي نتحدث عنها هي الصورة "التي تتصل بالشكل اللغوي التعبيري، وقد قال بعض النقاد أن كل صورة شعرية تحتوي على قدر ما من الاستعارة، فهي تنظر من مرآة لا تتلقى مظهر الحياة، فحسب، وإنما تمثل شيئا من الحقيقة الكامنة وراء هذا المظهر ..." **[120]ص 269**، فالناقد عبد الملك مـرتاض يركز في دراسته النقدية علـى الشكل اللغوي التعبيري للصورة كما عرفت البلاغة الصورة والأشكال على أنها انحراف عن الاستخدام العادي (فدومارشيه) يقول: ً يقال عادة عن الأشكال البلاغية إنما هي طرائق للكلام تبتعد عن الطرائق الطبيعية أوالعادية في بعض التحولات و الأشكال التي تختلف بطريقة ما عن السبل المألوفة، والبسيطة للكلام" **[120]ص 269**.

فالصورة بذلك هي انحراف عن المألوف من الكلام، فإذا كان ًمصطلح الصورة يشير إلى ما يتصل بعمل آلة حاسبة بشرية سواء كانت صورا بصرية أو سمعية أو لمسية أو شمية أو ذوقية، فإن ردود فعل هذه الصور عند القارئ تحرك طبقات إرادية فيه هي المتصلة بخياله باستخدام معلومات ترجع إلى الذاكرة، وتثير تصوراته الحسية ..." **[120]ص 279**، فللصور الفنية أثر كبير في القارئ تتمظهر هذه الصور في الشكل التعبيري، وهو ما درج على اعتباره عبد الملك مرتاض في تصوره للصورة الفنية .

يؤكد عبد الملك مرتاض بأن الصورة الفنية مصطلح يشيع في التراث العربي، وذلك في طيات حديثة عن تأصيل هذا المصطلح بأن الجاحظ وقف على هذا المصطلح في نظريته الشعرية عندما قال أن الشعر يقوم على" جنس من التصوير" **[119]ص 131**.

وهو تبحر من الناقد في التراث ابتغاء الوصول إلى مصطلحات ترتبط بما تعج به الساحة النقدية الحداثية من مفاهيم، ومصطلحات، فلما وقف على هذا المصطلح أكد بأن هذا المصطلح ً من المصطلحات النقدية التي لم يسبق الشيخ إليها، فيما نعلم، وهو بذلك يكون قد سبق النقاد بقرون عديدة حيث لم تعرف الصورة الفنية بمفهوم نقدي خالص إلا في العهود المتأخرة لدى الغربيين أنفسهم، فهناك إذا نسج، وهو من خصائص الخطاب، وهناك إذن تصوير، وهو من خصائص الصورة الشعرية عبر المضمون، فالخطاب عام في سطح الأسلوب أما الصورة، فهي لا تشمل إلا حيزا معينا من هذا الخطاب ثم إن النسج إذا كان من صميم الأسلوب، فإن الصورة تتأرجح بين النسج من حيث هو خطاب ثم من حيث هو وسيلة للتعبير عن رؤية شفافة و بين المضمون من حيث هو شبكة من المعاني، والقيم الأخلاقية والفلسفية ... بيد أن الصورة الشعرية... تظل أدنى ما تكون إلى النسج، وأربط ما تكون صلة بالخطاب لأن المدار أبدا على كيفية النسج في الشعر، والأدب بوجه عام" **[111]ص 09-10.**

يعود الناقد إلى التراث ليبسط عليه ما هبت به رياح الحداثة رغبة منه في النهوض بهذا التراث، فهو يؤكد بأن (الصورة) مصطلح للنقد العربي فيه قصب السبق ليؤكد بأن التصوير الذي ذهب إليه الجاحظ في نظريته ما هو إلا خاصية من خصائص الصورة الشعرية عبر المضمون، فتتأرجح الصورة بذلك بين النسج كخطاب، وكوسيلة للتعبير عن رؤية شفافة، وبين المضمون ليخلص بأن الصورة أربط ما تكون بالنسج، وهو ما يؤيد فيه الناقد النظرية الشكلانية، فها هو (شلوفسكي) يشير إلى الفرق بين الصورة الشعرية، والصورة النثرية، فيعرف الصورة الشعرية بأنها إحدى وسائل اللغة الشعرية أو هي نسق تشبه، وظيفته وظيفة باقي أنساق هذه اللغة مثل (التوازي)(parallélisme)(البسيط و السلبي ، المقارنة، الإعادة، التناظر(Symétrie) ، المبالغة ...، وهكذا يدخل مفهوم الصورة في المنظومة العامة للأنساق الشعرية ... **[50]ص 42** .

يتفق عبد الملك مرتاض مع ما ذهب إليه (شلوفسكي) خاصة في ربطه للصور الشعرية باللغة الشعرية بل بالشكل، وهو ما ذهب إلى تأكيده الناقد في تأصيله لهذا المصطلح، وجوهر تفريق (شلوفسكي) بين الصورة الشعرية، والصورة النثرية يعود إلى تفريقه بين اللغة الشعرية، واللغة

النثرية إذ يقول تختلف اللغة الشعرية عن اللغة النثرية بالخاصية المدركة لبنائها، فنحن نستطيع أن ندرك سواء الصفة السمعية أو الصفة اللفظية أو الصفة الدلالية لها، وفي بعض الأحيان، فإن ما يدرك ليس هو البناء، وإنما نماذج الكلمات أو ترتيبها، فالصورة الشعرية هي إحدى الوسائل التي تصلح لخلق بناء مدرك نستطيع التحقق منه في ماهيته لكنها ليست أكثر من ذلك ...و إن خلق إنشائية علمية ليستلزم القبول بدءا بوجود لغة شعرية، ولغة نثرية تختلف قوانينها، وهي الفكرة التي برهنت عليها وقائع متعددة... " **[50]ص 43**.

فجوهر التفريق بين الصورة الشعرية، والصورة النثرية يعود إلى اعتماد كل منهما على لغة الشعر أو لغة النثر، وهي اللغة اليومية حسب (شلوفسكي)، فالصورة ترتبط بالشعر كما بالنثر، فترتبط بالنسج في الشعر، و بالخطاب في الأدب عامة، وهو جوهر الالتقاء مع عبد الملك مرتاض.

الصورة تعتبر كتنظيم للمعنى الافتراضي المحقق بشكل متنوع حسب السياقات في قاموس مصطلحات التحليل السيميائي **[45]ص 74** مما يجعل الصورة بهذا المفهوم تقترب مما ذهب إليه عبد الملك مرتاض، وذلك في إسهامها في تنظيم المعنى إذ المضمون من خصائص الصورة، والمضمون عبارة عن جملة من المعاني، والقيم الأخلاقية والفلسفية كما ذهب إلى ذلك عبد الملك مرتاض هذا التصور يقود إلى تصور الصورة في جانبيها التاليين : **[45]ص 75**

1.9.3. المعجم:

يمكن أن تحدد كل الدلالات الممكنة للصورة، وكل مساراتها الممكنة كمجموعة منظمة من المعاني هذا العمل موجود في قاموس اللغة، والصورة هنا ممفهمة من المنظور الافتراضي.

2.9.3.الاستعمال :

تحدد الصورة حسب الاستعمال الذي يمارس على الملفوظات، والخطابات التي تستغل جانبا من الجوانب الممكنة للصورة ؛ الصورة هنا ممفهمة في الجانب المحقق هكذا نرى أن الجانب الافتراضي يحيل إلى الذاكرة، و الجانب المحقق إلى الخطاب .

الصورة بهذين الجانبين المحقق والافتراضي تحيل إلى الجانب الذهني الخيالي في جانبها الافتراضي، وتحيل إلى أنها شكل من أشكال التعبير في جانبها المحقق، و هو ما ذهب إليه عبد الملك مرتاض في شق الصورة المحقق إذ سعى للكشف عن هذه الصورة في مدارها الشكلي، ويتفق في ذلك مع ما جاءت به النظرية الشكلية، وهو ما دعاه إلى ربط هذا المصطلح الشكلاني مع مصطلح التصوير الذي جاء به الجاحظ في التـراث حيث بسط مـا جاءت به الحداثة على مصطلح الجاحظ، واستنطق من هذا المصطلح أبعادا حداثية جعلت الجاحظ ناقدا شكلانيا سبق زمانه.

10.3. مصطلح الشعرية(Poétique) و أصوله عند عبد الملك مرتاض:

إن مصطلح الشعرية يعد من المصطلحات التي جاءت بها المدرسة الشكلانية، فهو ً مصطلح يستعمله (تودوروف) كشبه مرادف لعلم نظرية الأدب" **[14]ص 127** ،فيتفق هذا المفهوم مع مفهوم مصطلح الأدبية التي نعتت هي الأخرى بأنها نظرية الأدب، فجوهر دراستها ما يجعل من الأدب إبداعا، ومن الأدب أدبا، فسعيد علوش يترجمها إلى الشاعرية، وهي عنده ً درس يتكفل باكتشاف الملكية الفردية التي تصنع فردية الحدث الأدبي أي الأدبية عند (ميشونيك)، فلا زال مفهوم الشعرية يراوح مفهوم الأدبية هذا المصطلح الذي سعى الناقد عبد الملك مرتاض إلى تأصيله وفق ما جاء في آراء الجاحظ تحت مظلة نظريته الشعرية حيث ذكر بأن ً مصطلح الأدبية أعم و أشمل من الشعرية إذ المصطلح الأول ينصرف إلى كل ما هو أدبي إطلاقا بصرف النظر عن جسمه على حين أن الشاعرية ... تتمخض لجنس الشعر وحده " **[141]ص 18**.

فتأصيله لمصطلح الأدبية يلقي بظلاله على الشعرية التي عدها جزءا من الأدبية، وقد ذكر بأن القدامى، وقفوا على هذا المصطلح حيث كانوا"يطلقون عليه الماء الشعري" **[96]ص 146**، وتناولوا تحته ما يجعل من الشعر شعرا إلا أن عبد الملك مرتاض أضفى صبغة حداثية على هذا المصطلح إذ تبنى ما جاءت به النظرية الشكلانية في هذا المجال، و بسطه على مصطلح (الماء الشعري) محاولا بذلك ربط التراث بما استجد على الساحة النقدية المعاصرة حيث أطلق على هذا المصطلح(أدبية الشعر والبويتيك والانشائيةً والشعرية)(Poétique) **[96]ص 146**، و هو بذلك يتبنى المفهوم المعاصر لهذا المصطلح باسطا إياه على ما جاء في التراث إلا أنه أبدى شيئا من القلق على بعض الترجمات العربية لهذا المصطلح خاصة ترجمة هذا المصطلح بالشاعرية إذ يرى أن الشاعرية تتمخض للقابلية التي تتكون لدى الشخص الذي يقول الشعر، فهي تنصرف إلى الذات بينما الشعرية

يجب أن تتمخض لثمرة القول الذي يقول الشاعر... **[141]ص 18**، فاتجاه الشاعرية نحو الشاعر بينما الأصل في الشعرية الانكباب على الشعر لا على قائله.

عبد الملك مرتاض في تقصيه لهذا لمصطلح بغية تأصيله تداخلت تصوراته تداخلا كبيرا مع ما هبت به ريح الحداثة، فلم يخرج بالشعرية عما جاء به (ج. كوهن) الذي يكتفي بتحديد المعنى التقليدي لـ الشاعرية كعلم موضوعه الشعر" **[14]ص 127** بينما يتجاوز هذا المصطلح حين يقرر بأن الأدبية أعم و أشمل منه إذ تلقي بظلالها على الشعر، وعلى النثر، وعلى الأدب عامة، ولكن هناك من عرف الشاعريةً كنظرية عامة للأعمال الأدبية " **[14]ص 127**.

وهو ما يجعل الشعرية كما الأدبية تخضع لتصورات متعددة تجعلها متفلتة من الانحصار في مفهوم معين لكن لم يكن الناقد عبد الملك مرتاض وحيدا في إبداء امتعاظه من مصطلح الشاعرية بل شاركه الغذامي في ذلك حتى أن الغذامي نفسه ينتقد مصطلح(الشعرية) في حد ذاته لأنه لا يشير إلى اللغة الأدبية في الشعر و النثر معا إلا أن الناقد رغم تذمره من بعض الترجمات، فإنه لم يلبث أن وقع فيما تذمر منه خاصة جعل مصطلح (البويتيكا) مرادفا للشعرية حين قال:ً إننا على كل حال نجد فرقا كبيرا بين الشعر الفني، والنثر الفني اللذين يجب أن يتعانقا ليشكلا رافدا أدبيا واحدا هو الشعرية أوً البويتيكا ، وإن من النثر الفني اليوم ما هو أجمل ألف مرة من الشعر الركيك المزعوم... " **[141]ص 06** ليؤكد بذلك تبنيه لما جاءت به الحداثة، وكذلك تسليمه بالترجمات العربية لهذا المصطلح رغم عدم رضاه بها ليعتبر بذلك الشعرية هي الأدبية خاصة في إزالته للحدود بين الشعر و النثر، فالشعرية بذلك هي الأدبية التي تناولها العرب قديما تحت مسميات متعددة منها (رونق الماء)، (حسن الديباجة)، وكذا (البيان)، فالناقد يحاول جاهدا ربط التراث بالحداثة، وإن استعصى عليه الأمر إلا أنه في الأخير يظهر انتصاره لما هبت به رياح الحداثة أما قبوع التراث وراء جدار العناية، والاهتمام الذي من شأنه أن يعزله عن ركب الحداثة المتسارع جعل الناقد يجاري الترجمات العربية لهذا المصطلح كالإنشائيةً و قد تبنى هذا المصطلح كل من (توفيق حسين بكار) في مقدمته لكتاب (حسين الواد) (البنية القصصية في رسالة الغفران)، والمسدى في كتابهً الأسلوب و الأسلوبيةً مع الإشارة إلى أنه يترجمها أيضا إلى الشعرية، و(فهد عكام) في ترجمته لكتاب (جان لوي كاباناس) (النقد الأدبي و العلوم الإنسانية)، و(الطيب بكوش) في ترجمته لكتاب (جورج مونان) (مفاتيح الألسنية) و(حسين غزي) و(حمادي صمود) في كتابه (التفكير البلاغي عند العرب أسسه، وتطوره إلى القرن السادس " **[124]ص 154**.

وهو دليل على كثرة الترجمات لهذا المصطلح رغم أن المفهوم متداخل، ومع ذلك، فهناك من يستعمل ترجمتين أو ثلاث لهذا المصطلح في الآن نفسه كما ترجم هذا المصطلح إلى ً فن الشعر، وقد تبنى هذه الترجمة (يوئيل يوسف عزيز) في ترجمته لدراسة(أدوار ستاكفينج) (فن الشعر البنيوي، وعلم اللغة في اتجاهات النقد الحديث، و(علية عزت عياد) في (معجم المصطلحات اللغوية والأدبية)" **[124]ص 155** كل هذه الترجمات تجعل مصطلح (الشعرية) زئبقيا بعيدا عن قيود الضوابط، والمعايير التي تجعل النقاد يجمعون على ترجمة واحدة لهذا المصطلح، وهو ما جعل عبد الملك مرتاض يتبني ترجمة معينة ثم لا يلبث أن يمتطي صهوة ترجمة كان قد امتعظ منها لكن له فضل الاجتهاد في ربط التراث بالحداثة حين برع في بسط ما جاءت به الحداثة على آراء الجاحظ مستنطقا نظريته الشعرية استنطاقا حداثيا ليبرهن على عظمة التراث العربي، وثرائه .

11.3. مصطلــح القرينة (Indice) وأصـوله عند عبد الملك مرتاض:

مصطلح (Indice) مصطلح من انجازات الدراسات الحداثية إلا أن عبد الملك مرتاض حاول تأصيله حيث عاد به إلى ما كان سائدا عند النحاة العرب، فيؤكد بأنه كان ً مجسدا في الفكر اللسانياتي العام، ويبدو أنه كان متداولا بينهم تحت مصطلح (العلم)" **[134]ص 36**.

وهي محاولة من الناقد لاستدراج التراث نحو ما جاءت به رياح الحداثة، فيعود بذلك على ما ورد في لسان العرب تحت مادة علم والعلم: رسم الثوب، وعلمه رقمه...و المعلم : الأثر يستدل به على الطريق" **[147]** ، وهذه التفاتة من الناقد إلى سبب اختياره مصطلح (العلم) كترجمة للمصطلح (indice) السيميائي ثم يؤكد بأن النحاة العرب عرفوا العلم بقولهم ً هو مادل بذاته على الماهية تارة، وعلى الحاضر تارة أخرى كأسامة" **[175]ص 138**، وهو اقتراب كبير مما جاء به (بيرس) من مفهوم لمصطلح (indice)، فأسامة ً هو علم جنس الأسد، وثعالة الذي هو علم على جنس الثعلب ... ولما كان كل شيء دالا دلالة على نفسه أو على جنسه، فلم لا يكون الدخان في المثال المشهور في تعريف هذا المفهوم السيميائي، وهو(الدخان بلا نار) "علما للنار والرعد علما للمطر، و البرق علما للرعد ...؟" **[134]ص 36**.

عبد الملك مرتاض ببحثه في كلمة علم، وما تضم من مفاهيم قرب مفهوم(بيرس) لـ (indice) من ما ورد تحت مفهوم علم إلا أنه لم يلتزم بهذا المصطلح الذي اقترحه ترجمة لمصطلح (indice) السيميائي فراح يقتـرح ترجمـة أخـرى لهذا المصطلح وهي القرينة، ويؤكد ذلك بقوله ً إننا نرى،

ومع ميلنا في الوقت الراهن إلى استعمال مصطلح القرينة إلا أن مصطلح (العلم) التراثي شديد الاقتدار على احتمال الدلالة التي نفخها (بيرس) في مصطلحه، ولو بتقوية الدلالة العربية الجديدة، وتوسعتها" **[134]ص 36-37**، فمع اعترافه بميله إلى اصطناع مصطلح القرينة إلا أنه يؤكد قدرة مصطلح (علم) على احتضان ما جاء به (بيرس) مع شيء من التوسعة الدلالية، وهو ما يعكس اضطرابا في ترجمة المصطلح عند عبد الملك مرتاض، فهو يقولً كنا رأينا إلى جانب ما قررناه أننا نجنح أيضا لاصطناع مصطلح(القرينة) لنضارة هذا اللفظ العربي على ما نبوئ به من حمولة بلاغية في بعض أصله" **[134]ص 37**.

وهو ما يطرح إشكالية التأصيل عند عبد الملك مرتاض، وغايته إذ يذكر بأن غايتة لا تخرج عن إطار خلق الأجواء الثقافية، والحضارية للمصطلح بعيدا عن مفهومه إذ يبسط – كما ظهر ذلك في جميع المصطلحات التي حاول تأصيلها – المفهوم الغربي الحداثي تحت المصطلح العربي فينفخ فيه ما ليس فيه ليظهر في قالب حداثي، ويؤكد ذلك بقوله إننا نميلً إلى الاعتقاد أن المصطلح الذي نصطنعه في كتاباتنا الجديدة من الأمثل له أن يكون قد ترعرع في البيئة الثقافية، والحضارية العربية ليكون مسعانا العلمي استمرارا لا انقطاعاً" **[134]ص 37**، وهو ما جعله يبدي امتعاظه من الترجمات السائدة في الساحة العربية لهذا المصطلحً كـ (المقياس) أو (المؤشر) "لأنه يرى بأنها بعيدة عن علوم اللغة، فالمقياس وهي ترجمة سائدة في كتب سعيد علوش لم يوافقها عبد الملك مرتاض إذ تعريف سعيد علوش لهذا المصطلح بأنهً حديث يدرك مباشرة، ويعرفنا على شيء آخر غير ما هو، ويعني أيضا نمط العلاقة التي تكون فيها العلاقة طبيعية لا عرفية بين الدال والمدلول"**[14]ص 105.**

تعريف يوافق ما جاء به(بيرس) لكن المصطلح كما ذهب لذلك عبد الملك مرتاض بعيد عن علوم اللغة، كما يؤكد معارضته لترجمة المصطلح بـ(المؤشر) إذ يرى أن "المؤشر إنما يتمخض لما يقابل في اللغة الفرنسية معنى (l'indicateur)، وذلك إلى جانب كونه دالا على حركة مادية كحركة عقرب دال على وظيفة جهاز، فهو ترجمة سيئة إذن لمفهوم (indice) في اللغة الفرنسية " **[134]ص 36** وهو مبرر معقول لرفض الناقد لهذه الترجمة، وذلك بالعودة إلى أصل الكلمة في الفرنسية على الرغم من أن مصطلح (indice) مؤشر من الوجهة اللسانية على حد (تعريف بريتو) (preito) هوً حادث ملموس يتيح لنا معرفة شيء عن حادث آخر خفي " **[176]ص 31-33**.

وهو ما يعني أن الناقد عبد الملك مرتاض مع رفضه للمصطلح إلا أنه تبناه بل، وجعله متساويا مع مفهوم (القرينة) ثم يخرج من خلال كل ذلك إلى أنه يبرر ميله إلى (القرينة) بقولهً إنا نميل في الوقت الراهن إلى استعمال مصطلح القرينة، ونرى أن هذا المصطلح التراثي الجميل شديدالاقتدار على احتمال الدلالة التي نفخها بيرس في مصطلحه (indice)، ولو بتقوية الدلالة العربية الجديدة، وتوسعتها" **[144]ص 143**، وهو القول نفسه الذي قاله في مصطلح علم التراثي، فالناقد لم يحسم بعد في اختيار مصطلح معين كترجمة لمصطلح بيرس (indice) .

عبد الملك مرتاض مع محاولته تأصيل مصطلح (indice) إلا أنه ينتصر في آخر الأمر إلى ما جاء به (بيرس)، ويؤكد ذلك بوقوفه إلى جانب المفهوم السيميائي لهذا المصطلح الذي تعرفه السيمائيةً بحسب قدرة الدلالة التي تكون للقرينة (l'indication)، فتكون القرينة هي الفعل الذي يفضي إلى قرننة، فالعلاقة بين القرينة والشيء المقرنن ليست بسيطة، ومن المستبعد أن تجتزئ بتشكيل مجرد رباط مباشر بين السمة، والواقع الوضعي إذ لم تتأت القرينة إلا بواسطة الطابع السلبي، وهو ما تبناه عبد الملك مرتاض في دراسته الموسومة بالتحليل السيميائي للخطاب الشعري بل يتبنى المفاهيم التي أشار إليها تراثيا بوجهة حداثية كالمثال الذي أشار إليه تحت مصطلح (العلم) في إشارته إلى علامة الدخان على النار، فيتبنى التعريف السيميائي للقرينة بأنهاًتصنف حدثا ما (هنا مثلا ظهور الدخان) إذ لا دخان بلا نار، ويحتوي على مرجعية تحيل إلى عالم الخطاب إذ كانت النار هي التي تبث الدخان **[144]ص 143**.

والسبب الذي جعل الناقد ينتصر لهذا التمييز السيميائي للمصطلح (indice) هوً أن بيرس كان شديد الصرامة في تحديده لمفهوم القرينة (التي جعلها تتقابل مع المماثل من وجهة، ومع الرمز من وجهة أخرى، إذ قصرها على تحديد علاقة تلاحم طبيعته المرتبطة بفعل تجربة لا يثيرها الإنسان" **[144]ص 144** مع هذا يؤكد توسيعه لهذا المصطلح في دراسته لنصوص شعرية لبدر شاكر السياب تجاوز فيها ما جاء به (بيرس) حيث يؤكد ذلك بقولهً توسعنا في مفهومي القرينة والمماثل معا توسعة ربما لم تخطر بخلد (بيرس) الذي لم يكن أديبا محللا للخطاب الشعري، ولكنه كان منظرا منطقيا، ورياضياتيا بارعا، ... مفكر يتمثل الأمور في مستواها النظري المحدد، وممارس متعامل يحتك بواقع النص، وعطاءاته الجمالية والدلالية ... فقد اعتورتنا أطوار كانت القرينة فيها ربما تتركب من سيمائيات بصرية و سمعية و لمسية و ذوقية و شمية في آن واحد مع أن لا بيرس ولا غريماس ولا أصحاب غريماس أومؤوا إلى إمكان تركيبية القرينة على الرغم من أنهم كانوا أكدوا تركيبية التشاكل " **[144]ص 144**، وهو ما يحيلنا على جديد الناقد في مجال القرينة، وهي الإضافة

التركيبية التي لم يشر لها المنظرون السيمائيون لكن مع كل ذلك يبقى المصطلح بعيدا عن التأصيل إذ يتبنى الناقد المصطلح التراثي كهيكل مفرغ مما جاء في التراث نافخا فيه من الحداثة ما جعله مصطلحا سيميائيا بحتا .

12.3. مصطلح السمة (Signe - Sème) وأصوله عند عبد الملك مرتاض:

يجعل عبد الملك مرتاض مصطلح السمة أو السيماء مقابلا لمصطلح (**Signe**) الفرنسي، وهو من المصطلحات التي حاول الناقد عبد الملك مرتاض العودة بها إلى التراث، فالسمة مصطلح عربي سليم ورد ذكره عند ابن منظور سيما وسومة، و(Signe) اسم منحدر عن أصل لاتيني(Signum) وهو مرادف للإمارة والعلامة مثل: علامة السحاب الداكن الدالة على المطر الوشيك كما أن العلامات الدالة على الأفكار **[177]ص 946**.

وهو ما ذهب إليه عبد الملك مرتاض بل أكد ذلك بوقوفه إلى جانب ما أورده (ابن الأعرابي) في مفهوم العلامة في نحو قوله " السيم العلامات، والخيل المسومة أي المعلمة، و" السوما " بمعنى العلامة التي يعرف بها الخير والشر **[147]ص 245** ،وهو ما يؤكده ميول الناقد إلى إرجاع مصطلح السمة إلى التراث العربي حيث أنهم تعاملوا منذ القدم بأسلوب إشاري وبالألوان أثناء الأفراح والأقراح إذ يقول: " إن الأمم عرفت مفهوم السمة، وتعاملت معه في جملة من المظاهر التي ربما أهمها(الإشارة)، واستخدام اللون، وإقامة الطقوس المتعلقة بممارسة الشعائر الدينية، والتعبير عن الأفراح **[178]ص 11**، كما أن عبد الملك مرتاض استخدم مصطلح العلامة (Marque) كمصطلح قريب من مصطلح السمة(Signe)، فقد ذهب إلى أن " العلامة تنصرف إلى معنى قريب من مادة (وسم) دون أن يكون في الاستعمال العربي، ولعله أن يكون آتيا من " العلامة والعلم " بمعنى الجبل، ومنه أخذوا علامة الثوب لدى القصار حتى تميز الأثواب بعضها عن بعض" **[178]ص 11**، ويذهب إلى المقارنة بين من يرى الإنسان ويعلم أنه حي **[179]** ، فكأن الأصفهاني يحاول توسيع مجال العلامة بحديثه عن الدلالة لتشمل بذلك السمة، الألفاظ والإشارات والرموز... وهو ما أراد أن ينفخه فيها عبد الملك مرتاض.

مع ما يزخر به التراث من مرادفات تفسر مصطلح (Signe) إلا أن عبد الملك مرتاض يحسم في أمر هذه المترادفات بعد أن أضاف مرادف القرينة (Indice) كمزاحم لتلك المرادفات إذ ذهب إلى أن " مفهوم السمة معادل في كثير من الوجوه للقرينة (Indice) " **[178]ص 11**، وهي قمة

الاضطراب في ترجمة المصطلح عند عبد الملك مرتاض لكن يبرر ذلك بقوله: " بأن السمة ظاهرة طبيعية تدرك بصفة مباشرة، فاللون الداكن الذي يسم وجه السماء هو السمة أو قرينة العاصفة وشيكة الحدوث، وعليه، فالعنصر(أ) هنا هو السحاب الداكن الذي يغطي السماء، وهو حاضر أما عنصر (ب)،فهو المطر (الوشيك الهطلان): وهو عنصر غائب، فيتحول بذلك السحاب الداكن إلى سمة " **[178]ص 12**.

فالناقد في آخر الأمر ينتصر لمصطلح السمة كمرادف لمصطلح (Signe) بل ينتصر إلى الحداثة، وما هبت به على حساب ما استخرجه من تراثه الثري، ويؤكد ذلك بتبنيه لما جاء به (بيرس) وهي **[178]ص 11**: أ- السمة الوصفية (Quali- signe) ب- السمة الفردية(Sionsigne)، ج- السمة العرفية (Légisigne)، فالناقد لم يخف وقوعه في معضلة ترجمة هذا المصطلح إلا أنه ينتصر في الأخير لمصطلح السمة متكئا في ذلك على ما جاء به (بيرس) من تنظيرات في هذا الحقل، ومع هذا فتح الناقد الباب مشرعا أمام محاولة التأصيل مع ما يشوبه من انتصار لما يؤصل له مع حاجة التراث لمن يستكنه جواهره، ويقتنص بلوراته لتطفوا في مصطلحين (وسم و علم) إلا أنه يخلص في الأخير إلى أن "العلامة استعملت في الفكر النحوي العربي بمعنى لاحقه تلحق فعلا من الأفعال أو اسما من الأسماء، فيستحيل من حال إلى حال لأن اصطناع ذلك المصطلح النحوي القديم في المفاهيم السيمائية قد يزيد هذا الأمر اضطرابا، والتباسا" **[178]ص 11**.

فالناقد بهذا يقر بمعضلة ترجمة المصطلح التي وقع فيها بالرغم من أنه يستعمل هذا المصطلح، ويراه مرادفا لمصطلح سمة هذا الأخير الذي يراه ً أدنى ما يكون إلى مايطلق عليه السيمائيون الغربيون (Signe) من مصطلح العلامة (Marque) "**[178]ص 11**، فهو يعترف بأن (وسم ، علم) متقاربان في الوضع العربي إلا أنه يفضل لفظ (وسم) إذ يراه أقرب دلالة على مصطلح(Signe) من (علم)، وهو اجتهاد كلف الناقد البحث في متون التراث، والتنقيب في مكنوناته، ومحاولة مواكبته لما تعج به الساحة الحداثية من مصطلحات يزخر بها التراث العربي كما سوى الناقد عبد الملك مرتاض بين(السمة و الدليل)، ففي حديثه عن الثنائية لدى(دي سوسير) أورد بأن : السمة = دال + مدلول، وأضاف بأن العلم الذي يختص بذلك هو ً نظام للسمات" **[178]ص 12**.

فالسمة هي الدليل بحسب الناقد كما أنه العلامة أيضا، فالدليل إذا عدنا إلى (أحمد بن فارس) في كلامه عن مادة (دل): ً ... أصل يدل على إبانة الشيء بأمارة تتعلمها، والدليل الأمارة في الشيء" **[180]ص 259**، وهو دليل على تبحر الناقد في التراث، وهو ما يخلق لبسا واضطرابا في ترجمة مصطلح (Signe) بل الراغب الأصفهاني في تصوره للعلامة يقول: ًالدلالة ما يتوصل به إلى معرفة الشيء كدلالة الألفاظ على المعنى، ودلالات الإشارات والرموز والكتابة وسواء أكان ذلك بقصد من يجعله دلالة أم لم يكن بقصد لتطفو في حلتها بعيدا عن تقمص أي حلل" **[179]**، فالتراث ثري وهو ما خلق اضطرابا لدى الناقد فراح يفضل مقابلا على آخر في تأصيله لمصطلح السمة.

13.3. مصطلح السرد (Narration) وأصوله عند عبد الملك مرتاض :

حاول الناقد عبد الملك مرتاض تأصيل هذا المصطلح بعودته إلى المصطلح في أصل اللغة العربية إذ يؤكد بأن السرد في أصل اللغة العربية هو التتابع الماضي على سيرة واحدة، وسرد الحديث، والقراءة من هذا المنطلق الاشتقاقي ثم أصبح السرد يطلق في الأعمال القصصية على كل ما خالف الحوار، ثم لم يلبث أن تطور مفهوم السرد..."**[128]ص 38**، فالسرد في اللغة العربية هو التتابع، وهو سرد الحديث كما أنه القراءة كما يؤكد بأن هذا المصطلح تطور في الغرب إذ يورد بأن ً مفهوم السرد على أيامنا هذه في الغرب تطور إلى معنى اصطلاحي أعم و أشمل بحيث أصبح يطلق على النص الحكائي أو الروائي أو القصصي برمته، فكأنه الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي الحكائي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي" **[128]ص 84**، فالسرد بذلك هو النص الروائي أو القصصي، ومن هذا المنطلق يذهب الناقد إلى أن مصطلح السرد بهذا المعنى لا يفعل شيئا غير إعادتنا إلى معناه القديم خاصة حين يذكر بأن ً السرد ... هو نسج الكلام، ولكن في الصورة حكي، وبهذا المفهوم يعود السرد إلى معناه القديم حيث تميل المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النسج أيضا" **[128]ص 84**.

فالناقد يقف بهذا على حقيقة السرد في العربية، ويقابله بالنسج، وهو ما يظهر في دراسته ألف ليلة و ليلة ً لكن مع هذا التأصيل من الناقد إلا أنه لم يغفل ما جاءت به المعاجم الغربية إذ يتبنى مفهومها لهذا المصطلح في كثير من كتاباته، فهو مع كون السرد ً قسم من الخطاب يشتمل على عرض أحداث" **[181]ص 266**، وهو ما ألمح إليه الناقد عند ذكره بأن المصطلح في أصل العربية

هو التتابع الماضي كما أنه يتبنى مفهوم السرد من وجهة أنه ً عرض مكتوب ومفصل لسلسلة من الأحداث في شكل أدبي" **[182]ص 573**.

وهو ما ذهب إليه عبد الملك مرتاض حيث ذهب إلى أن السرد هو سرد الحدث كما يتفق مع كونه خطابا (شفويا أو مكتوبا) يتميز بزمنية مدلوله، وهو مضاد للوصف، وهو ما مارسه الناقد في أعماله النقدية، فالسرد ممارس في الأعمال الأدبية كألف ليلة وليلة، ولكن لم يصطلح عليه كمصطلح، وهو ما جعل الناقد ينفذ إلى تأصيل هذا المصطلح من نافذة ً ألف ليلة وليلة"، فيحاول بذلك المزاوجة بين التراث والحداثة إلا أنه في نهاية الأمر ينتصر لما جاءت بـه الحداثة ليوافق ما جاء فـي معجم المصطلحات الأدبيـة المعاصـرة بأن السرد ً خطاب مغلق يداخل زمن الدال في تعارض مع الوصف" **[14]ص 110** لكن يحمل الناقد فضل التأصيل بمحاولته تجسيد هذا المصطلح من خلال حكايات ألف ليلة وليلة التـي عزاها إلى العرب في بعض استنتاجاته .

السرد بهذا لا يختلف في المعاجم العربية عن المفهوم الحداثي، فهذا المصطلح مثلا لا فرق بينه، وبين ما جاء في لسان العرب ً السرد في اللغة ً تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا سرد الحديث، ونحوه يسرده سردا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له" **[183]ص 181**، وهو ما أورده عبد الملك مرتاض في تركيزه على التتابع الماضي، وسرد الحديث، فهذا مفهوم لا يختلف عن المفهوم الحداثي لهذا المصطلح الذي أورده غريماس حين ذهب إلى أن ً المسار السردي هو عبارة عن تتابع وحدات سردية تجمع بينها علاقات متراتبة، وتكون إما بسيطة أو معقدة في تواترها بحيث تتبادل التأثير فيما بينها هذه الوحدات السردية هي عبارة عن تعاقب جمل نحوية بسيطة" **[183]ص 181**، فجوهر السرد هو التتابع والتعاقب، وهو ما يلتقي فيه المفهوم الحداثي والتراثي، وهو ما تبناه عبد الملك مرتاض في تأصيله لهذا المصطلح.

14.3. مصطلح السرد بضمير المخاطبNarration du pronom de la deuxième personne) (و أصوله عند عبد الملك مرتاض:

هذا المصطلح حـاول الناقد تأصيله والعودة به إلى التراث بعد انتقاده للاستعمـال الجاري على ألسنة الغربيين إذ يطلق عليه منظرو الرواية الفرنسيون ضمير الشخص الـثانـي Pronom de la deuxième personne، وكـأن هذا الضمير يأتي استعماله وسيطا بين ضمير الغائب

والمتكلم، فإذا لا يحيل على خارج قطعا، ولا هو يحيل على داخل حتما، ولكنه يقع بين بين يتنازعه الغياب المجسد في ضمير الغياب، ويتجاذبه الحضور الشهودي الماثل في ضمير المتكلم" **[116]ص 189**، فيفضل بذلك الإطلاق العربي خاصة، وأنه ذهب إلى أن العرب ً هم الذين سبقوا ... إلى هذا الشكل السردي في سيرتهم، وفي ألف ليلة، وليلتهم، فاصطنعوا ضمير المخاطب حين كانت الحاجة السردية تدعو إليه، ومن دون التهويل الذي يصاحب به الناس ذكر (ميشال بيطور) على أنه المبتكر لاستعمال هذا الضمير **[116]ص 191**، فالناقد بعدما أثبت في دراسته لألف ليلة وليلة نسبتها إلى العرب يرجح بذلك نسبة هذا المصطلح السردي – السرد بضمير المخاطب – إلى العرب، فكانوا بذلك سباقين إليه .

إن عبد الملك مرتاض مع إثباته بأن ألف ليلة وليلة اصطنعت هذا الوضع السردي إلا أنه يقرر بأن هذا الاستعمال هو ً الأحدث نشأة ... في الكتابات السردية المعاصرة، وممن اشتهر باستعماله بتألق في فرنسا، وربما في العالم كله الروائي الفرنسي (ميشال بيطور) (M . Butor) في روايته الشهيرة(العدول) أو التحوير... **[116]ص 189**، وهو انتصار من الناقد لما هبت به الحداثة رغم محاولة رد الاعتبار للتراث العربي بل يذهب إلى أكثر من ذلك إذ يورد بأن ً الروائي الفرنسي (ميشال بيطور)، وهو أول من استخدم ضمير المخاطب بمنهجية في حدود ما بلغنا من المعرفة... واشتهر به خصوصا في روايته العدول (la modification) إن ضمير المخاطب قادر على أن يكون ندا عنيدا، وغريما شديدا لضمير الغائب، والمتكلم معا..." **[116]ص 192**.

فالناقد مع محاولته التأصيل لهذه التقنية السردية بما جاء في حكايات حمال بغداد إلا أنه ينتصر في آخر الأمر لما جاء به (ميشال بيطور)، وهكذا كان عمله في تأصيل بعض المصطلحات التي وقفنا عليها، ومع هذا، فالناقد لا يوافق(ميشال بيطور) في بعض ما ذهب إليه حيث يقول: ً نحن لا نتفق مع (ميشال بيطور) في ذهابه إلى أن الأنت أقدر الضمائر على تمثل العالم و الوعي، و جعلهما يمثلان في الذهن معا، وفي لحظة واحدة كما أن الأشياء في رأيه بفضل استعمال ضمير المخاطب لا تنحل..." **[116]ص 194**، وهذا ما لا يذهب فيه الناقد مذهب (بيطور) حيث أن الضمير عنده لا يمكن أن يمنع من احتواء العالم، فيذهب في ذلك إلى القول " إنا لا ندري، وإن كنا دارين ما يمنع أي ضمير من احتواء العالم و الوعي، و جعلهما يمثلان معا في الذهن، و في لحظة واحدة؟ إن الأنت ليس معجزة سردية، و إنما هو ضمير بسيط كبقية الضمائر يؤدي وظيفة تبليغية عادية، وإن وظف في مجال السرد فلن يخترق السقف..." **[116]ص 194-195**.

فكأن الناقد يضعف من فعالية ضمير الأنت إلا أنه يستدرك ذلك في قوله إن إيثار الأنت على الأنا والهو ً قد يعني جمالية سردية، وطرافة في الحكى لكنه لا يعني من منظورنا إضافة دلالية حقيقية، ولا أنه يكون أقدر على تمثل الأشياء من صنويه" **[116]ص 195**، فلا يفضل الناقد ضميرا على آخر، ولا يستأثر بأي واحد منها على صنويه ليخلص إلى أن ً المراوحة بين الضمائر الثلاثة لدى السرد الروائي مسألة جمالية لا دلالية وشكلية لا جوهرية واختيارية لا إجبارية، فليستعمل من يشاء ما شاء متى شاء، فلن يرفع ذلك من شأن كتابته السردية إذا كانت تلامس الإسفاف كما لن يستطيع الغض من تلك الكتابة إذا كانت تشرئب نحو الأفاق العليا" **[116]ص 197**، فلا التعصب لضمير من هذه الضمائر يرفع من شأن العمل السردي، ولا المراوحة بينها ما لم يكن العمل السردي أهلا لأن يرفع، ويرقى إلى مصاف الأعمال الإبداعية الفذة والخلاقة .

إن من دواعي تبني الناقد لهذه الطريقة من الوجهة الحداثية من خلال انتصاره لما تقدمه هذه الطريقة من ميزات فنية إذ ذهب إلى أن اصطناع ضمير المخاطب" يجعل الحدث يندفع جملة واحدة (العالم الواعي) في العمل السردي، وهي سيرة تجنب انقطاع تيار الوعي" **[135]ص 189**، وهو ما ذهب إليه (ميشال بيطور) في تعصبه لهذا الضميرالمستعمل في هذه الطريقة السردية إذ أنه بحسبه ً يتيح وصف الوعي في حال كينونته من قبل الشخصية نفسها" **[135]ص 198-199** هذه مزايا تبناها عبد الملك مرتاض، وهي دليل انتصاره للرؤية الحداثية في استعمال هذه التقنية السردية بالرغم من محاولته تأصيلها من خلال تطبيقها على حكاية حمال بغداد من حكايات ألف ليلة وليلة .

15.3. مصطـلح الشخصيـة المدورة(Personnage rond) وأصـوله عند عـبد الملك مرتاض:

حـاول الناقد تأصيل هذا المصطلح حيث ذهب إلـى أن اختياره لمصطلح الشخصية المدورة كترجمة لما جاء به (ميشال زيرافا) يعود كما ذهب لذلك في قوله ً لأننا استوحيناها من التراث العربي إذ كان الجاحظ كتب رسالة عجيبة وصف فيها شخصية نصفها حقيقي، ونصفها خيالي، وهي رسالة التربيع، والتدوير الشهيرة ... " **[116]ص 100**،فالناقد استلهم ترجمته من التراث، وهي محاولة منه لإحياء التراث، ومواكبته لما تعج به ساحة النقد الحداثية بل يذهب إلى ً أن العرب عرفوا هذا الضرب أو تمثلوه على نحو ما و لو لم يكتبوا الرواية إلى عهد الجاحظ في آثارهم"**[116]ص 100**، فبعودة الناقد إلى التراث جعل العرب سباقين لهذا المصطلح بيد أنه ينتصر إلى ما جاء به (ميشال زيرافا)

و(تودوروف) و(ديكرو)، فالشخصية المدورة في نظر هذين الأخيرين تخضع لمعيار يجعلها مدورة، و"يكمن في موقف هذه الشخصية، فأما إن فاجأتنا مقنعة إيانا، فهي مدورة ..." **[116]ص 100**.

فهما يشترطان عنصر المفاجأة في تحديد الشخصية المدورة، فالناقد عبد الملك مرتاض يتبنى هذا الرأي بيد أنه لا يكتفي بعنصر المفاجأة إذ يذهب إلى أن ًتدوير الشخصية واضح الدلالة من المعنى الذي تمنحه اللغة، فإنما الشخصية المدورة أو المكثفة إذا واكبنا (تودوروف) و(ديكرو) على مصطلحها المترجم أصلا عن (فوستر) هي تلك المركبة المعقدة التي لا تستقر على حال، ولا تصطلي لها نـار، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ما سيؤول إليه أمرها لأنها متغيرة الأحوال، ومتبدلة الأطوار، فهي في كل موقف على شأن" **[116]ص 101** هذا اعتراف من الناقد بفضل المفاجأة إلا أن هذا العنصر لا يكفي مع أن عدم معرفة المتلقي مسبقا ما سيؤول إليه أمر الشخصية هو توقع للمفاجأة إن لم يكن مفاجأة في حد ذاته، فالناقد يؤكد بأن"عنصر المفاجأة لا يكفي لتحديد نوع الشخصية، ولكن غناء الحركة التي تكون عليها داخل العمل السردي وقدرتها العالية على تقبل العلاقات مع الشخصيات الأخرى، والتأثير فيها، فإذا هي تملأ الحياة بوجودها، وإذا هي لا تستبعد أي بعيد ولا تستصعب أي صعب و لا تستمر أي مر ..." **[116]ص 101**.

فدور الشخصية في العمل السردي، وتأثيرها في سيرورة الأحداث، وعلاقتها المثيرة مع الشخصيات الأخرى هو ما يحدد نوع الشخصية ليخلص الناقد في الأخير إلى أن الشخصية المدورة هي ً الشخصية المغامرة الشجاعة المعقدة بكل الدلالات التي يوحي بها لفظ العقدة، والتـي تكـره وتحـب، وتـصعد وتهبط، وتؤمن، وتكفر، وتفعل الخير كمـا تفعـل الشـر تـؤثر فـي سوائها تأثيـرا واسعا" **[116]ص 101**.

فهذه الشخصية مع هذا الوصف الدقيق لها هي شخصية مصاحبة للمفاجأة رغم رفض الناقد لعنصر المفاجأة كمحدد وحيد لنوعية الشخصية، فالناقد رغم هذا الجدل الحاد في المفاجأة التي تخلقها الشخصية على الصعيد السردي إلا أن مفهومه للشخصية المدورة يراوح هذه النظرة الحداثية التي نقلها (تودوروف) و (ديكرو) نقلا عن (فوستر) بل يراوح ما ذهب إليه (ميشال زيرافا) في شرحه لما ذهب إليه (فوستر) حيث ذهب إلى أن ً الشخصيات المدورة يشكل كل منها عالما كليا، ومعقدا في الحيز الذي تضطرب فيه الحكاية المتراكبة، وتشع بمظاهر كثيرا ما تتسم بالتناقض ..." **[116]ص 101**، وهو ما ذهب إليه الناقد عبد الملك مرتاض في وقوفـه علـي مفهـوم هذه الشخصية المدورة متبنيا بذلك هذه النظرة الحداثية بالرغم من عدم تصريحه بذلك.

16.3. مصطلح الانزياح(Ecart) و أصوله عند عبد الملك مرتاض :

الانزياح مصطلح حداثي عمد الناقد عبد الملك مرتاض إلى تأصيله خاصة في حديثه عن ما أسماه (الماء الشعري) الذي ينطلق في تعريفه من أن "لكل لفظة معنى معجمي أو متحفي ،... ثم معنى أدبي ينفخه فيها المبدع الخلاق، وقد يسمي لها معنى آخر إذا استحالت المفردة إلى مصطلح تقني لدى هيئة علمية في حقل معين ..." **[111]ص 19**.

فهذا الحديث يتفق مع مفهوم الانزياح 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 مستندا في كل ذلك على آراء الجاحظ كما يؤكد وجود شيء من مفهومه في البلاغة العربية، وهو ما ورد تحت مصطلح (العدول)، ومع ذلك يتبنى مصطلح (الانزياح) في حلته الحداثية الجديدة، فهو ينظر إلى هذا المصطلح نظرة حداثية لكنها لا تختلف عن نظرته للعدول في التراث، فهو يقول: " سواء علينا أتمثلنا هذا المفهوم في ثوبه البلاغي القديم (العدول) أو في ثوبه الحداثي الجديد (الانزياح)، فإنه في الحالين الاثنين يكاد يعني شيئا واحدا لدى"ريفاتير وغريماس " وجان ديبو (J . Dubois) وأصحابه وغير هؤلاء من اللسانياتيين والسيميائيين المعاصرين"**[129]ص 130**، وهي مجاهرة بتبنيه للنظرة الحداثية لهذا المصطلح ، بل يذهب إلى أبعد من ذلك حين يؤكد بأنه كي نتخذ فكرة مصغرة عن استعمالات هذا اللفظ بمعزل عن الاستعمال الاصطلاحي الذي نحن بصدد ترسيخه في مجال الحقل السيميائي نورد شيئا مما ذكر من معانيه في معجم روبير (Robert) الفرنسي كورناي (Corneille) و"ميربونتي (M.Ponty) على رغم تكاثف هذه التحديات واكتظاظها" **[129]ص 130** محاولا نقل هذا المصطلح إلى حقل السيميائية بعدما كان حكرا على الأسلوبية، وهو دليل آخر على تعمق الناقد في النظرة الحداثية لهذا المصطلح بكل أبعادها، وبكل آراء روادها، فاختلفت آراؤهم حول هذا المصطلح، وتعددت لكن بالرغم من ذلك إلا أن الناقد أخذ من جملة تلك المفاهيم، و أثرى بها مفهومه لهذا المصطلح خاصة وأنه تبنى الأسلوبية، وهي نظرية تستند الى فرضية مؤداها أن اللغة البشرية انزياحية تخضع لعدة أدوات، ووسائل شعرية، وهي بحسب الثنائية السوسيرية دراسة المتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي..تحديد نوعية الحريات داخل هذا النظام" **[95]ص 08**.

وهو مفهوم اعتمده الناقد، وجسده في كتاباته، ودراساته النقدية والأسلوبية منها بخاصة لأنه تبنى الأسلوبية بكل اتجاهاتها، وفروعها، فهي فرع من اللسانيات تزعمها تلامذة (دي سوسير) " الذين من

اشهرهم " ليوسبيتزر " و(شارل بالي)، وغيرهم ممن جعلوا علم الأسلوب فرعا من فروع علم اللغة يقوم مقام البلاغة التي انتشرت في القرن التاسع عشر **[41]ص 284**، و هو تأكيد آخر على تبنيه لهذا المصطلح، وللنظرية الأسلوبية التي يعتبر (الانزياح) جوهر ارتكازها.

يتفق عبد الملك مرتاض مع(ليوسبتزر) في مفهومه للانزياح حيث يعد ليوسبيتزر " مفهوم الانزياح مقياسا لتحديد الخاصية الأسلوبية عموما، ومسبارا لتقدير كثافة عمقها، ودرجة نجاعتها ثم يتدرج في منهج استقرائي يصل به إلى المطابقة بين جملة هذه المعايير، وما يسميه بالعبقرية الخلاقة لدى الأديب " **[86]ص 102**، وهو المقياس الذي اتخذه عبد الملك مرتاض في وقوفه على الخصائص الأسلوبية التي تشكل نصا ما كما يوافق (ريفاتير) في تعريفه للأسلوب بكونه انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه، وهو خروج عن القواعد اللغوية، ولجوء إلى ما ندر من الصيغ، وإذا كان الأسلوب هو الخروج عن المعيار، فإن المعيار في عرف (ريفاتير) هوالكلام الجاري على ألسنة الناس في استعماله العادي والحيادي، وهو التعبير البسيط السائر حسب السنن اللغوية وغايتة التوصيل والإبلاغ، وهو تشكيل للغة محدود الفعالية لا تهيمن فيه الوظيفة الشعرية والأدبية، والمعيار باختصار هو صنف من الكلام يمكن تحليله حسب قواعد اللغة، وتحديد نظم بنائية غير أنه لابد من الإشارة إلى ظاهرة هامه في هذا السياق، وهي أن كثيرا من الصور، والأساليب المجازية، والتي كانت تعد في مرحلة من المراحل خرقا لنظام اللغة، و لها مزية على الاستعمال العادي، والقوالب الجاهزة كادت تفقد قيمتها الأسلوبية لكثرة تكرارها **[184]ص 14**.

والانزياح بهذا المفهوم الريفاتيري يستند إليه الناقد بتبنيه للمفهوم الغربي للانزياح،والذي اعتمده باعتباره " المروق عن المألوف في نسيج الأسلوب بخرق التقاليد المتواضع عليها بين مستعملي اللغة، فكان الانزياح خرقا للقواعد المعيارية للأسلوب" **[129]ص 130**، وهو توافق بين نظرة عبد الملك مرتاض للانزياح و نظرة ريفاتير باعتبارهما ركزا على فكرة الخروج عن المألوف في تحديد مفهوم الأسلوب كما يتفق عبد الملك مرتاض مع ما ذهب إليه عبد السلام المسدي في تعريفه للانزياح، فمفهوم الانزياح " كما جاء في الدراسات الأسلوبية، واللسانية الغربية التي تحاول تحديد الواقع اللغوي الذي يعد بمثابة الأصل ثم عملية الخروج عنه، ويشير إلى ضبط الأسلوبية لمفهوم الانزياح باعتباره حدثا لغويا جديدا يبتعد بنظام اللغة عن الاستعمال المألوف، وينحرف بأسلوب الخطاب عن السنن اللغوية الشائعة، فيحدث في الخطاب انزياحا يمكنه من أدبيته، و يحقق للمتلقي متعة، و فائدة كما يضمن مبحث الانزياح ثبتا بالمصطلحات الدالة عليه أو التي تدور في فلكه مع

الإشارة إلى مرجعية هذه المصطلحات **[84]ص 186**هذا مفهوم يتبناه عبد السلام المسدي ويتداخل في ذلك مع مفهوم عبد الملك مرتاض لهذا المصطلح، فالانزياح بذلك طبعة غربية في حلة عربية .

إن النقاد العرب احتضنوا هذا المصطلح، وبسطوه في دراستهم النقدية، وهو ما يؤكده (محمد العمري) في تبنيه لآراء (جان كوهن)، فهو يقر بأن أكمل صياغة لسانية لنظرية الانزياح وأشهرها هي التـي صاغها (جان كوهن) فـي كتابـه " بنية اللغة الشعرية" حيث حاول في هذا البحث أن يبرهن على أن الصورة البلاغية كلها إنما تعمل بخرقها الدائم لسنن اللغة، فإذا كانت اللغة في المنظور الوظيفي وسيلة للتواصل من أقرب الطرق، وبأقل جهد، فإن الشعر يسعى إلى عرقلة هذه الوظيفة بطرق متعددة، و ليس خرق قوانين اللغة إلا مرحلة أولى من عملية الانزياح ينبغي أن تتلوها مرحلة أخرى، وهي مرحلة تقليص الانزياح، وهي مرحلة تأويلية تعيد الصورة إلى حضيرة اللغة، وتبعدها من غير المعقول، لذلك يلح (جان كوهن) على الوظيفة التواصلية وإلا فقد الشعر انتماءه إلى اللغة، وهذا ما عبر عنه (جاكبسون) بالهيمنة، فالخطاب الشعري خطاب لغوي تواصلي تهيمن فيه الوظيفة الشعرية دون أن تغيب الوظيفة التواصلية، ويرى محمد العمري أن نظرية الانزياح باعتبارها إجراء لغويا توجد بعدا مهما في التراث البلاغي العربي في الحديث عن(المجاز و العدول والتوسيع)، و ليست نظرية الانزياح في صياغتها اللسانية المتقدمة إلا محـاولة لتفسير مـا عبر عنه منذ القدم بـ(الغرابة و العجب) كما هو في كلام الجاحظ **[185]ص 36-40** .

يتفق محمد العمري مع عبد الملك مرتاض فيما ذهب إليه إلا أنـه أشد إلحاحا علـى ما ورد في التراث من أبعاد أثرت مفهوم مصطلح (الانزياح) خاصة ما ورد تحت مفهوم (المجاز والعدول والتوسع) في البلاغة العربية كما يظهر في كلام الجاحظ من (غرابة و عجب)، وهذا ما يحيلنا على إمكانية تأصيل ليس فقط مصطلح (الانزياح) بل جل المصطلحات الحداثية خاصة وأن التراث العربي فسيح، وغني بالدرر المتنوعة، وهذا ما يطرح إشكالية البحث في ترقية التراث العربي ليلج مغاور المفاهيم الحداثية الوافدة، وينفض التراب عن المغمور منها، فـعظمة التراث تبدو جليـة في ثـرائه بمفاهيم تقترب من المفاهيـم الحداثيـة الوافدة بل حتى، وإن لم تكن مفاهيم واضحة إلا أنها مورست في التراث لكن بعيدا عن التقعيد الذي ترمي إليه الحداثة الزاحفة ،يتضح بهذا أن الناقد عبد الملك مرتاض في تأصيله لمصطلح (الانزياح) بدا متأثرا بالحداثة إذ تبنى كل الآراء الوافدة بالرغم من إشارته إلى وجود ما في مفهوم (الانزياح) من معنى في التراث البلاغي العربي الثري إلا أن انتصاره في الأخير كان للرؤية الحداثية الغربية على حساب ما جاء في التراث .

الفصل4
المصطلح النقدي التجديدي وأصوله عند عبد الملك مرتاض:

يمكن تحديد مفهوم المصطلح النقدي التجديدي وأصوله عند عبد الملك مرتاض من خلال تعامله مع مجموعة من المصطلحات النقدية التي تتوزع بشكل واضح في كتاباته، ودراساته النقدية المختلفة إلى درجة أنها شكلت رصيده المعرفي الجديد، وحددت معالم رؤيته النقدية في الحقل النقدي العربي بشكل عام والجزائري بشكل خاص، ويمكن حصر هذه المصطلحات، وتحديد مفهومها، وتتبع أصولها كما سيأتي:

1.4. مصطلح لغة اللغة(Méta langage) و أصوله عند عبد الملك مرتاض:

هذا المصطلح الحداثي لم يعمد الناقد إلى تأصيله إذ يعتقد بأنً مصطلح (لغة) هو من صميم مصطلحات السيميائيةً حيث يحيل هذا المفهوم بالضرورة على النشاط اللغوي في إفراده، وتركيبه، واستنساجه، واستبداله، وتراكبه جميعا، والآية على ذلك أنه يأتي وصفا لما يمكن أن نطلق عليه في لغتنا الجديدةً لسان اللسانً أوً (Méta langage) ،فيكون واصفا له، ولكن من الخارجً **[144]ص32-33** .

يتفق الناقد مع الرؤية الحداثية لهذا المصطلح إذ يجعله محيلا على النشاط اللغوي في جميع تجلياته الإفرادية والتركيبية والاستنساجية... بل يجعله واصفا (لسان اللسان) وصفا خارجيا، وهو ما يجعل هذا المفهوم يتداخل مع ما هبت به الحداثة في هذا المجال حيث عد هذا المصطلحً أسلوبا ولغة تستعمل لوصف لغة أخرى طبيعية **"[186]ص1207**، وهو ما ذهب إليه عبد الملك مرتاض حين عد المصطلح واصفا للسان اللسان، فهو يرمي بإطلاقه لمصطلح (لغة اللغة) إلىً وصف الموضوع اللغوي من الخارج ... **" [144]ص33**، متفقا مع الباحثين السيميائيين في تصورهم لهذا المصطلح .

ثار عبد الملك مرتاض على بعض الترجمات التي رآها رديئة لمصطلح (Méta langage):ً ما وراء اللغةً و ً ما بعد اللغةً لأنه ذهب إلى أنً ذلك مخالف لأدنى مواصفات هذا المصطلح في أصله الغربي حيث السابقةً ميتاً ً Métaً تعني في العلوم الإنسانية غير ما تعنيه في العلوم الدقيقة إذ معناها هنا الاشتمال والاحتواء لا الإبعاد والإخراج من أجل ذلك لا ينبغي أن يعني مصطلحًما وراء اللغةً مثلا إلا التخلص من معنى داخلي، والقذف به نحو الخارج من حيث أن الأمر في حقيقته منصرف إلى معنيين اثنين مختلفين، ففي حقل العلوم ... يعنـي التغيير والتعاقب والتخفيف من غلواء تـراكب العناصر..." **[144]ص35-36**.

فانطلاقا من اعتبار السابقةً Méta ً تعني الاشتمال والاحتواء، ارتأى الناقد أن الترجمة العربية تجعل اللاحقة تعني الإبعاد والإخراج، وهو ما يعني أن المصطلح يستوفي النظرة الحقيقية التي يحملها ليخلص الناقد إلى أن (Méta langage) تعني مع كل ذلك "وصفا للغة أخراة؛ لسان طبيعي" **[144]ص36** ليحيل مفهوم هذا المصطلح إلىً ..اللغة و اللسان من أجل، وصفهما، ودراستهما، وتحليلهما" **[187]ص32**، وهو ما يدعو إليه الناقد حيث يتفق مع ما ذهب إليه سعيد علوش في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة تحت ترجمته لهذا المصطلح بـ (ما فوق اللغة) حيثً ينظر إلى ما فوق اللغة في وظيفتها المألوفة، وغير العلمية مرة، وتارة في وظيفتها العلمية التي تقتضي وصف اللغة بشكل يقترب من المناطقة" **[14]ص199**.

فجوهر (لغة اللغة) هو وصف اللغة للغة أخراة كما عبر عن هذا المصطلح بأنه يشير إلىً كل لغة قابلة للتكلم عن نفسها أوعن غيرها" **[14]ص199**، فتكون بمثابة الوصف للغة، فهي بذلك تشير إلى أن (ما فوق اللغة) كما اصطلح عليه سعيد علوش هو ً اللغة الأداة والتي تعمل على تكلم اللغة الموضوع"**[14]ص199**.

فمصطلح (لغة اللغة) عنـد عبد الملك مـرتاض يتداخل مع مـا اصطلـح عليـه سعيد علوش(ما فوق اللغة)، فتوصـل الناقـد بـذلك إلـى أن(Meta) الإغريقية الأصلً تعني في العلوم الإنسانية ما يشمل اللغة الأخرى أو يصفها أو يحويها، وفي الوقت ذاته تتمخض لصلاحية، وصفها، ودراستها، وتحليلها كما جاء في معجم (روبير الكبير)، وكان أول من اصطنع هذا المصطلح الحديث الفلاسفة الألمان في مدرسة فيينا (1939/1929)" **[144]ص36**.

فالناقد يورد كل هذه التعليلات ليبرر اختياره لـ (لغة اللغة) ترجمة لـ (Méta langage)، فالشمول والوصف والاحتواء هما ما جعل الناقد يميل إلى ترجمة المصطلح بـ(لغة اللغة)، فلا الإبعاد ولا القذف يبرران الترجمة التي ذهب لها غير الناقد عبد الملك مرتاض، فكل علمً يكون منظومة معرفية يتخذ له أدوات، وبمجرد التحدث عنها أو بها أو بأية لغة كانت حول لغة أخرى تصادفنا ظاهرة (لغة اللغة)، وحين تنتظم هذه اللغة، وتكتمل اللغة الثانية المتحدث بها لا المتحدث بها، فتشكل كلا قائما بذاته تساورنا ظاهرة اللسان الواصف أوً (Méta langage) **[144]ص36**.

فالوصف واللغة الثانية هو ما يبرر ميل الناقد إلى مصطلح (لغة اللغة) لذلك يؤكد بأنه لا يرىً رأى الذين يذهبون إلى إطلاق مصطلح (ما وراء اللغة)ً أو (ما بعد اللغة) على المفهوم لوقوعهم تحت تأثير الترجمة الحرفية من اللغات الغربية، ولعل الأولى أن يقال ما قلنا:ً (لغة اللغة) وذلك قياسا على القول الذي أمسى مألوفا في اللغة العربية المعاصرة، وهو (نقد النقد) حيث اغتدى هذا المصطلح شائعا في الاستعمال مندمجا في كيان الذوق العربي أوً اللغة الواصفة"، وذلك على أساس أن السابقة الإغريقية التي كانت أصلا للترجمة العربية... إنما تعني الاشتمال والاحتواء **[144]ص36-37**، فالناقد يورد الانبهار بالمصطلحات الغربية من قبل النقاد العرب المعاصرين مما حداهم إلى الترجمة الحرفية للمصطلح دون النظر في ما لا يمكن أن يحيل عليه في اللغة العربية، فبين قصور تلك الترجمات متكئا في ذلك على اعتبار أن السابقة (Meta) تعني الاشتمال والاحتواء .

رغم كل ما أبداه الناقد في تأويل المصطلح، وترجمته إلا أنه لم يخرج عن التصور السيميائي لهذا المصطلح حيث ظل يستعمل هذا المصطلح مستظلا بظلال الحداثة، وما هبت به رياحها في ساحة النقد المعاصر، وهو ما دعاه إلى عدم ربط هذا المصطلح بالتراث إذ لم يشهد التراث هذا المصطلح بيد أنه عرف مصطلح (النسج) على هذا المنوال كما هو الشأن مع مصطلح (لسان اللسان) الذي أورده الناقد على نمط ما يشيع في التراث العربي الإسلامي نحو مصطلح (نحو النحو) .

2.4. مصطلح التناص (Intertextualité) وأصوله عند عبد الملك مرتاض:

التناص من المصطلحات السيميائية الحداثية التي تبناها عبد الملك مرتاض إذ يتردد هذا المصطلح في معظم دراساته السيميائية، ولم يعمد الناقد إلى تأصيله كما سبق له وأن أصل بعض المصطلحات، فهو يؤكد تبنيه لهذا المصطلح من الوجهة الحداثية الغربية بالقول " وأصل هذا المفهوم المستحدث جئناه

من الاحتكام إلى المفاهيم الغربية الحداثية، وهي في مبدئها تعني تفاعل نص مع نص آخر على سبيل التأثر أو التأثير" **[136]ص33**.

فهي إشارة إلى اغتراف الناقد من (السيميولوجيا) الفرنسية خاصة ما جاء به (بارت و غريماس) في هذا الشأن، وما يشير إلى شدة احتكامه إلى هذا المفهوم الحداثي للتناص قوله:" أن هذا التناص للنص الإبداعي كالأكسجين الذي لا يشتم ولا يرى، ومع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر أن كل الأمكنة تحتويه، وأن انعدامه يعني الاختناق" **[135]ص278** وهي إشارة إلى حتمية التناص في كل نص إبداعي، فكأنه يتفق مع ما جاء به (فيليب سولرس)(F.Sollers)، والذي يرى أن التناص يعبر عن" كل نص يقع في مفترق نصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، واحتدادا، وتكثيفا ونقلا وتعميقا" **[188]ص75**.

فهو تداخل مع ما جاء به عبد الملك مرتاض بل دليل على تأثره الكبير بما جاءت به الحداثــة كـما يتفق الناقد مـع ما جـاء به بارت إذ يمثل التناص عنده " تبادلا، حوارا،رباطا،اتحادا، تفاعلا بين نصين أو عدة نصوص في النص تلتقي عدة نصوص تتصارع يبطل أحدها مفعول الآخر تتساكن تلتحم تتعانق إذ ينجح النص في استيعابه للنصوص الأخرى، وتدميرها في ذات الوقت إنه إثبات ونفي وتركيب" **[189]ص29** ،فالتناص بذلك تداخل بين النصوص، وتأثير بعضها في بعض، وهو تأثر للناقد بالرؤية الحداثية التي اعتمدت التناص كتعويض منهجي لنظرية التأثير التي قامت عليها أساسا الأبحاث في الأدب المقارن "**[45]ص93**.

هذا هو المفهوم الذي بنى عليه عبد الملك مرتاض تصوره لمفهوم مصطلح التناص، وهو يتفق مع ما ذهبت إليه (جوليا كريستيفا) حيث يقول: بأن " النص شبكة من المعطيات الألسنية والبنيوية والإيديولوجية تتضافر فيما بينها لتنتجه، فإذا استوى مارس تأثيرا عجيبا من أجل إنتاج نصوص أخرى، فالنص قائم على التعددية بحكم مقروئيته، وقائم على التعددية بحكم خصوصيته وعطائيته تبعا لكل حال يتعرض لها في مجهر القراءة، فالنص من حيث هو ذو قابلية للعطاء المتجدد بتعدد تعرضه للقراءة، ولعل هذا ما تطلق عليه (جوليا كريستيفا) (إنتاجية النص) « Productivité du texte » حيث أنه يتخذ له من اللغة مجالا للنشاط، فتراه يرتد إلى ما يسبق هذه اللغة محدثا بعدا بين لغة الاستعمال الطبيعية، والحجم الشاغر للفعاليات الدلالية، فتنشط اللغة يعني الاهتداء إلى كيفية نشاط هذه اللغة التي هي أصل النص الأدبي في كل مراحله، ومظاهره" **[190]ص57** .

إن النص حسب عبد الملك مرتاض شكل من مادة حققت له وجوده هي اللغة هذه اللغة لها وجود سابق بحكم تداولها بين أفراد القوم وتعبيرها عن أغراضهم "واستعمال النص الأدبي اللغة لتحقيق وجوده دليل على شراكته مع غيره من النصوص في استعمال المادة نفسها، وهذا كفيل بإحداث التماس بين النص المنجز، والنصوص السابقة عليه وبخاصة النصوص التي أنجزت في الجنس نفسه، وحققت ماهيتها في النوع نفسه، والقول على منوال، والكتابة فيه يعني تمثل جنس القول الذي يراد الكتابة على شاكلته" **[84]ص104**، فاللغة جسر لالتقاء النصوص، وبفضلها يلتقي النص الواحد، ويتداخل مع نصوص سابقة له خاصة وأن لغة التعبير واحدة، وهو ما يؤكده عبد الملك مرتاض ذلك من خلال اتفاقه مع الغذامي في ترجمته للمصطلح، فالغذامي يرى أن " كل نص هو حتما نص متداخل...وهذه المداخلة تتم مع كل حالة إبداع النص الأدبي، ولا وجود للنص البريء الذي يخلو من هذه المداخلات ..." **[55]ص13** ، وهو دليل على حتمية التداخل بين النصوص، وهو ما ذهب إليه (السيد البحراوي) إذ يرى أن مفهوم التناص هو " اعتماد نص ما على نص آخر أو أكثر " **[191]ص140**، فيتفق البحراوي مع عبد الملك مرتاض في ذلك إذ يؤكد أن " النص الجديد يعتمد دائما على النصوص السابقة من أجل إعادة تشكيلها من منظور نصه الجديد " **[191]ص140**، وهو دليل على تأثر النص الواحد بنصوص سابقة له، وهو ما ذهب إليه (سولير)، وأيده عبد الملك مرتاض في ذلك، فهو يرى أن التناص" في كل نص يتموقع في ملتقى نصوص كثيرة بحيث يعتبر قراءة جديدة، ..." **[14]ص215**.

وفكرة التداخل في النص الواحد هي جوهر التناص، وهو ما ذهب إليه عبد الملك مرتاض في وقوفه مع ترجمة هذا المصطلح حين أشار إلى أن" مصطلح –التناص المعاصر – الذي هو ثمرة من ثمرات الترجمة الفرنسية أدق على الحال" **[135]ص279**، وهي إشارة منه لاقتناعه بالمصطلح الفرنسي(Intertextualité) " كمفهوم فيه نصان أو أكثر يتعارضان أو يتضاربان أو يتنافسان " **[146]ص196**.

فتمثل التعريفات الحداثية للتناص في جميع تعريفاته لهذا المصطلح، ويبقى مدار كل تلك التعاريف حول التأثير الذي يحدث بين نص ونصوص سابقة له بل حتى بين مبدع وآخر كما عبر عن ذلك في تعريف آخر لهذا المصطلح حين قال: " أن التناص تبادل التأثير؛ تأثير مبدع بآخر"**[146]ص279**، فكان التناص في منظوره هو تأثر مبدع بأفكار مبدع آخر بآرائه وأسلوبه، وهو تأثير هذا الكاتب في ذلك الشاعر في هذا النص كما أنه تضاد يختلف كاتب مع آخر، فيكتب ما يكتب على سبيل التضاد، فيصبح بذلك تشابه؛ تتشابه فيه كتابة بكتابة وكلام بكلام.

يذهب عبد الملك مرتاض إلى أن التناص " تفاعل، وتبادل العلاقة بين نص وآخر إما على سبيل المعارضة أو الاقتباس أو التضاد" **[146]ص188**، وهو بذلك يؤكد الرؤية الحداثية، والأبعاد التي أضفاها على هذا المصطلح من معارضة وتضاد، وهو ما جعله يعد كل نص تشرب وامتصاص، وتحول لنصوص عديدة أخرى، وليس الخطاب وحدة مغلقة حتى لو تعلق الأمر بالعمل الداخلي بل إنه يخضع لعمل نصوص أخرى **[146]ص188**، وهو تأكيد آخر للرؤية الحداثية التي تجعل النص يتشرب من عدة نصوص ليخرج في صورته النهائية .

عبد الملك مرتاض تعمق في هذا المصطلح، وفي استعماله كإجراء سيميائي ليخلص به الأمر إلى اقتراح ترجمة أخرى يراها الأنسب لهذا المصطلح، وهي(التكاتب)الذي برهن على إطلاقه ومواءمته للمفهوم انطلاقا من قوله" فعلينا أن نتصور جريان مصطلح التناص في الكتابات الاجتماعية والتاريخية والفلسفية واللاهوتية وسواها مما يزيد من تنصيب مفهوم التناص، وخطورة تعميمه، وهما أمران يجعلانه غير لائق بأن يقوم مفهوما في مجال الإبداع الأدبي الخالص... وتأسيسا على هذا التصور استحدثنا ما نطلق عليه (التكاتب) " **[146]ص195-197**، فالناقد يرى أن مصطلح التناص يشمل اللغة والأسلوب والأفكار السابقة بينما (التكاتب) أكثر خصوصية من التناص، فمصطلح (التكاتب) عند عبد الملك مرتاض " ينصرف إلى تأثر الكاتب بكتابات أخرى بصرف النظر عن جنس هذه الكتابات، وطبيعتها "**[146]ص198**.

فهو تأثر للكاتب بجملة من الكتابات دون تحديد لجنسها، وهي رؤية استشفها الناقد من خلال حسه النقدي المرهف الذي قاده إلى التمييز بين التناص والتكاتب واعتبار التكاتب أكثر خصوصية من التناص، كما ذهب الناقد إلى اقتراح مصطلح " التفاعل " حيث يرى أن أصل " فكرة هذا المفهوم تعني تفاعل نص مع نص آخر على سبيل التأثر أو التأثير إما بصورة مباشرة بنص يتضمن نصا ... وبصورة غير مباشرة " **[136]ص33**، وهذا المفهوم لم يخرج عن المفهوم الحداثي للتناص، فالتفاعل لم يخرج كثيرا عن مفهوم التناص الذي أورده الناقد مما يحيل إلى التساؤل عن قيمة هذه المصطلحات العديدة حول مصطلح واحد، وإن كان هذا التعدد إثراء لهذا المصطلح، وإضفاء أبعاد أخرى عليه.

إن الناقد عبد الملك مرتاض رغم استئثاره بمصطلح التناص في صورته الحداثية إلا أنه لم يغفل انجازات الناقد العربي القديم في هذا الشأن، فالنقد العربي القديم حافل بمعاني تحيل على ما في مصطلح التناص كـ(الاقتباس) الذي يقول فيه الناقد " هو إن شئت (التناص) اقتباس، وهذا المصطلح بلاغي محض، ولكنه الآن مسطو عليه من قبل السيميائية التي الحقت بالتناصات، واستراحت بل إنها ألحقت

أيضا الأدب المقارن نفسه بنظرية التناص، وبكل جرأة" **[146]ص188**، وهي إعادة الاعتبار للتراث العربي الأصيل، ودلالة على ثراء التراث العربي، وإحرازه لقصب السبق في العديد من المصطلحات النقدية، كما يقترح الناقد مصطلحا آخر ورد في التراث، وهو (السرقات) "وهو مرادف أوردته آراء البلاغيين، والنقاد القدماء من ذلك أراء ابن سلام الجمحي، وقدامه بن جعفر والآمدي وابي عثمان الجاحظ وابن رشيق ، وأبي هلال العسكري وعبد القاهرالجرجاني وعلي بن عبد العزيز الجرجاني وحازم القرطاجني **[192]ص70** ،وهي إشارة إلى تعمق الناقد في التراث، وتمسكه به رغم أنه ينتصر في الأخير إلى المفهوم الحداثي لهذا المصطلح، وهو ما جعله يشير إلى"حفظ النصوص" ونسيانها في تصور بن خلدون على أساس أنها فكرة تناصية، وليست التناص نفسه **[192]ص171**، وهي إشارة منه إلى أن النقد العربي الأصيل حفل بمفاهيم تقترب من التناص إلا أنها لا يمكن أن تكون التناص نفسه بل تغطي جوانب منه، وهي رد الاعتبار للتراث الأصيل في خضم ثورة رياح الحداثة التي أبعدته عن مسرح النقد المعاصر، وهي دعوة لتمحيص التراث لإلحاقه بركب الحداثة والنهوض بالنقد العربي نحو مصاف النقد المعاصر.

3.4. مصطلح المعجم الفني(Langage) وأصوله عند عبد الملك مرتاض :

إن مصطلح (المعجم الفني) من المصطلحات النقدية الحداثية التي لم يعمد الناقد عبد الملك مرتاض إلى تأصيلها رغم وجود ما يحيل على مثل هذا المصطلح في التراث العربي، فيؤكد بأن هذه القضية ً فنية خالصة من مستحدثات النقد الغربي الألسني الوارد حول النصوص السردية والشعرية معا، وقد كان القدامى لجأوا إلى أنه كان لبعض المبدعين العرب سبيلا يسلكونها في الكتابة الإبداعية لا يسلكها سواهم حتى كان من الميسور على جهابذة النقد العربي القديم التمييز بين شعر امرئ القيس، وشعر أبي تمام من جهة، وشعر أبي نواس، وشعر البحتري من جهة أخرى ثم التمييز بين أسلوب أبي عثمان وأسلوب أبي حيان حتى في حال عدم نسبة تلك الإبداعات إلى أصحابها ... " **[111]ص171**.

فالمعجم الفني بهذا ورد شيء مما في مضمونه في التراث العربي، فهو أذن " التميز الذي يميز النص الإبداعي بمجموعة من الخصائص الفنية التي يتفرد بها أو يجب أن يتفرد بها على الأقل حد كل مبدع في أي لغة وفي أي أدب " **[111]ص173**، فهو جملة ما يميز إبداعا ما عن غيره من الإبداعات، فالمعجم بذلك " هو أحد المكونات البنيوية الأساسية في النص، ولتصنيف المعجم لابد من مراعاة معاني الكلمات، ودلالتها، ومرجعيتها على مستوى فضاء النص لابد كذلك من القراءة الباطنية التأويلية لأن الكلمات في الأغلب الأعم هي مداخل متعددة المعاني تتضمن الدلالة الظاهرة البنية، والدلالة المسكوت

عنها، وفي كل ذلك يلعب السياق دور المحرض على التأويل وتعدد القراءات، وخاصة في الخطاب الشعري الذي نجده يخلق سياقه الخاص ضمن فضائه " **[83]ص110**، وهو ما يجعل الإبداع مفتوحا أمام تعدد القراءات، وهو ما يميز كل نص إبداعي عن آخر.

المعجم الفني أصبح يطلق عليه في النقد الغربي مصطلح ألسني يحمل عمق هذا المفهوم، وهو مصطلح (Langage)، وهو ما أكده عبد الملك مرتاض حين ذكر بأن هذا المصطلح الغربي "هو ما نطلق عليه نحن (الخطاب) .... في الغالب يطلق على شبكة العناصر الألسنية المستخدمة داخل نص من النصوص، فالمبدع العربي لا يلتمس منه خلق جديد، ولا يطلب منه الإتيان بما لم يأت به الأوائل، وهو شيء كان أبو العلاء المعري قد زعمه في لحظة زهو وغرور بالنفس ...وإنما يطلب منه أن يصطنع مجموعة من الشفرات و الإشارات والعلامات التي إن كانت مدونة في معاجم اللغة أو مبثوثة في الأسفار، فإنها لم ترد قط على ذلك النحو الذي يجب أن ترد عليه لديه..." **[111]ص173**، فمفهوم المعجم الفني تطور عند الغرب حتى أصبح يطلق عليه (الخطاب) أو(Langage)، وهو يعبر عن سلسلة متكاملة من العناصر في نص إبداعي معين، وهو ما اتفق معه عبد الملك مرتاض في تأكيده بأن هذا المصطلح هو مقابل للخطاب ليشير إلى أن المطلوب من المبدع ليس المروق عما جاء به الأوائل، وما ورد في متون المعاجم، ولكن استخدام كل ذلك في شبكة تجعل تناوله لتلك العناصر متميزا عن تناول غيره لهذه العناصر بل يتميز عن ذلك الاستعمال المعجمي لها .

إن مفهوم المعجم الفني رغم ورود شيء من معناه في التراث عند أحد أعمدة البلاغة والنقد الجاحظ " حين تحدث عن خطبة كان الرواد عزوها إلى معاوية بن أبي سفيان، وهي في حقيقتها لعلي بن أبي طالب" **[111]ص171** إلا أن عبد الملك مرتاض لم يؤصل هذا المصطلح، ولم يجعله عربيا خالصا رغم سعيه في كل المناسبات إلى تأصيل المصطلحات الغربية انطلاقا مما جاء على لسان الجاحظ من مصطلحات تحمل شيئا من مفهوم المصطلحات الغربية، فيبسط المفهوم الغربي على المصطلح التراثي، وهو ما لم يفعله مع مصطلح (المعجم الفني) إذ ذهب إلى أن الجاحظ " لم يبرهن على رأيه بالوسائل التقنية التقليدية كالفزع إلى الرواية أو الاستعانة بتدوينات المؤرخين، وإنما برهن عليه... من ملاحظات فنية خالصة تتعلق بعلم خصائص الأسلوب في هذه الخطبة، ولهجتها " **[111]ص171**.

وهو ما يحيلنا إلى أن مصطلح (المعجم الفني) لم يكن معروفا في التراث كمصطلح، ولكن كممارسة كان متناولا، فلا يمكن إهمال آراء الجاحظ، وتفضيل جيد الشعر من رديئه، والموازنة بين الشعراء كل هذا كان يخضع إلى ما ورد من مفهوم تحت مصطلح (المعجم الفني)، فالمعجم كما يؤكد

عبد الملك مرتاض يندرج " في باب النقد من حيث هو كلام، وفي باب اللسانيات من حيث هو جمل، وفي باب المعجم من حيث هو ألفاظ منثورة هنا وهناك ... وهو الذي يقوم على اصطناع الملاحظة الدقيقة، واستخدام الإحصاء للإلمام بالظاهرة المهيمنة على نسج الخطاب أي الاحتكام إلى النص وحده دون اللجوء إلى عوامل خارجية بعيدة عنه كثيرا ما تدخلت فيه ..."**[111]ص173**، فالمعجم هو مكون أساسي وجوهري تتأسس عليه بنية الجملة النحوية، ويحدد معناها، فالمعجم من الناحية التركيبية غير منفصل عن التركيب، وعلاقته بالتركيب علاقة تكوينية ضامنة لاشتغال اللغة **[162]ص57**.

وهو ما يحيل على ما يلعبه المعجم في التركيب من دور يميزه عن غيره من الاستخدامات المتعددة للتركيب خاصة في تحديد المعنى الذي تتأسس عليه بنية الجملة النحوية، فالمعجم وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب وبين لغات الشعراء والعصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها هي مفتاح النص أو محاوره التي يدور عليها "**[162]ص58**، فالمعجم بهذا المفهوم هو ما اعتمدته الأسلوبية في بداية أمرها، وهو ما درج عليه النقاد في تراثنا العربي إلا أنهم افتقدوا تقنية الاعتماد على كلمات تعد الركيزة التي يدور حولها النص، وهو ما يحيل إلى اعتماد تقنية الإحصاء في الوقوف على المعجم الفني إلا أن تقنية الإحصاء "تعزل الكلمات عن سياقها، وتتعامل معها كشيء فاقد للتواصل مع ما يتقدمه، وما يلحقه، وهي بهذا لا تختلف عن الدراسات الفرضية المعروفة لدى المناهج التاريخية في دراسة الخطاب الشعري وغيره " **[162]ص59**.

وهي إشارة إلى ما يعيق الإحصاء في ما يمثله من إقصاء كلمات لا تتردد في النص بكثرة، وقد يكون لها شأن كبير في سياق النص ومخاطبه فما "السبب في إغفال دور تلك الألفاظ التي لا تتردد كثيرا في الخطاب المدروس ... تلك الألفاظ المهملة قد تكون ذات أهمية كبيرة في إلقاء الضوء على جوانب النص المدروس ... أية كلمة (بل أي صوت) ليس وجودها اعتباطيا ... كما أن حديث الطريقة الإحصائية عن الألفاظ "المحور" و"المفاتيح" يحتاج إلى تدقيق، فأي الألفاظ تعتبره كذلك ؟ الأسماء أم الصفات أم الأفعال ؟ يظهر أن كثيرا من الدراسات المنجزة على ضوئها تهتم بالاسم أولا، وبالفعل ثانيا، وبالصفة ثالثا اعتمادا على نسبة التردد، وهذا خطأ فادح أيضا ذلك أنها تجعل الخطاب يتسم بسكونية، وبوصف أحوال، وليس خطاب توتر وحركة إذ الأسماء والصفات "جميعها "، وبعض الأفعال تدل على السكون، ولكن أغلب الأفعال تؤشر على الحركة مع أن الإحصاء لم يمنحها إلا نسبة ضئيلة في حين أن كثيرا من الدراسات المحدثة تؤكد أن الفعل هو الأكثر مركزية من باقي أقسام الكلام الأخرى **[162]ص59-60**.

وهذا ما وقع فيه عبد الملك مرتاض في الكثير من دراساته عند وقوفه على (المعجم الفني) إذ يحشد جملة من المفردات، الأسماء، والصفات والأفعال محاولا الوقوف بها على خصوصية النسج في النص الإبداعي لكن لا يلبث أن يقع في عزل الكلمات عن سياقات كان لا بد أن تؤخذ وفقها كما يتم تهميش الكلمات ذات التردد النادر بالتركيز على كلمات تتردد بكثرة، وهذه كلها ثغرات من ثغرات تقنية الإحصاء التي تعتمد في تحديد المعجم ليبقى المعجم في الأخير "لحمة أي نص كان، ويحتل مكانا مركزيا في أي خطاب، ولذلك اهتمت به الدراسات اللغوية قديما وحديثا، وجعلته مركز الدراسات التركيبية والدلالية" **[162]ص60**، فجوهر النص هو شبكة من العناصر الألسنية المستخدمة في النص والتي تميزه عن غيره من النصوص، وتفرده عن غيره من الخطابات، وهو مفهوم ينبسط على المفهوم الغربي الذي أكده عبد الملك مرتاض في الكثير من دراساته النقدية مؤيدا بذلك ما جاء به النقد المعاصر من مفهوم لهذا المصطلح، ومن تقنيات تعين على الوقوف على جميع تجلياته.

4.4. مصطلح الإيقونة(Icône) وأصوله عند عبد الملك مرتاض:

لم يعمد الناقد عبد الملك مرتاض إلى تأصيل هذا المصطلح بل تبناه كما جاءت به الدراسات الحديثة و خاصة ما جاء به المنظرون السيميائيون، فيقترح مصطلح (التماثل و التقاين) للدلالة على هذا المصطلح، فيؤكد أن العرب الحداثيين يصطنعونه " كما جاء في أصله في اللغات الغربية، وقد انحدر هذا المصطلح في أصله من اللغة الإغريقية (Eicon- Eikona) ، ثم استعمل في اللغة الروسية تحت لفظ (Icon) ثم استعمل في اللغة الانجليزية عام(1833) تحت لفظ (ICON) ثم استعمل أخيرا في اللغة الفرنسية عام(1838) تحت لفظ (ICONE) " **[134]ص31**، وهو تتبع من الناقد للمصطلح في تقاربه بين لغات العالم، وهو دليل على اطلاعه الكبير، وانغماسه في ما جاءت به الحداثة ليؤكد بأن هذا المصطلح كان يعني في أصل الاستعمال الانجليزي والفرنسي معا " الصورة المقدسة للديانة المسيحية، وخصوصا للمسيحية الشرقية، ولعل أول من اصطنعه مصطلحا سيميائيا إنما هو(بيرس)(Peirce) الذي عرفه بعلاقته الشبهية بالعالم الخارجي" **[134]ص31**، ثم يخرج من هذا التعريف إلى التراث العربي عرف شيئا من هذا المعنى حين يورد ما ورد تحت مادة (علم) في لسان العرب بأنه " العلاقة التي تجسد امتلاك الخصائص نفسها بالقياس إلى الشيء المدلول عليه بذاته " **[147]** .

فيتفق بذلك مع ما ذهب إليه (بيرس) في تعريفه للإيقون بل يتبنى ما جاء به (جان مارتيني) حين ذهب إلى أن الإيقونة " شيء يتحاور مع آخر بعلاقة شبه بحيث نستطيع أن نتعرف عليه ببداهة " **[134]ص31**، ويتمثل الناقد هذا التعريف في تعريفه لمصطلح (المماثل) الذي اقترحه ترجمة لمصطلح(

ICONE) بأنه "الشيء الذي يماثل الآخر في العالم الخارجي أي الصورة الحاضرة المطابقة للصورة الغائبة هو كل أثر متروك على شيء آخر أو قل إنه هو كل شيء حاضر في الذهن أو في العين أو في السمع أو الشم، وربما في اللمس أيضا مطابق لما في الخارج بقصد أو بدون قصد، وذلك كانعكاس وجه في صفحة عين من الماء أو في مرآة أو أثر قدم...فكل هذه الانعكاسات أو الاستحضارات أو التماثلات تعد مماثلية " **[134]ص31-32**، فجوهر التماثل في نظر عبد الملك مرتاض هو التمكين لاستحضار شيء بعيد أو غائب خارجي بما يماثله لا بما يشابهه، وهو تمثيل عميق لما جاء به بيرس تحت مفهوم (Icon) .

يبرر الناقد اختياره ترجمة مصطلح (ICON E) بمصطلح التماثل لغاية يراها متمثلة في هذا المصطلح، وهي إنه يؤدي إلى الازدواج مع التشاكل والتباين من جهة ثم لمحاولة إعطاء دلالة جديدة لهذا المصطلح السيميائي بحيث لا يغتدي المماثل مجرد شيء له قابلية الاستقبال والخضوع فقط، ولكنه شيء مقتدر على التفاعل والتخاصب...عبر الخطاب الأدبي بعامة، والخطاب الشعري بخاصة مع العناصرالسيميائية الأخرى الفاعلة" **[144]ص140**.

فغاية اختيار الناقد لمصطلح المماثلة عوضا عن المصطلح السائد في الساحة الغربية ترجمة لمصطلح إيقونة هو ما يتمثله المصطلح من جمع بين تجليات التشاكل والتباين ولإضفاء بعد التفاعل والتخاصب على المماثل، كما يحيلنا الناقد إلى ما يمثله التماثل من كشف لمدى" قدرة تعامل ناص بعينه مع الصور أو المنظورات والمسموعات والملموسات والمشمومات و المذوقات، ولعل هذه المظاهر أن تكون لونا إضافيا للتشاكل والتباين، فيتيح لإجراءات التحليل أن تتسلط على العمق والسطح بكل ما ينشأ عن ذلك من تمثل لعلاقات أخرى قد تتجاوز العمق والسطح معا إلى ما يجاورهما، ويحوم من حولهما" **[134]ص33**.

وهو بعد أضافه الناقد للتماثل فأثرى به مفهوم (ICON) كما جاء في الدراسات الحداثية لكن مع كل ذلك إلا أن الناقد يرى أن ما قرره (شارل بيرس) محتاج إلى بلورة، وتدقيق مع تسليمه بأن المماثلة تحتاج إلى شيء من النقد، فهي تقوم على مبدأ التماثل بين الأشياء الحاضرة والغائبة أي الشبه التام بين الصورة الحاضرة الدالة على الصورة الغائبة إما بواسطة الإدراك البصري، وهو الأشيع في السيميائية التقليدية، وإما بالإدراك البصري اللمسي، وإما بالشمي، وإما الذوقي، و إما بالسمعي، وهو ما نريد نحن أن نوسع هذا المفهوم إليه أي بين سمة حاضرة تحيل على سمة غائبة كانعكاس وجه على صفحة ما أو انعكاسه في مرآة...." **[134]ص33-34** ، وهو إقرار للناقد بضرورة نقد (المماثلة)، وإضفاء أبعاد

عليها مع إثراء ما جاءت به الدراسات الحداثية، وعدم التسليم بنقائصه، وإهماله "الجانب التركيبي في مبدأ الكلام القائم على القرينة، فإن الشرطية الحدوثية التي وضعت أساسا في قيامه ليست مجزأة لكي نميزه عن التماثل الذي، وإن كان ينهض على مبدأ (التماثل التام)، وهو (المماثل التام) أوشبه تام، وهو (المماثل الناقص)، وهذان المصطلحان من إنشائنا، فإن المماثل يظل هو أيضا في تصورنا نحن على الأقل قائما على شرطية وجود الأصل ليحدث الفرع أو طفور الحاضر يمثل الغائب في الذهن" **[134]ص34-35**.

وهي دعوة من الناقد إلى إعادة النظر فيما جاء به (بيرس) خاصة في إهمال نظريته للجانب التركيبي في مبدأ الكلام القائم على القرينة، فيذهب عبد الملك مرتاض بذلك إلى إن" التمييز بين المماثلية التي تقوم على مبدأ التماثل بين الأشياء بين الحاضر، والغائب، وبين القرينة التي تقوم على مبدأ السببية أو الشرطية هو تمييزغير مقنع من الوجهة المنطقية حيث إن السببية يمكن أن تكون مبدأ غير مقنع من الوجهة المنطقية حيث إن السببية يمكن أن تكون مبدأ تخضع له كل الأشياء في حدوثها أي أن أي مماثل(ICON) كيفما كان شأنه يخضع هو أيضا للسببية مثله مثل القرينة (INDICE) حذو النعل بالنعل" **[144]ص141**.

وهو دليل على افتقار النظرية التي جاء بها (بيرس) في مجال الإيقونة إلى بلورة و تدقيق، وتدارك لكثير مما تم إغفاله فيها، وذلك بوضعها تحت محك النقد، والتمحيص والتخليص للتقويم والتعزيز مع كل هذا يبقى أن عبد الملك مرتاض تبنى جميع الآراء الحداثية التي جاءت حول الإيقونة مع محاولته لإثراء ما جاء به المنظرون السيميائيون، وعدم الانغلاق على ما جاؤوا به، والتسليم بنقائصه بل السعي الحثيث لاستدراك ما تم إغفاله، والتنبيه على العثرات التي طالت هذه النظرية السيميائية .

5.4. مصطلح السارد الروائي(NARRATEUR) وأصوله عند عبد الملك مرتاض :

هذا مصطلح من مصطلحات السردية الحداثية تناوله عبد الملك مرتاض في دراساته النقدية، فقد ورد هذا المصطلح في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة بأنه "الشخص الذي يصنع القصة وليس هو الكاتب بالضرورة في التقليد القصصي الأدبي" **[14]ص111**، ويتوافق مع هذا ما جاء به (رولان بارث)، فالسارد الروائي عنده " ليس هو المؤلف الحقيقي المشكل من لحم ودم وعظام من أجل ذلك لا ينبغي له أن يلتبس به التباسا، فكأن الذي يكتب ليس هو الشخص الموجود، ويصطنع السارد من ضمن ما يصطنع ثلاث شفرات في نشاطه هي: أنا، هو، أنت" **[128]ص85**، فالسارد قد لا يكون دائما هو

الكاتب، والمؤلف الحقيقي بل قد يروي لنا أحداثا يصطنعها فـ(رولان بارث) بهذا يفرق بين الراوي والكاتب أو المؤلف الحقيقي، وهو ما لم يذهب إليه عبد الملك مرتاض .

السارد كما ورد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة هو " وسيط بين الأحداث و متلقيها " **[14]ص111**، وهو ما وافقه فيه عبد الملك مرتاض، فالسارد في منظوره "هو المتحدث بكسر الدال" **[128]ص85**، فالسارد هو ناقل الأحداث إلى متلقيها، فهو وسيط فني يلازم ضمير المتكلم في الغالب، فهو المتحدث الذي ينقل الأحداث، وهو الذي يصطنع ثلاث شفرات في نشاطه (أنا – هو – أنت)، وهذا ما أكده عبد الملك مرتاض بتبنيه لهذا المصطلح من الوجهة الحداثية، وهو ما تمثله في أعماله الروائية، ودراساته النقدية ليبقى السارد في منظوره هو المتحدث وهو الوسيط الفني بين الأحداث ومتلقيها .

السارد عند عبد الملك مرتاض "قد يكون ضميرا لأدب ما، أو شعب ما أو أمة في زمن ما، وهو الذي يسوق الحكاية من وجهة نظر عليا لأنه هو الذي يزجيها، ويرعى نسيجها، ويتعهد نشأتها، ويتابع تطورها إلى أن يبلغ المنتهى الذي يود بلوغه" **[135]ص190**، فهو المتحكم في سرد الحكاية المتصرف بكل جزئياتها، فالناقد يذهب مذهب (رويتر)(Y.Reutre) إذ يرى "أن الراوي مكون من جملة العلامات التي تبني صورة المضطلع بالسرد في النص، فهو المضطلع بجميع تجليات السرد في النص " **[193]ص136**، هذا المفهوم يتبناه عبد الملك مرتاض، ويذهب إلى أن "السارد من حيث هو صنفان داخلي وخارجي، فأما الداخلي، فهو الذي يندس في ثنايا شخصياته، ويتوارى وراء المواقف التي تقفها، والمحن التي تساور سبيلها أثناء اصطراعها مع سواها عبر العمل السردي على حين أن السارد الخارجي لا يكشف عادة جهارا عن هويته من خلال الشخصيات بحيث يفلح في الاندساس من ورائها، والتواري بعيدا عن اصطراعها "**[135]ص190**.

وهنا يختلف عبد الملك مرتاض مع ما جاء به(كايزر)(w.kayser) الذي يذهب إلى أن الراوي غير الكاتب لأن الأول ينتمي إلى العالم الأدبي أوالمتخيل الذي أنشأه إنشاء، فهو في صنعه أو خلقه أو اختلاقه " **[193]ص136**، فالناقد لا يرى أن السارد كالشخصية رغم اضطلاعه بالسرد إذ الشخصية" تكون في منزلة المتحدث عنه" **[128]ص85** بينما اعتبار الراوي كالشخصية كما ذهب إلى ذلك (ستنزال) (F.STANZEL) عندما بين أن الراوي من إنشاء الكاتب شأنه شأن الشخصيات القصصية" **[193]ص136**،فالناقد لا يعتبر السارد الروائي كالشخصية بل قد يتقمص شخصية من شخصياته، فلا يجعل حاجزا بين منشئ الحكاية وراويها وهو ما جعله يفند ما ذهب إليه (بارت) من أن" الراوي شأنه شأن شخصيات القصة كائن ورقي ولا يجوز الخلط بين منشئ القصة وراويها"

[193]ص136، وهو مـا جعله يؤكد أن منشئ القصة هو راويها متقمصا في ذلك شخصية أو مندسا وراءها.

6.4. مصطلح علم السرد (Narratologie) وأصوله عند عبد الملك مرتاض:

عبد الملك مرتاض يتبنى النظرة الحداثية لعلم السرد، فيقول بالمناسبة " نود أن نقدم نبذة صغيرة عن هذه التقنية القصصية للقارئ غير المتمكن من اللغات الغربية الحديثة، فالعمل السردي أو علم السرد الذي يتحدث عنه، فيتخذه موضوعا للبحث هو علم مكمل لعلوم السردية التي تشمل كل ما له صلة بهذه التقنية التي تعد أم التقنيات الأخرى، فالسردية (أو علم السرد) هي الأدوات العلمية التي يتسلح بها الباحث من أجل الكشف عن سر العمل السردي" **[128]ص84**.

فعلم السرد هو الوقوف على التقنيات المستعملة في انجاز العمل السردي، فيتفق الناقد في مفهومه مع مـا جاء فـي معجـم المصطلحات الأدبية المعاصرة إذ يذهب إلى أن علـم السـرد (السردية) "هي الطريقة التي يروي بها القصة" **[14]ص11**.

وهو علم دراسة طرائق السرد، كما يذهب الناقد مذهب(تودوروف)، فالســرد عنده "هو علم القصة " **[14]ص11**، فهو العلم الذي يهتم بطرائق تشكل القصة، فعلم السرد هو دراسة السرد والبنيات السردية، فالناقد ذو نظرة حداثية لعلم السرد، ويظهر ذلك من خلال دراساته السردية خاصة ما يتجلى في كتابه: ألف ليلة وليلة- تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، وكتابه: التحليل السردي للخطاب، و فيه جسد الإجراءات السردية الحداثية في تحليل الخطاب، وبدأ متمرسا ومتحكما في دواليبها مما أهله أن يكون ناقدا سردانيا مضطلعا بجزئيات هذا الفن من الوجهة الحداثية مستثمرا ذلك في كشفه عن خبايا بعض النصوص التراثية .

7.4. مصطلـح الرؤيـة(Vision) و أصولـه عند عبد الملك مـرتاض :

هذا المصطلح يتبناه الناقد من وجهة تقليدية وحداثية مع انتصاره في دراساته للوجهة الحداثية إذ يتبنى وجهة نظر (تودوروف) الذي ذهب إلى أن الرؤية تتجسد في ثلاث خطوات سنأتي عليها بعد أن نعرف الرؤية كما عرفها (بوث) (Wayne G. Booth) بقوله: " إنا متفقون جميعا على أن زاوية

الرؤية هي بمعنى من المعاني مسألة تقنية، ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة"**[46]ص46**، فتعلق الرؤية بالتقنية المستخدمة لحكي القصة بل هي النظرة التي تحدد بها القصة كما ورد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة بأن الرؤية هي " وجهة نظر يتم بحسبها تحديد .. القصة المحكية" **[14]ص106**، فالرؤية لا تتحدد إلا بالغاية "التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي، وهذه الغاية لا بد أن تكون طموحة أي تعبر عن تجاوز معين لما هو كائن أو تعبر عما هو في إمكان الكاتب، ويقصد من وراء عرض هذا الطموح التأثير على المروي له أو على القارئ بشكل عام، ولا يهمنا هنا أن نتحدث عن مضمون الطموح، ولكن عن الطرق المختلفة لزوايا النظر التي يعبر بواسطتها عنه" **[46]ص46**، وهو ما ذهب إليه عبد الملك مرتاض، فحسبه أن الرؤية متعلقة بكيفية عرض تفاصيل وجزئيات العمل السردي .

إن أول من جنح إلى الرؤية السردية هو الشكلاني الروسي (توماتشفسكي) الذي ميز بين نمطين من السرد (سرد موضوعي) (Objectif) و (سرد ذاتي) (Subjectif) ، "ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء حتى الأفكار السردية للأبطال أما في نظام السرد الذاتي، فإننا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي أو طرف مستمع متوفرين على التفسير لكل خبر متى وكيف عرفه الراوي أوالمستمع" **[50]ص189**.

فـ(توماتشفسكي) أول ما ميز بين حالتين الحالة الأولى السرد الموضوعي " يكون الكاتب مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليفسر الأحداث، وإنما ليصفها وصفا محايدا كما يراها أو كما يستنبطها في أذهان الأبطال، ولذلك يسمى هذا السرد موضوعيا لأنه يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يحكى له، ويؤوله، ونموذج هذا الأسلوب الرواية الواقعية" **[46]ص47**، فهذه الحالة تعتمد مدى حياد الكاتب، وبعده عن التحكم في سيرورة أحداث القصة، وهذا شكل من الرؤية تبناه الناقد عبد الملك مرتاض مستلهما إياه من هذه النظرة الشكلانية مطعما إياه بنظرة (تودوروف) التي استمدها من (بويون) (Gean Pouillon)، أما الحالة الثانية، فهي التي لا نقدم فيها الأحداث إلا من زاوية نظر الراوي، فهو يخبر بها، ويعطيها تأويلا معينا يفرضه على القارئ، و يدعوه إلى الاعتقاد به نموذج هذا الأسلوب هو الروايات الرومانسية أوالروايات ذات البطل الإشكالي " **[46]ص47**، هذه الرؤية تبناها عبد الملك مرتاض بشكل مفصل، فقد ذهب إلى أن هذه الرؤية يعتمدها السارد التقليدي الذي يقدم نفسه على أنه أعلم من شخصياته بالحدث، فمصطلح الرؤية بذلك مستمد عنده من التنظير الحداثي لهذا المصطلح .

1.7.4 مصطلح الرؤية من خلف(Vision par derrière) و أصوله عند عبد الملك مرتاض :

هذا المصطلح استلهمه الناقد مما جاء به (تودوروف) نقلا عن (جون بويون) حيث يذهب إلى أن الرؤية من الخلف هي رؤية يكون السارد فيها " أعلم من شخصياته بالحـدث أي أنه يقدم نفسه على أساس أنه أعلم بكل تفاصيل السرد، وجزئياته داخل العمل السردي..." **[128]ص85**، وهي نظرة يتبناها السارد التقليدي كما ذهب إلى ذلك عبد الملك مرتاض هذه الرؤية أخذها عن (تودوروف) الذي عرف هذه الرؤية السائدة في الحكي الكلاسيكي بأنها رؤية " يكون الراوي عارفا أكثر من ما تعرفه الشخصية الحكائية إنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال، وتتجلى سلطة الراوي هنا في أنه يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الأبطال الخفية تلك التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم " **[194]ص147-148** .

إن هذه الرؤية يتبناها عبد الملك مرتاض، وهي رؤية سردية أشار إليها الشكلاني الروسي (توماتشفسكي) تحت مفهوم السرد الموضوعي فزاوج الناقد بين الرؤيتين، وانتصر لرؤية(تودوروف).

2.7.4 مصطلح الرؤية مع(Vision avec) و أصوله عند عبد الملك مرتاض:

يذهب عبد الملك مرتاض في تعريفه لهذا المصطلح إلى أن السارد فيها يكون "متساويا مع الشخصية فـي المعرفة، فـإن تلك التقنية ... يطـلق عليها الرؤية المتصاحبة" **[128]ص86**، فهذا الشكل تستوي فيه " الرؤية لدى السارد، وشخصياته في درجة واحدة من الوعي والمعرفة بحيث لا أحد منهما يكون أعلم من الآخر كأن يعرف سرا... أو حافزا أو دافعا أكثر من سواه"**[135]ص193**، هذا الضرب من الرؤية الذي يستوي فيه الراوي مع شخصياته استلهمه الناقد من نظرة (تودوروف)، فقد أورد أن مصطلح (الرؤية مع) تكون فيه معرفة الراوي " على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، فيستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب، ولكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر الرؤية مع، فإذا ابتدأ بضمير المتكلم، وتم الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب، فإن مجرى السرد يحتفظ مع ذلك بالانطباع الأول الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي، ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية" **[194]ص147-148**.

فالسارد شاهد على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة إن (الرؤية مع) أوالعلاقة المتساوية، والمتصاحبة بين الراوي و الشخصية هي التي جعلها (توماتشفسكي) تحت عنوان السرد الذاتي " والواقع أن الراوي يكون هنا مصاحبا لشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الوقائع، وقد تكون الشخصية نفسها تقوم برواية الأحداث، ويتجلى هذا بشكل واضح في روايات الشخصية سواء في الاتجاه الرومانسي أو في اتجاه الرواية ذات البطل الإشكالي" **[46]ص48**، فـ(توماتشفسكي) أول من أشار إلى هذا الضرب من الرؤية تحت عنوان السرد الذاتي، وهو ما اعتمده عبد الملك مرتاض في جميع دراساته السردية، فقد قرر بأن " المعرفة في هذا الضرب من العلاقة بين السارد، وشخصياته مشتركة بل مستوية، فهو هي، وهي هو، ومعرفته معرفتها، ومعرفتها معرفته" **[135]ص139**، فالناقد بهذا يتبنى ما جاء به (توماتشفسكي)، وما جاء به (تودوروف) نقلا عن (بويون).

3.7.4 مصطلح الرؤية من خارج (Vision de dehors) و أصوله عند عبد الملك مرتاض :

يشير عبد الملك مرتاض في تعريفه لهذا الضرب بأنه رؤية " تكون من الخارج بحيث أن السارد نتيجة لذلك يعلم أقل من أي شخصية من شخصيات روايته إنه لا يستطيع أن يصف لنا أكثر مما يرى أو يسمع، وحين يوجد مثل هذا السلوك السردي في عمل روائي ما، فإنه يضفي عليه ضبابية كثيفة تجعله معتاص الفهم، ويشيع مثل هذا الشكل في الأعمال السردية الحداثية أوالجديدة " **[135]ص194**، فالسارد في هذا الضرب من الرؤية أقل معرفة من شخصياته، فهو مرتبط بما يرى، ويسمع، و هو ضرب اقتبسه الناقد مما جاء به (تودوروف) الذي ذهب إلى أن الراوي لا يعرف " في هذا النوع الثالث إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية، والراوي هنا يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي أي وصف الحركة والأصوات لا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد الأبطال، ويرى (تودوروف) أن جهل الراوي شبه التام هنا ليس إلا أمرا إتفاقيا، وإلا، فإن حكيا من هذا النوع لا يمكن فهمه" **[46]ص48**.

فهذا الضرب من الرؤية لم يشر إليه (توما تشفسكي)، وربما يرجع ذلك إلى عدم ظهور الأنماط الحكائية التي تبني هذه الرؤية ظهورا واضحا كما أن الرواية التي تنتمي إلى هذا الاتجاه وصفت بأنها رواية شيئية "لأنها تخلو من وصف المشاعر السيكولوجية كما أن بعضها يكاد يخلو من الحدث هناك غالبا وصفا خارجيا محايدا لحركة الأبطال، وأقوالهم، وللمشاهد الحسية مع غياب أي تفسير أو توضيح، والقارئ في مثل هذه الروايات يجد نفسه دائما أمام كثير من المبهمات عليه أن يجتهد بنفسه لإكسابها

دلالة معينة " **[46]ص48**، فهذا الشكل الحداثي الذي أخذه عبد الملك مرتاض عن (تودوروف) يشيع في الأعمال السردية الحداثية كما أنه يعنت القارئ في فك سراديب العمل السردي.

8.4. مصطلح السرد بضمير الغائب(Narration du pronom de la troisième personne) وأصوله عند عبد الملك مرتاض:

هذا المصطلح استمده الناقد من التنظيرات الغربية خاصة ما جاء به (نورمان فريدمان)(Norman Friedman) الذي يعرف هذه التقنية بأنها " الحكاية التي تسردها شخصية واحدة " **[135]ص195**، وقد أثنى الناقد عبد الملك مرتاض على هذه التقنية حيث تبناها في جميع دراساته النقدية، فهو يقول في هذا الشكل من السرد بأنه " محمود لأنه يركز النشاط السردي من حول رواية لا يكون إحدى الشخصيات، وإنما يتبنى وجهة أو وجهات نظرها " **[135]ص195**، فتبنى ما جاء على لسان (نورمان فريدمان)، وذلك بتطبيقه لهذه التقنية في دراساته، والتي جعلته يكتشف أن "من الأعمال السردية الشهيرة التي اصطنعت هذا الشكل السردي في الجزائر ثلاثية محمد ديب "**[135]ص195**.

فهو يمارس هذا المصطلح، ويكشف به عن السرد في الروايات التي يخضعها للدراسة والنقد بل يؤكد تبنيه لمفهومه حين ذهب إلى أن هذه التقنية " وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد، فيمرر ما يشاء من أفكار وإيديولوجيات وتعليمات وتوجيهات وآراء دون أن يبدو تدخله صارخا، ولا مباشرا إلا إذا كان محروما مبتدئا، فالسارد يغتدي أجنبيا عن العمل السردي، وكأنه مجرد راو له بفضل هذا الهو العجيب " **[116]ص177**.

فالناقد يواصل مدحه لهذه التقنية، وما توفره من متعة في السرد بحيث " يفصل ضمير الغائب النص السردي فصلا عن ناصه الذي نصه، ويجعل المتلقي واقعا تحت اللعبة الفنية التي تعد اللغة أداتها، والشخصيات ممثلات فيها، فيعتقد من لا علم له بالخدعة السردية أو بالأدب السردي ببساطة أن ما يحكيه السارد في نصه هو حقا كان بالفعل، وأن الناص مجرد وسيط بينه وبين الأحدوثة المحكية ..." **[116]ص179**، فهذه التقنية تجعل المتلقي يصدق كل ما يقرأ بل هذه الخدعة السردية تحمله على التصديق بحدوث ما يجري، وأنه أخل بالتاريخ والواقع من حيث هو مجرد نسيج لغوي بمقدار ما يبتعد عن الواقع والتاريخ يقترب من الأسطورة وعطاء الخيال **[116]ص178**.

فهذه التقنية التي أعجب بها الناقد تعد تمويها حقيقيا للقارئ بل تجعله أشد انجذابا للرواية، وما يثري، ويعزز انتصاره لهذه التقنية هو تبنيه لما جاء به (رولان بارث) (Roland Barthes) إذ عده النقاد من أبرع النقاد الغربيين حديثا عن ضمير الغائب هو (il)، فقد اختصه بمقالة على حدة في بعض كتاباته التنظيرية" **[116]ص179**.

وهو ما يؤكد تبني الناقد لهذه النظرة الغربية لهذا المصطلح ليخلص إلى أن هذه التقنية " تتيح للكاتب الروائي أن يعرف شخصياته، وأحداث عمله السردي ... وذلك على أساس أنه كان قد تلقى هذا السرد قبل إفراغه على القرطاس، فهو هنا يزدجي الأحداث، وشخصياتها نحو الأمام، فيكون وضعه السردي قائما على اتخاذ موقع خلف الأحداث التي يسردها أو قل الأحداث التي يزدجيها تلقاء الإمام بما هو أشد إلماما، وأكثر اطلاعا عليها، فهو بها إذن خبير، وبتفاصيلها عليم وذلك بما هي مجرد أدوات ورقية أو سمات صوتية طائرة في الفضاء لا حول لها ولا قوة... " **[116]ص178-179**.

وبهذا يتبنى كل ما أشار إليه (نورمان فريدمان) و(رولان بارث) فيما يخص هذه التقنية السردية ذات الخدعة البديعة، ومع هذا لا يغفل أن هذا المصطلح في اعتماده على (ضمير الغائب) الذي يطلق عليه النحاة العرب (ضمير الغياب) أصيل في التراث بينما يطلق عليه النحاة الفرنسيون (ضمير الشخص الثالث) و لعل المصطلح النحوي العربي أن يكون أدق في الاستعمال، وأدل على الحال من (ضمير الشخص الثالث) الذي لولا قوة العقد المصطلحاتي الذي يجمع بين طائفة من الناس في لغة من اللغات لما كان له معنى، ولقد شهد بسداد الاستعمال النحوي العربي ودقته بعض اللسانياتيين الغربيين، فذهب إلى أن هذا الضمير يحيل على شيء خارج الجملة، وأنه لا يعزى إلى شخص بذاته، وإنما يعين الشخص الغائب على حد اصطلاح النحاة العرب **[116]ص178-179**.

فمع كل هذا يظهر الناقد مدى دقة الإطلاق العربي على الإطلاق الغربي نظرا لأن الإطلاق الغربي – ضمير الشخص الثالث – لا يفهم منه أنه غائب بخلاف إطلاق النحاة العرب الذي يقتضي غيابه حتما، ومع هذا، فالناقد ينتصر للمفهوم الغربي لهذه الطريقة السردية مع عدم إغفاله ما للاصطلاح العربي – ضمير الغائب – من فضل، ومن دلالة أشمل من الاصطلاح الغربي إذ يذهب إلى أن" الإطلاق العربي ... لا تطرح معه مشكلة التحديد والتدقيق حيث يجوز أن ينصرف إلى الشخص الطبيعي الحي (الإنسان)، كما يجوز أن ينصرف إلى الشخصية الكائن الورقي الذي ينشئه السارد إنشاء أدبيا" **[116]ص184**.

9.4. مصطلح السرد بضمير المتكلم(Narration du pronom de la première personne) و أصوله عند عبد الملك مرتاض:

هذا المصطلح تبناه الناقد من التنظيرات الغربية خاصة ما جاء به (تودوروف)،فيثني بذلك على ما تقدمه هذه التقنية من السرد من إبداعية وجمالية، فمن أهم ما جعله يتبنى هذا المصطلح كونه يملك ً القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية، والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا إذ كثيرا ما يستحيل السارد نفسه في هذه الحال إلى شخصية كثيرا ما تكون مركزية" **[116]ص184**.

فبفضل هذه التقنية يغدو السارد شخصية مركزية في هذا النص السردي بل يذهب مذهب (تودوروف) حين يقرر بأن من أهم جماليات هذه التقنية أنها ً تجعل الحكاية المسرودة أوالأحدوثة المروية مندمجة في روح المؤلف، فيذوب ذلك الحاجز الزمني الذي كنا ألفيناه يفصل ما بين زمن السرد، وزمن السارد ظاهريا على الأقل - وذلك لدى استعمال ضمير الغياب – فيغتدي الزمن السردي وحيدا مندمجا بحكم أن المؤلف يغيب في الشخصية التي تسرد عمله" **[116]ص184**.

فهذه التقنية تحصر الهوة الزمنية بين السرد والسارد، وهو ما أشار إليه (تودوروف) تحت مصطلح (الرؤية المصاحبة) الذي تطرقنا إليه حين عرجنا على مفهومه، وأصوله عند عبد الملك مرتاض، وهو ما يقرره الناقد نفسه حين يذهب إلى أن ً هذا الوضع السردي ... يجعل من ضمير المتكلم مجسدا لما يطلق عليه (تودوروف) (الرؤية المتصاحبة)(La vision avec) أي أن كل معلومة سردية أو كل سر من أسرار الشريط السردي يغتدي متصاحبا مع (الأنا) السارد مع الأنا المستحيل إلى مجرد شخصية من شخصيات هذا الشريط السردي الذي يزدجيه باحتراف فني متألق من الداخل، وضمن الجوقة، وبين الممثلين، فالأنا إذن يجعله فاقدا لوضع المؤلف، ومكتسبا لوضع الممثل الشخصية " **[116]ص185-186**.

وهذا ما يجعل السارد ملتبسا بشخصياته، فتجعل هذه التقنية المتلقي ً يلتصق بالعمل السردي متوهما أن المؤلف فعلا هو إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الرواية، فكأن السارد بهذا الضمير يلغي دور المؤلف بالقياس إلى المتلقي الذي لا يحس أولا يكاد يحس بوجوده بينما المتلقي لا يحمل الإحساس نفسه حين كان الأمر متمخضا للسرد بضمير الغائب الذي يمكن المؤلف من الظهور

والبروز، وأنه يعرف كل شيء عن شريط السرد المكتوب، فهو المتحكم، وهو المنشط ...وهو الموجه" **[116]ص184**.

وهذا ما جعل الناقد عبد الملك مرتاض يتبنى ما جاء به (بارث) حين يصرح بموافقته له " إننا نتفق مع بارث في اعتبار ضمير المتكلم شاهدا، وضمير الغائب ممثلا " **[116]ص187** نظرا لما يمثله ضمير الغائب من اقتدار في السرد مع إيمانه العميق بأن ضمير المتكلم " تولد ...عن رغبة السارد في الكشف عما في طيات نفسه للمتلقي عن تطلع إلى تسجيل ذكرياته ... " **[116]ص187**، ويتكئ الناقد في هذا الحكم إلى ما ذهب إليه في تقصيه لمستعملي هذا الضمير ليخلص إلى أن " أشهر من كان سباقا إلى اصطناع ضمير المتكلم في فرنسا (بروست) (Proust– M) و(سيلين)(Céline) ... من أجل الارتقاء بالعمل السردي إلى مستوى الشهادة " ، وهذه دلالة أخرى على تبني الناقد للرؤية الغربية في هذا الشأن .

10.4. مصطلح الشخصية(Personnage) و أصوله عند عبد الملك مرتاض:

استلهم الناقد هذا المصطلح من التنظيرات الحداثية، فهو يذهب في تعريفه للشخصية بأنها " كائن حركي حي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه... " **[135]ص126**، فيتفق مع ما ورد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة الذي أشار إلى أن الشخصية تستعمل " في الأدب الروائي " **[14]ص125**، فتكون الشخصية بذلك من أساسيات العمل السردي، وهو ما أكده (رولان بارث) حيث ذهب إلى أنه " لا توجد أية رواية في العالم بدون شخصيات " **[195]ص33**، فالشخصية بذلك لبنة من لبنات العمل السردي كما يذهب مذهب (فيليب هامون) في اعتبار الشخصية وحدة دلالية قابلة للوصف والتحليل حين يذهب إلى أن " الشخصية هي وحدة دلالية يمكن تحليلها، ووصفها كما أنها تمثل دعامة حالات، وتحولات القصة " **[196]ص123**، فالشخصية أصبحت تطلق على الفاعل أو الممثل، و هو ما ورد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة حيث ورد فيه " أن المصطلح أخذ يختفي ليحل محله مصطلح (الفاعل)، أو (الممثل) لدقتهما السيميائية " **[14]ص125**.

وهذا الأمر هو ما ذهب إليه (غريماس) و(كورتاس)، فهما يطلقان على الشخصية (Actant)، ويعرفانها بأنها " إما من يقوم أو من يقع عليه الفعل ... و كلهم أشخاص أو أشياء بصفة أو بأخرى ... تشارك في الحدث ...مفهوم العامل يعوض بصفة ايجابية خاصة في السيميائية الأدبية مصطلح الشخصية ... إنه لا يحيط فقط بالأشخاص، ولكن الحيوانات، الأشياء، المفاهيم " **[157]ص03**، وهذا رأي يتبناه

عبد الملك مرتاض، وذلك في ذهابه إلى تبني النظرة الحداثية للشخصية حيث ذهب إلى " أن الشخصية ليست إلا كائنا من ورق، وهي كذلك حقا ..." **[116]ص193**.

فهو بذلك يتبنى ما ذهب إليه (بارث)، فالخطاب عند هذا الأخير هو الذي ينتج " الشخصيات، فيتخذ منها له ظهيرا، فليس ذلك من أجل أن يجعلها تلعب فيما بينها أمامنا، ولكن من أجل أن تلعب معنا، فكان هناك شيء من التضافر (Complicité) الحميم بين الخطاب، والشخصيات التي تضطرب عبره، وهي علاقة معقدة تقوم خصوصا على التمثل الجمالي، والعاطفي للأحياء والأشياء، وتفضي في الغالب إلى إيجاد عينات من الشفرات غير المتناهية، وكأن الشخصيات هي عينات من الخطاب، وكأن الخطاب نفسه يغتدي عبر هذه العلاقة المعقدة مجرد شخصية من الشخصيات الأخرى " **[116]ص92**.

فهذه نظرة يشارك الناقد فيها (بارث) رغم إيمانه العميق بأن المؤلف يلعب دورا هاما في اختيار شخصياته حسب أذواقه، وميوله، والإيديولوجيات التي يؤمن بها، وفي نظر بعض النقاد عليه مراعاة جانب الملامح من صفات بدنية ونفسية، ونوع الملابس ... حتى تكون شخصياته موافقة، ومطابقة للواقع الزمني الذي تتحرك فيه دون إهمال لأدنى التفاصيل الدقيقة أثناء رسمه لها أي الوصول بها إلى درجة التطابق مع الأشخاص الحقيقيين المركبين من لحم ومن دم وعظام، وعليه أن يجعل من الحيز والحدث الروائي عنصرين يتوافقان مع المكان الجغرافي الذي كان في السابق مسرحا لأحداث تاريخية حقيقية " **[116]ص86** مع علمه أيضا بأن هناك من النقاد من يرفض إلحاق ملامح الشخصية بملامح الشخص لايهام القراء بأنها ترقى إلى مستوى التمثيل الواقعي لصورة الحياة، ويرون أن الشخصية لا تعدو كونها عنصرا من مشكلات السرد في العمل الروائي من أجل ذلك لا ينبغي أن نمنحها كل هذه الأهمية، ونميزها عن العناصر السردية الأخرى، ويذهب البعض إلى أبعد من ذلك حيث إنهم تجاوزوا حتى التسمية التقليدية المتعارف عليها فـ" كافكا" مثلا قد أطلق على شخصية القصر حرف (K)، وعلى شخصية " المحاكمة " مجرد رقم من الأرقام **[116]ص87** هذه نظرة حداثية تبناها عبد الملك مرتاض، فالشخصية بذلك لا تحدد في الغالب بالعلامة التي تعلم بها، ولكن بالوظيفة التي توكل إليها، فما هي إلا " مدلول متقطع بمجموعة من العلامات التي يمكن أن تطلق عليها (البطاقة) الخصائص العامة لهذه البطاقة أغلبها محدد بالاختيار الفني للمؤلف "**[196]ص142**.

فالشخصية بذلك "هي بناء للنص أكثر مما تكون شيئا مفروضا من خارج النص" **[196]ص145** لتبقى الشخصية كائنا ورقيا، وهو ما أقرته التنظيرات الحداثية لهذا المصطلح، وهو ما أخذ به الناقد عبد الملك مرتاض، وبذلك تصبح الشخصية مستمدة في مجموعها من مفهوم الوظائف في اللسانيات ذلك

أن الكلمة في الجملة لم ينظر إليها على أنها تحمل دلالة ما خارج سياقها بل إنها لا تأخذ دلالتها إلا من خلال الدور الذي تقوم به وسط غيرها من الكلمات ضمن النظام العام للجملة لقد وصفت الكلمات بأنها بمثابة أعضاء على غرار ما هو حاصل في جهاز عضوي أو في هيئة اجتماعية يقدم كل منها مساهمته الخاصة من أجل تحقيق مهمة جماعية **"[46]ص52**.

فالأساس في التصور الحداثي للشخصية هو الأدوار التي تقوم بها الشخصيات لأن هذه الأدوار ينشأ عنها المعنى الكلي للنص فأحدث التصورات التي تبناها الناقد هي اعتباره الشخصية وحدة لسانية قابلة للوصف والتحليل، وهو ما جعله يدرسها في جميع دراساته النقدية من هذه الوجهة الحداثية .

1.10.4 مصطلح الشخصية السطحية(Personnage plat) وأصوله عند عبد الملك مرتاض:

يذهب الناقد في تعريفه لهذا المصطلح مذهب (فوستر) متبنيا بذلك النظرة الغربية لهذا المصطلح، فرغم اتفاق النقد العالمي شرقه، وغربه في تحديد هذا المفهوم إلا أن الناقد لم يعمد إلى تأصيله، فتبنى ما جاء به (فوستر)، فجعل عنصر المفاجئة من ضمن شروط تحديد سطحيتها حين ذهب إلى أن الشخصية إن " لم تفاجئنا، فهي مسطحة " **[116]ص100**، فهي بذلك لا تشكل منعرجا حاسما في العمل السردي بل يذهب الناقد مذهب (ميشال زيرافا) في شرحه لما جاء به (فوستر) حين أكد بأن " الشخصيات المسطحة تشبه مساحة محدودة بخط فاصل، ومع ذلك، فإن هذا الوضع لا يحظرعليها في بعض الأطوار أن تنهض بدور حاسم في العمل السردي **[116]ص101**.

فبالرغم من غياب فعاليتها في السرد إلا أنها لم ترد اعتباطا إذ يمكن أن تسهم في النهوض بدور يغير مسار العمل السردي، وهذا مذهب ذهبه الناقد إذ الشخصية المسطحة في مفهومه " هي تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير، ولا تتبدل في عواطفها، ومواقفها وأطوار حياتها بعامة"**[116]ص101**، ومع هذا يؤكد ما تلعبه هذه الشخصية من دور في العمل الروائي إذ يقول إن " الشخصيات السلبية أو المسطحة أو الثابتة .... لا يمكن أن ترد في العمل الروائي من دون عناء بل كثيرا ما تتوهج الشخصية المدورة أو ما يعادلها في الاصطلاح (النامية، الإيجابية) بفضل هذا الضرب من الشخصيات العديمة الاعتبار... " **[116]ص101**، فيتفق بذلك مع كل من (ميشال زيرافا) و(فوستر) في مفهومها الحداثي لهذا المصطلح .

11.4. مصطلح المناجاة ، النجوى (Le monologue intérieur) أصوله عند عبد الملك مرتاض :

يستمد الناقد مفهومه لهذا المصطلح من التنظير الغربي إذ ورد هذا المصطلح تحت ترجمة " المنولوج الداخلي "، وهي ترجمة استبدلها الناقد بترجمة " النجوى "، ويقصد الناقد بهذا المصطلح الأخير " إلى ما يشيع في مصطلحات النقد الروائي تحت عبارة (المنولوج الداخلي) و(النجوى) إنما هي عبارة عن حديث داخلي ذاتي كقول الزهاد : فلان يناجي ربه، فالنجوى هنا ليست بالضرورة أن تكون خطابا بصوت خافت، وإنما هي أيضا حديث النفس للنفس، وذلك قصدنا إليه نحن هنا من وراء استخدام هذا المصطلح الذي كلف النقاد المعاصرون بترجمته من اللغات الغربية كما هو بدون نبش معاني العربية القديمة لإمدادهم ببعض ما يبتغون " **[128]ص91**.

فالناقد بهذا يحاول تمجيد ثراء العربية بعودته إلى معاجمها، وعدم الانسياق مع النقل والتعريب المباشر للمصطلحات، وهو بذلك يؤكد على قدرة اللغة على استيعاب المصطلحات الحداثية مهما كانت بشرط البحث والتنقيب في متون اللغة و(المونولوك) كما ترجم المصطلح في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة يعبر عن"نشاط أحادي لمرسل في حضور مستمع حقيقي أو وهمي " **[14]ص205**، و(المونولوك الداخلي) كما ورد في المعجم نفسه هو " سرد تلتزم به كتابات روائية للكشف عما يدور في نفوس شخوصها خارج منطق التراثيات مستغلا في ذلك التداعي والمناجاة " **[14]ص206**.

وهذا المفهوم لحن إليه عبد الملك مرتاض في ترجمة أخرى لهذا المصطلح وهي (المناجاة)، و(المونولوج الداخلي) هو ترجمة حرفية للمصطلح الغربي الذي لعل أول من كان قد اصطنعه هو الكاتب الفرنسي (إدوارد جاردان) (Edouar Dujardin) في روايته " الرندات المقطوعة"،وجاء (جيمس جويس)، فكلف بهذه التقنية السردية كلفا شديدا، ولاسيما في روايته إيليس(Ulysse)، وهي تقنية نهضت بمسعى أساسي في تحديث الرواية، وتطوير بنائها في القرن العشرين " **[135]ص210**.

ومعنى هذا أن الناقد استلهم الترجمة من هذا المصطلح الغربي الذي أبدى اعتراضه على ما يحمله من معنى إذ " أخذ الغربيون مصطلح (Le monologue intérieur) من مقطعين اثنين علمانيين (Mono)، ويعني في الإغريقية واحدا أو وحيدا وفريدا (Logo)، وهو مقطع علماني يعني عقلا أو تفكيرا أو خطابا، وبهذا التأثير يبدو لنا أن هذا الإطلاق الغربي في أصل الوضع الأول لا يعني في

حقيقته الحديث إلى النفس بصوت خافت أو بدون صوت البتة قدر ما يعني مظهرا من مظاهر الانعزالية أو الوحدة، وهو شأن من الدلالة لا يكاد يعني شيئا ذا بال لولا قوة الاصطلاح والتواضع، وشيوع التفهم الناشئ عن دورانه بينهم بمفهوم (حديث النفس للنفس) **[135]ص211**.

فالناقد بذلك يذهب إلى أن الترجمة المباشرة بل نقل المصطلح إلى العربية كما هو يحمل كثيرا من اللبس، فكانت الترجمة إلى (مناجاة) أسلم إذ المناجاة هي" حديث النفس، ونجواها " **[135]ص211**.

فكانت الترجمة العربية أدق وأدل من الترجمة الحرفية، فالمناجاة بذلك ترجمة أصدق تعبيرا، وأعظم دلالة من المصطلح الغربي نفسه، وهو ما يظهر محاولة الناقد الوقوف على ما يشوب المصطلح العربي، ومحاولة الانكباب على ما يحيطه باللبس من خلال العودة إلى المعاجم العربية ومتونها الثرية .

12.4. مصطلح الإرتداد(Flash Back) وأصوله عند عبد الملك مرتاض :

مفهوم هذا المصطلح أخذه الناقد من التنظير الغربي، فهذا المصطلح السيميائي "يعني خشبة التذكير، وهو في النقد الروائي يعني الإرتداد نحو حكاية كان يمكن أن تذكر في موضعها من السياق السردي فـأرجئ تقديمها لغاية من الغايات الفنية التـي منها حب المزج بين الحاضر، وإدماج أحدهما في الآخـر بطريقة تتوخى الحيـوية، والحركة المتجددة في السرد " **[135]ص217**.

فهذا المفهوم تبناه الناقد بينما استنبط هذا المصطلح مما ذهب إليه الفرنسيون حين ترجموا المصطلح إلى لغتهم من الإنجليزية تحت عبارة "العودة إلى الوراء " إلا أن الناقد يذهب إلى أن هذا المصطلح" طويل، و على طوله غير دال على حين أننا لو ترجمنا العبارة الإنجليزية بنصها لغدت في العربية بدون معنى دال أيضا من أجل ذلك آثرنا لهذا المعنى ... مصطلح الارتداد، و هو معنى دال على الرجوع إلى الوراء بالضرورة بدون أن نضيف إليـه ذلك، فهـو ...مكتف بذاته" **[135]ص217**.

فهو تفضيل من الناقد للترجمة العربية، ودلالتها الدقيقة على مـا يرمي إليه الغربيون في مصطلحهم بل يذهب الناقد إلى أن هذا " المصطلح دقيق الدلالة على أصل معنى المصطلح الغربي المركب من لفظين اثنين، ويعني هذا أننا حين نبحث في أصول العربية، و نلاحظ ما فيها من استعمالات نقع على المصطلحات النقدية الجديدة الملائمة بدون أن نشوه إشراقة الصياغة العربية أونصدم ذوقها بالترطين "

[135]ص217 هذه الالتفاتة دليل على رغبة الناقد الجامحة في إيجاد ترجمات تنبع من عمق اللغة لما يعج من مصطلحات على خشبة مسرح النقد المعاصر دون أن ينقص ذلك من نضارة اللغة، ولايشوه إشراقة الصياغة، فالعربية فضاء رحب و بحر لا ساحل له خاصة أنها لغة الإعجاز والبيان .

13.4. مصطلح الحيز(Espace) أصوله عند عبد الملك مرتاض:

هذا المصطلح استمده الناقد من التنظيرات الغربية إذ يؤكد ذلك بقوله" لقد استوحينا هذا الضرب من التحليل لفضائيات النص الأدبي من النظريات الغربية المتمخضة لتحليل النص من حيث هو فلنعترف بذلك، ولا حرج، ولكننا ... استأثرنا بمنهجنا ، وتفردنا برؤيتنا الخالصة لهذه المسألة، فتوسعنا في مضطرباتها، وانشأنا لها مصطلحا هو (الحيز)، فجعلناه مقابلا لمصطلح(Espace) ثم لم نلبث أن أخذنا منه(الحيزية)، فجعلناه مقابلا لقولهم(Spatialité) ثم(التحييز)، فجعلناه مقابلا لقولهم (Spatialisation)... **[131]ص117**.

فالناقد يغترف تصوره لهذا المصطلح مما جاء به التنظير الغربي بيد أنه يحاول إضفاء شيء من المسحة الشخصية عليه إذ يتصور بأن هذا المصطلح ً ليس مكانا بالمفهوم التقليدي للزمان، وإنما هو تصور ينطلق من تمثل شيء يتخذ مأتاه من مكان، و ليس به ثم يمضي في أعماق روحه يفترض عوالم الحيز المتشجرة عن هذا الحيز الأصل الذي لا ينبغي أن تكون له أبدا لأن كل حيز يفضي إلى حيز آخر، فترى الصورة الفنية تتعمق بانشطارها إلى أشطار، وتجزئتها إلى تركيبات، وبمثل ذلك تستوفي الرؤية موقعها، فتتبوأ مكانا مكينا" **[111]ص79**.

هذا التصور المتشعب للحيز هو ما دفع الناقد لاختيار هذه الترجمة حيث ظهرت ترجمات عدة لهذا المصطلح من بينها (المكان، الفضاء، المجال)، فاختيار الناقد(للحيز) ترجمة لمصطلح (Espace) يعود إلى الاختلاف، والتضارب الكبير في اصطناع المصطلحات النقدية والألسنية، وترجمتها بالمشرق والمغرب، وبين ناقد وناقد عربي آخر، ومع ذلك، فالناقد يستعمل تارة الفضاء، وتارة المكان، وفي اعتراضه على ترجمة المصطلح بـ(الفضاء) يقول: "إن لفظ (Espace) الذي ألفينا معظم النقاد في المشرق (كمال أبو ديب، عبد الله الغذامي وفي المغرب العربي أيضا) يترجمونه إلى "الفضاء " وهذه الترجمة لا تفضي إلى كبير معنى في اللغة العربية ذلك بأن الفضاء اتخذ في العربية الجارية مفهوم الجو الخارجي الذي يحيط بنا، ومن ذلك غزو الفضاء ... والفضاء في قول بعض النقاد المعاصرين " الفضاء الشعري " لا يستطيع أن يؤدي كل ما يراد منه في الأعمال السردية والشعرية ... والحيز الذي

آثرناه بالاستعمال .... للياقته في رأينا لمفهوم الحركية الاتجاهية والخطية والطولية والعرضية معا " **[96]ص101-102**.

فالناقد يبدي سبب اختياره للفظة الحيز واعتراضه علـى لفظة الفضاء، فالفضاء لا يـراه أولى وأدق من ترجمة الحيز الـذي يـؤثره مع أنه يوافق ما جاء تحت لفظة (الفضـاء) في معجـم المصطلحات الأدبية المعاصرة، فما قيل في (الفضاء) سحبه على (الحيز) فقط إذ ورد في هذا المعجم أن " مصطلح الفضاء في السيميائية موضوع تام يشتمل على عناصر غير مستمرة انطلاقا من انتشارها لهذا جاءت معالجة تكون موضوع الفضاء في الوجهة الجغرافية، السيكو- فيزيولوجية، والسوسيوثقافية .." **[14]ص164**.

فالانتشارية التي يحملها مصطلح الفضاء يقيدها (الحيز)، ويضبط انتشارها في رأي الناقد، ومع هذا لم يتم الاتفاق على الحيز كترجمة لهذا المصطلح، وهذا ما يقره الناقد نفسه، ويؤكد اغترافه لمفهوم هذا المصطلح من التنظيرات السيمائية المعاصرة إذ يقول أن مصطلح الحيز " لا يبرح غير قار، ولا مجمع عليه في الاستعمال العربي المعاصر... كما أن مفهوم الحيز ينشأ عنه بالضرورة الحديث عن " التحييز " (Spatialisation) الذي هو إنتاج لنوع ما من الحيز أو كيفية ما للتعامل مع هذا الحيز، وهو المفهوم الذي ينشأ عنه أيضا ذكر ما يطلق عليه في السيميائية (La proxémique)، وهو حقل لما يقم على ساقيه، وغايته هي تحليل أحوال الذوات والموضوعات معا عبر الحيز و(البروكسيميكا) نؤثر اصطناع هذا المصطلح كما ورد في مصطلحات السيميائيين الفرنسيين في انتظار الاتفاق على مصطلح عربي دال يتطلع إلى تحليل أوضاع الذوات والموضوعات عبر الحيز، ولكن الغاية لم تعد تلك المتمثلة في وصف الحيزية (La description de la spatialité) بقدر ما هي استثمار الحيز لأغراض المعنى..."**[96]ص101** هذا التعريج من قبل الناقد على الحيز وفق المنظور السيميائي هو تأكيد منه على تبني النظرة الحداثية لهذا المصطلح، وهو ما جعله يقف على أضرب عديدة في دراساته للحيز في الشعر والسرد مثل: (الحيز الجغرافي، والحيز الشبيه بالجغرافي، الحيز المائي، المتحرك، التائه، المتـزامن الغريب، العجيب...) كلها أضـرب حـاول الناقد تـوسيع مفهـوم (الحيز) من خلالها اعتمادا على آراء بعض اللغويين السيميائيين و بعض الفلاسفة على اختلاف منطلقاتهم الفكرية، وتبايناتهم الإيديولوجية، والمعاجم الغربية .

خاتمة

بعد وقوفنا على محطات هذه الدراسة التي بدأنا فيها بالمصطلح النقدي في الجزائر الهوية و التأسيس ثم عرجنا على تحولات المصطلح النقدي عند عبد الملك مرتاض أشكالها وأبعادها المعرفية، وبعدها انتقلنا إلى مفهوم المصطلح النقدي التأصيلي عند الناقد وأخيرا مفهوم المصطلح النقدي التجديدي عند الناقد، فتجدر بنا الإشارة إلى أهم النتائج التي خلصنا إليها من خلال هذه الدراسة، وذلك من خلال عرضها في النقاط التالية:

1- إن المصطلح النقدي الجزائري يتأسس على هوية وخلفية تشبع بها النقاد الجزائريون تستند إلى أهم المصادر التاريخية والاجتماعية والبنيوية والأسلوبية والسيميائية والتفكيكية الغربية، فقد تنوع المصطلح النقدي الجزائري بين مصطلحات تراثية وأخرى تقليدية والحداثية التجديدية خاصة بعد الثورة التي خلفتها الحداثة الغربية حيث لم تسلم الساحة النقدية الجزائرية من تأثيرات هذه الثورة.

2- إن المصطلح النقدي الجزائري في مرحلته المعاصرة تدرج من مدرسة لسانية إلى أخرى بعد أن مر بمرحلة تقليدية ارتبطت بالخلفيات الفكرية والإيديولوجية التي سادت على الساحة الجزائرية خاصة منها الخلفية الاشتراكية لينتقل المصطلح إلى التخندق ضمن مدارس لسانية عديدة أثرت الساحة النقدية الجزائرية بمصطلحات متعددة المشارب والأبعاد.

3- إن الناقد عبد الملك مرتاض من أهم النقاد الجزائريين؛ حرص على مواكبة ما يروج في الساحة النقدية الجزائرية من مصطلحات معاصرة حيث تناولها في دراسة النصوص الإبداعية المختلفة الجنس والمرجعية قديمة كانت أم حديثة شعرية أم سردية .

4- حرص الناقد عبد الملك مرتاض على إثراء الساحة النقدية الجزائرية بمصطلحات ابتكرها العرب القدماء، وطورها المحدثون، فاستفاد بذلك من المصطلحات الشائعة في الحداثة الغربية، وعلومها كل ذلك في سبيل تأصيل المصطلحات النقدية الحداثية الوافدة .

5- أثرى عبد الملك مرتاض الساحة النقدية الجزائرية بجملة من المصطلحات الجديدة منها ما ابتكره ومنها ما حاول التوسع في مفهومه الحداثي واستكمال نقائصه على سبيل المثال لا الحصر : (قراءة القراءة ، قراءة قراءة القراءة، المماثل ، المشاكلة ، الوتد الكلامي ، السلم الصوتي، نقد نقد النقد ، ...).

6- كان الناقد عبد الملك مرتاض حريصا على تناول المصطلح وإشكالياته المعقدة باحثا عن آليات متعددة، ووسائل عملية مختلفة في صياغته راغبا في إخراج المصطلح العربي القديم من رتابته مع حرصه الكبير على مسايرة المصطلحات الحداثية الغربية ثم اقتراحه لبعض الحلول والضوابط العلمية ذات الكفاءة اللغوية التنظيرية العالية .

7- حرص الناقد على اختيار المصطلحات ذات المفردات والكلمات الأكثر تداولا والأنسب لذوق القارئ العربي والمتماثلة مع معايير علم المصطلح والمصطلحية .

8- إن الناقد عبد الملك مرتاض أكثر النقاد الجزائريين اهتماما بالمصطلح النقدي خاصة اللسانياتي منه إذ يحاول التعامل معه بكل ما أوتي من ثروة لغوية هائلة تمتد قواعدها إلى التراث العربي القديم ببلاغته، وموروثه الأدبي الزاخر، ويخوض تفرعاته محكوما بالحدود العامة التي حددها البلاغيون والنقاد القدامى أو كما هو في المعاجم اللسانياتية الغربية .

9- إن الناقد ينحت باستمرار مصطلحات بلغته التحفة ذات الأدبية الخارقة، والخصوصية المتفردة، وقاموسه اللغوي الثري، فخصوصية تجربته الاصطلاحية هي خصوصية الرجل المبدع المطلع على خبايا اللغة العربية وأسرارها.

10- حرص الناقد على إتباع الأساليب العلمية في قراءة مصطلحاته التقليدية والحداثية مع محاولته مقاربة هذه الأخيرة مع ماكان سائدا في الفكر اللغوي العربي القديم.

11- نسجل تناول الناقد للمصطلحات النقدية البنيوية الشكلانية والألسنية الأسلوبية والسيميائية والتفكيكية تحت المصطلح النقدي الواحد، وذلك إيمانا منه بتكامل هذه المصطلحات، فنجده مثلا يتناول تحت المصطلح السيميائي مصطلحات بنيوية وأخرى ألسنية بالإضافة إلى

التفكيكية، وهو إيمان منه بأن النقد بنيوي في كل مراحله ويتجلى هذا الإيمان بابتكاره للإجراء المستوياتي الذي يجمع بين المصطلحات المختلفة والمتكاملة في الآن نفسه.

12- الناقد لا يعمد إلى المصطلحات النقدية الحداثية، فيبسطها على نصوصه بل يجعل النصوص تستنطق المصطلحات، فيكيف بذلك المصطلحات النقدية مع طبيعة النص المدروس.

13- إن المصطلح النقدي عند عبد الملك مرتاض تميز بمواكبته لجميع التحولات التي طرأت على الساحة النقدية الغربية والعربية والجزائرية خاصة.

14- يمثل المصطلح النقدي عند عبد الملك مرتاض صرحا شامخا من صروح الساحة النقدية الجزائرية .

ملحق
عبد الملك مرتاض الإنسان والناقد

1.حياة الناقد عبد الملك مرتاض:

ولد الناقد والكاتب والأديب عبد الملك مرتاض في(10 يناير1935م) ببلدية مسيردة ولاية تلمسان- الكائنة بالغرب الجزائري- نشأ بها، وحفظ القرآن الكريم في كتاب والده حيث كان فقيه القرية، وهو ما يسر له الإطلاع على الكثير من كتب التراث القديمة، فقد قرأ المتون، وألفية ابن مالك، واللآجرومية، والشيخ خليل، والمرشد بالإضافة إلى أنه كان يرعى الشياه والماعز.

سافر إلى فرنسا سنة(1953) حيث غادر قريته قرية (مجيعة) بعد أن حاز حظا لابأس به من العلوم التقليدية، فانخرط في معامل (لاستورى) المختصة في صهر معدن التوتيا، ثم عاد بعدها إلى قريته سنة (1954) .

يبدو أنه وجد قريته حزينة كئيبة حيث لم يلبث أن ارتحل إلى قسنطينة للالتحاق بمعهد الإمام عبد الحميد بن باديس، وهو معهد أداره الأديب الشهيد أحمد رضا حوحو وقتها، فقد تتلمذ فيه عبد الملك مرتاض على يد أحمد بن دياب، عبد الرحمان شيبان، علي ساسي. ..

كما ارتحل إلى مدينة فاس المغربية سنة (1955) قصد متابعة دراسته في جامعة القرويين، ولكنه أصيب بمرض خطير (مرض السل) كاد أن يودي بحياته مما جعله لايدرس بها سوى أسبوعا واحدا.

عين مدرسا للغة العربية في إحدى المدارس الابتدائية بمدينة أخفير المغربية حتى سنة(1960)، وبها نال الشهادة الثانوية التي أتاحت له الانتظام في جامعة الرباط (كلية الآداب)، وموازاة مع ذلك سجل في المدرسة العليا للأساتذة حيث تخرج سنة (1963) بشهادة في الآداب.

عين أستاذا بثانوية مولاي يوسف بالرباط، ولكنه اعتذر، والتحق بالجزائر ليعين مستشارا تربويا بمدينة وهران حيث استمر كذلك زهاء شهرين فقط ليلتحق بثانوية ابن باديس (وهران)، واستمر أستاذا بها إلى سنة (1970).

أحرز شهادة الدكتوراه الحلقة الثالثة سنة في (07 مارس 1979) من جامعة الجزائر بكلية الآداب، وكان بحثه تحت عنوان (فن المقامات في الأدب العربي)، وقد أشرف عليها الدكتور إحسان النص .

عين رئيسا لدائرة اللغة العربية وآدابها ثم مديرا للمعهد سنة(1974).

أحرز شهادة دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة السربون بباريس عن أطروحة تحت عنوان (فنون النثر الأدبي بالجزائر) أشرف عليها المستشرق الفرنسي أندري ميكال.

رقي إلى درجة أستاذ كرسي (بروفيسور) سنة (1986).

درس جملة من المقاييس في معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة وهران كالأدب الجاهلي، والأدب العباسي، والأدب المقارن، والأدب الشعبي، والأدب الجزائري، والسيميائيات، وتحليل الخطاب، والمناهج...

تقلد الكثير من المناصب العلمية والثقافية منها :

- نائب عميد جامعة وهران سنة (1980)
- أمين وطني مكلف بشؤون الكتاب الجزائريين سنة(1984)
- مدير للثقافة والإعلام بولاية وهران سنة(1983)
- عضو في الهيئة الاستشارية لمجلة التراث الشعبي العراقية سنة(1986)
- رئيس المجلس العلمي لمعهد اللغة العربية وآدابها بجامعة وهران.
- عضو بالمجلس الإسلامي الأعلى سنة(1997)
- رئيس المجلس الأعلى للغة العربية سنة(1998)

الدكتور عبد الملك مرتاض كاتب غزير الإنتاج متعدد المواهب، فهو ناقد خصيب المنهج ، وباحث أكاديمي النزوع، وكاتب مقالات بارعة الإنشاء ، وروائي ثوري الرؤيا حديث الأداة الفنية ، وقصاص ملتزم بقضايا شعبه وأمته وعصره **[197]ص07.**

وهو على قلة كتاباته القصصية ناظم أشعار مغمور نشر قصائد محدودة ، وهو مسرحي لم تتح له إلا كتابة ما لايتجاوز المسرحيتين، كما أنه كثير الخوض في المجالات الفلكلورية .

يصفه زميله المرحوم محمد مصايف بالكاتب الطموح "الذي يأبى إلا أن يجمع يديه على كل الفنون، ويخوض كل ميادين القول مما يكثر بالضرورة نقاده ... حيث هو يزاول الكتابة في الرواية والمسرحية، والقصة القصيرة، ويدرس الآثار الأدبية، وينشر مقالات في الأدب الشعبي، واللغة العامية ، والتعريب، والثقافة العامة، ويحاول الشعر، فإذا أضفنا إلى هذا أنه مرب عرفنا اتساع الميادين التي ينشط فيها الدكتور، وأدركنا أحد الأسباب التي تجعل كثيرا من النقاد يقفون موقف الحاسم من كثير من أعماله ..." **[198]ص151**.

وتحقيقا لطموحه في إرواء رغبته الجامحة في طرق ما لم يطرق في كل الفنون شارك في عشرات الملتقيات الأدبية، والمهرجانات الثقافية والوطنية والدولية ، كما نشر دراسات في أشهر المجلات العربية مثل: (الثقافة) الجزائرية ،(فصول) المصرية، (المنهل) و(الفيصل) و(قوافل) و(علامات) السعودية، (كتابات معاصرة) اللبنانية، (الأقلام) و(آفاق عربية) و(التراث الشعبي) العراقية، (الموقف الأدبي) السورية.... كما يرأس تحرير مجلة (تجليات الحداثة) والتي يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة وهران.

2.مؤلفات الناقد عبد الملك مرتاض:

نظرا لغزارة كتابات الناقد ودراساته، وتنوعها نقتصر على بعض الكتب والدراسات الأدبية والنقدية والتي هي مجال اهتمامنا في هذا البحث:

1.2.الكتب الأدبية والنقدية:

1-(أ.ى) دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية 1992.

2-الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، عبد الملك مرتاض، دار هومة، الجزائر 2000.

3-الألغاز الشعبية الجزائرية ،عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، 1982.

4-الأمثال الشعبية الجزائرية عبد الملك مرتاض ديوان المطبوعات الجامعية 1982.

5-التحليل السيميائي للخطاب الشعري تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي، عبد الملك مرتاض، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2001.

6-ألف ليلة وليلة- تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، 1993.

7-القصة الجزائرية المعاصرة، عبد الملك مرتاض، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1990.

8-الميثولوجيا عند العرب، عبد الملك مرتاض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار التونسية للنشر، الجزائر، تونس ،1989.

9-النص الأدبي من أين؟ وإلى أين، عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1983.

10-أسئلة النقد ،عبد الملك مرتاض، حوارات مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا (د.ت).

11-بنية الخطاب الشعري ،عبد الملك مرتاض، ط1، دار الحداثة ،بيروت، 1986.

12-تحليل الخطاب السردي- معالجة سيميائية تفكيكية مركبة لرواية زقاق المدق، عبد الملك مرتاض، سلسلة المعرفة ،ديوان المطبوعات الجامعية، 1995.

13-شعرية القصيدة قصيدة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية ،دار المنتخب، 1994.

14-عناصر التراث الشعري في (اللاز)، عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1987.

15-فن المقامات في الأدب العربي، عبد الملك مرتاض، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1980.

16-فنون النثر الأدبي في الجزائر، عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1983.

17-في الأمثال الزراعية، عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1987.

18-في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة ،الكويت 1998.

19-في نظرية النقد، عبد الملك مرتاض، دار هومة، للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2002.

20-مقامات السيوطي، عبد الملك مرتاض، دراسة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.

21-نظام الخطاب النقدي في تحليل سيميائي مركب، عبد الملك مرتاض، دار هومة 2001.

22-نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، عبد الملك مرتاض، دار العرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003.

23-نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، عبد الملك مرتاض، ط2 ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

2.2.الدراسات الأدبية والنقدية المنشورة بالدوريات:

1- البنيوية ساعدت النقد ،عبد الملك مرتاض، حوار أجراه يحيى بن عودة، مجلة آمال السنة 4 ،ع 61، 1985.

2- التأويلية بين المقدس والمدنس، عبد الملك مرتاض، محاضرات الموسم الثقافي 99-2000 ،منشورات المجلس الإسلامي الأعلى، الجزائر، 2000.

3- الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث، عبد الملك مرتاض، مجلة الآداب، بيروت، السنة 29 ،ع11-12 نوفمبر ' ديسمبر، 1981.

4- القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي، عبد الملك مرتاض، مجلة تجليات الحداثة جامعة وهران، العدد 04، 1996.

5- القراءة خوض في إشكالية المفهوم، عبد الملك مرتاض، مجلة علامات، جدة، السعودية ،ج 15، مجلد 14، 1995.

6- الكتابة ومفهوم النص، عبد الملك مرتاض، مجلة اللغة ولأدب، جامعة الجزائر، ع8، 1996.

7- بين التناص والتكاتب الماهية والتطور، عبد الملك مرتاض، قوافل النادي الأدبي، الرياض السعودية , السنة 4, مجلد 04, العدد 07, 1996.

8- السمة والسيميائية، عبد الملك مرتاض, مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، العدد الثاني يونيو، 1993.

9- فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، عبد الملك مرتاض , مجلة علامات النادي الأدبي جدة العدد 1, السنة 1991.

10-في نظرية النص الأدبي، عبد الملك مرتاض، مجلة المجاهد الأسبوعية، عدد 1440 مارس 1988، الجزائر.

11- عبد الملك مرتاض، في مجلة المجاهد الأسبوعي الصادرة في 06 سبتمبر 1999 الجزائر.

12- نظرية التقويض مقدمة في المفهمة والتأسيس، عبد الملك مرتاض، مجلة علامات النادي الثقافي الأدبي, جدة العدد34, ديسمبر 1999.

قائمة المصادر والمراجع

1- شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة, أبو القاسم سعد الله, الدار العربية للكتاب، المؤسسة الوطنية للكتاب, تونس وليبيا, الجزائر، .1984

2- النقد الأدبي الجزائري الحديث, عمار بن زايد, المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر .1990

3- النقد الجزائري المعاصر, يوسف غليسي, رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002

4- دراسات في الأدب الجزائري الحديث, أبو القاسم سعد الله، ط3,الدار التونسية للنشر المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، الجزائر، .1985

5- في الأدب والنقد, محمد مندور, دار النهضة مصر، الفجالة, القاهرة، د.ت.

6- القصة الجزائرية القصيرة, عبد الله الركيبي, المؤسسة الوطنية لكتاب, الدار العربية للكتاب, الجزائر، تونس، .1983

7- في النقد الأدبي, شوقي ضيف, دار المعارف، القاهرة، .1980

8- فن المقامات في الأدب العربي، عبد الملك مرتاض، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1980.

9- الشعر الديني الجزائري, عبد الله الركيبي, ط1, الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، .1981

10- محاضرات في نظرية الأدب , شكري عزيز الماضي, ط1, دار البعث للطباعة والنشر, قسنطينة، الجزائر، .1984

11- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، صلاح فضل ، ط2، دارالمعارف، القاهرة، .1980

12- دراسات في النقد والأدب, محمد مصايف, المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر .1988

13- دليل الناقد الأدبي, ميجان الرويلي وسعد البازغي, المركز الثقافي العربي,الدار البيضاء، المغرب، 2002.

14-معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة, سعيد علوش, دار الكتاب اللبناني، بيروت ط1, .1985

15- النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي, محمد مصايف, المؤسسة الوطنية للكتاب ط2, الجزائر، 1984.

16- اتجاهات النقد المعاصر في مصر، شايف عكاشة , ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، .1985

17- الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث، أحمد محمد عطية، ط1، دار العودة، بيروت, 1975.
18- فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث, محمد مصايف, ط2, الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.
19- الالتزام في الرواية العربية السورية منذ 1948-1973، رسالة ماجستير، دمشق، 1988.
20- إشكالية الواقعية في النقد العربي المعاصر، عمار زعموش، رسالة دكتوراه دولة، الجزائر، 1990.
21- الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة في الفترة الممتدة ما بين 1971-1976 أحمد طالب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1989.
22- ما الأدب؟، جان بول سارتر، ترجمة غنيمي هلال، دار النهضة للطبع والنشر، القاهرة، مصر، د. ت.
23- في نظرية النقد، عبد الملك مرتاض، دار هومة، للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2002.
24- اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، الأعرج واسيني، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
25- الموسوعة الفلسفية، م. رونتال وب. يورين، ترجمة سمير كرم، ط5, دار الطليعة، بيروت، 1985.
26- البحث عن النقد الأدبي الجديد، محمد ساري، ط1, دار الحداثة ،بيروت، 1984.
27- منهج السوسيو نقدية في دراسة النصوص الأدبية ،محمد ساري، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع8، 1996.
28- البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام, محمد راشد ثابت, ط2, الدار العربية للكتاب, ليبيا، تونس، 1982.
29- في البنيوية التكوينية د. جمال شجيد، مجلة المعرفة، سوريا، المجلد 38، السنة 17،العددان 225-226، نوفمبر 1980.
30- المنهج السوسيونقدي بين النظرية والتطبيق، محمد ساري، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع15،2001.
31- الرواية، جورج لوكاتش، ترجمة مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، د. ت.
32- علم النص من التأسيس إلى التأصيل، أحمد منصور، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع12، 1997.
33- السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر, زينب الأعوج، ط1,دار الحداثة، بيروت، 1985.
34- الممارسة النقدية، بيلنكسي، ترجمة فؤاد مرعي وملك صفور، ط1، دار الحداثة، بيروت، 1982.

35- نظرية الأدب اوستين وارين رينية ويليك، ترجمة محي الدين صبحي المجلس الإسلامي الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1972.

36- يتم النص- الجينالوجيا الضائعة, أحمد يوسف، ط1, منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.

37- الماركسية والنقد الأدبي، تيري ايجلتون، ترجمة وتقديم جابر عصفور، منشورات دار العيون، المغربية، ط1, 1986.

38- تطلعات إلى الغد, مخلوف عامر, المؤسسة الوطنية للكتب ،الجزائر 1983.

39- عبد الملك مرتاض، مجلة المجاهد الأسبوعي الصادرة في 06 سبتمبر 1999 الجزائر.

40- القصص الشعبي في منطقة بسكرة, عبد الحميد بورايو, ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1986.

41- نظرية البنائية في النقد الأدبي ، صلاح فضل ، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، 1983.

42- في معرفة النص, يمني العيد, دار الآفاق الجديدة، بيروت, ط2, 1984.

43- منطق السرد-, دارسات في القصة الجزائرية الحديثة، عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر، 1994.

44- الاشتغال العاملي- دراسة سيميائية غدا يوم جديد لابن هدوقة عينة والسعيد بوطاجين منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000.

45- قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص, رشيد بن مالك, دار الحكمة، الجزائر، 2000.

46- بنية النص السردي من منظور النقد, حميد الحمداني, المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2, 1993.

47- البنيوية, جان بياجيه, ترجمة عارف منيمنة وبشر أوبري, منشورات عويدات، ط2, بيروت، 1980.

48- البنيوية وعلم الإشارة، ترنس موكز, ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1986.

49- دروس في اللسانيات العامة، فردنياند دي سوسير، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986.

50- نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، تزفيطان تودوروف، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط1، الشركة المغربية للناشرين المتحدة ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت،1982.

51- الكتابة ووهم المرجع، السعيد بوطاجين، مجلة اللغة والأدب،جامعة الجزائر، ع15، أفريل 2001.

52- تيميمون رواية رشيد بوجدرة- مقاربة سردية، السعيد بوطاجين، مجلة اللغة والأدب، ع12 ،1997.

53- اللاسرد في رواية الانطباع الأخير، السعيد بوطاجين، مجلة اللغة والأدب،جامعة الجزائر، ع14،1999.

54- تحليل الخطاب الأدبي, دراسة تطبيقية, ابراهيم صحراوي، دار الأفاق، الجزائر .1999

55- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريح, عبد الله محمد الغذامي, النادي الثقافي الأدبي جدة، ط1, 1985.

56- Problèmes de linguistique, E. Benvéniste, Ed gallimard, Paris, 1966.

57- Essais linguistiques ,L. H. Jemslev, Edition Minuit, paris ,1971

58- القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة, أحمد يوسف, منشورات الاختلاف ،ط1, 2003.

59- المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، مجلة عالم المعرفة، الكويت، ع232 ،1998.

60- عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو, اديث كبروزيل ،ترجمة جابر عصفور، ط1، بغداد، 1985.

61- اللسانيات وأسسها المعرفية, عبد السلام المسدي, الدار التونسية للنشر، والمؤسسة الوطنية للكتاب, تونس، الجزائر، 1986.

62- اللغة والأسلوب, عدنان بن ذريل, منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980.

63- دلائلية النص الأدبي, عبد القادر فيدوح,ط1, ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1993.

64- الرؤيا والتأويل عبد القادر فيدوح, ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر، 1994.

65- نقاد النص الشعري, يوسف حسن نوفل, الشركة المصرية العالمية للنشر لوتجمان، القاهرة ،1997.

66- المقامة البغدادية- محاولة قراءة سيميائية، إبراهيم صحراوي، مجلة آمال، ع12،1984.

67- معجم مصطلحات الأدب, مجدي وهبة, مكتبة لبنان، بيروت، 1974.

68- مقدمة في السيميائية السردية, رشيد بن مالك,دار القصبة، الجزائر، 2000.

69- السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة رشيد بن مالك وعبد الحميد بورايو, منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.

70- السيميائية مدرسة باريس, جان كلود كوكي، ترجمة رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2003.

71- قراءة سيميائية في قصة العروس، رشيد بن مالك، أعمال ملتقى علم النص والتحليل الأدبي واللغوي للنصوص، مخطوط، جامعة الجزائر، .1997

72- مشروع قراءة سيميائية في اغاثة الأمة بكشف الغمة، رشيد بن مالك، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع15، أفريل .2001

73- البحث السيميائي المعاصر، رشيد بن مالك، أعمال ملتقى السيميائية والنص الأدبي، جامعة عنابة، ماي .1995

74- سيميائية الشخصية الروائية تطبيق آراء فيليب هامون على شخصيات رواية غدا يوم جديد للأديب عبد الحميد هدوقة، شريبط أحمد شريبط، أعمال ملتقى السيميائية والنص الأدبي، جامعة عنابة، ماي 1995.

75- - سيميائية الخطاب الروائي، حسين خمري، مجلة الحداثة، وهران، ع3، يونيو .1994

76- ما تبقى لكم العنوان والدلالات، حسين خمري، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع.215

77- تحليل خطاب الحكاية الشعبية- مقاربة منهجية، عبد الحميد بورايو، أعمال ملتقى السيميائية والنص الأدبي، جامعة عنابة، ماي .1995

78- البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري, عبد الحميد بورايو, ديوان المطبوعات الجامعية، .1998

79- التحليل السيميائي للخطاب السردي، عبد الحميد بورايو, دار الغرب للنشر والتوزيع الجزائر، 2003.

80- نص حكاية الحيوان- مقاربة سيميائية بنيوية الحمامة المطوقة نموذجا، عبد الحميد بورايو مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر ،ع14، .1999

81- سيميائية العتبات النصية- مقاربة في خطاب الاهداء شعر اليتم في الجزائر نموذجا، أحمد يوسف،مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع15، أفريل .2001

82- مدخل إلى الأسلوبية، إبراهيم رماني، مجلة آمال، السنة الرابعة، ع61 ،.1985

83- تحليل الخطاب الشعري رثاء صخر نموذجا، نور الدين السد، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع8، .1996

84- الأسلوبية وتحليل الخطاب نور الدين السد ج1،ج2، دار هومة، الجزائر، .1997

85- الأسلوب دراسة لغوية احصائية، سعد مصلوح ,ط2, دار الفكر العربي، القاهرة1984. 86- الأسلوبية والأسلوب, عبد السلام المسدي, ط2, الدار العربية للكتاب، تونس ،1982

87- المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب، نور الدين السد، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع14 ،.1999

88- الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة مفهومها وخصائصها، علي ملاحي، مخطوط رسالة ماجستير، عين شمس، القاهرة، 1989.

89- شعرية السبعينات القارئ والمقروء, علي ملاحي, منشورات الجاحظية، الجزائر، 1999.

90- مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية، علي ملاحي، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع14، 1999.

91- الأسلوبية جورج مولينيه, ترجمة بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1, 1999.

92- الأسلوبية، بيير غيرو, ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2, حلب، 1994.

93- النقد والحداثة, عبد السلام المسدي دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983.

94- الدلالة الشعرية الجديدة طبيعتها وإجراءاتها- دراسة أسلوبية لنموذج شعري جديد، علي ملاحي،رسالة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، 2004.

95- الأسلوب والأسلوبية، بيار جيرو، ترجمة منذر عياشي, مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، د.ت.

96- (ا.ى) دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية 1992.

97- الكتابة واشكالية المعنى قراءة في بنية التفكك في رواية تجربة العشق للطاهر وطار، الطاهر روانيية، مجلة التبيين، الجزائر، ع6، 1993.

98- درس السيميولوجيا، رولان بارت، عبد السلام بن عبد العالي، ط2, دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.

99- النص الأدبي وشعرية المناصصة، الطاهر روابنية، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع 12، 1997.

100- المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، وليم راي، ترجمة يونيل يوسف عزيز, ط1, دار المأمون، بغداد، 1987.

101- ثلاثة نصوص حول مصطلح التفكيكية، عمر ازراج، مجلة التبيين، الجزائر،ع.1993،6

102- عن ولادة النص الجديد من أجل طمأنينة القارئ، علي ملاحي، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، 1997.

103- - فنون النثر الأدبي في الجزائر، عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

104- نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، عبد الملك مرتاض، ط2 ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، .1983

105- القصة في الأدب العربي القديم،عبد الملك مرتاص، ط1، مكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، 1968.

106- في آليات النقد الأدبي, عبد السلام المسدي, دار الجنوب للنشر، تونس .1994

107- الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث، عبد الملك مرتاض، مجلة الآداب، بيروت، السنة 29 ،ع11-12 نوفمبر ' ديسمبر، .1981

108- الألغاز الشعبية الجزائرية، عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، 1982.

109-الأمثال الشعبية الجزائرية عبد الملك مرتاض ديوان المطبوعات الجامعية .1982

110--النص الأدبي من أين؟ وإلى أين، عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1983.

111- بنية الخطاب الشعري ،عبد الملك مرتاض، ط1، دار الحداثة ،بيروت، .1986

112- عناصر التراث الشعري في (اللاز)، عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1987.

113- في الأمثال الزراعية، عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر .1987

114- الميثولوجيا عند العرب، عبد الملك مرتاض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار التونسية للنشر، الجزائر، تونس ،.1989

115- القصة الجزائرية المعاصرة، عبد الملك مرتاض، المؤسسة الوطنية للكتاب، .1990

116- في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت، 1998.

117- نقد وحقيقة، رولان بارت، ترجمة منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري الدار البيضاء، 1990.

118-- البنيوية ساعدت النقد ،عبد الملك مرتاض، حوار أجراه يحيى بن عودة، مجلة آمال السنة 4 ،ع 61، .1985

119- الحيوان، ابو عثمان الجاحظ, دار الكتب, تحقيق عبد السلام هارون بيروت، ج3، .1969

120- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته, صلاح فضل, منشورات دار الأفاق الجديدة, بيروت، ط1, 1985.

121- الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، شفيع السيد، دار الفكر العربي، القاهرة(د.ت).

122- دلائل الإعجاز, عبد القاهر الجرجاني, محمد رشيد رضا, دار المعرفة للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1984.

123- دليل الدراسات الأسلوبية, جوزيف ميشال شريم، المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع ،ط1, بيروت، 1984.

124- فضاء المقاربة الجديدة, الحداثة, العولمة... جماليات التلقي, حفناوي بعلي, دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، .2004

125- الأفكار والأسلوب، أ. ق. تشيتشرين، ترجمة حياة نوارة، وزارة الثقافة، بغداد، .1978

126- الأسلوب الأدبي مناهج علم الأدب، ليوزف شتريكا، ترجمة مصطفى ماهر، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،ع1، 1984.

127- مقالات في الأسلوبية, منذر عياشي, اتحاد الكتاب العرب, دمشق، 1990.

128- ألف ليلة وليلة- تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، .1993

129- شعرية القصيدة قصيدة القراءة- تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية ،دار المنتخب، .1994

130- الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، عبد الملك مرتاض، دار هومة، الجزائر .2000

131- نظام الخطاب القرآني - تحليل سيميائي مركب، عبد الملك مرتاض، دار هومة، .2001

132- اشكالية تحديد الكتابة الابداعية وقضاياها، عبد الله ابوهيف، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، مجلد 22، ع131, .1982

133- أسئلة النقد، عبد الملك مرتاض، حوارات مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا (د.ت).

134- التحليل السيميائي للخطاب الشعري تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي، عبد الملك مرتاض، دار الكتاب العربي، الجزائر، .2001

135- تحليل الخطاب السردي- معالجة سيميائية تفكيكية مركبة لرواية زقاق المدق، عبد الملك مرتاض، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، .1995

136- - مقامات السيوطي، عبد الملك مرتاض، دراسة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، .1996

137- القراءة خوض في اشكالية المفهوم، عبد الملك مرتاض، مجلة علامات، جدة، السعودية ،ج 15، مجلد 14، .1995

138- الإمضاء وتقديم الآخر، جاك دريد حوار أجراه فرانسوا ادوالد، ترجمة محمد ميلاد، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، ع25 ،المجلد 7 ،السنة .1995

139- مدخل في قراءة الحداثة، عبد الملك مرتاض، مجلة البيان، رابطة الأدباء ، الكويت، ع223، 1997م.

140- القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي، عبد الملك مرتاض، مجلة تجليات الحداثة جامعة وهران، العدد 04، .1996

141- الكتابة ومفهوم النص، عبد الملك مرتاض، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع8، .1996

142- التأويلية بين المقدس والمدنس، عبد الملك مرتاض، محاضرات الموسم الثقافي 99-2000 ،منشورات المجلس الإسلامي الأعلى، الجزائر، .2000

143- التأويل بين السيميائيات والتفكيكية, اومبرتوايكو, ترجمة وتقديم بنكراد, المركز الثقافي العربي، ط1, الدار البيضاء، بيروت، .2000

144- نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، عبد الملك مرتاض، دار العرب للنشر والتوزيع، وهران، .2003

145- فضاء المتخيل, حسين خمري, منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، .2001

146- بين التناص والتكاتب الماهية والتطور، عبد الملك مرتاض، قوافل النادي الأدبي، الرياض السعودية , السنة 4, مجلد 04, العدد 07, .1996

147- لسان العرب المحيط, ابن منظور, إعداد وتصنيف يوسف الخياط, دار لسان العرب, بيروت، د.ت.

148-القرآن الكريم.

149 صحيح البخاري, اعداد وتصنيف الدكتور مصطفى ديب البغا، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة, الجزائر، ج3, .1992

150- محاسن التأويل تفسير القاسمي المسمى محاسن التأويل, ج1, محمد جمال الدين القاسمي, دار إحياء الكتب العربية، ط1, .1957

151- الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل, الزمخشري دار الكتاب العربي، بيروت، خ3,د.ت.

152- Encyclopaedia universalis, A. J. Greimas .j. Courtes. Paris, 1985 (Herméneutique).

153- السيرة النبوية, ابن كثير, تحقيق عبد الواحد نشر دار المعرفة, بيروت، 1981.

154- حضور الدلالة وغيابها وجهة نظر لغوية في قراءة النص، محمد ربيع الغامدي، مجلة علامات، عدد خاص قراءة النص، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، المجلد 10، ج39،مارس .2001

155- مقدمات منهجية، عصفور جابر، بحث منشور ضمن أعمال مؤتمر قراءة جديدة لتراثنا النقدي، منشورات النادي الأدبي الثقافي، جدة، .1990

156- رسائل الجاحظ, أبو عثمان الجاحظ, تحقيق عبد السلام هارون, نشر الخانجي, القاهرة 1979.

157- Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Greimas J. Courtés,Hachette, paris, 1979.

158- Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Ducrot et Todorov, seuil , Paris 1972.

159- صبري حافظ، مجلة عيون المقالات، المغرب، العدد 2 ،سنة 1986.

160- البيان والتبيين، ابو عثمان الجاحظ, تحقيق المحامي فوزي العفوي, دار الطليعة بيروت، ط1, ج2, 1985.

161- Sémantique des isotopies in Essais de sémiotique, Poétique François Rastier, LaRousse ,1972, Paris.

162- تحليل الخطاب الشعري, إستراتيجية التناص, محمد مفتاح, المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3, 1992.

163-Petit larousse Illustré 1984, Librairie Larousse ,1980

164- Le structuralisme, Jean Piaget, Edition Presses ,Universitaires de France ,Paris, 1974.

165-Structure du langage poétique. Jean Cohen, Flammarion, 1966

166- شرح حماسة أبي تمام, المرزوقي, تحقيق أحمد أمين, ع. هارون, القاهرة، ج1, 1981.

167- قضية الشعر الجديد, محمد النويهي, ط2, دار الفكر ومكتبة الخانجي, مصر 1971

168- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث, محمد زكي العشماوي, ط1, دار الشروق القاهرة، 1994.

169-Cours de linguistique générale paris 1980

170- النقد البنيوي للحكاية، رولان بارت، ترجمة أنطوان أبو زيد، بيروت، باريس، 1988.

171- لذة النص، رولان بارت، ترجمة فؤاد صفا والحسين سجا، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988.

172- الدرجة الصفر للكتابة, رولان بارث, ترجمة محمد برادة، الرباط ،1985.

173- نقد النقد تزفيتان تودوروف، ترجمة سامي سويدان، بيروت،1986.

174- مدخل إلى النقد الحديث، عبد السلام المسدي، أشغال الندوة اللسانيات واللغة العربية،مجلة الجامعة التونسية، المطبعة الثقافية، تونس، 1981.

175- شذور الذهب ، ابن هشام ، القاهرة، ج1، 1960م،

176- مفتاح الألسنة، جورج مونان، ترجمة الطيب البكوش، منشورات الجديد، ط1، تونس، 1981.

177- Larousse Universel 2. Nouveau dictionnaire encyclopédique, Claude Augé Librairie Larousse,Paris.

178- السمة والسيميائية، عبد الملك مرتاض , مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، العدد الثاني يونيو، 1993.

179- المفردات في غريب القرآن, الراغب الأصفهاني, تحقيق محمد خلف الله, مكتبة الانجلو المعربة مادة : دل, د.ت.

180- معجم مقاييس اللغة, ابن فارس، دار الفكر، ج2, 1979، مادة :دل.

181- Dictionnaire lettré Edition , Gallimard, Hachette, Tome 5, 1973

182- Dictionnaire Robert, Edition ,Tome 4,1983

183- جماليات الزمن في رواية نور اللوز للأعرج واسيني، الحسين فيلالي، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع.14،1999

184- Essais de stylistique structurale ,Michel Riffatarre trad., Daniel Delased, Flammarion, Paris , 1971.

185- تحليل الخطاب الشعري, البنية الصوتية في الشعر الكثافة, الفضاء التفاعلي, محمد العمري، ط1, الدار العالمية للكتاب, الدار البيضاء، المغرب .1990

186- Dictionnaire Hachette, encyclopédique illustré,Hachette livre 1977, (Meta), p1207

187- Grand Rebert, Paul , Dictionnaire alphabétique et analogique de langage Française , Méta (supplément),Paris, 1976

188- Théorie d’ensemble, Sollers et autres, Edition Seuil, Paris ,1968.

189- لذة النص أو مغامرة الكتاب لدى بارث, عمر أوكان, ط1, إفريقيا الشرق، المغرب، 1991.

190- في نظرية النص الأدبي، عبد الملك مرتاض، مجلة المجاهد الأسبوعية، عدد 1440 مارس 1988، الجزائر.

191- في البحث عن لؤلؤة المستحيل, السيد البحراوي, ط1, دار الفكر الجديد، بيروت, لبنان 1988.

192- فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، عبد الملك مرتاض, مجلة علامات النادي الأدبي جدة العدد 1, السنة 1991.

193- طرائق تحليل القصة, الصادق، قسومة، دار الجنوب للنشر, تونس، 2000.

194- Les catégories du récit in l’analyse du récit communication, T.

Todorov, 8 Seuil, 1981

In poétique du récit, Roland Barthes, Edition du Seuil, 1977-195

Pour un statut sémiologique des personnages , poétique du récit,-196 Phillip Hamon.

197- حول قضايا التعريب والتجريب في الأدب العربي المعاصر، عبد السلام محمد الشاذلي ، ط1، دار الحداثة ، بيروت ، 1985.

198- الرواية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، محمد مصايف ، الدار العربية للكتاب ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، ليبيا ، الجزائر، 1983.