الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي

كلية الآداب واللغات والعلوم
قسم اللغة العربية وآدابها ومناهج

مدرسة الدكتوراه
في النقد الاجتماعية والإنسانية واللغوية
والدراسات الأدبية
التخصص: نقد

قطب التكوين: خنشلة

الخطاب النقدي الجزائري
نقد السرد أنموذجا –

مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير في النقد والمناهج

إعداد الطالبة:
سعيدة حمداوي

إشراف الأستاذ الدكتور:
باديس فوغالي

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
الأستاذ الدكتور: عبد العزيز لعكايشي	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة	رئيسا
الأستاذ الدكتور: باديس فوغالي	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	مشرفا ومقررا
الأستاذ الدكتور: عمرو عيلان	أستاذ التعليم العالي	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا
الدكتور: بلقاسم دكدوك	أستاذ محاضر-أ-	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:2011 م/2143هـ

المقدمـــــــة:

تطور النقد في الغرب شيئا فشيئا وتبنى قطيعة معرفية بالمناهج السـائدة آنـذاك، والتي فضلت الانصراف عن النص وتتبع ما هو خارج عنه بالبحث عن آثـار التاريـخ، ومعالم البيئة وإسقاطها على النصوص أو تحليل ظروف المجتمع، وربطهـا بمـا كتـب واعتبار أن النصوص ناتج عقد وأعراض مرضية نفسية لكاتبها، هذا الوضع لم يرضـي الكثير من النقاد الذين ثاروا على نمطية النقد وجموده، وكان الـرائد فـي هـذه الثـورة المعرفية **رولان بارت** الذي اسقط المؤلف من اعتباره في كتابه "نقد وحقيقة"، ورغم كـل النقد اللاذع الذي وجه إليه، برز عهد نقدي جديد التمـس فـي مـوروث **دي سوسـير** واللسانيات التي تجاوزت الدراسة التاريخية إلى الوصفية الآنيـة، وبالترجمـة والمثاقفـة والبعثات العلمية، سمحت كل هذه الوسائط بالتعرف على مبادئ النقد الجديد خاصة فـي فرنسا.

تهدف هذه الدراسة إلى معاينة ما أنجزه الدارسون الجزائريون في مجال السرد وبنياته، على اختلاف المقاربات والإجراءات، ولا يمكننا الخوض في هذه التجربة، دون المرور بالبدايات التأسيسية الأولى التي انبثق منها النقد، إيمانا بحلقية المعرفة وتواصلها المستمر، اعترافا بما تم إنجازه في ظل ظروف متباينة عرفتها الجزائر في مختلف مراحلها.

كان الدافع الأساسي لاختيار موضوع البحث؛ الكم الهائل من المدونات النقدية التي تعرضت لنقد السرد في الجزائر، والتي احتاجت إلى عملية تصنيف وتتبع دقيق لمعرفة مدى تمثل نقادنا للمناهج على اختلافها، واستيعاب ما كتب على مدار ظهور النقد إلى غاية الآن، والسبب الثاني هو تأثري المباشر بالنقاد الجزائريين في مختلف المناسبات والملتقيات التي قربت الباحثين من الطلبة والباحثين المبتدئين.

اخترت لمذكرتي هذا العنوان: **الخطاب النقدي الجزائري – نقد السرد أنموذجا**– فاقتصر بحثي على أهم المقاربات النقدية التي اهتمت بالسرد، (القصة، الرواية، القصص الشعبية)، دون أن أوجه اهتمامي لنقد الشعر، مع أنه لاقى عناية خاصة من طرف الباحثين، ذلك أن أول بوادر النقد في الجزائر، كانت ترتكز على تحليل النصوص الشعرية في دراسات نقاد من أمثال: **أبو القاسم سعد الله، عثمان سعدي، صالح خرفي** وغيرهم، والذي يحتاج بدوره إلى دراسة مماثلة، تقف عند أبعاده وسماته، وتتبع تطور آلياته الجديدة.

استثنيت المسرح من هذه الدراسة، رغم أنه يندرج ضمن عائلة الخطابات السردية؛ بسبب الإشكال الذي يطرحه تدارس هذا النوع من السرود، والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا الوضع هو: هل ينبغي على النقاد دراسة النص المسرحي كوثيقة أم دراسة المسرح كأداء وسينوغرافيا أو ما يسمى بالعمارة المسرحية؛ وهي عبارة عن تصميم خشبة المسرح من إنارة، ديكور، وملابس وحتى إنجاز الملصقة، وعليه تجنبت الخوض في هذه التعقيدات التي تستلزم دراسة شاملة وعميقة لا تستبينها الدراسات العابرة.

إن موضوع نقد السرد في الجزائر، يثير العديد من التساؤلات التي قد تجد جزء من جوانب الإجابة عنها في هذه الدراسة، وقد تؤجل لحين استكمال المسيرة النقدية

لتطورها، هذه التساؤلات بمثابة البوابة التي تفتح أمامنا قراءة منهجية لهذه الدراسات من أهمها:

كيف كانت رؤية النقاد الجزائريين للنقد في مختلف تمظهراته؟

كيف خط النقد الجزائري مساره في ضوء المناهج على اختلافها المغيبة للنص والمستثمرة له؟ وما هي أهم المظاهر والتجليات المرافقة لتلك الممارسات؟

هل يمكن الاطمئنان في ظل هذه المعطيات على مستقبل نقد سردي قادر على تأسيس مفاهيمه وضبط آلياته المنهجية؟

هل اقتصر تلقي النقد الجزائري في ممارساته النقدية على التطبيق الحرفي والاستقدام المباشر، أم أن هناك مراعاة لطبيعة النصوص، ووعيا بضرورة التميز والخصوصية والتجاوز الخلاق؟

ماذا عن حال الجهاز المصطلحي في تمفصله السردي، وما هي السمة الغالبة في تداوله بين النقاد؟ وهل واكبت الترجمة في الجزائر المد المعرفي للدراسات الغربية، وهل أسهمت بدورها في التعريف به؟ أم أنها بقيت حبيسة الجهود الفردية، وبالتالي غيابها عن ساحة الترجمة العربية؟

للإجابة عن كل هذه التساؤلات وغيرها، اعتمدت في عرض مادة هذا البحث على الوصف، كمنهج يحمل نفس سمات وطبيعة مادة الموضوع، بالنظر إلى تتبع جملة الإجراءات والمقاربات التي انتهجها النقاد في مجال السرد، والمنهج التحليلي في بعض جوانب الدراسة، وكلما استدعى السياق ذلك.

ارتأيت في ما يخص هيكل البحث، أن أقسم محتواه إلى:

مدخل تعرضت فيه لأهم المفاهيم التي حددها النقاد الجزائريون لمصطلح النقد، مشيرة إلى أهم الفروق التي تميزه كخطاب عن غيره من الخطابات الأخرى كالأدب، نظرا للمبادئ والمكونات التي يمتاز بها، كما توقفت عند مصطلحات الخطاب، النص، السرد.

ركزت في الفصل الأول على الدراسات التي افتتح بها النقد السردي في الجـــزائر مشواره، وهي في الأساس دراسات انطباعية، وتاريخية، واقعية، مع بعض العينات الـــتي استعانت بالمنهج النفسي.

كما تعرضت في الفصل الثاني لأهم الدراسات التي تأثر أصحابها بالاتجاهات الحديثة، وعمدت إلى تخصيص الرواية بجزء والقصة بآخر، كما القصة الشعبية؛ نظـــرا للطبيعة المتباينة لكل فن.

أما الفصل الثالث فخصصته لمتابعة قضية المصطلح النقدي والسردي على وجـــه الخصوص، ومناقشة بعض المسائل المتصلة به، وإلقاء نظرة حول جهـــود النقـــاد فـــي صناعة المصطلح، واستقراء واقع المنظومة المصطلحية في الجزائر، ودرجة ثباتها فـــي تحقيق أهدافها، وتتبع بعض الجهود في ترجمة الدراسات السردية.

انتهاءًا بخاتمة شملت أهم النتائج التي توصلت إليها، والملاحظات المنبثقة عن كل فصل.

تعد هذه الدراسة تناصا معرفيا، وامتدادا لدراسات سبقتها، اتفقت على رصد واقـــع النقد الجزائري شعرا ونثرا ونقدا، أذكر منها على سبيل المثال: دراســـة الناقـــد **عمـــار زعموش:** "النقد الأدبي المعاصر في الجزائر"، وهي كما يدل العنوان دراسة في نقد النقد، ودراسة الناقد **يوسف وغليسي:** "النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية"، وهي دراسة تتبع فيها الناقد أهم الدراسات النقدية (شعرا ونثرا) بدءً باللانسونية (المنهـــج التـــاريخي) وصولا إلى دراسات استوحت مبادئها من اللسانيات كالبنيويـــة والســـميائية، ورســـالتي ماجستير الأولى بعنوان: "النقد الأدبي الحديث في الجزائر" **لعبد الله بن قريـــن**، والثانيـــة **لبشير رغبة** بعنوان: "اتجاهات النقد المعاصر في الجزائر".

إن كل بحث علمي تعترضه عوائق، وما واجهني منها انحصر في عدم اطلاعـــي الشامل على كل ما صدر في مجال نقد السرد، وبالتالي تمييع جزء أساسي من الدراسات والبحوث الأكاديمية، بسبب غياب قنوات التواصل بين الباحثين في مختلـــف الجامعـــات الجزائرية، وصعوبة الاطلاع على ما ينشر من رسائل جامعية، تعتبر الخزان الأساســـي

للنقد وموطنه الأصلي، كما واجهني مشكل إحصاء أهم استخدامات المصطلح عند النقـــاد الجزائريين، وما حقق في مجال الترجمة، على الرغم من محاولاتي الخاصة في البحـــث والاستفسار.

تنوعت المراجع التي اعتمدتها في البحث، وتباينت أهميتها وتوظيفهـــا تبعـــا لمـــا خصصت له، إذ كانت كتابات الناقد **عبد الملك مرتاض** مراجع أساسية في التنظير للنقـــد والمصطلح، وكتابات النقاد: عبد الله **ركيبي**، **محمد مصايف**، **واسيني الأعـــرج**، عينـــات هامة وضحت المنحى الواقعي في النقد الجزائري، بالإضافة إلى كتاب "منطـــق الســـرد" للناقد **عبد الحميد بورايو**، التي كانت نموذجا قدم الممارســـة البنيويـــة علـــى أصـــولها، ودراسات الناقدين **رشيد بن مالك والسعيد بوطاجين** المهتمتين بالمصطلح، هذا دون إنكار لأهمية المراجع الأخرى التي استعنت بها.

ما تبقى في الأخير إلا أن أنوه بجهود الأستاذ الدكتور المبدع **باديس فوغالي** الذي تفضل بإشرافه الكريم، وأقدم شكري وامتناني إلى كل من ساندني في إخراج هذه المذكرة أخص بالذكر الأساتذة: **أحمد حيدوش**، **عبد الحميد بورايو**، **محمد بلوحي**، **عمرو عيلان**، **يوسف الأطرش**، **محمد تحريشي**، **السعيد بوطاجين**، كما وأتقدم بالشكر والعرفان إلى كل إطارات المركز الجامعي **عباس لغرور– خنشلة**، وجامعة **العربـــي بـــن مهيـــدي – أم البواقي**، لما وفروه من شروط ملائمة لتحصيلنا العلمي، إلـــى معهـــدي الآداب واللغـــات بالجامعتين.

مدخل

ماهية النقد:

يعد البحث في ماهية النقد طرحا فلسفيا مجردا، يطرح أسئلة عن القيمة والوجود والكينونة، يستدعي من أجل وضع مفهوم له مراعاة جوانبه الأساسية، وتحديد أهم الروابط التي تضبط مجاله الأدبي، والصفة المتحكمة بنشاطه، والأسس التي تشكل

معالمه، والأهداف التي يسعى لتحقيقها، والأهم من كل ذلك المكونات التي تحدد أصوله.

من هذا المنطلق، قدم **عبد الملك مرتاض** مفهوما، اعتبر فيه النقد "شبكة من الإجراءات والأدوات المعرفية التي بعضها تأويلي، وبعضها جمالي، وبعضها فلسفي، وبعضها أسلوبي، وبعضها إيديولوجي"[1]؛ إذ يمنح التأويل الناقد حرية في فك شفرات النص، مستعينا بإجراءات منهجية دون التقيد الصارم بها، كما أن النقد يحمل بعضا من سمات وطبيعة المادة التي يقاربها(النص الأدبي)، ويستعين بذخيرة لغوية يتحكم بواسطتها في أسلوبية النص(أصوات، تراكيب، دلالات...)، إضافة إلى البعد الفلسفي، الذي ينبع من طبيعة المنطلقات الإجرائية المنهجية التي يستخدمها الناقد، ويحملها موقفه الفكري والإيديولوجي المقتنع به والمدافع عنه، وهو ما يتفق معه **عثمان بدري**، حين يمنح النقد "أهمية معرفية وجمالية ومنهجية مركبة"[2].

يطرح احتواء النقد لكل هذه المكونات، ثلاثة اتجاهات[3] تصنف النقد هي:

1- الاتجاه العلمي: يختزل هذا الطرح النص في معادلات ورموز رياضية، فالنقد "علم كباقي العلوم يجب أن يحذف منه عناصره الشخصية، وعلى الناقد أن يكون موضوعيا لا دخل لشعوره الشخصي في عمله"[4]، إلا أن طبيعة المادة المدروسة (الأدب)، والعلوم الإنسانية بعامة، لا تتيح للنقد تقديم نتائج قطعية، ونهائية غير قابلة للتحويل، إنما تتطلب المساءلة المتكررة، والقراءات المتعددة.

2- الاتجاه الإبداعي: يميل هذا الرأي إلى مقاربة النقد، ومساواته بالإبداع (الأدب)، في مستوى اللغة، وطبيعة الوظيفة التأثيرية، التي تهدف إلى إثارة انتباه القارئ؛ بأن "يبحث

---

[1] – مرتاض، عبد الملك. في نظرية القراءة. دار الغرب، 2003، ص:227.

[2] – بدري، عثمان. المعالم المتصدرة للنقد الأدبي في العالم العربي أواخر القرن العشرين وبداية الألفية الثالثة. منشورات تالة، الجزائر، 2007، ص:16.

[3] – مرتاض، عبد الملك. في نظرية القراءة ، ص:22.

[4] – رماني، إبراهيم. أوراق في النقد الأدبي. دار الشهاب، باتنة، ص:22.

عن المقاصد العميقة أكثر مما يبحث عن الآراء، وعن دلائل موقف شامل ورؤيا كلية للعالم والإنسان"[1].

3- الاتجاه الاحترافي: يؤسس هذا النقد لفعاليته، وآلياته بحرفية ومهنية عاليتين، تمكن الناقد من الممارسة الحرة والتخصص الفعال.

بالنظر إلى ما تقدم، يمكن القول أنه من الصعوبة على النقد في الوقت الراهن أن يتسم بهذه الصفات بإطلاقية كاملة؛ لاستحالة استكناه خصائصه الثابتة، فلا هو "مجرد عن الفن والذوق من جهة، والعلم والمنطق من جهة آخراة"[2]، ويخلص **مرتاض** إلى أن النقد "درجة وسطى بين الفلسفة والعلم والفن،[تتيح له أن] يقع على حافة كل هذه الحقول"[3].

إذن النقد، هو الخطاب العابر للمعارف، ودائرة واسعة تستقطب مجموعة من النظريات، والتوجهات الفكرية، مع أنه يمتلك هوية خاصة به تمنحه التميز والانفراد عن باقي العلوم.

يسهم تغييب النص في تعميق هوة النقد والإبداع عامة، ذلك أن النقد حسب **إبراهيم رماني** "في محاولته لإيجاد تفسير لإشكاليات هذا النص، إنما يعتمد على الفهم الشامل العميق"[4]، وينفتح على مرجعية الواقع والحياة، فيمنحه هذا الانفتاح قدرة التعامل مع شتى العلوم، التي يرتبط بها النقد "في وجوده وتطوره على المستوى النظري والعلمي، ويشكل محصلة لها"[5]، وبذلك يخلق "حوار لا إلغاء [كونه] يتميز بالانفتاح المستمر على المعارف الأخرى، والانفلات من الذات الناقدة إلى الموضوع (النص الأدبي) للالتقاء به، والتعرف عليه واكتشاف قضاياه"[6]؛ أي إنه يقيم علاقة بين أفكار، تُسَخَرُ فيها الأدوات الاجرائية، للبحث عن الحقيقة والمعرفة.

---

[1] – المرجع السابق، ص:21.

[2] – مرتاض، عبد الملك. في نظرية النقد. دار هومة، 2002، ص:33.

[3] – المرجع نفسه، ص:70.

[4] – رماني، إبراهيم. أوراق في النقد الأدبي، ص:24.

[5] – المرجع نفسه، ص:143.

[6] – المرجع السابق، ص:145.

فالحوار سمة أساسية تطبع النقد، ولقاء يجمع بين أطراف العملية الإبداعية، والحوارية كمصطلح ظهر بموازاة المناجاتية، عرف في كتابات **ميخائيل باختين**، وتبلور فكرة نقدية مع **تزيفيتان تودوروف**، بهدف إبقاء التوازن قائما بين هوية الناقد والكاتب، دون أي سلطة لأحدهما على الأخر في بحثهما على الحقيقة، نقـد "تأخذ المعرفة شكل حوار فيه "أنت" مساوية لـ "أنا"، ولكنها في الوقت نفسه مختلفة عنها"[1]، ويحتفي الحوار بالتعدد، ويستبعد أي اختزال لأحد أطراف المعادلة النقدية؛ فالناقد حين ينشر هو الأخر مؤلفه، يصبح كاتبا يضع في حسابه القارئ، لتكتمل بعدها دورة النقد التي تبدأ بحوار الناقد مع النص، وحوار الناقد بجملة النصوص المضمرة في النص المقروء، الشيء الذي يسم العملية النقدية بالحركية ولا نهائية الدلالة.

يسعى النقد الأدبي لمتابعة دقيقة لتحولات وحركية النص الأدبي، ذلك أن الناقد "حينما يتناول الأعمال الأدبية بالنقد، لا ريب في أن من بين الأشياء التي يبحث عنها في تلك الأعمال، ما تتمثل في اكتشاف عناصر الخلود والاستمرارية، التي تتضمنها تلك الأعمال"[2]، هذه العناصر المتوارية في ثنايا النص، هي ما يضمن له التجدد والانفتاح مع كل قراءة نقدية.

إن سلطوية النقد- كما يصطلح على ذلك **حسين خمري**- سلطة نابعة من تحول الناقد إلى قارئ، يحكمه نص جمالي بالدرجة الأولى، غايته في ذلك "إبراز أهم زوايـا الجمال في النص المنقود"[3]، كما يتحمل بدوره وظيفة نقل لذته النابعـة مـن قراءتـه النقدية للنص إلى قارئ آخر يشاركه النص، ويتيح البعد الجمالي الذي يوضحه النقـد، قابلية القراءة المتكررة للنصوص، وحصول اللذة بمفهومها النقدي؛ من خلال ملاحظة الناقد خلسة للذة الآخر، بدخول النص حالة من الفقدان والغيبوبة، التي توتر منظومتنـا الفكرية.

---

[1] – تودوروف، تزيفيتان. باختين والمبدأ الحواري. تر/ فخري صالح. ط 3. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص:199.

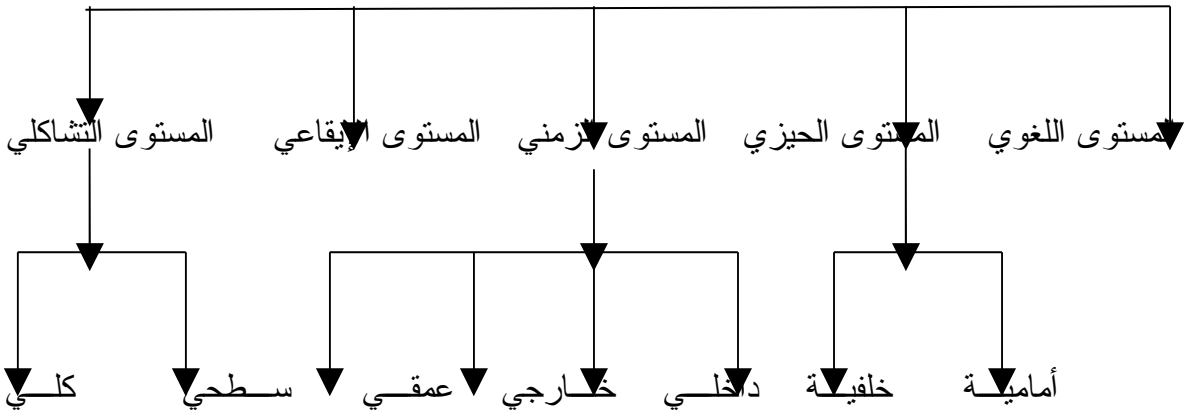
[2] – حيدوش، أحمد. الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث. ديوان المطبوعات الجامعية،(مقدمة المؤلف)، ص:05.

[3] – خمري، حسين. فضاء المتخيل. ط 1. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص:35.

يشير **عبد الملك مرتاض** إلى مصطلحين يظهران من خلال الممارسة الميدانية شيء واحد، بالنظر إلى ما يجمعهما من عناصر تتفق على خدمة للنص؛ هما النقد والقراءة، هذا الأخير يؤدي إلى "تدمير للمفهوم التقليدي للنقد، يبتدئ من التنكر لاسمه"[1]، وهو أول مظهر للاختلاف بينهما، بالإضافة الى طبيعة الأحكام الاستعلائية الفوقية التي يصدرها النقد، لاعتماد التحليل فيه على أسس فلسفية، في حين نجد القراءة على النقيض من ذلك؛ تعتمد تحليلا يكشف عن البنيات الفنية، وعناصر الجمال دون إلحاح على إصدار أحكام قطعية ونهائية.

لمن اقتنع بهذا المصطلح، يضع **مرتاض** جملة من الإجراءات التي تشمل مستويات مختلفة أختصرها في المخطط الآتي:

مستويات القراءة عند مرتاض



ويقر في سياق متصل بصعوبة ممارسة القراءة، بالنظر إلى تعدد تمظهراته، واختلاف طبيعة النصوص التي يستهدفها(النص الإلهي، النص الشعري، النص السردي)، إذ لكل طرائقه ومداخله القرائية الخاصة به، أما **رولان بارت** فله رأي أخر؛ يدرج فيه القراءة ضمن الأوهام، التي تمنع الناقد من تقمص دور القارئ، "دون أن

[1] – مرتاض، عبد الملك. نظرية القراءة، ص:45.

يكون قارئ فوضه قراء آخرون للتعبير عن مشاعرهم الخاصة، وإن حددنا الناقد قارئا يقرأ، فذلك يعني أن هذا القارئ يلقي في دربه وسيطا خطراً: الكتابة"[1].

يستخدم **عزيز لعكايشي** مصطلح القراءة، في تميزه بين القراءة النقدية المنفتحة على "منهج منظومي تطوري، يثري الأداء الإبداعي، ويجدده"[2]، وبين القراءة النقدية الأحادية التي "تسقط في خطأ الرؤية والتراكمية المعرفية"[3]، هذه الوضعية الأخيرة هي ما تحكم الساحة النقدية، بما تفرزه من "جمود معرفي في ظل غياب المراجعة النوعية للمضامين والاستراتيجيات والطرائق التعليمية والمنهجية"[4].

بعد أن يستعرض **لعكايشي** جملة المستويات التي تحكم الدراسات النقدية، بدءا بالمستوى الواقعي الذي يسيطر فيه الإيديولوجي على الفني، وأخر يوازن بينهما، وبين المستوى العلمي الخالص الذي يسعى لامتلاك النص، وجدت الدراسات النقدية في الجزائر نفسها محاصرة بزخم من المقاربات الإيديولوجية، التي تركز اهتمامها على مضمون الأعمال الأدبية، وهو ما يبحث عنه الناقد في النص، على خلاف ما تشهده الساحة النقدية العالمية، التي تمنح "النقد صفة الحياد والموضوعية، وتجعل المفاهيم النقدية لا ترتبط بالمستويات المعرفية للنقاد، واتجاهاتهم الفكرية والفنية لا ترتبط بالمستويات المعرفية للنقاد"[5]، وهو الطرح الذي تنادي به الدراسات الحداثية التي تهتم بالنص في ذاته ولذاته.

النقد والأدب:

---

[1] – بارت، رولان. النقد البنيوي للحكاية. تر/ أنطوان أبو زيد. ط 1. منشورات عويدات، بيروت، 1988، ص: 73.

[2] – لعكايشي، عزيز. من أسئلة الراهن بين النقد والإبداع الجزائري الحديث. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2007، ص: 51.

[3] – المرجع نفسه، ص: ن.

[4] – المرجع نفسه، ص: 52.

[5] – المرجع نفسه، ص: 55.

تظهر خصوصية النقد حين يقابل بشكل آخر هو النص، نظرا لمتانة العلاقة المتصلة بهما، إذ لا وجود لنقد لا يعتمد في دراسته على نص أدبي، يناقش جزئياته ويبحث في عناصره، ويكتب وفقه خطابا آخر يفك شفراته، ويشغل به محرك دلالاته.

يُسَخِّرُ الأدب كل فنيات التعبير اللغوي، في تشكيل بنية ذات عناصر متفاعلة، تجمع بين ما هو ذاتي وموضوعي، بين ما ينبثق من الفرد (المبدع)، ويطلبه الجمهور(المتلقي)، ويشمل كل الأبعاد الاجتماعية والتاريخية.

يراعي النقد كل المبادئ العلمية والموضوعية، على أن طبيعته تأبى أن تكون "دراسة تجريدية لنظم رمزية أو فرعا من السيميولوجية (علم دراسة الرموز)" [1]، بالنظر إلى ما تضمه من "مظاهر ومكامن الخبرة الجمالية، الحية بواقع وآفاق الحياة الاجتماعية والإنسانية في مداراتها المفتوحة"[2]، ويشتق النقد قواعده، وأسسه من الأدب، وفقا لذلك يمكن اعتباره – تجاوزا- إبداعا فنيا، لا ينسلخ عن خصوصية الأدب، مع الأخذ بعين الاعتبار تميزه برؤية مختلفة، تقوم على منهجية صرامة، تنبع من اتجاهه العلمي الذي تحدده ضوابط العقل والمنطق، من خلال تأطير الأدب، وصولا إلى إدراك جوهر العناصر الفنية في النص الأدبي.

يتبادل النقد والأدب – كونهما وجهان لعملة واحدة – شبكة واسعة من العلائق، مع انفراد كل منهما بمجاله الخاص، ومن جملة هذه المظاهر[3]، نذكر الآتي:

1ــ المظهر التعالقي: يرتبط هذا المظهر بمدى وجود كل من النص الأدبي والنقدي؛ إذ لا وجود لنص نقدي في غياب قرينه الأدبي، الذي يهتم بملأ فجواته، وتأمل بنياته الداخلية.

2ــ المظهر الاحتوائي: يحتوي النص النقدي نظيره الأدبي، بصفته(النص الأدبي) موضوعا للدراسة، حين يستفيد من معطياته، ويناقش مكوناته الجمالية والمعرفية والفكرية.

---

[1] – رماني، إبراهيم. أوراق في النقد الأدبي، ص: 20.

[2] – المرجع نفسه، ص:16.

[3] – خمري، حسين. نظرية النص. ط 1. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص:285– 286.

3ــ المظهر الوظيفي: يتولى النص الأدبي تشفير الرسالة، وجعلها في شكل رموز خاصة، ليتولى النص النقدي فيما بعد مهمة فك شفراتها، لتتاح قراءتها وفقا لما حددته الإجراءات والآليات المناسبة.

4ــ المظهر التأويلي: يتيح النص الأدبي في شكله الكتابي المدون، المجال واسعا لمقاربة نقدية، وفق ما يتطلبه المنهج المعتمد من خطوات.

5ــ المظهر الحواري: يتجلى الحوار في لقاء صوتين؛ صوت الكاتب والناقد، دون مفاضلة قد يستأثر به أحد منهما على حساب الأخر.

6ــ المظهر التفاعلي: يُفَعَّلُ النقد في وجود النص الأدبي، وفقا "لعلاقة المعنى بالشكل، ولا يسع النقد أن يدعي ترجمة العمل الأدبي إلى صيغة أوضح، إذ لا صياغة أوضح من العمل الأدبي ذاته"[1].

من خلال ما سبق، يمكن صياغة جملة من الفروق بين الأدب والنقد، أجملها في الجدول الآتي:

الأدب	النقد
يتعامل الأدب مباشرة مع الأشياء والظواهر.	لا يتناول العالم بل الأدب.
إبداع تركيبي، نظمي.	إبداع تحليلي، إجرائي.
شكل من أشكال التواصل في شكله الراقي.	ينتمي إلى الأيديولوجيات والثقافات والاتجاهات المعرفية.
قوامه الخيال.	قوامه المعرفة.
يقوم بتشفير الرسالة.	يفك الشفرات.
علاقة اللغة بالموضوع.	علاقة اللغة باللغة.

[1] - بارت، رولان. النقد البنيوي للحكاية، ص:73.

يحتكم الأدب والنقد "لسلطة اللغة العليا (Le haut langage) أو اللغة الثانية (Le méta langage)، المنتجة للأولى"[1]، إذ يسعى معيار اللغة إلى تفحص الطبيعة والكيفية التي يمكن التعامل بها، لإطلاق حكم يقضي بالطابع الأدبي أو النقدي للنص، بالنظر إلى أن موضع تمركز اللغة في النص الأدبي، ينحصر في المخزون النصي، الذي يتضمن المفردات وما يطرأ عليها من مجازات وانزياحات، هذه العناصر تؤسس المنطق الداخلي للنصوص، وتحكم علاقته بغيره من النصوص السابقة؛ حاضرة كانت أم غائبة.

وعليه، يكون استهداف اللغة في النص الأدبي مباشرا، اشتغالا على نظمها، وربط علاقات جديدة بعناصرها، واختراق قوانينها النحوية، وتشكيل انزياحاتها الدلالية، لتستوعب كل احتمالات المقاربة النقدية، فتجعل مؤلفه "غريبا عن إبداعه، بحيث يعجز عن استظهاره حرفيا"[2].

إذن، اللغة في الأدب، لغة "تجمع بين عناصر النص المختلفة ومكوناته، داخل علاقة مركبة (...)، وبين المستويات اللغوية المختلفة، بين الصوت والمعنى، بين الترتيب النحوي وأنماط التيمات"[3].

أما عن شكل اللغة في مظهرها النقدي، فهي لغة واصفة(Métalangage) تصف الموضوع اللغوي من الخارج، وهي الكلام على الكلام؛ ويعني "الكلام المبني لوصف الكلام الطبيعي، (...) تحيل اللغة الواصفة التي هي عبارة عن أداة على المراجع الألسنية وتتكلم على أدلة الكلام الموضوع"[4]، تشير هذه اللغة إلى مكونات لغة أخرى (صوتية، دلالية، تركيبية)، وتختص باللغة الأولى (الأدب)، كما يقول **بارت:** "كلام عن كلام، يهب لغة للكلام المحض الذي يقرأ، كما يهب للغة الأسطورية التي بها

---

[1] – بدري، عثمان. المعالم المتصدرة، ص:16.

[2] – مرتاض، عبد الملك. نظرية النص الأدبي. دار هومة، الجزائر،2007، ص:113.

[3] – بدري، عثمان. المعالم المتصدرة، ص:20.

[4] – بن مالك، رشيد. قاموس مصطلحات التحليل السميائي للنصوص، عربي- انجليزي- فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص:107.

صنيع العمل الأدبي"[1]، أي إن هذه اللغة تعامل بمنظومة خاصة من المعايير الوظيفية، التي تصف الآليات اللغوية والدلالية التي وظفها النص الأدبي، وتعيد تنظيم الدلالات، ومن ثم تقديمها في أنظمة لغوية، تتعدى البنية السطحية (الحاضرة) إلى بنيته العميقة الغائبة والمتوارية في أجزاء النص المختلفة.

تتأتى الميزة التي يحتلها النص النقدي مقارنة بالأدبي، في خضم عملية تحول تتم في غياب النص الأصلي(الأدبي) إلى صورة مشابهة له، تعكس أهم عناصره، وتبين أهم مكوناته الفنية الخفية، وربما "نجد النص النقدي يفوق بكثير النص الإبداعي في جماليته وشعريته"[2].

مكونات النقد:

1ــ المنهج:

يرتبط النقد بالمنهج في مسيرته نحو تلمس رؤية علمية جادة، يتبع وفقها خطة تجعله يصل إلى إنتاج معرفة، تستمد منطلقاتها من مجموعة الإجراءات، التي ترتكز على مجموعة من المكونات والعناصر، التي تهتم بجوهر ظاهرة وحقيقة النص الأدبي، ذلك أن المنهج في خضوعه لسلطة العقل، يقوم على شبكة "ملتحمة من المبادئ أو الفرضيات الألسنية والسيكولوجية والبيداغوجية، التي تستجيب لهدف معين"[3]، ومجموعة من المسالك المنظمة للبحث النقدي.

يعتبر الفيلسوف **رينييه ديكارت** أول من قدم تحديدات لفهم آلية عمل المنهج، في كتابه "مقالة في المنهج"، حيث أقام طريقة عامة تنطبق على كل العلوم والمعارف؛ لاستقصاء درجة الحقيقة، مستعينا في ذلك بآليات المنهج الرياضي، لامتلاكه من الدقة والوضوح ما يؤهله لتقبل كل المعارف، مستغلا العقل للوصول إلى تفكير واضح

---

[1] – بارت، رولان. النقد البنيوي للحكاية، ص:74.

[2] – خمري، حسين. فضاء المتخيل، ص:37.

[3] – بن مالك، رشيد. قاموس مصطلحات التحليل السميائي للنصوص، ص:106-107.

ودقيق لجميع القضايا التي تواجهه، مهما كانت الطبيعة الشكلية والمنطلقات الفكرية، هذه القواعد هي[1]:

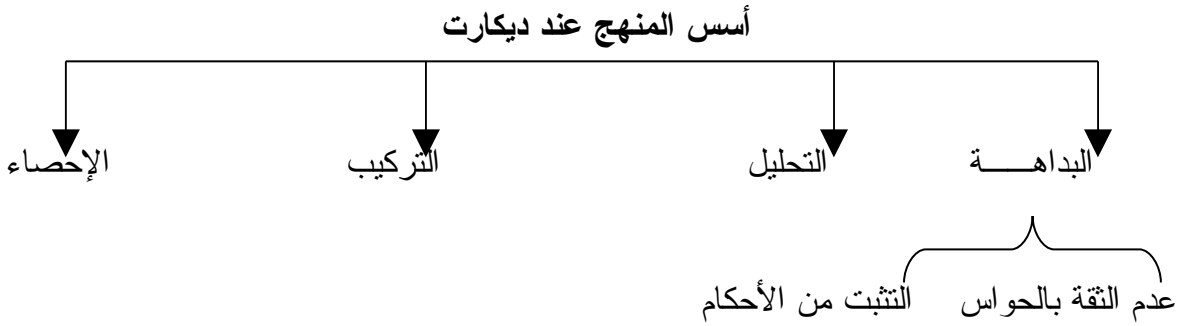
أ ــ قاعدة البداهة: تنص على عدم التصديق بصحة المقولات، ما لم تكن البداهة هي الحكم في ذلك؛ بمعنى أن على العقل تفادى الأحكام المستعجلة، والتي لم تخضع لميزان الشك والتمحيص، وتنطوي هذه القاعدة على مستويين: ينبه الأول منهما إلى عدم الاطمئنان لكل معرفة، يكون مصدرها إدراك الحواس، أما المستوى الثاني: فيدعو إلى ضرورة التريث في إصدار الأحكام، والتثبت من صحتها ووضوحها.

ب ــ قاعدة التحليل: ترى بتقسيم كل من المشكلات موضوع البحث، إلى عدد من الأجزاء الممكنة واللازمة؛ أي إن هذه القاعدة تدعو إلى تجزئة المسألة أو المسلمة إلى عناصر أولية، تدرس منعزلة بوساطة مدركات العقل، انطلاقا من الوحدات الجزئية لتشكيل معالم كلية.

جـــ قاعدة التركيب: تدعو إلى أهمية ترتيب الأفكار، بدء بالبسيط منها، وصولا إلى المركب، وترتكز هذه القاعدة على عنصر النظام، لاستنتاج معرفة يقينية استثمارا لعنصر البداهة، ومن ثم تحليلها إلى عناصر أولية انتهاء إلى معرفة كلية، وتضمن قاعدة التركيب ترتيبا منطقيا يدرك العقل من خلاله العناصر البديهية، فالمعقدة (المركبة).

د ــ قاعة الإحصاء: تنتهي هذه القاعدة إلى ضرورة القيام بإحصاءات كاملة ومراجعات عامة، تلتقط ما غيب عن الدراسة، وتعد هذه القاعدة مؤشر لنجاح العملية المنهجية، حسب طرح **ديكارت**، ذلك أنها تدعو إلى عدم إغفال وتجاهل أي عنصر مهما كانت قيمته.

[1] – أنظر: ديكارت، رينييه. مقالة في المنهج. تر/ جميل صليبا، موفم للنشر، الجزائر، ص:22.



يتضح من خلال ما سبق، أن المنهج تشكيل لمجموعة من الوسائل والإجراءات التي تتيح تحكما أفضل في مادة معينة، وتحليلها بدقة لمعرفة حقيقتها، وتحديد أهدافها ومراعاة مبادئها، كما أنه الترتيب الذي يتقيد به سير العمل من أجل الوصول إلى نتيجة، وعليه، "فأول خطوة ينبغي القيام بها هي تحديد نوعية هذه المادة، ذلك أن هذه الوسائل والإجراءات يجب أن تستمد خصائصها بمراعاة طبيعة المادة التي يتعامل معا"[1]، وفي حالة النقد –علم بغيره وليس بذاته– يرتبط المنهج بوسائل وإجراءات نابعة من موضوعه؛ وهو الأدب، إذ يكون المنطلق "الجزئيات وتحليلها بغية الوصول إلى كليات أو أنظمة، ولكنه يبدأ بالنظام الذي يحكم الإبداع في النوع، لينتقل إلى الوجه الأدبي على سلم التحليل وهو نسق النص"[2]، هذا الأخير يروض المنهج وينتقى الأصلح له؛ لأن "المناهج التي استحدثت لا لشيء إلا لتكون أكثر قابلية لنصوص مستحدثة"[3].

إن تطبيق منهج قاصر في منطلقاته، عقيم في إجراءاته على نص أدبي، من شأنه أن ينتج مجموعة من المعطيات المبهمة التي تفقد النص جماليته، ويمس جوهر وظيفته، فيتحول النص إلى حشد من الألفاظ التي لا تستوقف قارئا، ولا تساير حركية تأويلية فعالة، وعليه، وجب الحرص والاحتياط عند محاولة الإقدام على مقاربة نصوص أدبية وفقا لمناهج غربية، في غياب الوعي بأصولها وظروف نشأتها، "تفاديا

---

[1] – بورايو، عبد الحميد. منطق السرد. ديوان المطبوعات الجامعية، 1994، ص:02.

[2] – ساري، محمد. نظرية السرد الحديثة. مجلة آمال، وزارة الثقافة، العدد 63، الجزائر، 1995، ص:35.

[3] – خمري حسين. فضاء المتخيل، ص:106.

للتطبيقات الآلية لمناهج بصدد مراجعة نفسها"[1]، فكل منهج نقدي إنما يحتكم في وجوده إلى قانون النشوء والارتقاء والتطور والتجاوز، لأن المناهج "في حركة مستمرة بحثا عن ذاتها وعن طريقة مثلى لامتلاك النص"[2]، إن لم ترافق هذه الحركية التي تشوب المنهج، تطوير مستمر لآلياته، وتحسين ملموس لأدائه، فإن النتيجة ستؤول إلى تأسيس منهج عاجز، يمهد آليا لظهور نظرية نقدية أخرى، تخضعه للتأمل والنقد والاستبعاد فيما بعد، و"هذا ديدن كل فكر نقدي، فهو يتحول باستمرار، ويتطور على الدوام"[3].

يقترح **يوسف وغليسي** مجموعة من المعايير، لضبط المنهج ضبطا دقيقا، انطلاقا من تعريفه للمنهج بأنه "جملة الأساليب والآليات الإجرائية الصادرة عن رؤية نظرية شاملة إلى الإبداع الأدبي، والتي غالبا ما تنبثق عن أساس فلسفي أو فكري، يستخدمها الناقد في تحليل النص وتفسيره، بكيفية شاملة لا تتوقف فعاليتها على عتبة دراسة الجزء من الكل، وإنما تتجاوز ذلك إلى النص في صيغته الكاملة شكلا ومضمونا، وفي انتمائه إلى أي جنس أدبي"[4].

تشمل هذه المعايير ما يأتي:

1- الرؤية المهيمنة: تشمل جملة المنطلقات الأنطولوجية الوجودية، والخلفيات الفكرية والمرجعيات الفلسفية التي يستمد منها المنهج آلياته.

2- الشمولية: يمتاز المنهج بقدرته على الانفتاح، لاستيعاب كل أقطاب النص في تمفصلاته البنيوية والدلالية.

3- الاستقلالية: يتمتع كل منهج من المناهج بتفرده عن غيره من المناهج، وتميزه بطابعه الخاص الذي يتيح له التفرد برؤية خاصة.

4- الآليات الإجرائية: يحتكم المنهج إلى جملة من الإجراءات والعمليات والأطر، التي تميزه عن الفلسفة والعلم، والتي يعمل على تطبيقها لتحقيق أهدافه المحددة، ويكمن

---

[1] – بوطاجين، السعيد. السرد ووهم المرجع. ط 1. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص:38.

[2] – بوطاجين، السعيد. الاشتغال العاملي. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص:09.

[3] – يوسف، أحمد. القراءة النسقية. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص:73.

[4] – وغليسي، يوسف. الخطاب النقدي عند مرتاض. إصدارات إبداع، سطيف، 2002، ص:24.

معيار الحكم على هذه الآليات في مدى استجابتها للنص أثناء الممارسة، ومدى طواعيتها ومرونتها.

ومنه، فالمنهج النقدي تصور نظري معرفي وإجرائي، يتطلب معرفة خاصة به، تتبع من خارج النص، تستغل بموجبها "كنظام وممارسة أدوات إجرائية، لمعرفة المخفي وكشفه، وتحديد سماته وتبرير هويته الثقافية والاجتماعية"[1]، إذ تستقطب طرائقه وسبله غير الأدبية، السبيل إلى استقطاب مجموعة من العلوم والمعارف، في حين كان من المفروض أن تستمدها من الأدب مادة النقد ومجال بحثه، كما أن المنهج الجديد في انبثاقه لا يلغي المنهج القديم، إنما ينشأ حوارا وتعاقدا، يلتزم فيه بإقامة منهج جديد يتماشى ومتغيرات المعرفة ومتطلبات العصر، لأن كل منهج نقدي يتولد من صلب منهج سابق عليه.

وبذلك، يسلك المنهج النقدي طريقة ملتوية لدخول النص، فلا يقدم نفسه دفعة واحدة، إنما يتوقف عند استجابات القارئ ومدى إدراكه له، ولعل ما يميز المناهج التي تدرس النص الأدبي، امتلاكها لطابعها المستقل ذاتيا على المستويين الوظيفي والفلسفي.

إذن، المنهج النقدي بهذه التصورات، كيان مستقل يصممه الدارس قبل أن يستخدمه، ويفعله نصيا في المجال المخصص له.

2 ــ المصطلح:

يختص كل منهج نقدي بمنظومته المصطلحية، التي تربطه بحقله المعرفي وبأصوله الأدبية واللسانية التي انتجته، وبموجبه يقدم خلاصة لمجموعة النظريات والآراء، ضمن رؤية تجريدية وعقلية لظاهرة أو إشكالية علمية أو ثقافية، تمنح لكل نظرية درجة كافية من المصداقية، وتأكيدا لخصوصية المصطلح، ووجوب معرفة أبعاده الدلالية، كان لزاما العودة به إلى مرجعياته الفلسفية التي أوجدته، ومفاهيمه الأصلية التي ارتبطت به.

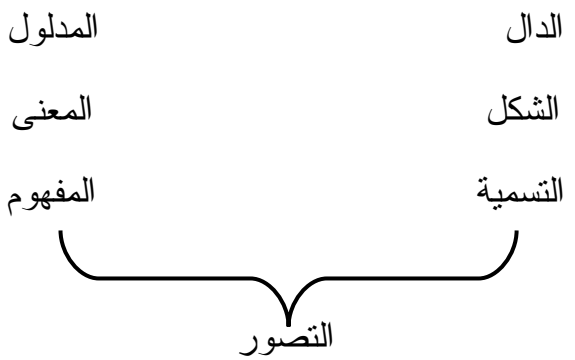
---

[1] – دراوش، محمد. "وهم الوظيفة الجمالية في مقولات النسق". مجلة معالم، منشورات المركز الجامعي البويرة، العدد 3، 2007، ص:305.

يهدف المصطلح من حيث هو علم؛ إلى البحث عن طبيعة العلاقة التي تربط بين المفاهيم العلمية من جهة، ومقابلاتها اللغوية التي تعبر عنها من جهة أخرى، انطلاقا من أن "مفاتيح العلوم مصطلحاتها"، باعتبارها مفتاحا منهجيا، وعتبة أساسية لقراءة نقدية سليمة، وتصور ودليل يقودنا إلى استقراء المنهج المتبع.

إن مصطلحات أي اختصاص كيفما كان نوعه، يكتسب دلالته الخاصة من طبيعة الاتجاه المعرفي نفسه الذي يحدد أطره، بالنظر لما يستدعيه السياق الذي أنتجه، وهو المبرر المنطقي لتنوع واختلاف دلالات المصطلح الواحد، على أن المصطلح النقدي بهذا التصور، يحمل نفس سمات المنهج النقدي كونهما؛ عنصرين أساسيين لتأسيس اتجاه نقدي، فلا وجود لأحدهما في غياب الآخر.

بهذا التصور، يمكن أن يعرف المصطلح النقدي بأنه "رمز لغوي (مفرد أو مركب)، أحادي الدلالة منزاح نسبيا عن دلالاته المعجمية الأولى، يعبر عن مفهوم نقدي محدد وواضح متفق عليه بين أهل هذا الحقل المعرفي، أو يرجى منه ذلك"[1]؛ أي إن المصطلح بتصوره العام، علامة ذات طبيعة لغوية يعمل المصطلحي على إفراغها من دلالاتها الأصلية، ليحملها بمفاهيم نقدية جديدة، شرط مصادقة أهل الاختصاص على استعمالها لتدخل مجال التداول والاستخدام الفعلي.



الواقع أن المصطلح يسعى إلى تحقيق جملة من الوظائف[2]، حددها **وغليسي**، ويمكن حصرها فيما يأتي:

---

[1] – وغليسي، يوسف. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. ط 1. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص:24.

[2] – المرجع السابق، ص:42 وما بعدها.

أ ــ الوظيفة اللسانية: يحدد المصطلح مدى قدرة اللغة على استيعاب معجمها لمختلف المفاهيم المعرفية.

ب ــ الوظيفة المعرفية: يمتلك كل مجال معرفي ترسانة مصطلحية خاصة، تعبر عن مرجعية معرفية معينة.

ج ــ الوظيفة التواصلية: يربط المصطلح النقد بالمنهج وبالنص، إلا أنه يفقد عمله التواصلي إن عدل عن السياق المخصص لتداوله.

د ــ الوظيفة الاقتصادية: يختزن المصطلح في علاماته كماً متنوعا من المعارف، من خلال عملية ضغط لمجموعة لا متناهية من المفاهيم والأفكار، بهدف اقتصاد الوقت واللغة وعملية البحث.

ه ــ الوظيفة الحضارية: يضمن الاقتراض اللغوي- باعتباره رافدا من روافد إنتاج المصطلح- عملية التفاعل والتبادل الثقافي القائم بين مختلف الأمم، ويضمن بذلك نجاح انتقالها من بيئة إلى أخرى.

يعد الاستخدام العشوائي للمصطلحات، وسوء توظيفها في حدود ما تسمح به، من بين أهم الأسباب التي أنتجت تسيبا منهجيا وخلطا نقديا، له الأثر السلبي في اضطراب المنظومة المفاهيمية، خاصة حين تطبق بطريقة تأثر في تمثل فعلي لإجراءات المنهج النقدي، نظرا للصلة الوثيقة بينهما، فكل مصطلح نقدي يحمل في صورته مفهوما خاصا به، وبمجال عمله، ينجر عنه خلط وتماهي مع معارف أخرى، قد تشترك في مسميات المصطلح.

3 ــ تمظهرات النقد:

يتمظهر النقد في ثلاثة أشكال هي: النقد التنظيري، النقد التطبيقي ونقد النقد.

1 ــ النقد التنظيري: يوفر لنا هذا النوع النقدي المقترن بالفلسفة، في بحثه الدائم عن الوجود وعن المجرد منه؛ مجموعة من الأدوات الإجرائية والقوانين المفاهيمية، التي

يسعى الناقد إلى توظيفها أثناء مواجهة النصوص، مهما كانت طبيعتها الإبداعية، ويحمل "طبيعة تأسيسية وتأصيلية معا"[1]؛ بمعنى أن التنظير ينطلق من نفس سمات وطبيعة العلوم التأسيسية قياسا بالعلوم الطبيعية، كما يبحث في أصول النظريات، وجذورها المعرفية وخلفياتها الفلسفية، بدء بمراحل نشوئها انتهاءً بانقضائها، واكتمال دورتها الوظيفية.

2 ــ النقد التطبيقي: لن يؤتى التنظير النقدي ثماره المرجوة، ولا يصل إلى غايته المتوخاة، من غير تفعيل لإجراءات وقوانين خاصة، و"إن لم يكن إجراء التطبيق بعامة لما اقتضت نظريات العلماء المجردة إلى نتائج محدودة"[2]، حيث يلتمس فيها المنظر نتائج ما اقترح، ويعاين حقيقة ما توصل إليه من نظريات، تؤسس للنقد كعلم وتثري آلياته المعرفية، إسهاما في نجاح العملية النقدية التي تجمع بين الإبداع والتنظير، بين النظريات وتطبيقها الفعلي على نصوص إبداعية، إذ تعمل على تكيف هذه النظريات وفق ما يناسب النص، لينقل فيها "المجرد إلى المحسوس الملموس، والغامض إلى الواضح"[3].

يستعين النقد التطبيقي بالتنظير؛ لما يوفره له من أصول وإجراءات وأدوات وأسس منهجية، يتخذها سبيلا يسلكه لإثبات قضية نقدية أو مقاربة نص أدبي، ويتكفل بقراءة تلك الرموز النظرية المجردة، مانحة إياه المصداقية المطلوبة؛ لأن الهدف من النقد الاهتداء إلى حقيقة النص.

تمثل الممارسة جوهر العملية النقدية، والبوتقة التي يتم فيها تحصيل المعرفة الحسية والعقلية، ولا تنفك حاجة الساحة النقدية إلى ممارسات نقدية، أكثر من حاجتها لحشد النظريات والأفكار المجردة، فالنظرية لا تصدق فعاليتها إلا من خلال الممارسة، كما أن هذه الأخيرة لا توجه إلا بواسطة النظرية.

---

[1] – مرتاض، عبد الملك. في نظرية النقد، ص:50.

[2] – المرجع نفسه، ص: ن.

[3] – خمري، حسين. فضاء المتخيل، ص:37.

تؤلف النظرية والممارسة؛ وحدة لا تتجزأ تحمل طابعا جدليا، يجعل "النظرية تولد من الممارسة لكنها في الوقت نفسه تفيدها، تغنيها. ولا يمكن أن توجد نظرية من دون ممارسة، لكن من دون نظرية ثورية لا يمكن كذلك أن نوجد ممارسة ثورية، النظرية من دون الممارسة جثة، وفي هذه الحالة لا تفيد المبادئ النظرية ولا تغني شيئا، لكن بدون نظرية علمية، تكون الممارسة عمياء، بلا آفاق"[1].

3 ــ نقد النقد: ينبثق هذا المظهر الثالث من المظهرين السابقين، باعتباره نقدا لهما، والذي شاع استعماله في جميع الآداب الغربية والعربية القديمة*، حيث يسعى نقد النقد إلى البحث عن"عناصر صالحة لفهم التجربة الأدبية فهما صحيحا، ودعم النقد الأدبي واغنائه بدراسات مساعدة"[2].

امتاز هذا النوع بسمتين هما: التعقيب والتعليق، عما كتب من قبل حول ظاهرة أو نظرية أو نص، أي إن نقد النقد قراءة لنص لم يكتب لأجل قارئ بسيط، إنما تحدد وجوده بهدف امتلاك عناصر لم نحصل عليها من النص الأول، لتتكفل المعطيات المفاهيمية النقدية، بإعادة تركيب أجزاء النص الإبداعي الذي فتته النص النقدي، وأعاد صياغته لأغراض نقدية.

قدم **عبد الملك مرتاض** – إسهاما منه في هذا المجال – دراسة هامة في التأصيل لنقد النقد عند العرب والغرب، يعترف في خضمها بحداثة نشأته في الساحة النقدية العربية، رغم وجود بوادر تدل على ممارسة نقادنا العرب القدامى لهذا النوع، غير أن ما يلاحظ عنها، اقتصارها على اصدار أحكام قيمية تستحسن النص أو تستهجنه؛ مشيرة إلى مواطن القوة والضعف فيه، بالموافقة أو المعارضة، اعتمادا على الانطباعات الشخصية والقراءة الأولية للنص.

---

[1] – بودوستنيك، فاسيلي وياخوت، أوفشي. ألف باء المادية الجدلية. ط 1. تر/ جورج طرابيشي. دار الطليعة، بيروت، 1979، ص:106.

[2] – حيدوش، أحمد. الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص:05.

* اتصل موضوع مسرحية الضفادع لأرسطو فانيس بالنقد الأدبي في حوار أشبه بدراسة نقدية لأعمال الشاعرين اسخيلوس ويوربيدس، كما أشار مرتاض إلى تجربة عبد العزيز الجرجاني في دفاعه عن شعر المتنبي.

وقد أطلق عليه تسمية النقد المركب؛ إذ يتأتى التركيب من الطبقات النقدية المتتالية التي تكونه، وتقاطعه مع عدة متون نقدية، يحكمها الترابط فيما بينها، فالنقد الثاني يكتب عن الأول، ويتألف من نقد آخر قائم على نقد سبقه؛ والأسبقية تعني هنا "التعاقب لا الأفضلية"[1].

كما يقف بنا **مرتاض** مطولا على الدلالة السلبية لنقد النقد في المفهوم العربي، الذي يعني أن "النقد الثاني يسعى إلى نقد النقد الأول، الذي يكتب عنه بنية الغمز والتهجين"[2]، وهذا التعريف" متباين عن ما أقرته المعاجم الغربية، إذ تعني السابقة Méta الاحتواء والإبعاد، أو المجانبة والمهامشة"[3]، ويحمل هذا الوصف سمات القبول، والتعقب النقدي، دون تتبع مقصود يستهدف البحث عن النقائص والثغرات التي وقع فيها الناقد.

4 ــ النقد والخطاب:

يعد مصطلح الخطاب من بين المصطلحات المترامية الدلالة، والمتشعبة الحقول، والتي أخصبتها الاتجاهات اللسانية والنقدية والثقافية، ورغم هذا الامتداد، "يظل أقل مصطلحات النصوص النظرية تعريفا وتحديدا"[4].

من بين أهم التعريفات التي اقترحت للخطاب– بغض النظر عن الحقول المعرفية النابعة منه– ما يأتي: "اتصال لفظي، كلام، محادثة، معالجة شكلية لموضوع ما شفويا أو كتابيا، وحدة نصية يستعملها المختصون في مجال الألسنية لتحليل الظواهر الألسنية التي تفوق الجملة الواحدة، محادثة خاصة ذات طبيعة شكلية، تعبير شكلي ومنسق عن الأفكار بالكلام أو بالكتابة ..."[5]، وتجمع كلها على الطابع اللغوي الإبلاغي للخطاب.

---

[1] – المرجع السابق، ص:223.

[2] – المرجع نفسه، ص: 227.

[3] – المرجع نفسه، ص: ن.

[4] – ميلز، سارة. الخطاب. تر/ الزواوي بعورة، منشورات مخبر الترجمة، جامعة منتوري، قسنطينة، 2004، ص 01.

[5] – المرجع السابق، ص:01.

أما المقابل الفرنسي لكلمة خطاب (Discours)، محادثة أو إلقاء خطبة، ما يدل على البعد التواصلي، إذ تستلزم المحادثة وجود عناصر العملية التواصلية المتمثلة في: المرسل، المرسل إليه، السياق، الرسالة...، ويشمل "جميع الوحدات التي لها وظيفة اتصالية محددة، سواء أكانت تلك الوحدات محكية أو مكتوبة"[1]، هذا ما يؤكد الاتجاه الذي دعا إليه **بنفينست**؛ حين اعتبر الخطاب "عالم اللغة كأداة للاتصال"[2]، وفي هذا السياق يفرق بين الخطاب والقصة أو الحكاية (Histoire).

يقترن الخطاب بمصطلح أخر، يقع في كثير من الأحيان الخلط بينهما؛ هو النص، فإن كان "الخطاب اتصال لغوي يعتبر صفقة بين المتكلم والمستمع، ونشاطا متبادلا بينهما، تتوقف صيغته على غرضه الاجتماعي، فإن النص ببساطة اتصال لغوي محكي كان أو مكتوبا، تقنن وسيلته المسموعة والمرئية"[3]، ومنهم من يوسع مدى الفروق بين النص والخطاب، يمكن أن نختصرها في هذا الجدول[4] الآتي:

النص	الخطاب
خطاب – سياق	نص + سياق
يتخذ شكلا مكتوبا	يتخذ شكلا محكيا
لا يحدث أي تفاعل	يحدث تفاعلا
يرد بحجم طويل أو قصير	يرد بطول معين
يحقق انسجام في الشكل والصيغة.	يحقق انسجام أعمق من حيث الدلالة والمعنى.

يستجيب النص في شكله المجرد للقراءة الآنية، التي "تفترض الانتهاء قبل شروع فعل القراءة"[5]، وتكمن أهميته في تزايد الطلب على تفحصه القرائي، "فهو ليس نصا إلا لمن يقرأه، لا كيان له كنص إلا عبر فعل القراءة فيه"[6]، يشيد بنيته الخاصة

---

[1] – المرجع نفسه، ص:03.

[2] – المرجع نفسه، ص: ن.

[3] – المرجع نفسه، ص: ن.

[4] – المرجع نفسه، ص: ن.

[5] – صفدي، مطاع. نقد العقل العربي، الحداثة وما بعد الحداثة. مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990، ص:27.

[6] – المرجع نفسه، ص: ن.

باستخدام أدوات اللغة، التي يحولها تدخل القارئ إلى خطاب جاهز، لإعطاء نصوصه قراءات غير محدودة.

إن النص الذي لا يتطور ليشكل خطابا، يبقى قيد أسواره الداخلية، إلا في حالة تحديد لغته، ليصير تبعا لذلك جاهزا لأن يقدم خطابا ما، ويثير النص حوله تساؤلات لم يتم التفكير فيها من قبل، ليظل بإمكانه أن يثير سؤال الآخر عنه، بهذا التصور يكون الخطاب "نصا مفتوحا قابلا للقول فيه والقراءة والكتابة دائما"[1].

عطفا على ما سبق، يمكن أن نخلص إلى أن الخطاب بأوسع معانيه، وأدق مضامينه؛ استخدام مقصود للغة بما يحمله البعد التواصلي من وظيفة تأثيرية، بغض النظر عن صيغته أو مستوى التخاطب الذي يحققه، وبناءً عليه، يمكننا أن نسقط هذه السمات على الخطاب النقدي مع إمكانية تكييفه وفقا لطبيعته الخاصة، لتستوعب مجموعة النصوص النقدية التي تتقاطع خصائصها المشتركة، والتي ترد على شكلين: مكتوب ومحكي، مع الإشارة إلى أهمية السياق في تحديد معالم الخطاب، وتكوين بنيته الداخلية، فالخطاب "شيء ينتج لشيء آخر قد يكون ذلك قولا أو فكرة أو تأثيرا"[2] .

إذن، الخطاب النقدي عملية استثمار لمعطيات الخطاب بمفهومه العام، وباقترانه بالنقد، يكون "تجمع في غاية التنظيم لأقوال أو عبارات، تضبطها قواعد داخلية ذات طبيعة خطابية"[3]، و"مجموعة وافرة من النصوص النقدية، تتقاطع خصائصها الشاملة المشتركة في الاستعمال النوعي المتقارب لجملة من المناهج لخطاب والآليات النقدية الحديثة، يعكسها النهل من قاموس اصطلاحي مشترك، يستمد وحداته من الدروس اللسانية والسميائية المعاصرة بدرجة خاصة"[4]؛ بمعنى أن الخطاب بطبيعته الوصفية المستمدة من الأصول اللسانية والسميائية، باعتبارها المنابع الأولى التي انبثقت منها أغلب المناهج النقدية، والتي يوحد بينها توظيفها لمجموعة من المناهج والإجراءات

---

[1] – المرجع نفسه، ص: ن.

[2] – ميلز، سارة. الخطاب، ص:13.

[3] – المرجع نفسه، ص:13.

[4] – وغليسي، يوسف. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:21.

النقدية، مع إمكانية الاختلاف النوعي في بعض الجزئيات، بشرط عدم المساس بالمنظومة المصطلحية التي أجمع عليها المختصون، وتبناها كل منهج نقدي.

5 ــ النقد والسرد:

ارتبط السرد بوجود الإنسان، تلبية لمطالبه واشباعا لحاجياته في نقل الأخبار، واستند اشتغاله على الحكي، بصفته وسيلة اتصالية ببقية أفراد المجتمع، تتشكل في اللغة مكتوبها ومنطوقها، رسمها وإشارتها، وفي الأجناس الأدبية قديمها وحديثها(الأساطير، الخرافات، الحكايات الشعبية، القصص والروايات)، فأنتج بذلك طرائق ترصد مكوناته، وتستنبط العلائق فيما بينه.

من هنا، برزت الحاجة إلى إرساء أسس تضبط هذه الأشكال، فكان القرن العشرين بدايتها الفعلية، حين قامت الدراسات النظرية السردية والتطبيقية، على اختلاف توجهاتها؛ بدءا بأبحاث الشكلانيين الروس، الذين استبعدوا مظاهر الفكر الإيديولوجي عن الدراسة النقدية، وأبطلوا دور السياقات الخارجية في مقاربة النصوص، من خلال تأسيس علم أدبي ينطلق من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية، أطلقوا عليه مصطلح "الأدبية"، تركيزا منهم على البنى الداخلية التي تشكل أساليب التعبير الأدبي من خلال دراسة الأدب.

يرى **بوريس ايخنباوم** – أحد أعلام الشكلانيين الروس– أن الأشكال النثرية تتعدد "بتعدد أنماط السرد، فهو الذي يؤكد التطورات التي حصلت في فن القص، بدءا بالخرافة والأسطورة والملحمة وصولا إلى تطورات الرواية الحديثة"[1]، التي استدعى عدولها عن أصولها الحكائية، أن تغدو مزيجا من الحوارات والأوصاف والتأملات.

إن الرواية شكل خاص من أشكال القصة، من منطلق أنها "ظاهرة تتجاوز حقل الأدب تجاوزا كبيرا"[2]، ويوضح الجدول الآتي، بعض التمايزات التي وضعها **ايخنباوم** بين القصة والرواية[3].

---

[1] – مجموعة من المؤلفين. معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة. ط2. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 1996، ص:13.

[2] – بوتور، ميشال. بحوث في الرواية الجديدة. تر/ فريد انطونيوس. منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ص:05.

[3] – مجموعة من المؤلفين. معرفة الآخر، ص:14.

القصة	الرواية
شكل تلفيقي.	شكل أساسي.
له أصول في التاريخ والأشعار.	انحدرت من الخرافة.
يبنى على التناقض والاختصار.	لا يبنى على التناقض والاختصار.
تسريع الأحداث.	إبطاء الحدث.
تمثل النهاية وقوفا عند القمة.	تمثل النهاية في الرواية انحدارا.

سار **فلاديمير بروب** بالتحليل الشكلي للقصص اتجاها جديدا، أسس به لمنهج بنيوي كشفت عنه دراسته للحكايات الخرافية، حين رسخ لنموذج علمي يبحث في البنى الحكائية، التي قعدت لجميع النظريات النقدية المهتمة بالسرد عند أهم مؤسسيها **(تزيفيتان تودوروف، جيرار جينيت، كلود بريمون، رولان بارت، أ.ج.غريماص).**

ويعتقد **مارتن والاس** في دراسته "النظريات الحديثة للسرد"[1]، أن أهم حدث وسم الدراسات النقدية؛ انتقالها من نظريات الرواية إلى نظريات السرد، ذلك أن ظهور الرواية –حسب طرح الشكلانيين– كان في القرن الثامن عشر، مرافقا لبداية ظهور الفلسفات والتيارات السياسية والاجتماعية، التي كانت تدعو إلى الحرية الفردية، وهو مؤشر أخر لظهور الطبقة الوسطى، باعتبارها تشكل قوة التاريخ حسب النقد الاجتماعي.

تشمل نظريات الرواية (مرحلة ما قبل 1960)، ما جاءت به نظريات الشكل التي ترى أن جميع أنواع السرد عناصر شكلية، ونظريات المضمون التي تركز على المضامين الخارجية الاجتماعية، والتي جمع بينهما **جورج لوكاش** في طروحات البنيوية التكوينية، وساهم **نورثروب فراي** في الانتقال من الرواية إلى نظرية السرد؛ بتوسيع حدود التخييل، من خلال ادراج الرواية ضمن مجالاتها، كما أزاح **وين بوث** بعض الحدود التي فصلت التخييل بوصفه فنا، عن باقي الطرق الاعتيادية لنقل المعنى بواسطة اللغة.

[1] – أنظر: والاس، مارتن. نظريات السرد الحديثة. تر/ حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998، ص:14– 25.

ورغم كل هذه الجهود التي تم تحقيقها، إلا أن المتتبع لحقل الدراسات الأدبية النقدية التي اهتمت بالسرد، يلمس نوعا من النقص؛ "إن كما أو كيفا، من نظرية الشعر ونقده [بحجة]، قدم الشعر وحداثة الرواية بالنسبة إليه"[1]، ومع بداية الستينات من القرن الماضي، استأثرت الرواية من حيث الكتابة والقراءة على الشعر، وغدت النظرية النقدية تروج لها بأسس ومبادئ علمية (نظرية السرد)، تعتمد على "مفاهيم الحبكة وأنواع الرواة المختلفين والتقنيات السردية، وتطرح مجموعة من الأسئلة: من يتحدث؟ (الراوي)، من يحدث؟(القراء)، متى يتحدث؟(زمن السرد)، والذي تحدث فيه الأحداث، من يتحدث أي لغة؟(الأصوات السردية)، من يتحدث بأي سلطة؟ من يرى؟ (وجهة النظر)" [2].

[1] – وليك، رنييه ووارين، أوستن. نظرية الأدب. تر/ محي الدين صبحي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص:221.

[2] – كوللر، جونثين. نظرية الأدب. تر/ خميسي بوغرارة. منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، قسنطينة، 2007، ص :77.

الفصل الأول:المناهج السياقية في نقد السرد

تمهيد

1 ــ المنهج الانطباعي

2 ــ المنهج التاريخي

3 ــ المنهج الواقعي

4 ــ المنهج النفسي

تمهيد

تبحث المناهج السياقية في دراستها عن عناصر خارج مجال النص الأدبي، "تجعل من حياة المؤلف وسيرته شرطا أساسيا لتحليل النص، وعاملا مساعدا على تفسير إبداعاته"[1]، تتخذ من السياق منطلقا مرجعيا يعتمد عليه في "سبر أغوار النص وإضاءة جوانبه الداخلية"[2]، كما تتيح للناقد أدوات إجرائية ينطلق منها محاولا الشرح والتفسير والتأويل، باللجوء إلى مجالات معرفية تبرر استنتاجاته.

يجسد النص الأدبي المنظور الاجتماعي والفكري والأيديولوجي للأديب، ويعرض ميزات العصر الذي ينتمي إليه، مع درجة من الإلمام "بمحيطه الداخلي سواء تعلق الأمر بعائلته أم قوميته أم حقبته التاريخية"[3]، وقد تعرض النقاد إلى حياة الأديب الخاصة دراسة وتحليلا منذ القرن السادس عشر، ليتبلور في نصف القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين، حين ركز على السياق النفسي، و"على تاريخ وحياة المؤلف ومشاعره وعواطفه وسيرته الذاتية الباطنية، وتعامل مع النص على أنه وثيقة نفسية"[4].

إن السياق الذي يتفاعل ضمنه النص الأدبي، يتداخل ليحمل في طياته المناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية، ليشمل كل الظروف التي ظهر فيها وانبثق منها، لأن وجوده لم يصدر من عدم، إنما انطلق من خلفيات متباينة، فالمجتمع يؤثر في تفكير الكاتب وانتمائه، وتوجهاته الأيديولوجية، "باعتبار أن الأدب أرض الأيديولوجيات الخصبة بلا منازع، ذلك ما قاد الدارسين إلى البحث في البنى الاجتماعية، وعن تأثير وعي المؤلف وحركية الواقع والتاريخ في الكتابة، وفي رؤية الكاتب للعالم، وقد أتكأ هذا الاتجاه على الفلسفة وعلم الاجتماع"[5]، وأخذ على عاتقه نقل تاريخ عصره

---

[1] – يوسف، أحمد. القراءة النسقية، ص: 198 .

[2] – وغليسي، يوسف. الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص: 118.

[3] – يوسف، أحمد. القراءة النسقية، ص: 176 .

[4] – المرجع نفسه، ص:177.

[5] – حيدوش، أحمد. إغراءات المنهج وتمنع الخطاب. ط 1. دار الأوطان، الجزائر، 2003، ص:54.

وأحداثها، ومن أبرز أسباب نشوء هذه المناهج، تطلعها لضم النقد لساحة العلوم الطبيعية، التي تتمتع بنتائج صارمة ويقينية، والارتقاء بها من مجرد انطباعات مغرقة في السطحية والذاتية، إلى مستويات أكثر منهجية وعلمية.

تتجلى أهمية المناهج السياقية في كونها آليات حاضرة باستمرار، في كل مقاربة نقدية، على أساس أن النص الأدبي متصل بمرجعه، ومحكوم بسياقه الداخلي، يخضع في الآن نفسه، لمجموعة من السياقات التاريخية والاجتماعية والنفسية.

إذن، فالمناهج السياقية تقارب النص الإبداعي مستندة إلى المؤثرات الخارجية (سواء أكانت تاريخية أم نفسية أم مثيودينية أم اجتماعية)، والتي أحاطت بميلاده واحتضنت تكونه، فكان لها "التأثير المباشر أو غير المباشر، عبر مستوياتها المختلفة وأصولها المعرفية وتطبيقاتها الميدانية موضوع الدراسة، وليس الأعمال الإبداعية، ومن ثم فحقل بحثها ليس المعرفة، وإنما معرفة المعرفة، باعتبار أن النص في جوهره حامل لمعرفة أولى، وأن الممارسة النقدية، هي معرفة ثانية تشتغل على معرفة أولى"[1].

غير أن المناهج السياقية في عمومها، تبقى عاجزة عن إصدار أحكام نقدية تشمل جميع العناصر الفنية المكونة للنص؛ بسبب الاقتصار على المضامين الفكرية، أو معرفة المشاكل النفسية التي كانت سببا في وجود النص، لهذا توصف بأنها مناهج لفهم النص، ووفقا لهذا التصور ففهمنا للنص يختلف ويتباين من منهج لآخر.

[1] - بلوحي، محمد. آليات الخطاب النقدي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق /http://www.awu-dam.org

1ــ المنهج الانطباعي:

يقوم النقد الانطباعي في تقييمه للعمل الفني، على اللحظة التأثرية الأولى التي تجمعنا بالنص، يخضع في ذلك لمستويات ثقافية ومعرفية ولحس جمالي، تجسيدا وشرحا لمختلف الانطباعات التي يتلقاها الطرف الناقد من الإنتاج الأدبي، وتبدأ في المرحلة الأولى للعملية النقدية، إذ يكون تأثره بمجموعة من العناصر، قد تكون موضوعا أو لغة، أو حتى شخصية الكاتب.

وقد عرفت الساحة النقدية في الجزائر هذه الممارسات التي أطلق عليها اسم "نقد ما قبل الاستقلال"، التي حدد **مخلوف عامر** مجالها الزمني، بالنصف الأول من القرن الماضي، نظرا "للتأثر بالثقافة في المشرق العربي أكثر من تأثرها بالثقافة الغربية، والأغلبية من الذين تأثروا بالثقافة العربية المشرقية طغى عليهم لسوء الحظ الجانب السلبي في معالجة الأمور"[1]، ويستندون في ذلك إلى الثقافة الكلاسيكية أكثر من غيرها، حيث يظهر في كثير من الأحيان "عدم التمييز بين الموضوع والمضمون، كما أن دراسة الشكل تحكمها المعايير القديمة، فلا تدرس البنية الداخلية للعمل الأدبي، ولا ينظر للعمل الأدبي في علاقة الجدلية بالواقع"[2] .

يساوي الناقد الانطباعي بين الموضوع كإطار شامل، والمضمون كرديف للشكل والبناء، إذ يدرس شكليا النص، وفقا لإجراءات تستثني الدراسة المحايثة، وتتجنب ربط علاقة بالواقع الذي أنتجه، وتحدد أبعاد النص وفقا للمقاييس المتعارف عليها تقليديا، **فأحمد منور** على سبيل المثال في دراسته " قراءات في القصة الجزائرية" يصنف القصص على أساس وحدة الموضوع الذي تناوله وهو "موضوع القصة، و[يركز] بشكل خاص على القصص أو الروايات التي تناولت موضوع الأرض والفلاح عقب الشروع في تطبيق الثورة الزراعية"[3]، ويخضع في ذلك "للاختيار الحر، والصدفة أحيانا"[4]، كما أنه أهمل قصصا أخرى اتخذت نفس النهج، مع أنه يقر بأن هذه الكتابات

---

[1] – عامر، مخلوف. متابعات في الثقافة والأدب، ص: 209.

[2] – المرجع نفسه، ص: 213.

[3] – منور، أحمد. قراءات في الأدب الجزائري، مكتبة الشعب، الجزائر، 1981، ص:03.

[4] – المرجع نفسه، ص: ن.

لا تعدو كونها مقالات لا تدخل في باب النقد، ولا ما يشبه النقد، وإنما هي "قراءة حرة لم [يلتزم] فيها بمنهج معين، ولا بنظرية نقدية محددة، [إنما يعتبرها] مجرد وجهة نظر، ومشاركة في الحوار الدائر على مستوى الساحة الأدبية"[1]، ويلح على ضرورة تأسيس نقد أدبي بالمعنى المنهجي، "ليواكب هذا الأدب، ويعطيه ما هو جدير به من الدراسة والتحليل والتقييم، وليرسم مساره العام، واتجاهاته الفرعية"[2].

ومهما تفاوتت مثل هذه الدراسات في مقاربتها للنصوص، إلا أنها تنتهي إلى نتيجة واحدة؛ وهي كيف يجب أن يكون عليه الإبداع، انطلاقا من مجموع القيم المتوارثة والأحكام المسبقة، فتتحول الدراسة الأدبية وفقها إلى مجرد أحكام نثرية، إذ كثيرا ما ينحاز الناقد الانطباعي إلى الاهتمام بالجوانب الأسلوبية من "شرح المفردات والإغراق في اللغويات والمعايير الفنية القديمة، وإغفال الأساليب الفنية المبتكرة"[3]، وبالرغم من محاولة النقد الانطباعي الإلمام بشتى مناحي العمل الأدبي، إلا أنه بإتباع هذه الطرق يفشل في الوصول إلى مكونات النص، وعناصر الجمال فيه، وتتبع هذه الميزات من اعتبار النقد في تلك الفترة بالذات، "عنصرا مساعدا وفعالا لحركة الإصلاح العامة الإصلاح الثقافي والاجتماعي خاصة"[4].

على الرغم من التواجد الطبيعي لهذه الممارسة في الساحة النقدية الجزائرية، والذي تبنته الصحافة، حين "أسهمت كلها في نشر الفنون الأدبية بما فيها النقد، ومن أهمها قبل الاستقلال المنتقد، والشهاب، والبصائر، التي خدمت الأدب والنقد والثقافة(...)، وبعد الاستقلال ظهرت الشعب، والمجاهد الثقافي، والأصالة والثقافة"[5]، وقبل النقد تبنت نشر أهم الأعمال الأدبية (شعرا، قصة، رواية)، إلا أن ما يؤخذ على ذلك النقد عزوفه عن تناول الأعمال الأدبية الجديدة، باستثناء محاولات **محمد مصايف** في الفترة الأخيرة من حياته.

---

[1] – المرجع السابق، ص:04.

[2] – المرجع نفسه، ص:10.

[3] – عامر، مخلوف. متابعات في الثقافة والأدب، ص:231.

[4] – ساري، محمد. "نقد القصة القصيرة عند محمد مصايف"، آمال، ع 64، وزارة الثقافة، 1996، ص:15.

[5] – مصايف، محمد. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط 2، 1984، ص:05.

يستعين الناقد الانطباعي بالأحكام القيمية في تحليله للنصوص الأدبيـــة، والـــتي عرف بها نقاد العصر الجاهلي؛ من قبيل: أنت أشعر الشعراء، من دون تقـــديم تـــبرير مقنع ينبع من النص، ومن ذلك حكم الناقد **منور** على لغة **إسماعيل غموقات** في قصته "الشمس تشرق على الجميع"، إذ لا يتردد في إصدار أحكام قيمة من قبيل قوله: "يمتلك إمكانيات رائعة في كتابة الرواية (...)، ولغة الكاتب على العموم جيدة، وسليمة، وهي ظاهرة صحية كثيرا ما افتقدناها عند أدبائنا"[1]، أو على قصة "حين يـــبرعم الرفـــض" **لإدريس بوذيبة**، فيرى أن "اللغة التي كتب بها إدريس قصته لغة جميلة وشاعرية لكنها لم تسلم من بعض العبارات القلقة وبعض الضعف في استعمال حروف الجر، وما إلى ذلك مما يؤثر على أسلوبها الفني الجميل"[2]، من جانب أخر نجد الناقد نفسه يفاضل بين القصاصين في توفيقهم ما بين الشكل والمضمون، فيرى "أن قصص **مرزاق بقطـــاش** و**حرز الله** مثلا، أكثر انسجاما من قصص **الأدرع الشريف** و**عبد العزيز بوشفيرات**، في الوقت الذي يميل فيه **جيلالي خلاص** و**العيد بن عروس** في بعض أعمالهما الأخيرة إلى نوع من الشكلية اللغوية، بينما نجد **الأعـــرج واســـيني** مغرمـــا بالصـــورة الشـــعرية والتداعيات النفسية والانفعال الحاد، إلى حد مفرط"[3].

يقوم المنهج الانطباعي أساسا على المفاهيم النقدية القديمـــة، ويرتبـــط بأســـس الاتجاه التقليدي في المشرق العربي بداية نهضته الحديثة،" فالنقد بـــالمفهوم المتـــداول اليوم كان منعدما، أو على الأقل نادرا"[4]، بفعل تداخل المؤثرات الأدبية والنقدية، ذلك أن نقاد هذا الاتجاه كانوا "نقادا وأدباء في آن واحد، بل كانوا أدباء أكثر منهـــم نقـــادا، حتى أن مواقفهم النقدية لا تعد شيئا إذا قيست بإنتاجهم"[5]، هذا ما كان له انعكاس على السمات الأساسية التي ميزت النقد أواخر الستينات – في نظر الناقد **عبد الله ركيـــبي**– حين وردت الآراء متسمة بالسطحية في عرضها للأفكار، مجزئة النص إلى عناصر لا

---

[1] – منور، أحمد. قراءات في الأدب الجزائري، ص: 64

[2] – المرجع نفسه، ص: 83

[3] –المرجع نفسه، ص: 12.

[4] – مصايف، محمد. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص: 18.

[5] – المرجع نفسه، ص:18.

تخدم الواحدة منها التالية، لتصل إلى أحكام نابع من مدى تأثر الناقد بالنص، وانفعاله به.

من بين الأسس التي يرتكز عليها الناقد الانطباعي –علاوة على العاطفة والخيال ورسم الشخصية، والتصوير واللغة– الاحتكام إلى معيار الذوق، فهو يستعمل ذوقه في تمييز الأعمال جيدها ورديئها، هذا المعيار – في نظر **ركيبي**– مما "لا يستغني عنه الناقد في ممارسته النقدية، لأن الأصول أو القواعد اللغوية والفنية تساعده على إدراك طبيعة العمل الأدبي إدراكا علميا موضوعيا(...)، فكلاهما (التأثري والواقعي) لا يستغنى عن إحساسه في الاتصال بروح الأديب ونفسه وعواطفه"[1]، ذلك أن الذوق حسب الناقد دائما، إذا ما استعان ببعض الأصول السليمة، تمكن من أن يصل إلى أحكام، إن لم تكن صحيحة تماما، فإنها قد تدنو من الصحة بمستويات متقاربة.

إن الاتجاه الانطباعي بوقوفه ضد الأساليب التقليدية في النقد، متمثلة في "بساطة اللغة والتركيب، والدعوة إلى الأدب الجديد والحرية الفنية"[2]، تتبع مراحل هامة ومنطقية تأسس لبداية اتجاه واقعي، حين "نقل وظيفة الأدب من الطابع الأخلاقي إلى الطابع الروحي للإنسان"[3].

2ـ المنهج التاريخي في نقد السرد:

نشأ هذا المنهج في الأوساط الجامعية، في محاولة رصد عدد من بيانات العصور السابقة، والتوثيق للأعمال الأدبية المتصلة بها، في عملية ربط وثيق بين

[1] – ركيبي، عبد الله. الأوراس في الشعر ودراسات أخرى، الشركة الوطنية للكتاب، 1982، ص:406.

[2] – أنظر: مصايف، محمد. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص:212–213.

[3] – المرجع نفسه، ص:232.

الحياة والأدب بالاستفادة من المعطيات التاريخية، إذ لا يتأتى فهم العمل الأدبي، إلا من خلال الإلمام بسياقه الاجتماعي والثقافي والفكري، وتفسير نشأة الأثر الأدبي، وعلاقته بزمانه ومكانه وشخصياته، حرصا على اثبات البعد التاريخي للظاهرة الأدبية.

يقترن هذا المنهج في كثير من طرائقه "بالدراسات التي تهتم بتاريخ الأدب، إذا لم نقل أن تاريخ الأدب مرحلة أولى من مراحل تجسيد المنهج التاريخي في الخطاب النقدي الحديث"[1]، فالتاريخ ابتدع الأدب وكل أشكال الفنون، واتخذ من أحداث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسيره، وتعليل ظواهره.

ارتبط بهذه الدراسات اسمان نقديان هما: **هيبولت تين** و**غوستاف لانسون**، إذ رد الأول نشوء الأدب لثلاثة عوامل: البيئة، الجنس والوسط، أما الثاني؛ فأستعار المنهج التاريخي اسمه (اللانسونية) من جهوده، حين حدد في كتابه "منهج البحث في الأدب" أهم الأساسيات المتعلقة بدراسة الأدب وفقا لأطر علمية صارمة.

يعتمد المنهج التاريخي على أسس من أهمها:

1ــ يشرح الأثر بالعودة إلى التاريخ، وكأن الأثر يفصح عن زمان تأليفه وأحوال عصره، فيكشف وقائعه وعاداته وأخلاقه، لذلك يعتمد الناقد في استخلاص هذه الظواهر على وقائع الظاهرة الأدبية، إيمانا منه أن الظاهرة الأدبية تحتوي مضمون زمانها في كل أبعاده الحضارية والإنسانية.

2ــ يتناول الظاهرة الأدبية وكأنها حدث تاريخي، فيبحث عن الأسباب التي حملت المبدع على الإبداع، كما يتحرى تطابق الروايات والأخبار الواردة في الظاهرة والواقع التاريخي، وبذلك يجعل من النقد باتجاهه هذا وعاء للتاريخ، وكأن الأعمال الإبداعية كتبت لتدعيم الواقع التاريخي لا العكس.

3ــ يعالج الظاهرة الأدبية على أنها نتاج محدد في الزمان والمكان، ولتفسير العمل الإبداعي فإنه يتحرى السبب، فيعلله بالزمان، وبذلك يتحول العمل الإبداعي إلى شاهد حضاري، ليدرجه في خط تاريخي معين.

---

[1] – بلوحي، محمد. الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق، دار الغرب، وهران، 2002، ص: 11.

4ــ يوثق الناقد التاريخي الظاهرة الأدبية معتمدا على أسس راسخة ومتينة، ويحــرص على صنع الروايات والأخبار، ويعمل من أجل تحقيقها، والتشكيك في كل ما يرى فيها من أوجه الريبة والظن، فينفي عن نفسه الاحتمال ويضع نصب عينيه، أما الصدق في الخبر وإما الشك فيه ثم نفيه"[1].

وقد عرف النقد في الجزائر دراسات استعانت بالمنهج التاريخي، وكان في طليعة المهتمين؛ الناقد **عبد الله ركيبي** في تتبعه لمسيرة تطور النثر الجزائري، الــذي كان "شاهدا على العصر الذي كان فيه"[2]، والإشارة إلى أثر المراحل الــتي مــر بهــا المجتمع والصراعات المختلفة التي ظهرت في البيئة الجزائرية، والتي حــدد إطارهــا الزمني من سنة 1830 إلى 1974، حيث خصص القسم الأول من دراسته للأشــكال النثرية القديمة من(خطب، رسائل، أدب الرحلــة، المقامــات، المنــاظرات، القصــة القصيرة)، أما القسم الثاني فأفرده للأشكال النثرية الحديثة (المقــال الأدبــي، القصــة القصيرة الفنية، الرواية، المسرحية، النقد الأدبي)، ووفقا لما يقتضيه المنهج التــاريخي بين الناقد العوامل التي أسهمت في ظهور هذه الفنون النثرية، ومن أهمها: الصــحافة والحراك الثقافي لجمعية العلماء المسلمين، والتأثر بالتغيرات في المشرق، والظــروف التي كان يعيشها الشعب الجزائري السياسية والاجتماعية، كما ارتبطــت القصــة فــي نشوئها بأدب الرحلات، وبالفكر الإصلاحي خاصة حين تناولت مواضــيع تتبــع مــن صميم أفكارهم وتوجهاتهم الفكرية.

إن الحديث عن القصة القصيرة الجزائرية، هو "حديث بالضرورة عن ظروف الجزائر السياسية والاجتماعية والفكرية، عبر فترة طويلة من الفترات الصــعبة الــتي مرت بها، و[يعني] منذ نهاية الحرب العالمية الأولى على وجه التقريــب حــتى قيــام الثورة"[3]، كما أن تأخرها يعود بالضرورة للظروف التاريخية التي عاشتها الجزائر.

---

[1] – المرجع السابق، ص: 16.

[2] – ركيبي، عبد الله. تطور النثر الجزائري الحديث، المنظمة العربية للتربية والثقافة، القاهرة، 1976، ص: 260.

[3] – ركيبي، عبد الله. الأوراس في الشعر ودراسات أخرى، ص: 143.

خضعت القصة في نشوئها –حسب الناقد **ركيبي** – إلى ثلاث مراحل: اتسمت الأولى منها وهي مرحلة النشأة بخصائص بدايات النهضة، شملت القصة التي كانت بدائية شكلا وأسلوبا؛ لاتصالها بالفكر الإصلاحي، حيث ظهرت في شكليين هما: المقال القصصي والصورة القصصية، حيث تميزا "بالفهم الساذج للقصة وتأثرهما بالتراث القصصي سواء في اللغة والأسلوب، وبدت الشخصية دون سمات ولا ملامح"[1]، حددت في اتجاهين: شخصية طيبة تنتمي إلى الطائفة الإصلاحية، وشخصية شريرة من طائفة رجال الطرق(الزوايا)، فانحسرت بذلك القصة وتبددت معالمها، في خضم "الصراع بين المصلحين وخصومهم من الجامدين، سواء كانوا من رجال الدين أو من رجال السياسة"[2].

من أهم رواد هذا الاتجاه نجد **محمد بن العابد الجيلالي، السعيد الزاهري، الحفناوي هالي، أحمد رضا حوحو** وغيرهم.

وتمتد المرحلة الثانية إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية حتى بدايات الثورة، حيث كان لهذه الأخيرة أثرها الفكري والسياسي والثقافي، في اتساع الأدب ليشمل القصة القصيرة بعد سيطرة الشعر على الساحة الأدبية في الجزائر، وبدا التغير جليا من حيث الأشكال والمضامين، فخضعت اللغة للإيحاء والتضمين، و"برز إلى جانب **أحمد رضا حوحو** كتاب آخرون، مثل **أحمد بن عاشور، عبد الحميد الشافعي، زهور ونيسي، وسعدي حكار**"[3].

المرحلة الأخيرة التي حددها الناقد، تشمل أهم ما كتب بعد الاستقلال إلى فترة كتابة هذه الدراسة التي قدمها، وهي الفترة التي عرفت فيها القصة نوعا من الركود، بسبب ضعف الدوافع لكتابة القصة، "بالقياس إلى عهد الثورة التي فجرت العواطف (...) وبعد الاستقلال خفت حدة التوتر بعد الانتصار"[4]، ومع بداية السبعينات ظهر جيل جديد شاب، تميز بكتابته التجديدية، ونظرته التجريبية العقلية، ومجانبته للصيغ

[1] – المرجع نفسه، ص: 156.

[2] – المرجع نفسه، ص: 157.

[3] – المرجع نفسه، ص: 159.

[4] – المرجع السابق، ص: 162.

السردية التقليدية، من بينهم: **أحمد منور، مصطفى فاسي، حرز الله محمد الصالح، عمار بلحسن**، وغيرهم.

سار على النهج نفسه، الناقد **عبد الملك مرتاض** في كتابه "نهضة الأدب الجزائري"، الذي حددها بالفترة بين 1925 إلى 1945، وهذه الفترة حسب الناقد هي البداية الفعلية للنهضة الأدبية، حيث في "سنة خمس وعشرين من هذا القرن [الماضي]، أسس **ابن باديس** جريدة المنتقد (...)، أما إنهاء هذه الفترة من نهضتنا الأدبية سنة أربع وخمسين، (...) لأن ثورتنا العظيمة أذابت كل العبقريات والاتجاهات(...)، وجعلت منه مصدرا واحد منه الكفاح من أجل الحرية(...)، فكانت هذه السنة تحولا عظيما"[1]، وكان للظروف التاريخية التي عرفتها الجزائر، الأثر الواضح في توجيه الكتابات الأدبية وجهة نضالية ثورية.

ويؤرخ أيضا للنثر في الجزائر في كتابه " فنون النثر الأدبي في الجزائر" من 1931-1954، حيث يشير إلى أول محاولة قصصية نثرية جزائرية وهي " القصة المثيرة التي نشرت في جريدة "الجزائر" تحت عنوان "فرانسوا والرشيد" **لمحمد السعيد الزاهري**"[2]، التي أثارت حولها صخبا أدبيا بالنظر إلى طبيعة الموضوع الذي طرحته؛ وهو قضية المساواة السياسية بين الفرنسيين والجزائريين، ليليها حكايات **محمد العابد الجلالي** التي ينفى عنها الناقد صفة القصة، لأسباب عديدة منها: الضعف الفني وشحوب الشخصيات.

كان تأثير الحرب العالمية الثانية باديا في كيفية تناول القصاصين للمواضيع على اختلافها، إذ نحى بعضها منحى عاطفي عند **أحمد رضا حوحو** مع "صاحبة الوحي" و"فتاة أحلامي"، حين اهتمت بعرض المشاكل العاطفية، وقصة " تضحية " **لأحمد بن عاشور**، هذه المواضع كانت تمهيدا وخلفية لاستقبال النفس البشرية بتعقيداتها، لتشق بعدها القصة الجزائرية طريقها نحو تلمس " قضايا اجتماعية قد

---

[1] – مرتاض، عبد الملك. نهضة الأدب الجزائري المعاصر. الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، 1983، ص: 09.

[2] – مرتاض، عبد الملك. فنون النثر الأدبي في الجزائر(1931-1954). ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983، ص:161.

تكون أهم من الحب نفسه، في بعض الأحوال"[1]، حين تنشر القيم الأخلاقية كما في قصة "زوليخة والعفة تتذمران من الحمامات البحرية الماجنة" المنشورة في مجلة "صوت المسجد"، وتتجلى الأبعاد الوطنية في قصص **محمد الصالح رمضان** المتشبعة بالقيم الإصلاحية التي نشرها في مجلة البصائر كقصة "القافلة" ذات الأبعاد الرمزية، و[لعل الذي حمله على] هذا المذهب الرمزي ما كان الأدباء يضطربون فيه من خوف الاستعمار، وبطشه الشديد"[2].

يظهر المنهج التاريخي في تتبع مسيرة النثر، وفيما توصل إليه الناقد، من أن الكتاب الجزائريين حاولوا أن يعالجوا كل موضوع كان يتصل بتجاربهم وحياتهم، "**فأحمد رضا حوحو** تناول موضوعات كثيرة من صميم المجتمع الحجازي (...)، في حين نجد **محمد السعيد الزاهري** يحاول الكتابة في موضوعات وطنية وإصلاحية، وذلك نابع من طبيعة حياته من حيث أنه كان صحافيا، ثم مصلحا، أما **محمد العابد الجلالي** فقد ألفيناه يعالج موضوعات تتصل ببيئته في الشرق الجزائري، بينما نجد **أحمد بن عاشور** يحاول أن يصور، هو أيضا بعض ما كان يجري في مدينة البليدة (...) ألفينا **محمد الصالح رمضان** يعالج موضوعا كان قد هضم أفكاره، واستوعب جزئياته (...)، هو الإصلاح أو الإيقاظ الوطني الذي استطاع **ابن باديس** أن ينجح فيه بالقياس إلى الشعب الجزائري"[3].

إذن، فقد حاول كتاب القصة القصيرة في الجزائر –حسب الناقد– خلال هذه الفترة أن يعرضوا أغلب المواضيع المرتبطة بحياة شعبهم ومصيره السياسي، الذين

---

[1] – المرجع السابق، ص: 188.

[2] – المرجع نفسه، ص: 189.

[3] – المرجع نفسه، ص: ن.

اعتبروا بموجبه هذا النتاج القصصي على فتوته، "مرآة المجتمع الجزائري خلال هذه الفترة، وترجمانا أمينا لما كان يعتلج في خواطر الكتاب والأدباء على ذلك العهد"[1].

يخط الناقد **عبد الملك مرتاض** في دراسته " القصة الجزائرية المعاصرة " المسار الذي مرت به القصة في الجزائر مع أول محاولة قصصية في تاريخ القصة الجزائرية الحديثة وهي: "فرانسوا والرشيد"، حيث تشترك أعمال الجيل الأول المؤسس لفن القصة في تباين "الرؤية الخيالية، والمعالجة الفنية"[2]، وينضوي في هذه المرحلة اتجاهين:

الاتجاه الأول من 1925 إلى 1942 هذا الأخير هو العام الذي ظهرت فيه قصة "غادة أم القرى"، أما الثاني فمن 1947 إلى 1955 يبدأ مع قصة "سعفة خضراء"، و"نماذج بشرية" **لأحمد رضا حوحو**، أين كان للثورة حضور وتأثير واضح على كتاب القصة الجزائرية من أمثال: **أبو العيد دودو، عبد الحميد بن هدوقة**، و**عبد الله ركيبي والطاهر وطار** و**عثمان سعدي**"[3]، والحال نفسه شهدته مرحلة الاستقلال، حين أسهمت بدورها في نقلة نوعية على مستوى طريقة الكتابة، والاهتمام بهموم المجتمع، وكانت الظروف التاريخية سببا مباشرا دفع بعض الكتاب الجزائريين لأن يكتبوا باللغة الفرنسية، وبزوالها "أصبح الجو اللغوي ملائما لجميع الجزائريين لكي يعبروا في أغلبيتهم، بلغتهم الوطنية"[4].

حدد الناقد **واسيني الأعرج** الفترة ما بين 1945 و 1954 وصولا إلى 1962، من بين أهم المراحل التي عرفت تحولا جذريا في التاريخ النضالي للجزائر، "وأخصب فترة في المجال الأدبي على الإطلاق (قبل الاستقلال)، فهي التي شهدت اكتمال فن القصة والرواية"[5]، وتنوعت بذلك الموضوعات التي اهتم بها الأدباء "كقضية المرأة التي غادرت البيت، ووقفت بجانب الرجل مناضلة وثورية من أجل التحرير

---

[1] – المرجع السابق، ص: 190.

[2] – مرتاض، عبد الملك. القصة الجزائرية الحديثة. دار الغرب، وهران،2008، ص: 07.

[3] – المرجع نفسه، ص: 90.

[4] – المرجع نفسه، ص: 11.

[5] – الأعرج، واسيني. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1986، ص: 64.

والديمقراطية"[1]، على الرغم من قلتها، لتظل المرأة حبيسة التقاليد والأعراف في كتابات **رضا حوحو** و**عبد المجيد الشافعي**، غير أن التدارك والتحول حصل في روايات **الطاهر وطار** و**بن هدوقة** و**عبد الملك مرتاض** وغيرهم .

يصنف الناقد تاريخيا مسيرة الأدب الجزائري في مجموعة من التيارات هي:

1ــ التيار التقليدي: يحدد من بداية القرن الماضي وصول باندلاع الحرب العالمية الأولى، حيث امتازت كتاباتها الابداعية بالبساطة، واتباع الأساليب التقليدية، نزوعا إلى محاكاة التراث العربي، وهدفت كلها إلى إصلاح المجتمع، بتوظيف لغة منمقة، يمثل هذا الاتجاه مجموعة من الكتاب أمثال: **أحمد كاتب الغزالي، عاشور الحنفي، المولود بن موهوب**"[2].

2ــ التيار الرومانتيكي: ظهر هذا التيار بعد الحرب العالمية الأولى، في وضع سياسي سعى فيه المستعمر إلى طمس معالم المجتمع الجزائري، مثله مجموعة من الأسماء منها: **عبد الكريم عقون** و**الأخضر السائحي، الطاهر بوشوشي**، حيث تأثروا بالاتجاه الأدبي العربي والغربي خاصة مدرسة المهجر وأبلو.

3ــ التيار الواقعي: نتج عن انتفاضة 1945 ظروف ومتغيرات، دفعت الأدباء لتغير رؤيتهم للحياة، وكان هذا الحدث "إيذانا بظهور تيار يحمل في داخله قوة اندفاعية، وإمكانات تعبيرية كبيرة وعظيمة، وأكثر تأثيرا وإقناعا للقارئ الذي هو بدوره يعيش شراسة الواقع اليومي"[3]، وفي هذه المرحلة برزت الرواية كفن جديد في ساحة الأدب الجزائري المكتوب باللغة العربية، مع الأديب **أحمد رضا حوحو**، إذ ساعد الظرف التاريخي الفن القصصي على الاكتمال، ليصبح فنا له خصائصه وميزاته، ويتطور بشكل أعمق مع اندلاع الثورة "متجاوزا المرحلة الانتقالية إلى التبشير بالاستقلال والمجتمع العدالة والاشتراكية"[4] خاصة في كتابات **محمد ديب**.

---

[1] – المرجع السابق، ص: 64.

[2] – أنظر: المرجع نفسه، ص: 66.

[3] – المرجع نفسه، ص: 67.

[4] – المرجع نفسه، ص: 67.

يخلص الناقد إلى نتيجة، ترى أن الحياة الثقافية والسياسية التي كـــانت تعيشـــها الجزائر، كان لها الدور الأساسي في إثراء الأدب الجزائري، ومســـايرته لتناقضـــات الحركة الوطنية، ومواكبة الأدب المكتوب بالعربية في تتبع هذه التغيـــرات الحاصـــلة، لنظيره المكتوب بالفرنسية بحكم أسبقية هذا الأخير.

لقد أدرك النقاد وقبلهم الأدباء الجزائريون، أثر التاريخ في تحديد معـــالم الأدب، ويستدل الناقد في ذلك بثلاثية **محمد ديب**، التي اعتبرها نبوة صادقة عن الثورة، حـــتى قبل اندلاعها على الرغم من أن صاحبها كتبها بغير اللغة العربية، وبذلك تحمل كتـــاب الرواية باللغة الفرنسية مسؤولية توثيق القضية الوطنية، وخضعوا في ســـير تطـــورهم إلى ثلاثة مراحل هي:

المرحلة الأولى: تمتد من 1945 إلى 1953، سادت في هذه "الحقبة التاريخية الرواية الأثنوغرافية* التي لا تزيد على وصف ما تراه العين يوميا، تصـــف ولا تحـــاول أن تغور في اللوحة الخلفية لافتقادها الرؤية البعيدة إلى حد ما"[1]، حيـــث ينتقـــي كتابهـــا الأحداث باحثا عن الجوهر في العالم الذي تصوره متجنبة السطحي منه، وأهم كتـــابه: **مولود فرعون، مولود معمري، محمد ديب.**

المرحلة الثانية: تستوعبها الفترة التاريخية من 1945 إلى 1958 في منحنـــى أكـــثر واقعية، وأصدق تعبيرا عن الثورة بأبسط الأساليب التي يحتضنها الجمهور، "فقدمت في هذه الفترة أعمال فنية جادة كانت بمثابة لوحة عظيمة للشعب الجزائري وهو فـــي أوج نضاله"[2]، جسدها كل من **محمد ديب** و**كاتب ياسين.**

المرحلة الثالثة: شهدتها الفترة بين 1958 إلى 1962 حيث أصبح فيها أدب المقاومـــة أكثر شمولية، و"صاحب هذه الفترة على مستوى اجتمـــاعي تصـــاعد فـــي النضـــال،

---

[1] – الأعرج، واسيني. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص: 75.

*** الاثنوغرافية: منهجية بحث اجتماعي تتميز بالانخراط العميق في حياة الناس لفترة من الزمن، حيث يراقب الباحث ما يحدث، ويسمع ما يُقال، يطرح الأسئلة، ويجمع ما يمكن من بيانات، بهدف تسليط الضوء على قضايا محورية في البحث.**

[2] – المرجع نفسه، ص: 76.

وشراسة استعمارية متوحشة"[3]، مثلها كل من **محمد ديب، مراد بوريون، مالك حـــداد، مولود فرعون.**

ويتساءل الناقد عن سبب غياب الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، في الفـــترة من 1967 إلى بداية السبعينيات، ويرجح أن تكون وراءه أسباب تاريخية في مقدمتها؛ ما خلفه المستعمر من اضطراب اقتصادي واجتماعي، وكذا العمل على إعادة تشـــكيل معالم ولبنات المجتمع، "فالفن القصصي الذي ورث رصيدا ثوريا جادا ومشرفا، كـــان عليه أن يحقق قفزة كمية ونوعية، الشيء الذي لم يتم في ظل الظروف المشار إليها"[1]، في هذه الحقبة التاريخية لم تظهر أعمال جديدة، إنما اقتصـــر الأمـــر علـــى اســـتعادة الماضي بأساليب مختلفة؛ بسبب مفارقات الظرف التاريخي، زيادة على "ثقافة الأديـــب نفسه وظروفه الخاصة والموضوعية لم تكن لتساعد، ولا لتسهم في ظهـــور الروايـــة، لكنها خلقت التربة الأولى، التي يبنى عليها أعمال أدبية جادة، خصوصا مع التحـــولات الديمقراطية في بداية السبعينيات"[2]، لتعود وبقوة على وقـــع التغييـــرات الاجتماعيـــة والتحولات السياسية، التي عرفتها الجزائر في تلك الفترة.

تجلى التاريخ في تقسيم الرواية الجزائرية، بدءً بتأثير الفكر الإصلاحي، باعتباره أول الاتجاهات التي لازمت ظهوره "للظروف الحرجة، التي تكون فيها الوحدة حلا من الحلول التاريخية المطروحة، كالثورات الوطنية"[3]، باقتراح بعض الحلـــول الســـطحية للمشاكل الاجتماعية، وظهر التأثير جليا في بعض المحاولات الـــتي مهـــدت لظهـــور الرواية بشكلها المكتمل كما في "غادة أم القرى" **لرضا حوحو**، "الطالب المنكوب" **عبـــد المجيد الشافعي**، "صوت الفراخ" **لمحمد المنيع**، " نار ونور" **لعبد الملك مرتاض.**

في خضم حمى التيارات الفكرية والفلسفات المثالية، التي لم تكن الساحة الفكرية الجزائرية بمنأى عن عدواها، مع نوع من التلقي المنغلق والسلبي لمبادئها، الـــتي "لـــم

---

[3] – المرجع السابق، ص: 76.

[1] – المرجع نفسه، ص: 84.

[2] – المرجع نفسه، ص: 85.

[3] – المرجع نفسه، ص: 118.

تستطع الحركة الرومانتيكية في الأدب الجزائري فهمها كما يجب، وفهم البنى والمرتكزات الجديدة، وطبيعة المشاكل التي خلفتها هذه التغييرات الاجتماعية التي تحمل كل التناقضات المبررة تاريخيا من وجهة نظر علمية جدلية"[1]، وتنوعت المواضيع الرومانتيكية التي عالجت مختلف القضايا الاجتماعية كالمرأة والتفاوت الطبقي.

من النماذج التي تمثل هذا الاتجاه "ما لا تذروه الرياح" **محمد عرعار**، "نهاية الأمس" **عبد الحميد بن هدوقة**، "دماء ودموع" **عبد الملك مرتاض**.

لقد ساهمت الثورات في تقبل الاتجاهات الواقعية، لكنها في الجزائر– حسب الناقد– لم تستطع تلبية مطالب الجماهير، يعود ذلك للظروف الخاصة التي مرت بها أثناء الاحتلال، مع "أن الزخم الثوري الموروث، إضافة إلى انجازات السبعينيات السياسية والاجتماعية والثقافية كلها أسهمت في وقاية الرواية الجزائرية الحديثة من السقوط في السوداوية التي استهلكت الرواية الجديدة (الغربية)، كما استطاعت أن تدفع الاتجاه الواقعي في الأدب الجزائري أكثر ليصحح من مفاهيمه السابقة عن الواقعية"[2]، من بين هذه الروايات "الحريق" **لنور الدين بوجدرة**، "ريح الجنوب" **لبن هدوقة**، "طيور في الظهيرة" **لمرزاق بقطاش**.

هذا عن الواقعية الانتقادية، لكن كيف الحال مع اتجاه الواقعية الاشتراكية في الرواية الجزائرية؟ يطالعنا الناقد **واسيني الأعرج** عن وضعيتها عند روائيين حرصوا على دراسة وتصوير العلاقات بين الشخصية والمجتمع، إلا أن ما يؤخذ عليهم تعاملهم الظاهري والمتسرع في تصوير الظاهرة الاجتماعية، من بين نماذجها: روايات "اللاز"، "عرس بغل"، "الحوات والقصر" **للطاهر وطار**.

من خلال التصنيفات السابقة، نخلص إلا أن "كافة الأشكال الروائية المطروحة، سواء على صعيد المضامين، أو الجمالية الروائية، قد تجد مبرراتها التاريخية في تاريخ

---

[1] – المرجع السابق، ص: 277.

[2] – المرجع نفسه، ص: 368.

الجزائر الثقافي والسياسي ذاته"[1]، وتمكن ضمن مجال ما يعيشه من ظروف تاريخية، من أن تضيف الكثير إلى الساحة الأدبية في الجزائر.

يسير الناقد **أحمد طالب** على الخطى المنهجية نفسها التي اعتمدها الناقد **واسيني الأعرج**، حين يستند على التحقيب التاريخي في ضبط مراحل نشوء القصة القصيرة في الجزائر، يحددها في ثلاث مراحل هي:

1ــ مرحلة الإصلاح الاجتماعي(1931-1956): حيث بادر كتاب جمعية العلماء المسلمين إلى عرض أعمالهم القصصية الإصلاحية في مجلات الجمعية، والتي كانت تهدف إلى توعية الشعب بخطورة الاندماج، وترسيخ الثقافة الإسلامية العربية، صيانة لثوابت الشخصية الجزائرية.

2ــ مرحلة قضايا النضال (1956-1962): كانت للثورة في هذه المرحلة صدى في الأوساط الأدبية التي كان روادها خارج الوطن، "فظهرت القصة وهي تحمل في طياتها ملامح التعاطف القوي مع الثورة، بالدعوة إلى الجهاد والحث على الالتحاق بالجبل"[2]، امتازت بالتطور الفني على يد قصاصين من أمثال **الطاهر وطار، عبد الحميد بن هدوقة، عبد الله ركيبي.**

3ــ مرحلة قضايا الاستقلال (1962-1976): شجع الدمار الذي خلفه المستعمر الكتاب على الاهتمام بعرض هذه الأحداث، واستمرت الكتابة عن الثورة فيما كتب من قصص.

وعليه، أخذ الروائيون الجزائريون على عاتقهم تتبع المسيرة النضالية، التي مرت بها الجزائر في مختلف مراحل تطورها التاريخي، بدءً بالتأريخ للثورة التحريرية انتهاءً بثورة البناء والتشييد، "ويبقى على هذا التاريخ وحده أن يحدد إلى أي حد كانت

---

[1] – المرجع السابق، ص: 599.

[2] – طالب، أحمد. الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1989، ص: 25.

تنبؤاته صائبة أو غير صائبة"[1]، لأن التاريخ في ظل هذه التحولات هو "الكفيل وحـــده بإعطاء النهايات، والإفصاح عن ثمرة هذا الصراع"[2] .

3 ــ المنهج الواقعي في نقد السرد:

يسعى المنهج الواقعي إلى إبراز المضامين الاجتماعية في الأثر الأدبي، وذلك بالعودة إلى سياقات النص التاريخية والاجتماعية، بالبحث عن مصادره التي نشأ فيها، وتفحص المدى الذي اتبعه المبدع في عـــرض الظـــروف الاجتماعيـــة والاقتصـــادية والتاريخية التي عاشها المجتمع بعامة، والمبدع بخاصة، ويبحث في تـــأثيرات الواقـــع الاجتماعي، وانعكاسها في أعمال المبدع، والمواقف التي كانت موجهة لمساره، بالنظر إلى جملة القضايا الاجتماعية التي عايشها.

استطاع المنهج الواقعي أن يتغلغل في أركان النقد في الجزائر، ويستقطب اهتمـــام الدارسين والنقاد على حد سواء، إذ كان موضوع إصلاح المجتمـــع وإعـــادة تركيـــب تنظيماته حديث كل أفراد المجتمع؛ بدءً بالعامل البسيط وصولا إلى المثقف والأكاديمي، فكل يرى من منظوره أن من واجبه الإسهام ضمن المنحى الأيديولوجي الاشـــتراكي، في ترسيخ القيم والأهداف التي جاء بها.

وتعد هذه المرحلة التي مر بها مسار النقد الجزائري حسب الناقد **مخلوف عامر** من أرقى المراحل النقدية؛ إذ يحول فيها الناقد أطراف المبدع الجوانية والبرانية معـــا، والتي يضع لها جملة من الشروط من أهمها:

1- امتلاك وعي نظري يسمح بفهم طبيعة الإنتاج الأدبي ضمن أيديولوجيا معينة.

2- امتلاك ثقافة أدبية ولغوية يسهل عملية الغوص في أعماق الإبداع الفني.

3-لايكتفي الناقد بالتذوق الخالص، ينسلخ عن العمل الأدبي ويعلو عليـــه، لا ليأخـــذه كظاهرة توجد في الوعي فقط"[3].

---

[1] – الأعرج، واسيني. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص: 535.

[2] – المرجع نفسه، ص: 490.

[3] – عامر، مخلوف. متابعات في الثقافة والأدب، ص: 240-241.

عرف الأدب الجزائري خلال هذين العقدين، تطورا ملحوظا تبعا للتطور الهائل والتحول الجذري الذي حدث في المجتمع، باعتبار أن "الأدب شكل من أشكال النشاط الاجتماعي، والوعي الثقافي والسياسي، ويتمثل هذا التطور في انفعال الأديب وتفاعله بمحيطه الذي يعيش فيه ومحاولته الدؤوبة في فهمه والتعبير عنه"[1]، وقد اتضحت معالم المنهج الواقعي في النقد الجزائري من خلال كتابات الناقد **محمد مصايف** الذي كانت له إسهامات عديدة تناول فيها بالدراسة والتحليل والمقاربة، مجموعة من الروايات، وسبر أهم سمات الواقعية فيها، دون اللجوء إلى الحياة الاجتماعية لكتابها، غير أنه يربط المواقف المعبر عنها في النصوص بحقيقة الواقع الذي يعيشه الفرد الجزائري، ومدى التزام كل أديب بالقضية الوطنية سواء في الكفاح ضد الاستعمار أو في مرحلة البناء والتعمير، فرواية "اللاز" على سبيل المثال، تبين "الخط الأيديولوجي الذي كان يؤمن به بعض المناضلين الجزائريين"[2]، وتلتقي مع رواية "الزلزال" في جانب هذه "الإيديولوجيا التي يلح عليها **الطاهر وطار** في معظم كتاباته الأخيرة، وتفترق معها في المحور العام الذي يدور حوله كل منهما، فبينما خصصت "اللاز" لتصوير أحداث معينة من ثورة فاتح نوفمبر، اهتمت "الزلزال" بتصوير الآثار الاجتماعية السيئة التي نجمت عن هذه الأحداث"[3]، هذا ما يدل على أن **وطار** يكتب بدافع فكري محض.

انصبت دراسات الناقد **محمد مصايف** على الأعمال التي اتخذت القضايا الوطنية والقومية شعارا لها، وتقصى بها درجة تفاعل الأديب خدمة للوطن والمجتمع، ومدى امتلاكه الجرأة وحرية التعبير في الطرح والالتزام الصادق، الذي لا يقصد به الناقد الأمانة في نقل أحداث المجتمع وهمومه، بل "يتعدى ذلك إلى تشخيص ما يضطرب في نفسية الجماهير، وتحديد الخط الذي تسير فيه هذه الجماهير نحو مستقبل أفضل مما يضطر الأديب إلى الإلحاح بصفة خاصة على [تصوير] الصراع الطبقي وإلى التركيز على القوى الحية في هذا الصراع"[4].

---

[1] – منور، أحمد. قراءات في القصة الجزائرية، ص: 07.

[2] – مصايف، محمد. الرواية الجزائرية بين الواقعية والالتزام. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1983، ص:27.

[3] – المرجع نفسه، ص: 54 – 55.

من واجب الأديب بوصفه فردا في المجتمع، أن يمتلك دون غيره من الأفراد جملة من المواصفات من بينها؛ امتلاك "عقل قادر على الدرس، ونفس كبيرة تستوعب كل هذه الجوانب من الحياة، ولذلك إذا كان على الأديب أن يعيش مع الجماهير، وأن يستقي منها ومن بيئتها موضوعاته وخواطره، فإن عليه كذلك أن يعتمد على تجربته الخاصة، وموهبته واستعداده للإبداع الفني"[1]، وأن يكون تأثره بهذا الكل جليا في كتاباته، وبالمقابل فهذا الكل يلمس مطالبه وحاجاته في الأدب، لأن الأديب مطالب أكثر من غيره بتفعيل الحراك الاجتماعي، والانخراط في الصراع الذي يخوضه أفراده.

يرى الناقد **عبد الله ركيبي** أن التزام الأديب بقضايا مجتمعه وهموم شعبه، لا ينبغي أن يقوده إلى "ضرب من الإقليمية قد تكون شرا من الذاتية الرومانسية، لأن هذه الأخيرة إن كتبت لا تفيد المجتمع من وجهة النظر الواقعية، فإنها لا تشكل خطرا على مستقبله أو على الأقل لا تلحق ضررا مباشرا"[2]، وحتى يتسنى للأديب الواقعي أن يقوم بهذه الرسالة الإنسانية الاجتماعية على أكمل وجه، وجب عليه التخلي عن كثير من التقاليد والاكتفاء بمعالجة الموضوعات والقضايا من الخارج، كما يقال لأن عدم الاندماج في الشعب لا يؤدي إلا إلى إنتاج سطحي شكلي"[3].

امتازت القصة القصيرة في الجزائر حسب الناقد **مصايف** برسوخها المتين على أرضية اجتماعية ووطنية وقومية، كان لها الفضل في خلق أديب "مناضل ملتزم بقضايا الجماهير بالدرجة الأولى"[4]، يكتب من نبع قناعاته المستلهمة من الايديولوجيا الاشتراكية، حيث يكون فيها التزامه شبيها بالتزام العامل المناضل، يلعب فيه هو الآخر "دور نضالي يخدم القضايا الوطنية والقومية والإنسانية، ويحتاج صاحبه إلى قدر كبير

---

[4] – مصايف، محمد. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي. ط 2. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص: 239 – 240.

[1] – المرجع السابق، ص: 297.

[2] – المرجع نفسه، ص: 281.

[3] – مصايف، محمد. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص: 239 .240.

[4] – مصايف، محمد. القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1982، ص: 11.

من الجرأة وحرية التعبير"[1]، غير أن غياب الاندماج بين الأديب والمجتمع، يؤدي إلى قطيعة بين ما يكتب، وبين النهج الاشتراكي السائد، والمحدد للتوجه الأيديولوجي العام.

دفعت الثورة التحريرية بالقصة خطوات إلى الأمام، وارتقت بها كفن؛ بأن جعلتها تتجه إلى الواقع، تستمد منه مضامينها وموضوعاتها، ولتغير محور الارتكاز النابع من التقاليد والحب والمرأة، إلى التعبير عن الإنسان والنضال والمجتمع، ووفقه التزمت القصة "بواقع الثورة وتبنت قضية الشعب وصورت كفاحه العادل (...)، وأصبح الجبل بطلا رئيسيا في قصص الثورة ينطق وينفعل لا مجرد حجارة"[2]، ووفرت للقصاصين، "فرصة للتجريب في الأسلوب أو في المضمون، وإذا بالواقع فرض نفسه على أقلام كتاب القصة وطرائقهم في التعبير(...)، متخطية دروب الوعظ والخطابة والذاتية المنغلقة على نفسها [لتقدم]، مرحلة الواقعية بمفهومها الحديث(...)، التي تعتني بالإنسان أولا وأخيرا بلا طنطنة ولا صراخ ولا افتعال، الواقعية التي لا تنقل نقلا آليا"[3]، إنما تستقي منه مواضيعها ليصوغه القصاصون فيما بعد، ويرتقوا عنه بتصويره تصويرا فنيا في أشكال جديدة، تهدف جميعها على دعم الثورة.

تم تقديم الثورة وفق ثلاثة ملامح هي: الشعبية في الحركة والشمولية في النظرة، والاستمرارية في العمل الثوري، أما الملمح الثالث فنلمسه في الموقف الثابت إزاء القضايا العربية والدفاع عنها فنيا؛ ويذكرنا **الطاهر وطار** "بلعبة الأطفال الجزائريين، لعبة الحرب التي تندلع بينهم على أساس أن بعضهم يمثل الفرنسيين وبعضهم يمثل العرب"[4].

كما نقل القصاصون الثورة بأشكال مختلفة؛ رغم أنها "واحدة في الواقع، فإن من الجميل حقا أن يفرق وطار بين الثورتين، وأن يلح في الوقت ذاته على الثورة الاجتماعية بالقياس إلى الثورة المسلحة"[5]، إذ يقدمها **عبد الحميد بن هدوقة** وفق ثنائية

---

[1] – المرجع السابق، ص: 13.

[2] – ركيبي، عبد الله. الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، ص: 148.

[3] – دودو، أبو العيد. بحيرة الزيتون. ط 2. المؤسسة الوطنية للكتاب، 1992،(تقديم عبد الله ركيبي)، ص: 16.

[4] – مصايف، محمد. القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال، ص: 25.

[5] – المرجع نفسه، ص: 17.

الهدم وقت الحرب، والبناء أيام السلم، وتعبر عنها **زهور ونيسي** "تعبيرا عميقا، وتنطلق القاصة من نظرية أن الثورة الجزائرية لم تكن عملا مسلحا فحسب، بل كانت بالإضافة إلى هذا أفكار أو مواقف وأحلاما ونظريات"[1]، أما **جيلالي خلاص** فيمنحها بعدا نفسيا وشعوريا؛ "شعور يتمثل في اقتناع المناضل المؤمن بالقضية التي يكافح من أجلها"[2].

كانت الثورة بأبعادها المختلفة، القاعدة الأساسية التي بنى عليه معظم كتاب ما بعد الاستقلال أعمالهم، والمرجعية الثابتة التي كانت تجنب الأدب الجزائري من "التساقط في الشكلانية والسوداوية التي لا مبرر لها"[3]، غير أن بعض النقاد يرون عكس ذلك؛ فالثورة عندهم "لا تفرز أدبا نضاليا قويا، إلا بعد فترة زمنية معينة، فهو إما يسبق الثورة كما حدث في الثورة الفرنسية والثورة الروسية وإما أن يأتي فيما بعد، وهو الشيء السائد أما ما يواكبها فهو لا يرقى عادة إلى مستواها باستثناء بعض الحالات، ومنها الأدب الفلسطيني"[4]، وبالتالي، فإن أدب الثورة الحقيقي مازال يحتفظ لنفسه بمدى طويل من الوجود.

عرض الناقد **عبد الملك مرتاض** وفق دراسة إحصائية، استقصى فيها طبيعة المضامين التي اهتمت بها القصة الجزائرية، والتي لم تبتعد عن تجسيد محورين أساسيين هما: المضمون الاجتماعي والوطني، ومن خلال الملاحظة التي خرج بها الناقد من قراءته "لزهاء سبعين قصة [بدى له] أن القصاصين الجزائريين أحرص على المضمون الاجتماعي أكثر من أي مضمون أخر"[5]، وكانت عينات الدراسة؛ قصص "الكاتب وقصص أخرى" و"الأشعة السبعة" **لعبد الحميد بن هدوقة**، "القرار" و"الصعود نحو الأسفل" **لحبيب السايح**، "الأضواء والفئران" **لمصطفى فاسي**، "الصراع" **لأحمد**

---

[1] – المرجع السابق، ص: 19.

[2] – المرجع نفسه، ص: 16.

[3] – الأعرج، واسيني. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص: 367.

[4] – منور، أحمد. قراءات في القصة الجزائرية، ص:17.

[5] – مرتاض، عبد الملك. القصة الجزائرية المعاصرة. دار الغرب، 2004، ص:18.

منور. وهذا المحور[الاجتماعي] يشكل في مجموع امتداده نسبة ما يقترب مـــن 52% "[1].

أجملت هذه الاحصاءات في الجدول الآتي:

عنوان المجموعة	النسبة	المعدل	الموضوع	العدد الاجمالي
الكاتب وقصص أخرى	81%	09 قصص	اجتماعي	11 قصة
الأشعة السبعة	34%	04 قصص	//	11 قصة
القرار والصعود	70%	07 قصص	//	10 قصة
الأضواء والفئران	72%	08 قصص	//	11 قصة
الصراع	81%	09 قصص	//	11 قصة

تتضح ملامح التوجه الواقعي- حسب الناقد - في التطرق إلى مواضيع الفقـــر والهجرة والأرض، إذ أن معظم مواضيع القصة الجزائرية بعد الاستقلال، تـــدور فـــي فلك التعبير عن الثورة، وما يتصل بها من حديث عن الهجرة خارج الوطن، وما خلفه الاستعمار من آثار، كما هو عليه في مجموعة **زهور ونيسي** "الرصيف النائم"، و**أبـــو العيد دودو** في "بحيرة الزيتون"، و**وطار** في "الطعنات"، حتى وإن لم تتضح فنيا، ذلـــك أنها امتازت بصدق التعبير، ودقة الوصف.

كانت نشأة القصة في خضم تنامي الحركة الإصلاحية التي قادها **ابن باديس**، من خلال انتاج أدب نابع من تأثير التيارات الأدبية الحديثة، ولكن "ظروف الثورة لـــم تكن لتسمح لهم بالمضي إلى أخر الشوط مع حركة التجديد الأدبية على حساب القضية الأساسية التي هي الثورة فساد ذلك الطابع المباشر الذي أشرنا إليه فـــي إنتـــاجهم"[2]، وأمدتهم الثورة بموضوعات جديدة، جانبت الموضوعات التقليدية الـــتي تـــدور حـــول موضوع الحجاب والسفور، وخطر الزواج بالأجنبيات وأضرار الخمر.

---

[1] - المرجع نفسه، ص:24.

[2] - المرجع السابق، ص: 29.

يعود بنا الناقد **واسيني الأعرج** إلى أصول الواقعية عند أشهر أعلامها الغربيين، من أمثال **بلزاك** الذي تمكن بحاسة الفنان، أن يكشف أسباب اندلاع الثورات، باعتبارها رد فعل عن ثبات الرأسمالية، و"تحطيم عاجل للمجتمع الرأسمالي البرجوازي، القائم على الاستغلال والربح، ففي رواية "الفلاحون" وبعد جهد طويل ومعاناة صادقة، استطاع أن يصور وللمرة الأولى الآثار الفعلية التي حدثت للطبقات الاجتماعية في الريف"[1]، ويتحول بنا إلى علم أخر من أعلام الواقعية، وهو **تولستوي** الذي اكتفى بكونه كاتبا، وليس "مجرد مراقب ومشاهد للعملية الاجتماعية في تطورها التاريخي، وكانت أعماله جزء من صراعه الاجتماعي وانعكاسه يشكل يبعد عن الميكانيكية"[2].

تغلغل هذا الاتجاه في الرواية الجزائرية، وكانت البداية مع كتابها باللغة الفرنسية، "وقبلها بقليل عند المتجزئرين*، فكان ذلك إيذانا بتبلور اتجاه أدبي واقعي يحمل نسقا جديدا، واستمر ذلك مع جملة من الكتاب حتى اندلاع الثورة التحريرية، ثم بعد الاستقلال على يد قافلة من الكتاب هم **محمد ديب، كاتب ياسين، مولود فرعون، آسيا جبار، مالك حداد، عبد الحميد بن هدوقة**"[3]، وتكاد تكون رؤيتهم للمجتمع "مشتركة إلى حد ما من حيث أن الواقع مركز حي ومتحرك"[4].

وعليه، يحدد الناقد مجموعة من الاتجاهات التي سلكتها الرواية الجزائرية، بداية مع الاتجاه الإصلاحي، الذي افتقرت فيه الكتابة الابداعية إلى رؤية علمية، نظرا لسيطرة النزعة الأخلاقية الدينية، واتجاه رومانتيكي اهتم بعرض الرؤية البرجوازية الصغيرة، وأخيرا الاتجاه الواقعي، الذي بموجبه صنفت الرواية الجزائرية إلى اتجاهين هما:

---

[1] – الأعرج، واسيني. النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1985، ص: 06.

* المتجزئرون: صفة أطلقها **روبير راندو** عام 1911 في كتابه "الجنس الجديد"، على الكتاب الفرنسيين الذين ولدوا في الجزائر بعد الاحتلال، ونصبوا أنفسهم كجزائريين جدد، متنكرين حق الجزائريين الأصلين.

[2] – المرجع نفسه، ص: 15.

[3] – المرجع نفسه، ص: 28.

[4] – المرجع نفسه، ص:35.

1ــ الاتجاه الواقعي النقدي: امتاز هذا الاتجاه بتعامله المباشر مع الواقع، وبحثه عن الجوهر في المجتمع رافضا المصادفة، والإغراق في الخيال، في سعيه إلى تغيير البنى الثقافية الموجودة، إذ تترافق التطورات والرؤى الواقعية مع كل ثورة، مع أن هذا الوضع لم ينعكس على "الأدب المطلوب جماهيريا، على الصعيد الاجتماعي، وربما كان ذلك راجعا إلى ظروف خاصة مرت بها الجزائر فترة الاستعمار الفرنسي"[1]، وعلى الرغم من ضعف النتاج الأدبي، إلى أن الأدب الجزائري توجه نحو مصيره الثوري.

ويفند الناقد المزاعم التي تتحدث عن غياب العناصر الكفيلة بتشكيل أسس واقعية نقدية في الأدب الجزائري، رغم اقراره بأن الساحة الأدبية لا تؤكد تبنيها في تلك الفترة "واقعية **بلزاك** التي تتمثل الواقع الموضوعي وتطرحه ضمن منهج راقي، ولا واقعية **ليون تولستوي**"[2]، ذلك أن كل حملة استعمارية شرسة، تجد بالمقابل ثورة شعبية تؤدي إلى تقوقع مجموعة من الأدباء حول أنفسهم، في حين تظهر فئة "ترتكز على عناصر وتصورات اجتماعية وجمالية جديدة"[3]، وأصبحت الرواية الواقعية بفضل عدد من الكتاب تعكس صورة حية لتناقضات المجتمع الاستعماري، بعد سيطرة لفئة من المتجزئرين، المعروفين بعدائهم للأمة، لكن الاستثناء صنعه **محمد ديب**، بوعيه الوطني، الذي قدم روحا جديدة للمجتمع الجزائري.

كما شهدت فترة ما بعد السبعينات، مرحلة نشوء الأعمال الواقعية الانتقادية، التي "تجاوزت إلى حد كبير رواية **نور الدين بوجذرة** "الحريق" التي تعتبر العمل الوحيد الذي ظهر يحمل بذورا واقعية أكثر تقدما سنة 1957"[4]، إلا أن ما يأخذه الناقد عنها؛ احتذائها للنموذج الواقعي الغربي والعربي، وبالتالي غياب الخصوصية الجزائرية، وبُعدها عن واقع الثورة.

---

[1] – الأعرج، واسيني. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص:358.

[2] – المرجع السابق، ص: 360.

[3] – المرجع نفسه، ص:361.

[4] – المرجع نفسه، ص:367.

من بين النماذج التي عرضها الناقد، رواية "ريح الجنوب" التي طرح فيها كاتبها "قضية التفاوت الطبقي (...)، والاقتراب من مشاكل ما بعد الاستقلال، سواء التي خلفها الاستعمار، أم التي فرضتها طبيعة مرحلة البناء والتحولات الديمقراطية"[1]، من خلال شخصية الراعي، التي كانت صوتا معبرا عن انشغالات الطبقة المسحوقة، التي لم تمسها مكاسب الاستقلال، لهذا فالرواية تحمل بعدا استشرافيا تنبوئيا، حين "كتبت قبل صدور ميثاق الثورة الزراعية، ومع ذلك، فقد كانت تحمل روح هذا الميثاق"[2].

تفرض الثورة حضورها الأدبي "عن طريق معايشة حياتية وفنية مباشرة أو غير مباشرة، اعتمادا على مخزون الذاكرة مثلما هو الحال بالنسبة **لمحمد عرعار، ومرزاق بقطاش** وغيرهما"[3]، وهؤلاء كانوا أكثر الكتاب تجسيدا لاتجاه الواقعية النقدية، التي "حاولت أن تجسد هموم الشعب الجزائري في مرحلة السيطرة البرجوازية الاستعمارية، كما صور الممارسات النضالية للجندي الجزائري وسخائه الذاتي، وقدرته على التضحية"[4].

2ـ الاتجاه الواقعي الاشتراكي: يهدف هذا الاتجاه إلى بناء مستقبل أفضل للجماهير العريضة، والأدباء في طليعة المجتمع ملتزمون بتقديم رؤية متفائلة لمستقبل أفضل، هذا التصور أفرز أدبا جزائريا تجاوز حدود القصة القصيرة، "لعدم قدرتها على استيعاب الحراك الاجتماعي على العكس من الرواية التي بإمكانها أن تجسد عالما كاملا بكل شروطه التاريخية"[5].

وقد استطاع **الطاهر وطار** في رواية "اللاز"، أن "يعالج موضوعا شائكا وربما يحدث هذا لأول مرة في الرواية الجزائرية، [حين عرض] الإشكاليات المعقدة التي صاحبت الثورة الوطنية بكل خلفياتها التاريخية"[6]، ويمثل شخصية اللاز نموذجها

---

[1] – المرجع نفسه، ص:368.

[2] – المرجع نفسه، ص:369.

[3] – المرجع السابق، ص:381.

[4] – المرجع نفسه، ص: 373.

[5] – المرجع نفسه، ص:361.

[6] – المرجع نفسه، ص: 494.

المثالي في ترسيخ مبادئ الثورة الزراعية، كما تحاول روايته "العشق والموت في الزمن الحراشي"، والتي تمثل الجزء الثاني من "اللاز"، أن تنتبه إلى الصراعات الجوهرية السائدة في المجتمع الجزائري، وبالتحديد في "المرحلة الوطنية الديمقراطية بكل ما تحمل هذه الصراعات من ايجابيات وسلبيات، والتي تتزاحم في رحم الانجازات الديمقراطية والثورة الزراعية على رأسها"[1]، كما تسعى رواية "الزلزال" لعرض التغيرات الزراعية في الجزائر، بعيدا عن التصوير المباشر، بتجنيد كل الامكانات الفنية والتعبيرية التي تتيحها الواقعية الاشتراكية.

ويواصل **الطاهر وطار** تشريحه للواقع الاجتماعي في رواية "عرس بغل"، في خضم التغيرات الديمقراطية، التي ترمي بظلالها على حقيقة الواقع الاجتماعي، في حين يربط "الحوات والقصر"، بمشاغل الجماهير المناضلة لتحسين أوضاعها المادية، حيث توظف الأسطورة في الرواية، لتصر على تصوير التناقضات الاجتماعية، وقد مكن امتلاك **وطار** لمرجعية تراثية متنوعة، إلى إنتاج شخصيات شعبية، تتصرف انطلاقا من قناعاتها، واحتكاما لما يفرضه واقعها المعاش.

كان وعي الكتاب الواقعيين بمدى أهمية اللغة جليا، بالنظر إلى أنها "عنصر أساسي في التعبير الفني، ووسيلة ضرورية من وسائل الفنون الأدبية المختلفة، ولذلك نراهم يثورون ضد الأسلوب الذي لا يؤدي دوره في الفن"[2]، وعلى سبيل المثال، يرى الناقد **واسيني الأعرج** في لغة **وطار** البعد الأسطوري بكل تجلياته، مع أنها "مقنعة لأنها مستوحاة من روح هذا الشعب(...)، لغة بسيطة مختارة من كلام الناس العادي"[3]، رغم تميز كل شخصية بلغة تخالف الشخصية الأخرى، بالنظر إلى طبيعة التشكيل والبساطة، واعتماد لغة شعبية تراعي مستوى الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها.

يربط الناقد **عبد الله ركيبي** الرمز في أسلوب **عبد الحميد بن هدوقة** بالأدب الشعبي، حين وظف الخرافة الشعبية، بالنظر لتأثيرها المباشر في سلوك المجتمعات،

---

[1] – المرجع نفسه، ص: 518.

[2] – مصايف، محمد. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص:379.

[3] – الأعرج، واسيني. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص:591.

كما في قصته "زيتونة الحب"، مما ساعد على المزج بين الإنسان والطبيعة، واستلهام الرموز من الواقع المعاش.

نشير في الأخير، إلى ما للأديب من أثر في إحداث تسارع في ميدان الكتابة الابداعية، خاصة في التعبير عن صيرورة الواقع، لينبثق من صلبه أبعاد ثورية، تغير وعي الناس ونظرتهم لواقعهم.

4 ــ المنهج النفسي في نقد السرد:

يركز المنهج النفسي في تمظهره النقدي والأدبي على الثوابت النفسية، والمرتكزات الدلالية اللاشعورية المتخفية في ثنايا العمل الأدبي، الذي يتأثر بالمظاهر الباطنية عند الأديب أكثر من تجلياته الظاهرة، تأكيدا على أن الناقد كلما تمكن من معرفة جيدة بحياة الأديب، امتلك معرفة أعمق بفكره وتوجهه، "فأوضح أسباب وجود العمل الفني وجود صانعه المؤلف، لذلك كان إيضاح العمل من خلال شخصية الكاتب وحياته من أقدم مناهج الدراسة الأدبية"[1]، في حين أخذ على "عاتقه تفسير نتاجات الفكر من ملاحم وتراجيديات وأساطير وحكايات شعبية ولوحات فنية ومنحوتات وروايات"[2].

تنوعت مجالات التحليل النفسي للنص الأدبي؛ وتمحورت إما على الحياة الخاصة لصاحب النص، أو اكتفت بما يتمتع به النص ذاته من مؤشرات، يتم تحليلها بمعزل عن مُنشئه، ولكن الهدف كان دائما محاولة الكشف عن علاقة النص بصاحبه، حتى غدا هدفا في حد ذاته وأهمل الوجه الأخر؛ وهو النص.

اتضحت معالم هذا المنهج في دراسات **سيجموند فرويد**، التي كانت المنطلق الأول لظهور اتجاهات أخرى أكثر تنوعا في مجال النقد، ويكمن التقاطع بينها في

---

[1] – وليك، رينيه. نظرية الأدب، ص: 77.

[2] – حيدوش، أحمد. إغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص: 22.

استخدام النص الأدبي؛ كوثيقة تخضع في تحليلها لتحديد المناطق اللاشعورية في شخصية الأديب، بالإضافة إلى ما يزخر به النص من رموز، واستعارات ملحة، ودلالات متكررة، تستخلص بتحليل عدة أعمال، وانطلاقا – من وجهة **فرويد** – يمكن أن تحلل هذه الإشارات منهجيا، للوصول إلى استخلاص مجموع هذه الدلالات الخفية، باعتبار أن العمل الأدبي تعبير مباشر عن شخصية مبدعه، وبالتالي، فالنص هو المنطلق الأول للكشف عن هذه الشخصية، ومن ثم الاهتمام بالذات المبدعة، وبالإنسان الذي يتوارى داخل الأعمال الفنية التي يحكمها اللاشعور، فأصبح ينظر إلى الأدب من حيث "ارتباطه بالأساطير، والإستيهامات، والرموز في ضوء نظرية التحليل النفسي في الوهم والعصاب الذي يدعونا إلى قراءة النص بوصفه لغة الرغبة"[1]؛ فالمنطلق الأول هو النص وصولا إلى النص ذاته، ليتم بعدها التفكير في الكاتب وحياته.

إلا أن هذا التوجه على جزئيته، لا ينفي أن النص صورة لشخصية مبدعه، وتعبيرا مباشرا، يشي بجملة العقد النفسية (عقدة أوديب، عقدة ألكترا، عقدة النقص والتعويض)، التي أثرت في ابداعه، لهذا نجد دراسات أخرى استثمرت المبادئ اللغوية خاصة عند **دي سوسير**، كما هي دراسات **جاك لاكان**، الذي أخذ على الاتجاه الفرويدي تجاهله لوظائف اللغة والكلام في تحليله النفسي، فالنص بذاته كفيل بتحقيق عوامل التواصل، دون حاجة لوجود طرفي العملية (المرسل – المرسل إليه)، في إشارة إلى أهمية "عنصر جديد هو المظهر اللغوي للاشعور"[2]، أما الناقد الفرنسي **شارل مورون** الذي يعود له فضل تأسيس منهج النقد النفسي، فيرى "أن القضية الهامة التي تواجه الناقد الأدبي، هي تفكيك الشفرات الموجهة والمتحكمة في العمل الابداعي للمؤلف، واكتشاف الرؤية المهيمنة سواء كانت فردية أم خاضعة لتصور جماعي منعكس في ثنايا النص"[3]، ويؤكد على "أن دراسة العمل الفني تنمي معارفنا وذكائنا حين نكشف

---

[1] – المرجع السابق، ص: 55.

[2] – عيلان، عمرو. في مناهج تحليل الخطاب السردي. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص: 195.

[3] – المرجع نفسه، ص: 174.

من خلالها تلك العلاقات الخفية الموجودة في النص والتي لم يلاحظها المحللون، أو أن المحللين لاحظوها ولكنهم لم يتعمقوا فيها ومنها شخصية المبدع اللاواعية"[1].

يعتمد النقد النفسي "تقنية تبحث في تداعيات الأفكار غير الإرادية تحت البنية المقصودة في النص، وهذه التقنية تهمل البنية الظاهرة، وتغوص في البنية الخفية من خلال أربع عمليات:

1- عملية تنضيد النصوص.

2- عملية البحث في نتاج المؤلف عن شبكة من الاستعارات الملحة، وترددها التي ترسم بتجمعاتها حالات درامية.

3- البحث في حياة المؤلف عن كيفية تردد الشبكات، وتجمعات الصور المختلفة التي ترسم حالات درامية، وهذه المواقف الدرامية ترسم ما يسمى الأسطورة الشخصية وتحولاتها.

4- البحث في حياة المؤلف عن صدق النتائج المحصول عليها من خلال دراسة نتاجه"[2].

عكست قلة الدراسات النقدية التي تعاملت مع النصوص السردية، بإجراءات المنهج النفسي، حالة الحذر والتردد الذي تعامل به النقد الجزائري مع هذا الاتجاه، ومن بين العينات القليلة، دراسة قدمها الناقد **صالح مفقودة** قارب من خلالها رواية "ذاكرة الجسد"، والتي سبق له أن قاربها بعدة مناهج، اجمعت على تأكيد العلاقة السلبية القائمة بين شخصيتي خالد وحياة، هذا ما شجعه من جديد على اختراق عالم الرواية بمقاربة نفسية، تعيد منحها تأويلات جديدة، تخترق بها زوايا خفية عن القارئ.

توقف الناقد في هذه الدراسة عند سمة اهتمت الرواية بإبرازها؛ وهي عقدة النقص والحرمان وهي "عقدة نفسية أي عملية لا شعورية ناجمة عن نقص عضوي أو نفسي أو اقتصادي أو مكانة اجتماعية، وتدفع الفرد لا شعوريا إلى أن يعوض ذلك النقص من صراع بين الحاجة الى التقدير الاجتماعي(وهو دافع ايجابي)، والخوف من الأذى الناجم عن الإحباط (أي حالة التوتر النفسي التي قد تنشأ عن إعاقة جهود الفرد

---

[1] – حيدوش، أحمد. إغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص: 24.

[2] – المرجع السابق، ص: 25.

لإرضاء دوافعه وفشله في بلوغ أهدافه)، وخاصة إذا تكرر حدوث هذا في مواقف سابقة مماثلة فينتج عن ذلك لا شعوريا سلوك دفاعي وغالبا عدواني"[3]، وهو شكل من أشكال الصور الرمزية للتعبير عن المشاعر والميول المكبوتة، تنشأ عن صراع كامن في اللاشعور، مرده إحساس الإنسان بنقص في أعضائه الجسمانية أو مظهره الشخصي أو إحساسه بتدني مكانته الاجتماعية، وإخفاقه في بلوغ ما كان يصبو إليه من آمال في الحياة، ويقابل حالة الشعور بالنقص، رد فعل يسعى به الفرد لتعويض عجزه، ويدفعه الى انجاز شيء من أجل تعويض خسارته، بالبحث عن التميز أو الاشباع في مجالات أخرى، ويتجلى مفهوم التعويض كميكانيزم دفاعي لتغطية الشعور بالنقص وتحقيق التفوق.

وتعد هذه العقدة من بين العقد التي أشار إليها **ألفرد أدلر** في تحليلاته، والتي جعلها في ثلاثة أبعاد؛ جسدية ونفسية واجتماعية، حيث أتفق مع أستاذه **فرويد** في فكرة وغريزة حب الظهور والتعويض عن النقص، مع اختلاف في المحتوى والمضمون، فالنقص عند المبدع، ومحاولة تعويضه عند **أدلر** غير مرتبط بفكرة الدافع الغريزي للإبداع كما هي عند **فرويد**، وفتح هذا الطرح المجال واسعا للنقاد، للنظر مليا في عاهات المبدعين، وعقدهم ونواقصهم والربط فيما بينها.

يتجلى في الرواية حاجة الشخصيات في تعويض عاطفة الأمومة والأبوة المفقودين، ويتضح ذلك في فقدان خالد حنان الأم، وفقدان حياة حنان الأب.

خالد وفقدان حنان الأم: ظهر هذا الشعور عند خالد؛ حين توفيت والدته في صغره، وتثير هذه الحالة صورتين هما:

الصورة الأولى: جثمان والدته خارجا من البيت.

الصورة الثانية: موكب عروس صغيرة بعد أسبوع.

تولد الصورة الثانية لدى خالد صورة أخرى تعكس أبا لا مباليا بشعور ابنه، هذه اللامبالاة، تتكرر في رواية "عابر سرير"، حين يحدثنا خالد عن الأب المجاهد الذي حول جزءا من البيت إلى مكان مشبوه يرتاده مجاهدون في زي نساء، كل هذه الصور

---

[3] – المليجي، حلمي. علم النفس المعاصر. ط 8، دار النهضة العربية، بيروت، 2000، ص: 133.

مجتمعة تعمل على بلورت شعورين؛ أولهما الحنـــان والعطـــف والشـــفقة تجـــاه الأم، والثاني: الإهمال المطلق للأب، ويفسر هذا نفسيا بميل الطفل منذ الصغر نحـــو أمـــه، ويكون الأب في هذه الحالة الخصم والمنافس الذي يتوجب قتله معنويا، وعليه فالعلاقة التي تجمعه بالأب علاقة صراع منذ البدء، "الأم تفقد والطفل يحرم من تحقيق رغباته، ويتحول حب الطفل من حب الأم إلى حب أكبر حب الوطن، الذي سيكون أمه"[1]، وفي المقابل يتحول سي الطاهر والد حياة إلى صورة مقابلة للأب المتنكر لزوجتـــه، رغـــم الصورة الايجابية التي كونها خالد عنه، إلا أن تعويضه عن نقصـــه، يســـتوجب أن لا يبقي هذا المنافس، ولذلك "يختار لوالده صورة الإهمال المطلق، إذ لا يظهر أي حديث عن الأب وقبره خلافا للأم"[2]، وتتحقق "أسطورة أوديب" الـــتي تحكـــم بمـــوت الأب، واتصال الابن بالأم بعد قتله غير المقصود، إلا أن الرواية لا تكرر نفس الخطيئة بـــل "تصور حنان الأم والرغبة فيها، ولكنها لتفادي غشيان المحارم فإنها تقرر مـــوت الأم بالنسبة لخالد"[3].

أحلام وفقدان حنان الأب: تبدو حياة في مظهر مشابه لصورة خالـــد؛ حيـــن تعـــايش مشاعر النقص نفسها، فبدورها تعاني فقدان حنان الأب، حيث لا يكاد يرد ذكر أمها إلا نموذجا للمرأة النمطية المحرومة، ولتعويض ذلك تلجأ إلى الارتباط بخالد، كونها ابنـــة رمز مجاهد لا رجل عادي، وعليه، تظهر صورتان تكمل إحداهما الأخـــرى؛ حيـــث يعيش خالد حالة انجذاب الفتى إلى أمه، أما أحلام فتنجذب إلى نموذج والدها، بهـــدف التعويض عن شعورهما بالنقص والحرمان، غير أن السؤال الذي يطرحه الناقد هو:

كيف ستكون العلاقة بين الاثنين؟ تجيب الرواية على ذلك حين ترجع العلاقة بينهمـــا إلى اللاشعور ومظاهر الكبت، وبالتالي يمثل كل من خالد وأحلام نموذجين بشـــريين، يعبران عن أعماق النفس من الداخل، بطريقة فنية رمزية يتداخل فيها جسر قســـنطينة بولادة أحلام ولوحة حنين.

---

[1]– مفقودة، صالح. "رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي في ضوء التحليل النفسي"، مجموع محاضرات الملتقى الدولي العاشر للرواية، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، 2008، ص: 159.

[2]– المرجع السابق، ص: 160.

[3]– المرجع نفسه، ص: ن.

جسر قسنطينة	لوحة حنين	ولادة أحلام
مدلول	دال	الأم، البنت، الوطن، الأنثى
دال	مدلول	

كان من المفترض أن تسد أحلام مظاهر الحرمان التي يعانيهـــا خالـــد، إلا أن ارتباطه الخاص بها، أزم حالته وذكره بنقصه الجسدي(ذراعه المبتـــورة)، وبطفـــولته وكهولته، لتؤول العلاقة بينهما إلى الفشل.

تعيش أحلام بدورها حالتين هما:

أحلام البنت: تجسد الرواية أحلام في صورة ابنة لخالد، هذه الصورة فرضها المجتمع ورسخها في لاوعيه الجمعي، مع أنها في الأصل ابنة سي الطاهر رفيق كفاحه.

أحلام الأم: يثير السوار الذي ارتدته أحلام ذكريات عن أمها، فتقدمها "البديل عـــن الأم التي توفيت، هي البديل عن الأم التي هجرتها الجزائر"[1].

يشير الناقد إلى ظاهرة توظيف شخصيات أجنبية، وهو اتجاه شائع في الكتابات الروائية الجزائرية، نجده في "اللاز"*عند **الطاهر وطار**، وفي روايـــة "فاجعـــة الليلـــة السابعة بعد الألف"** **لواسيني الأعرج** ، وفي الرواية المرأة الفرنسية كـــاترين الـــتي يألفها خالد، وهي في الواقع حركة ارتدادية نحو الخـــارج، كمـــا تصـــوره "أســـطورة أورست"، ويتأتى وجه الشبه بين أورست وخالد في "توجه حبهما نحو الخارج وكلاهما ماتت أمه غير أن خالد لم يقتل أمه"[2]، فظهور الأم يعود بخالد إلى رغبـــة مكبوتـــة لا تتحقق، وتكون أحلام في نظره الحب الخارجي، أما خالد فهو ممثلا عن والدها، وفـــي الوقت نفسه أكثر من رجل، في هذه الحالة يشحن الرمزان خالد وأحلام بمجموعة مـــن المدلولات تختصر فيما يأتي:

خالد (دال) ⟵ ممثل الأب، الغريم (مدلول)

أحلام (دال) ⟵ البنت، الأم (مدلول)

قدم الناقد في دراسته لرواية "ذاكرة الجسد"، رؤية عن التحول الـــذي انتهجتـــه الدراسات النفسية التي جاءت بعد **فرويد**، إذ انطلقت من النص الروائي، ومن الحيـــاة

---

[1] – المرجع السابق، ص: 165.

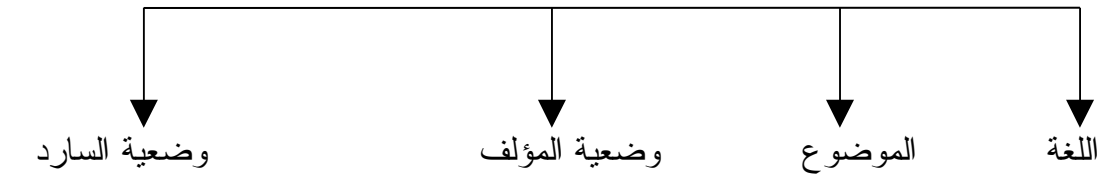
[2] – المرجع نفسه، ص: 167.

النفسية لشخصياته، دون أن يتخلى كليا عن الأفكار التي قدمها **فرويد** وتلاميذه حين وظف مجموعة العقد النفسية التي عاشتها الشخصيات، كما تبنى فكرة "**جاك لاكان** [التي تدعو] إلى ضرورة الفهم الجيد للفكر الفرويدي، مع إعادة النظر في مقاييس التحليل النفسي، لكثافة الدراسات اللسانية واللغوية التي نبهته إلى ما كان غير معروف، وللنتائج النسبية والتسامي على النص كلغة"[1].

اهتم الناقد **أحمد حيدوش** بالمنهج النفسي من عدة مجالات؛ المجال الأول: نقد النقد في كتابه "الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث"، حين عرض أهم الأسماء النقدية العربية التي ارتبطت بالتحليل النفسي للنصوص الأدبية، وفي كتابه "شعرية المرأة وأنوثة القصيدة"، مارس آليات المنهج الموضوعاتي على شعر **نزار قباني**، إذ اهتم برصد العنصر المتكرر في قصائده، وهو موضوع المرأة.

أما في كتابه "إغراءات المنهج وتمنع الخطاب"، فيخصص الناقد الفصل الرابع منه، لاستعراض دراسة تهتم بالسيرة الذاتية في جنس الرواية، حيث يكون الناقد في وضعية اثبات الترابط بين النص الروائي وصاحبه، مستعينا في ذلك بنظرية **فليب لوجون** التي اسماها "العقد البيوغرافي"، ليقف بنا مع مصطلح السيرة باعتبارها "نصا يبدو مؤلفه يعبر عن حياته أو إحساسه مهما كانت طبيعة العقد المقترح من قبل المؤلف"[2].

السيرة الذاتية عند لوجون[3]



[1] – دراوش، مصطفى. "النقد النفسي والقراءة المفارقة"، فعاليات الملتقى الدولي الثالث حول الخطاب النقدي العربي المعاصر، منشورات المركز الجامعي خنشلة، 2009، ص: 225.

*يجسدها شخصية الضابط الفرنسي. **تجسدها شخصية ماريوشا الغرناطية.

[2] – حيدوش، أحمد. إغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص: 234.

[3] – المرجع نفسه، ص: 102– 103.

حكي حياة فرد تطابق بين المؤلف والسارد تطابق السارد والشخصية

نثر تاريخ شخصية معينة الرئيسية.

يعرض الناقد مجموعة من الفروق بين السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية، لتفادي أي تماه قد يحصل نظرا لنقاط الاشتراك الكثيرة، ففي حين يخضع كل من المؤلف والسارد والشخصية إلى تطابق تام في السيرة الذاتية، تكون الشخصية في رواية السيرة الذاتية كالآتي:

- اسم مختلف عن اسم المؤلف.
- ليس لها اسم.
- لها اسم المؤلف.
- أما الميثاق فقد يرد روائيا أو غير معلن أو سيرة ذاتية.

أتاح اعتبار رواية السيرة الذاتية جنسا أدبيا معترف به ضمن بـــاقي الأجنـــاس الأدبية، امتلاكه لخصوصيات تجعله يختلف عن التخييل، ويعبر عنها **توماس كليـــرك** في المعادلة الأتية[1]: سيرة ذاتية + تخييل= تخييل ذاتي.

ومن بين السمات التي تميز الرواية السير الذاتية عن الرواية[2] هي:

- تتم الإحالة في السيرة الذاتية على ضمير ملموس لا على شخصية متخيلة.
- تستقي السيرة الذاتية خصوصيتها المرجعية من حياة المؤلف.
- يكون الاسم العلم للمؤلف مطابقا لاسم الشخصية الرئيسية.
- يكون المؤلف في السيرة الذاتية ذات وموضوع النص في آن واحد، ورغبة في قول الحقيقة عن الذات وتستنتج حقائق واقعية مقتنعة بها.

---

[1] – صدقي، الزوهرة. حول حدود التخييل الذاتي، الموقع الالكتروني:www.dorob.org.

[2] – أنظر: كليرك، توماس. الكتابات الذاتية. ط 1. تر/ محمود عبد الغني، دار أزمنة للنشر والتوزيع، المغرب، 2005، ص: 105.

لكن ماذا عن حال رواية السيرة الذاتية في فضاء الرواية الجزائرية؟

يعتقد الناقد أن هذا النوع من الروايات وجد تربة خصبة عند كتاب الرواية إبان الحقبة الاستعمارية، والذين لم يجدوا حرجا في تجسيد حياتهم الخاصة، وعرضها في أعمالهم الابداعية، ومن النماذج على ذلك تجسيد **مولود فرعون** لتضحيات والده من أجل تعليمه، ونضاله من أجل تحقيق طموحه في روايته "نجل الفقير"، واستلهام ثلاثية **محمد ديب** أحداثها من حياته الخاصة، لكن الوضع يختلف تماما مع روائي ما بعد الاستقلال، حين عمدوا إلى إخفاء تمثيلهم لسيرهم، كما هو حال الروائي **رشيد بوجذرة** " بطل رواياته وإن غير ملابسه في كل رواية"[1]، فتتكرر مجموعة من الذكريات التي استقاها الروائي من طفولته، ومن حياته الذاتية في رواياته "التطليق"، "الإنكار"، "معركة الزقاق"، حيث يلمس القارئ أنه "أمام أم واحدة، بعد الغياب المعنوي للأب الأكثر حضورا في الرواية قياسا إلى غيابه المادي"[2]، والأمر ذاته نجده متجسدا عند الروائي **جيلالي خلاص**، الذي ولج عالم السيرة الذاتية في روايته "بحر بلا نوارس" و"رائحة الكلب".

يرى الناقد أن المكان بدوره يحمل بصمة خاصة تثير الروائي، وتستفزه ليسترجع شريط حياته وذكرياته الخاصة، خاصة ما تعلق منها بفترة الطفولة، مع أنه يبدو للوهلة الأولى أن لا اتصال منطقي بينهما، إلا أنه يجد مبرره في رواية "جبال الظهرة" للروائي **محمد ساري**، حين "تحضر صورة الجد وذكريات الطفولة التي ارتبطت بالمكان الذي تدور فيه الأحداث"[3]، كما تجوب بنا نصوص **الطاهر وطار** عوالم السيرة الذاتية، لتصل داخل النص بخارجه.

اسم الكاتب	تماهي	العنوان
الطاهر وطار		الولي **الطاهر** يعود إلى مقامه الزكي.
		الولي **الطاهر** يرفع يديه بالدعاء.

[1] – المرجع نفسه، ص: 111.

[2] – المرجع السابق، ص: 111.

[3] –المرجع نفسه، ص: ن.

وقد يضع الروائي اسمه اسما لإحدى شخصياته الروائية التخيلية:

اسم الكاتب ◄——————— اسم الشخصية الروائية

رشيد بوجذرة رشيد (الإنكار)

يقدم لنا الناقد ثلاث احتمالات وضعها **لوجون**[1] لتفادي وقوع القارئ في لبس؛ في حالة حصول أي نوع من التطابق بين اسم المؤلف واسم إحدى شخصياته الروائية، تدعيما للطرح الذي يرى أن كل ما يحدث في العالم التخيلي للرواية، لا يكاد ينفصل عن الحياة الشخصية لمؤلفها، وهذه الاحتمالات هي:

1- طريقة المقارنة: وتتم عادة بالعودة إلى نصوص أخرى للكاتب، وتتبع ما يجمع بينها من عناصر وأحداث مشتركة.

2- الاستناد إلى معلومات خارجية: وفيها يتم تسريب بعض المعلومات أو تقديمها مباشرة من قبل المؤلف، سواء كانت حوارات أو شهادات.

3- قراءة الرواية: ويتضح من خلال هذه العملية مظهر التخييل المصطنع من طرف المؤلف.

ينتقي الناقد روايتين للروائي **مرزاق بقطاش** "طيور في الظهيرة" و"البزاة "، ليتخذهما نموذجا ينطلق منه لتأكيد صحة المبدأ الذي وضعه **لوجون**، ويقر فيه بعدم جدوى "التحليل الداخلي للنص الذي لا يمكن أن يبرز أية خصائص مميزة للسيرة الذاتية تفصلها بشكل واضح عن الأنواع القريبة منها"[2]، وفي مقاربته ينطلق من منظور رمزي تقتحم فيه الرواية عالم المدينة أثناء الثورة، في وقت كانت فيه أعمال الروائيين الجزائريين تؤرخ للريف وتشيد به، ويجد الناقد مبررا في تأسيس الرواية على مجموعة من الازدواجيات والثنائيات؛ ازدواجية العواطف إزاء المكان وإزاء الصفاء والصحو، وثنائية الأعلى/الأسفل، واندماج المكانيين وتحولهما إلى مكان واحد؛

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 113.

[2]- المرجع السابق، ص: 106.

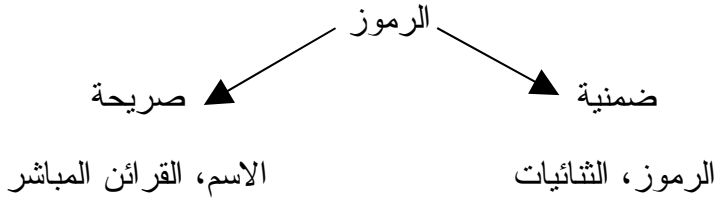
تتحول فيه المدن إلى جبال، إلى أن الرواية "تروي أحداثا حقيقية مخزونة في ذاكرة الكاتب وفي وعيه، ولونها خياله الطفولي وخياله ككاتب"[1].

تجسد أحداث القصة يوميات طفل من أطفال أحد أحياء العاصمة، يحركه المكان ويوجه فعله، وينمي وعيه وإدراكه بواقعه، ولما يدور من أحداث تطبع محيطه، غير أن الناقد يقر بصعوبة القول أن شخصية الطفل في الرواية هي شخص **مرزاق بقطاش** الكاتب، والتي اعتمد في تشكيل حبكتها على شكل السيرة الذاتية، غير أن القرائن تمنح نوعا من التأكيد، ومن هذه العلامات ما يأتي:

- الاسم: **(م)** راد / **(م)** رزاق
- العمر: 12 سنة في فترة 1957 مراد / مرزاق*.
- الأنموذج: تميزهما (مراد / مرزاق) بين زملائهما دراسيا.

كما أن الأعمال الأخرى للروائي **مرزاق بقطاش****،"تقودنا إلى الشبكة التي تختفي عبر ضوابطها وجوه أخرى للسيرة الذاتية في الرواية"[2].

يشير الناقد في الأخير إلى أهمية القراءة السيرذاتية للرواية الجزائرية، بهدف رسم تصور جديد، وإدراك أفضل للظروف الاجتماعية والنفسية والثقافية والتاريخية، والكشف عن حضور المؤلف وراء نتاجات ليس لها الطابع المباشر للسيرة الذاتية؛ كالرموز سواء كانت ضمنية أو صريحة.



---

[1]- المرجع نفسه، ص: 127.

* الروائي من مواليد 13 جوان 1945 بالجزائر العاصمة.

[2]– المرجع السابق، ص: 127.

**من مؤلفاته: دار الزليج (مجموعة قصصية)، دم الغزال (رواية)، بقايا قرصان (قصص)، خويا دحمان (رواية)، عزوز الكابران (رواية).

قدم لنا الناقد في هذه الدراسة، قراءة تستوجب على متبعهـــا معرفـــة شـــاملة بالجوانب الخاصة بشخص المؤلف؛ لأن مؤلف الرواية كيان إنســـاني حقيقـــى، يملـــك وجود طبيعي ملموس يتمحور "على تجسيده الحياتي الكامل،[وعليه] يجـــب أن تكـــون هناك وحدة عضوية عميقة تربط بين شخصية البطل وبين محور حيـــاته، (...) [وأن] البطل وعالمه الموضوعي يجب أن يكونا قطعة واحدة"[1]، ففهم حياة الروائي، يـــؤدي إلى إدراك بخصوصيات هذا النوع من الروايات التي تخضع في نشأتها إلـــى ســـيرة كاتبها، أو حتى أشخاص يرتبط بهم، ما يدل على "أن الروائي يبني أشخاصه شـــاء أم أبى، علم ذلك أو جهله انطلاقا من عناصر مأخوذة من حياته الخاصة، وأن أبطاله مـــا هم إلا أقنعة يروي من ورائها قصته"[2].

الفصل الثاني: المناهج النسقية في نقد السرد

1ــ في نقد الرواية

2ــ في نقد القصة

[1] – باختين، ميخائيل. شعرية دوستويفسكي. تر/ جميل نصيف التكريتي. ط 1. دار توبقال، المغرب، 1986، ص: 147.

[2] – بوتور، ميشال. بحوث في الرواية الجديدة، ص: 64.

3ـ في نقد الحكاية الشعبية

تمهيد

لم تتمكن المناهج السياقية من تحقيق أهدافها، وإنجاح دعوتها في إقامة نقد علمي يتمتع بالحصانة التي تطيل أمده، رغم التأثير الذي خلفته بعض العلوم(علم التاريخ، علم الاجتماع، علم النفس)، فتحولت القراءة من" قراءة أفقية معيارية(السياقية) إلى قراءة عمودية متسائلة (النسقية) تحاول سبر أغوار النص، النص لا غير، مبتعدة عند مقاربته من خلال السياقات التي أحاطت به يوم إنتاجه"[1]، وأدى تغيب المناهج السياقية للمكون النصي الى فقدان مصداقيتها، وأسهمت الثورة الفكرية التي أهتمت بالدرس الألسني بانحسار عدد المهتمين بالدراسات السياقية، في مرحلة برزت فيه الحاجة إلى تأسيس خطاب نقدي معاصر، يسعى لإلغاء السياق، وتبني مقولة: "النص لذاته وبذاته".

وكان تحول المنهج النقدي من السياق إلى النص، أكبر حدث في مسار تطور المناهج الجديدة، ونقطة الخلاف الأساسية بينها وبين المناهج السياقية، فاستبعدت السياقات الخارجية في محاولة لتسييج النص، هذا الأخير تم إقصائه فيما مضى، باللجوء إلى ما سواه، وأخذت المناهج النصية تروج لفكرة **رولان بارت** وهي "موت المؤلف"، وغدا "النص هو الوسيلة والغاية في الآن ذاته على عكس المناهج التقليدية التي ألغت خصوصيته واعتبرته مجرد وثيقة أو مطية لا غير قصد إنتاج خطابات أو نصوص أخرى، هي أبعد ما تكون عن الأدب"[2]، هكذا استبدلت القراءة النسقية في ظل

---

[1] – بلوحي، محمد. القراءة النسقية/مدرسيات الأسلوبية، التفكيكية، السيميائية". مجلة كتابات معاصرة، العدد 39، المجلد العاشر، بيروت، لبنان، 2000، ص: 34.

[2] – خمري، حسين. نظرية النص، ص: 363.

هذه التحولات الجديدة، والتي أمدتها بأدوات إجرائية لمقاربة النص الأدبي، حيث مجدت الداخل، فاستبدلت السياق بالنص ،"والخارج بالداخل، والشروح التاريخية والاجتماعية والنفسية بالأدبية، والمعيار بالوصف، والمطلق بالنسبية، واليقين بالاحتمال"[1].

اهتمت المناهج النسقية (النصية) بالنص الأدبي في حدوده الأنطولوجية*، توظيفا لما أنجز في حقل اللسانيات والسيمائيات، وما وفره المنهج البنيوي من أدوات ومفاهيم للتحليل، تجعل من العمل الأدبي ظاهرة عضوية متكاملة، تتفاعل عناصره، لتشكل كيانا كليا؛ أي إن تحقق الوجود الحقيقي للنص، لا يتم إلا بموجب منظومة من العلاقات والثنائيات المشكلة للنص، بفضل كل ما يتداخل ببنية العمل الأدبي، قصد وصف ودراسة موضوع أدبي معين، هذه الممارسات النصية وإن "اختلفت في منطلقاتها الفكرية، وأدواتها المنهجية إلا أنها تلتقي عند نقطة واحدة هي التعامل مع النص مباشرة"[2].

تنكب إذن، القراءة النسقية على "نقد أوهام القراءات السياقية، وحتى القراءات المحايثة التي تكتفي بالبحث عن البنيات انطلاقا من علاقات الحدود الجوانبية بالموضوع، فمجدت الداخل على الخارج، تمجيدا لم تدع مكانا للقارئ بوصفه القطب الثالث في نظرية القراءة، وهذا النقد لا يطرح نفسه بديلا لهذا الاتجاه النقدي أو ذاك، وإنما يقدم أسئلة مثيرة"[3]، يتم بموجبها إثراء النص، ومنحه ديمومة القراءة.

إن النسق شأنه شأن السياق، لا يحصر القراءة السياقية في منهج محدد؛ نظرا لتنوع الأطروحات، والخلفيات الفلسفية التي تقوم عليها؛ فالبنيوية تملك تصورها للنسق، مع أنها لا تقف عند حدود البنيوية؛ لأن "النسق البنيوي مظهر من مظاهر النسق العام،

---

[1] – يوسف، أحمد. القراءة النسقية، ص:30.

[2]* الأنطولوجيا: دراسة الأشياء في ذاتها أي من حيث وجودها.

–خمري، حسين. نظرية النص، ص:366.

[3] – بلوحي، محمد. القراءة النسقية، ص:133.

فقد يكون هذا النسق مغلقا لما تطرحه البنيوية الصورية، وقد تكون مفتوحا كما هو الشأن بالنسبة إلى المناهج النقدية الأخرى مثل السيمائيات والتأويلات المعاصرة"[1].

1ــ نقد الرواية:

1ــ 1ــ المنهج البنيوي:

أ ــ بنية المكان:

وظف الناقد **عبد الحميد بورايو** مصطلح الحيز، ليفرق بين نوعين هما:

1ــ الحيز النصي:

ويشمل "مجال النص، أي الصورة الشكلية التي قدمت بها الرواية للقارئ "[2]، من حيث ترتيب أقسامها، وما يتعلق بعنوانها وعناوينه فصولها، ومضامين فاتحتها، تظهر لنا في عنوان رواية " الجازية والدراويش" في الثنائية الآتية:

الجازية	**الدراويش**
تراث(السيرة الهلالية)	الصوفية

تتضمن فاتحة الرواية مقطعين يدلان على الوجود والكينونة، ويتخذان من العلاقة بين المكان والزمان موضوعا لهما، مع أسبقية الأول.

المكان: الجبل، العين، الصفصاف / **الزمان:** ظهور الإنسان، الجازية، الدراويش

توزعت الرواية على ثمانية أقسام؛ أربعة منها تخص شخصية الطيب(صوت الراوي المبئر)، والأقسام الأربعة الباقية وزعت على الصوت المبئر الراوي الشاهد، أما الأقسام الثانية فتدل على وجود نوعين من الأزمنة هما:

---

[1] – المرجع نفسه، ص:116.

[2] – بورايو، عبد الحميد. منطق السرد، ص:116.

ــ **زمنية الأحداث** (زمنية القص (الحكي أو الخطاب): الزمنان الأول والثاني يتعلقان بالأحداث الأساسية في الرواية؛ وما جرى في القرية أثناء حملة التطوع الطلابي، ثم ما حدث فيما بعد ذلك عندما وصلت شخصية عائد المغترب، وهما فترتان متتاليتان.

ــ **زمن القص** (الخطاب): يعتمد المداولة بين الزمن الذي يروى فيه شخصية الطيب الأحداث باعتماد تقنية القطع.

2ــ الحيز المكاني:

يضم كل الأماكن سواء المتخيلة منها أو الواقعية، قسمها الناقد من خلال الرواية إلى ثنائيات من أبرزها:

- ثنائية السجن والدشرة:

السجن	**الدشرة**
الانغلاق	الضيق
القانون	التقيد
الألم	التقاليد
استعادة الذكريات	الارتباط بالماضي
حيز المشاعر الفردية	حيز العلاقات الاجتماعية
الحارس	الشامبيط

- ثنائية الجبل والهاوية:

قمة الجبل	**الهاوية**
الارتفاع	النزول
الماضي	الموت
جامع السبعة	دار الأخضر الجبايلي
الجامعة	علاقات اجتماعية محدودة
عبور بين الماضي والحاضر	المواقف الفردية

- ثنائية الداخل والخارج:

الخارج	الداخل
المدينة	القرية
نعومة الحياة	صراع ذو طبيعة سياسية
الدشرة	قرية المستقبل
مشروع الطيب	مشروع الأحمر
مشروع إصلاحي	مشروع علمي (الثورة الجذرية)

يرتبط المكان أيضا في رواية "نوار اللوز" بمسار تسلكه الشخصيات، عبر نوعين من الأمكنة[1] هما:

1ــ أمكنة تجري فيها أحداث الرواية (مسيرديا)، وتضم أمكنة تنتقل فيها الشخصيات(حي البراريك، بيت البطل، رحبة التبن، السوق...)، وتنقسم بدورها حسب الوظيفة إلى:

الأمكنة المنفتحة: تحتضن نوعيات مختلفة من البشر(السوق).

الأمكنة المنغلقة: أماكن خاصة (بيت البطل، رحبة التبن والإسطبل، دار البلدية).

ويحيد الوادي عن التصنيفين السابقين.

2ــ يستحضر النوع الثاني عن طريق الاسترجاعات التي تعمل على تحريك الأحداث، وهي أماكن خيالية أو أماكن لم تنجز بعد (السد، الأراضي الزراعية المؤممة)، وأماكن تمثل الماضي(صحراء العلمين، سطيف، بلاد القبائل)، وأخرى مرادفة للقحط والجدب(بلاد نجد، مصر).

ب ــ بنية الزمان:

يتحرك الزمن في رواية "الجازية والدراويش" حسب الناقد **بورايو**، باعتباره عنصرا من عناصر القص، إذ "جعلت منه موضوع القصة، وهو الصراع بين الماضي والمستقبل"[2]، كما تجلت في الرواية حركية الزمن من خلال الأمكنة والشخصيات في اعتبار الزمن:

---

[1] – أنظر: المرجع السابق، ص:143– 144.

[2] – المرجع نفسه، ص:129.

ــ تاريخا نضاليا (الكاهنة)
ــ تاريخا استغلاليا(الشامبيط).
ــ مستقبلا يخطط له من يساري متطرف (الأحمر).
ــ يخطط له من يساري مصلح (الطيب).
ــ يخطط له من الانتهازيين.
ــ حاضرا صراعيا بين أطراف القرية .
ــ مطلقا يحتوي كل الأزمنة ويتجاوزها (الجازية).

يصنفها الناقد في ثلاثة أشكال وهي:

1ــ **الزمن الروحي:** يقترب هذا الزمن من الزمن المطلق، يمتاز ببعده الميتافيزيقي التجريدي الوجودي، بغية تفجير اللغة الشعرية واستخدام الاستعارة، نلمسه في وصف الجازية على لسان الدراويش والأحمر.

2ــ الزمن النفسي: يعبر عن "الواقع الداخلي والمعاناة الفردية لشخصيات الرواية"[1]، من خلال منطقه الخاص الذي "يعكس حركة استقبال الحس لعناصر الأشياء الخارجية ورد فعل الذات على ما يقع"[2].

3ــ الزمن الموضوعي: يعبر عن صيرورة مسار الأحداث الخارجية والتأثير فيها، كما تظهر في مواقف الأخضر، الجبايلي، الشامبيط، القوى الاستعمارية.

ينتظم الزمن في رواية "الجازية والدراويش" في زمنين: أولهما يعبر عن القص، ويحتل موقعين هما: موقع الراوي الشاهد الذي يشارك في القصة باعتباره شخصية أساسية من شخصياتها (ذاتي)، وموقع الراوي الشاهد الذي ينقل وقائع حدثت (موضوعي).

ويقوم زمن الأحداث [3]على:

---

[1] – المرجع السابق، ص:131.

[2] – المرجع نفسه، ص: ن.

[3] – أنظر: المرجع نفسه، ص:133.

الزمن المطلق: تقع أحداثه بشكل مغاير محدد وباستمرارية، يختزل جميع الأزمنة في الوقت نفسه.

الزمن التاريخي: تعد المرجعية التاريخية للأحداث، وهي في الرواية الثورة التحريرية.

الزمن الحاضر: اقترنت بسجن الطيب وعودة عائد إلى القرية.

الزمن الماضي: يرتبط بوقوع الأحداث التي جرت أثناء مجيء الطلبة المتطوعين.

الزمن المستقبل: هو زمن التوقعات والتنبؤات وصيغ التحديد.

ولم تهتم الرواية بإيراد زمن الأحداث "الحالات الوحيدة التي يرد فيها مثل هذا التحديد تتعلق بالإشارات الزمنية التي تلعب دورا وظيفيا في الحدث نفسه"[1].

كان للزمن في رواية "نوار اللوز" حضور خاص أسهم في البناء العام للرواية[2]، فمن ناحية الانتظام الزمني، نجد أن أحداث الرواية جرت في ستة أيام من نهاية فصل الشتاء منتصف السبعينات، أما كتابة الرواية فتال لزمن وقوع أحداثها؛ أي تطبيق المرحلة الثالثة من الثورة الزراعية، وصدور قانون إعادة الاعتبار لقدماء المجاهدين والفترة الفاصلة بين الزمنيين لا يتعد خمسة سنوات، وهذا ما يمنحها صفة تاريخية واقعية.

تطابق زمن القصة الواردة بصيغة الحاضر، مع الأحداث التي تقابل فيها الشخصيات وتتحاور، وإن كانت بعض الأحداث لا تلتزم بالتسلسل الزمني؛ فترد بعد أو قبل فوات أوانها وتتشكل في:

1ــ الماضي القريب الداخلي؛ تقع أحداثه أثناء ستة أيام بعد حدوثها.

2ــ قبل ستة أيام: وهي زمن على اعتبار أنها زمن محايد لزمن الأحداث، أما عن الماضي التاريخي، فيهدف إلى تقديم تاريخ الشخصيات (مشاركة القهواجي في الحرب العالمية الثانية، طفولة لونجا والبطل، وأحداث الثورة...).

أما الماضي الأسطوري، فأرتبط بالسيرة الهلالية وخرافة لونجا، وانقسم المستقبل المتوقع بناء على منطق الأحداث الأساسية في القصة إلى:

1ــ المستقبل الداخلي: زمن الأحداث التي تم توقعها، وهي مواجهة الجمارك.

---

[1] – المرجع نفسه، ص:135.

[2] – أنظر: بورايو، عبد الحميد. منطق السرد، ص 150.

2ــ المستقبل الخارجي: يتمثل في الاشتغال في السد، والزواج من لونجا.
بالإضافة إلى المستقبل المتوقع بناء على المنطق الأسطوري المستمد من السيرة الهلالية والخرافات.

إن نمط التردد الذي اعتمدته الرواية، أحادي يكون فيه ذكر الحدث الذي يتكرر وقوعه عن طريق إشارة واحدة، يتخلله تردد مكرر لحقليين دلاليين: حقل اللذة والحرمان، ما يصبغ الزمن بلمسة رمزية مجسدة في مظاهر الطقس؛ فالشتاء بقساوته ينفتح على الموت والوحدة.

خصص الناقد **محمد بشير بويجرة** دراسة معمقة، تتبع فيها وتيرة الزمن في الرواية الجزائرية في الفترة من 1970 إلى غاية 1986، ويجزم فيها بأن القارئ لأي نص روائي، سينتقل بالأحداث إلى الزمن الماضي بنوعيه؛ القريب و البعيد، ويرجع السبب إلى حاجة "الهروب من الواقع الآني إلى واقع ماضوي يتجسد فيه الريف والنقاء والطهر، كأن المبدع بفعله هذا يحاول أن يؤكد رفضه لذلك التجانس المقترح من طرف الزمن السياسي"[1]، وهو ما يؤدي إلى خلل فني يبهت الحاضر، ويضعف وظيفته، يتجلى ذلك في ما يأتي:

1 ــ اعتناق زمن الثورة، والاهتمام المبالغ في تجسيدها.

2 ــ طغيان النظرة التشاؤمية أو القلق الداخلي على معظم الشخصيات، وهي تتفاعل مع أحداث الزمن الحاضر كما تجسده شخصية عبد المجيد بو الأرواح التي كانت تجوب شوارع مدينة قسنطينة.

يصنف الناقد الأزمنة المتواترة في النصوص الروائية إلى:

1- الزمن الشعبي: هو زمن يبنى على النقاء والطهر والتقديس، ورصد كل صغيرة وكبيرة في حياة المجتمع، مما أوحى للروائي **عرعار محمد العالي** باعتماد شخصية طبيعية وعادية في رواية "الطموح"؛ لأن كثيرا من الناس يعيشون حياة صعبة وقاسية فضلا عن أنها غير طبيعية.

---

[1] – بويجرة، محمد بشير. بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري. ج 1. دار الغرب، وهران، 2001، ص: 86.

2-الزمن السياسي: فرض هذا الزمن "خللا وجوديا وزمنيا يتحكمان في كينونة الذات الجزائرية "[1] التي يستحيل معها إبراز رد فعل الزمن الشعبي.

يشير الناقد إلى صراع الأزمنة "وهو التناقض الذي صبغ بعض الأحداث والمواقف بصيغة مأساوية، بعد أن تكون الشخصية قد أخفقت في التبرير لما يحدث "[2]، وغياب الرؤية الزمنية المتفائلة بسبب ترسبات الماضي، يبدو ذلك في "الجازية والدراويش"، ومن الدلائل المشيرة على ذلك؛ المزج بين الزمن الحدثي للرواية، وبين زمن تقمص الحدث الماضي داخل الخلية الاجتماعية والمنظور السياسي الرسمي، بين الزمن المنهمر داخل كل فرد، أدى إلى تعامل يشوبه التمزق والتشتت، و"المبالغة في الانسياق وراء أحد أجزاء الزمن وتياراته دون الأخر، وهي الشيء الذي أبعد ذلك الترابط المنطقي، والانسجام الحدثي بين الماضي والحاضر في أغلب الأحيان"[3]، لكن هذا لا يعني وجود نية الاهتمام بالزمن الماضي؛ " كإشارة خفية من الذات الشعبية على رفضها للزمنية السياسية ذات التوجه الاشتراكي المستورد واعتناقها لبطولات الماضي و أمجاده"[4].

حدد الناقد أنواع أخرى من الزمن وهي:

الزمن الخارجي: يمتاز بطابعه اللين الجبري، ويفرض على شخصياته ما لا ترضى، كما أنه لا يتعامل مع الذات المبدعة للنص الروائي على أساس أنه زمن، بسبب ذلك "هجر كثير من المبدعين أدواتهم الإبداعية أو غير بعضهم من صيغ ذلك الإبداع، بما يتماشى والماهية الجديدة للزمن الخارجي التي ستظهر نتائجها حتما سنة 1986"[5].

بالإضافة إلى زمن الخلق وهي فترة إبداع النص، واستنادا لهذا الزمن لا يجد الروائي مفرا من الارتباط بخصوصيات الفترة الزمنية التي يكتب فيها نصه، والتي " تدخل في

---

[1] – المرجع نفسه، ص:89.

[2] – المرجع نفسه، ص:97.

[3] – المرجع السابق، ص: 109.

[4] – المرجع نفسه، ص: ن.

[5] – المرجع نفسه، ص: 140.

مجملها ضمن زمنه المرتبط والمساير للزمن الداخلي للنص، المبنية قواعده على خبرة الروائي وثقافته"[1].

الزمن الداخلي: هو زمن نفسي تمتد جذوره في أعماق الذكريات، تقوم على "اختراق جدار الواقع الآني، والكشف عن تعرجاته ومنحنياته(...) دون الإخلال بميكانيزمات الواقعيين؛ السياسي والاقتصادي اللذين يتحكم في لعبتهما الزمن السياسي وأجهزته المختلفة"[2] .

من هنا، يرى الناقد أن الزمن الحاضر ركيزة أولى يبنى عليها كل معمار روائي في الجزائر خلال الحقبة المدروسة، "فبمجرد ما نتجاوز الصفحات المشكلة لغلاف الرواية حتى يطل علينا الحاضر في صورة؛ أفعال الأمر أو أفعال المضارعة التي تدل جميعها على تحديد بؤرة الانطلاق الحدثي الآني المنصب حول ما يجري تحقيقه من ممكنات"[3].

تنوع الزمن في رواية "صوت الكهف" **لعبد الملك مرتاض**، وتعدد لكشف تداخل الأحداث من هذه الأنواع:

الزمن المتواصل: هو زمن مستمر لا يلتقي بالزمن الماضي.

الزمن المتعاقب: زمن تكررت حركته، فالعقد (زمنيا) كان لزينب ثم أصبح لجاكلين، ثم يعود بعدها في نهاية المطاف إلى زينب.

الزمن المنقطع: يرتبط بزمن منته، يظهر مع شخصية المستعمر بيبيكو(زمن بداية ونهاية الاستعمار).

ج ــ بنية الشخصية:

صنف الناقد **محمد بشير بويجرة** في دراسة بعنوان "بنية الشخصية في الرواية الجزائرية"[4] الشخصيات إلى ما يأتي:

أنواع الشخصيات

---

[1] – المرجع نفسه، ص: 173.

[2] – المرجع نفسه، ص: 178.

[3] – المرجع نفسه، ص: ن.

[4] – أنظر: بويجرة، محمد بشير. بنية الشخصية في الرواية الجزائرية 1970–1983، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

شخصيات منتمية	شخصيات لا منتمية
الشخصية الإقطاعية	الشخصية الرمزية
الشخصية البرجوازية	الشخصية المستلبة
الشخصية الأيديولوجية	الشخصية الهامشية
الشخصية الثورية	الشخصية الأجنبية

تقوم الشخصية، باعتبارها من البنى السردية في رواية "صوت الكهف" على تجاوز الأنماط الكلاسكية، بتبني نموذج من "الشخصية الفردية النموذجية، أي الفاعلة والمؤثرة التي نتمناها"[1]، وقد قامت جمالية الشخصية على ثنائية الحضور والغياب.

الطاهر	**بيبيكو**
الجزائر	فرنسا
يفقد أرضه	يستولي عليها
ينزوي	يتوسع
يشعر بالضيق	الاتساع داخل الضيق

وإن امتلكت الشخصيات أسماء، فهي في ميزاتها وخصائصها أو أفعالها، قد تماثل أو تطابق شخصيات أخرى تختلف في الاسم فقط؛ فزينب هي زوليخة، وتارة الطاهر رابح الجن، وصالح الذيب هو صورة أخرى لبيبيكو، " فالشخصية هاهنا لها وظيفة واحدة وهي الوظيفة السردية التي تتحكم بقدر ما يتحكم فيها الروائي نفسه "[2].

قدمت لنا شخصيات "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، ثلاثة أصناف وفق ما اقترحه **بوريس أوسبنسكي** هي:

1ــ الشخصية المعروضة من الخارج: يتجلى "دورها في الشكل الظاهري للحدث"[3]، وبالتالي تخضع للوصف الخارجي، يضعف تواجدها في الرواية، يجسدها شخصية القوال المكلف من القصر بتبليغ رسالة للناس.

---

[1] – تحريشي، محمد. في الرواية والقصة والمسرح، ص:16 .

[2] – المرجع السابق، ص: 20.

[3] – بنية الخطاب السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة، أطروحة دكتوراه دولة في الأدب الحديث، إعداد: يوسف الأطرش، إشراف د: عز الدين بوبيش، جامعة منتوري، قسنطينة، 2003، ص:359.

2ــ الشخصية المعروضة من الداخل: "تصاغ صفات هذا النوع من الشخصيات بطريقة مباشرة"[1]، كشخصيات دنيا زاد، البشير الموريسكي، سيدي عبد الرحمن المجدوب.

3ــ الشخصية المعروضة خارجيا وداخليا: تجمع الصنفين السابقين، وفي هذه الحالة "يمكن أن تصف الشخصية نفسها بنفسها، أو أن يقوم راو بوصفها، يتميز هذا الصنف بكونه في الحالتين يحمل رؤية المؤلف" [2]، نجدها أكثر في الروايات التقليدية، وفي الرواية يمثلها سيدي عبد الرحمن المجدوب، ذلك أنها "تحمل من الصفات ما يجعلها تمثل خطابا إيديولوجيا تتبناه جماعة أو طبقة اجتماعية"[3].

1ــ 2 ــ المنهج السميائي:

أ ــ البنية العاملية:

خصص الناقد **السعيد بوطاجين** دراسة وسمها بـــ"الاشتغال العاملي" كانت عينتها المعتمدة آخر روايات **عبد الحميد بن هدوقة** "غدا يوم جديد"، حيث بين السبب في اختياره لإجراء سميائي دون غيره من الإجراءات؛ باعتبار النموذج العاملي بنية ثابتة، تضم العلاقات بين العوامل باختلاف أنواعها "بعيدا عن أي استغلال دلالي ايديولوجيا لطابعه الشكلي، ويعتمد البنى الشاملة دون الوحدات الصغرى المنتجة للمعنى"[4]، ويلخص عوالم الأفعال والقيم المنتشرة في أي خطاب مهما كانت مرجعيته، ومعرفة الذوات الحقيقية التي تشكل المسارات السردية؛ "تنظيما لمواطن الخيال البشري، وعرض مختلف العوالم الجمعية والفردية"[5].

---

[1] – المرجع نفسه، ص: 360.

[2] – المرجع نفسه، ص:361.

[3] – المرجع نفسه، ص: ن.

[4] – بوطاجين، السعيد. الاشتغال العاملي، ص:10.

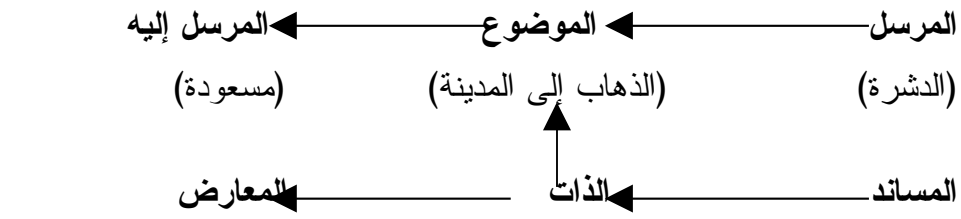
[5] – المرجع نفسه، ص:19.

استنادا إلى هذا النموذج تبرز الحكاية تحت "أشكال متنوعة تمثيلا عامليا مشروطا لطبيعة العلاقات التي تقوم بين الشخصيات، والوظائف المسندة إليها في صلب القصة"[1]، وتكمن بساطته في أنه "متمحور حول موضوع الرغبة، الذي يسعى الفاعل لأجله، والذي يتحدد في موقع للتواصل بين المرسل والمرسل إليه، وبرغبة الفاعل من جهته الموجهة وفق إسقاطات المساعد والمعارض"[2].

فرضت الخطوات التحليلية على الناقد انتقاء "الذوات الكبرى المهيمنة نصيا، وربطها بالبرامج السردية الممكنة "[3]، واعتماد أهم المقطوعات التي بنيت عليها الرواية، يعرضها في الترسيمات الآتية:

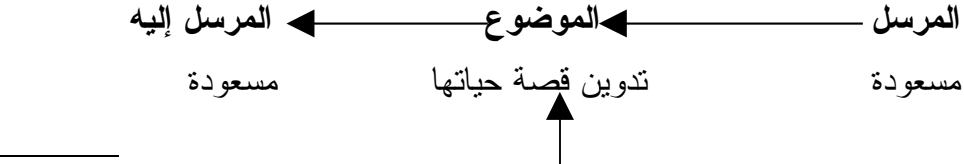
المدينة – الموضوع (1): جملتها المفتاحية: مسعودة تريد الذهاب إلى العاصمة، جاءت

ترسيمتها العاملية على الشكل الآتي:



أتاح الناقد في هذه الترسيمة، لإمكانية اشتراك عدة ذوات في عامل واحد(المعارضة)، كما يمكن أن يكون العامل جماعي يضم أفرادا وقيم (مشخصة أو مجردة).

الزاوية – الموضوع (2): تختصرها الجملة المفتاحية: مسعودة تريد تدوين حياتها.



[1] – بن مالك، رشيد. مقدمة في السميائيات السردية، ص:30.

[2] – شقروش، نادية. مباحث في السميائية السردية، دار الأمل، 2008، ص:49.

[3] – بوطاجين، السعيد. الاشتغال العاملي، ص:19.

أبناء الأثرياء

المساند ← **الذات** ← **المعارض**

Ø Ø

يحدث في بعض الحالات، أن يخلو العامل من ذات (المعارض، المساند)، تعبيرا على "سير الحكاية في خط أحادي"[1].

الزاوية – الموضوع (3): جملتها المفتاحية: الحبيب يريد الذهاب إلى الزاوية، وترسيمتها كالآتي:

المرسل ← **الموضوع** ← **المرسل إليه**

رجل المحطة — الذهاب إلى الزاوية — الحبيب القرية

المساند ← **الذات** ← **المعارض**

Ø — الحبيب — الأب، الأم

الأرض – الموضوع (4): جملتها المفتاحية: عزوز يريد الحصول على الأراضي.

المرسل ← **الموضوع** ← **المرسل إليه**

حب الأرض (الطمع) (الجشع) — الاستيلاء على الأراضي والناس — عزوز

المساند ← **الذات** ← **المعارض**

(فقر الناس) (غباؤهم) — عزوز — Ø

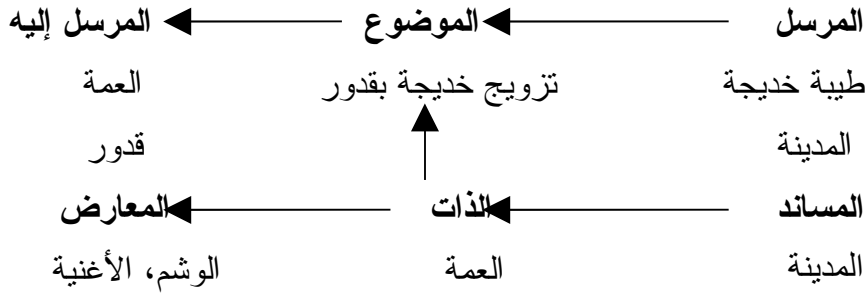
برر الناقد استخدامه للقوسين في خانتي المرسل والمساندة، لعدم وجود "علامات صريحة وثابتة تحدد العناصر التي تدفع عزوز إلى الاستيلاء على الأراضي وعقول الناس"[2].

---

[1] – المرجع السابق، ص:54.

[2] – المرجع السابق، ص:87.

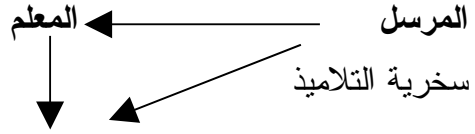
المدينة – الموضوع (5): جملتها المفتاحية: العمة حليمة تريد تزويج خديجة بقدور ترسيمتها:



عرفت الترسيمة العاملية لهذا المقطع، انزلاقا كان له أثره في تحويل مسار الأحداث، بداية بالوشم كقيمة تؤول إلى فضاء القرية، وصولا لاستثمار الأغنية التي أسهمت في "تفجير البنى العاملية، إذ أنه بادراك مضمونها تغيرت المواقف والرؤى والموضوعات"[1].

لتجنب إهمال بعض الشخصيات التي تظهر وتختفي في الرواية (باية، الجارة، الواشمة)، أو ترد دون أن يكون لها علاقة بتحولات الأحداث (المخفي، بومدين،...)، أو تحمل "مرجعية تحيل على فترات تاريخية محددة مكانيا وزمانيا"[2]، لكنها "تسهم في تحويل الحكاية وتعقيد الأنظمة العاملية"[3]، ويستعين الناقد بالمثلثات العاملية لغرض "التمييز المزدوج: الأيديولوجي والنفساني بعلاقة الذات بالموضوع"[4]، مع تضمنها عوامل محددة تفتقر إلى عنصر الصراع، وانمحاء خانتي الذات والموضوع، والاكتفاء بثلاث وظائف: الذات، الموضوع، المتلقي، ويقترح لذلك مثلثين عاملين؛ يستقرئ بهما مجرى السرد هما: المثلث النفساني والأيديولوجي[5].

المثلث النفساني:



---

[1] – المرجع نفسه، ص:102.

[2] – المرجع نفسه، ص:107.

[3] – المرجع السابق، ص:12.

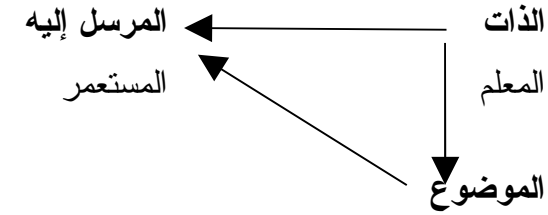
[4] – نقلا عن: المرجع نفسه، ص:112.

[5] – المرجع نفسه، ص:122– 123.

الموضوع

التفريق بين العرب والقبائل

المثلث الايديولوجي:



التفريق بين العرب والقبائل

وتقرأ الترسيمتان كالآتي: تكون سخرية التلاميذ من لكنة المعلم، سببا في التفريـــق بين العرب والقبائل (الموضوع)، لخدمة سياسة المستعمر وانتقاما منهم، ومن ثم يؤدي إلى انزلاق المثلث العاملي، و"انتقاله من الطابع النفساني إلى الطابع الأيديولوجي"[1].

ب ــ البرامج السردية:

تعتبر البرامج السردية الركيزة الأولى التي تنهض عليها السردية، وبها يتم الحكم على حالات التحول في مسار الأحداث لتأخذ دلالات مختلفة، بالنظر إلى كونها "تتابع الحالات وتحولاتها المتسلسلة على أساس العلاقة بين الفاعل والموضوع، وتحولها، إنه التحقيق الخصوصي للمقطوعة السردية في حكاية معطاه، ويعني سلسلة من الحالات والتحولات التي تتلاقى في علاقة بين الفاعل الدال على الحالة وموضوعه، يحدد البرنامج السردي دائما بالحالة(في علاقتها بموضوع القيمة) التي ينتهي إليها"[2].

وعليه، يتعلق البرنامج السردي بعملية التحويل التي تتسم باتصال الفاعل بموضوع القيمة المرغوب في امتلاكه أو بالانفصال عنه بفقدانه.

---

[1] – المرجع نفسه، ص:123.

[2] – بن مالك، رشيد. قاموس مصطلحات التحليل السميائي للنصوص، ص: 148 .

تقوم مقاربة الناقد **حسين خمري** لرواية "صوت الكهف" على استنباط برنامجين سرديين؛ يسعى كل برنامج "لإلغاء الآخر والقضاء عليه لتأكيد حضوره"[1]، برنامج البطل وبرنامج البطل المضاد، على الرغم من وجود برامج سردية ثانوية "تدخل في تركيبة البرنامج السردي الأساسي"[2].

يمثل برنامج البطل في الرواية شخصية الطاهر، الذي يسعى لامتلاك العقد الذهبي (رمز الوطن والحرية والسلام)، اعتمادا على مجموعة الأحداث (انجازات قولية) (ذات قول) ، وحسب غريماس فالبطل يكون "في البداية في حالة انفصال عن القيمة Objet"[3]، وهو حال الطاهر الذي يكون في حالة انفصال عن القيمة (العقد/الأرض)، ويحدث تحول سردي ينقل فيه الفعل من حالة إلى حالة أخرى سلبا أو إيجابا في حالة امتلاك للشيء والدخول في وصلة بموضوع القيمة: انتصاره في العثور على الشيء المفقود (العقد/ الأرض)، وبذلك سيعيد البطل حالة الاستقرار، يشكل بيبيكو المستعمر معالم وعناصر برنامج البطل المضاد، إذ يمتلك الأرض في بداية الرواية، ويفتقدها في نهايتها.

ومهما تكن صيغة البرنامج السردي، فهي عموما حسب قانون غريماس "انتقال الفاعل من حالة انفصال عن الشيء إلى امتلاكه للشيء، وقد صاغها بالطريقة الأتية"[4]: $PN= S\cap O \qquad SUO \longrightarrow$

تقرأ المعادلة على النحو الآتي: البرنامج السردي (PN) هو أن يكون الفاعل(Sujet) في انفصال (∩) عن الموضوع (Objet)، ليؤول في الأخير إلى علاقة اتصال(U) به.

تعرضت الناقدة **آمنة بلعلى** – اعتمادا على إجراءات سميائية – لدارسة رواية "زمن النمرود" **للحبيب السايح**، والتي عدت رواية أيديولوجية بامتياز، ذلك أن "الكاتب في حقيقة الأمر لا يعكس الواقع ولا يكتب الأفكار والأيديولوجيات، وإنما يقوم بعملية

---

[1] – خمري، حسين. فضاء المتخيل، ص:182.

[2] – المرجع نفسه، ص: ن.

[3] – المرجع نفسه، ص:183.

[4] – المرجع السابق، ص:183.

تحيين لقيم ينطلق منها ويجسدها في أشكال سردية وبنى عاملية وتمظهرات صورية"[1]، بالبحث في بنية الرواية، والكشف عن الذوات الفاعلة في النص، ووظائفها وعلاقاتها، والإطار السردي الذي يتجلى في الصور، والتشكلات الخطابية التي يحتويه، وكيف تأتلف الأنظمة الخطابية لتكشف عن البنية الأساسية للرواية، والتي تجسد القيم الحقيقية التي انطلق منها الكاتب، وشكلت نقطة تقاطع اشترك فيها الكتاب على اختلاف الإيديولوجيات.

تبدأ الرواية بملفوظ يجسد فضاء قهوة المولودية (تشراك الفم)، في حالة فعل ترويج الإشاعات السياسية، التي أنتجتها الصراعات حول خوض الانتخابات بين الوهابية والقواسمة والجعافرة والكرارمة وبني ثابت، والذين هم في حالة انفصال عن موضوع القيمة (الانتخابات)، وتظهر حياكة المؤامرات للإيقاع بالخصوم باعتبارها (برامج ذات بعد استعمالي)، وتحدد عناصر الكفاءة في بطاقات العضوية في الحزب، والتأثير في أوساط العمال والشباب، إذ "يبين مدى إصرار الذات على الاتصال بموضوعها وخاصة أمام إمكانية تمرد من كانوا تابعين(...)، وبدا جليا أنه من التمرد ينشأ الصراع "[2].

يحرك الرواية برنامجان سرديان؛ الأول تسعى فيه الذات يزيد وأعوانه، إلى خوض غمار الانتخابات والفوز بها، وفقا لعناصر الكفاءة الآتية:

وجوب الفعل: تجاوز الخوف من تهديدات ذرية النمرود، وضياع السلطة.

رغبة الفعل: ضرورة البقاء في السلطة.

معرفة الفعل: حياكة الدسائس بإلصاق التهم للخصوم.

القدرة على الفعل: امتلاك السلطة والنفوذ.

يتم الانجاز باتهام هارون وحبسه، واتهام أمين واعتقاله، والتعدي على ولد ربيعة واعتقاله، والنجاح في تزوير الانتخابات.

---

[1] – بلعلى، آمنة. المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف. دار الأمل، الجزائر، 2006، ص:52.

[2] – المرجع نفسه، ص:63.

ويكلل البرنامج السردي الأول بنجاح، بعودة السلطة بعد الاستعانة بالتزوير، أما عن البرنامج السردي الضديد، فتحاول فيه الذات أمين ورفاقه النجاح في الانتخابات وفقا لعناصر الكفاءة الآتية:

ــ وجوب تغيير السلطة قانونيا، رغبة في تحقيق العدالة الاجتماعية؛ بمعرفة الأساليب الانتهازية للخصم، تكمن القدرة في ذلك على التجنيد والتوعية، ليتحقق الانجاز بفوزهم الذي ينتزع منهم بعد ذلك، وبالتالي يؤول البرنامج السردي إلى فشل لعدم قدرتهم على الفوز.

توصلت الناقدة– بعد ملاحظة البرنامجيين واستعراضهما– إلى عدة ملاحظات أبرزها:

ــ عدم تكافؤ عناصر الكفاءة بين البرنامجين، رغم السمة الواقعية التي اتسم بها أمين ورفاقه، مع أن "انعدام القدرة على الفعل واحتكارها على أصحاب النفوذ والسلطة تؤدي إلى فشل مشروع الذات"[1].

ــ إن التقابل بين المشروعين السرديين "يكثف عند مجموعة من السمات الأساسية أو الصور النووية التي تتشكل من الحد الأدنى من السمات (sèmes) ضرورة لتحديد الكيان الدلالي وهو الليكسيم"[2].

ج ــ سميائية الأشكال السردية:

هدفت الدراسات التي قدمها الناقد **رشيد بن مالك** في مجملها، إلى اثبات صلاحية السميائية منهجا، يقارب الأشكال السردية بما أظهرته من "قدرة كبيرة في معاينتها وتقصيها بإقامة نماذج تحليلية مبنية أساسا على المنظور الافتراضي الاستبطاني"[3].

وعليه، سأختار من بينها ما أهتم بدراسة العتبات (العنوان والفاتحة النصية)، وعنصر الفضاء.

---

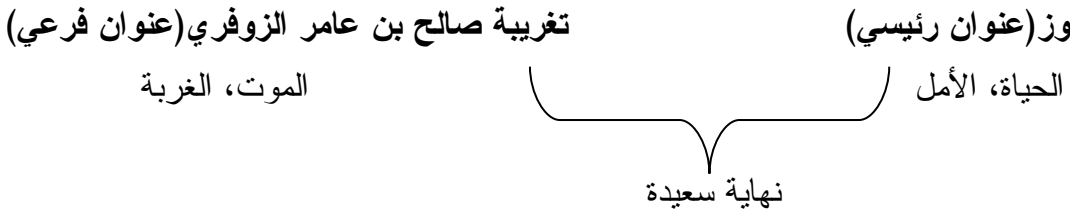
[1] – المرجع السابق، ص:66.

[2] – المرجع نفسه، ص:68.

[3] – بن مالك، رشيد. مقدمة في السميائية السردية، ص:97.

1- سميائية العنوان:

يعرض الناقد في دراسته لعنوان رواية "نوار اللوز" شقين من المقاربة؛ الأولى بين تعالق (العنوان/النص)، والذي يطرح العديد من الأسئلة التي تجد لها إجابة في نهاية الرواية، وهو تلميح من الناقد بضرورة الاعتناء بالعنوان، نظرا لما ينتجه من دلالات تستفز القارئ، وتقوم العلاقة بين عالم الحياة والموت، بإقصاء لأحد الأطراف؛ إذ لا يتم رفض الموت إلا باستبعاد الحياة.



وأما عن (النص / العنوان)، فالعلاقة بينهما تكاملية، الأولى تفسر والثانية تعلن، مع أن مضمون العنوان ليس ثابتا في كل الحالات، إلا أنه "لا يمكن أن تضبط تجلياته الدلالية في استقلاليته، ومن هنا وجب علينا أن نرده إلى نظام النص الذي ينتمي إليه"[1].

ترتبط الوحدة المعجمية اللوز بالملفوظ النصي/انطفأت/والبراعم بـــ/الغرق//الحزن/، حال أهل القرية، وتعكس الطبيعة هذه الحالة المأساوية لحظة ولادة نوار اللوز(العنوان)، وانطفاء براعمه.

إذا، يجسد العنوان الوضعية التي يصل إليها النص في نهاية القصة في حالة "متقدمة جدا ومقلوبة"[2]، وتحيل التغريبة إلى السيرة الهلالية، كونها وسيلة للحياة، لأن البقاء في نجد يعنى الموت، والانتقال من الهنا(العائلة) إلى الهناك (فضاء الأجنبي)، يعكس افتقار القدرة على البقاء، وبالتالي الطابع الإلزامي للتغرب والانتقال.

2ـــ سميائية الفاتحة:

قارب الناقد **رشيد بن مالك** فاتحة رواية "نوار اللوز" ذلك أنها ملحقة بالنص من الناحية الزمنية، حيث يقسم الأول منها إلى ثلاثة مقاطع هي:

---

[1] - بن مالك، رشيد. سميائية العنوان في رواية "نوار اللوز"، أعمال وبحوث الملتقى الدولي السادس، ط6، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، 2008، ص: 134 .

[2] - بن مالك، رشيد. مقدمة في السميائيات السردية، ص: 138 .

1 ــ المرسل (أنا) الكاتب ←——— المرسل إليه (الأنتم) القراء؛ بغية "التحول من وضعية اللامعرفة إلى المعرفة"[1].

2 ــ الأنا ←——— الأنتم إلى الأنا والنحن، ويلتحمان من خلال مجموعة من الملفوظات (ستجدون، وجوعكم، بؤسكم)(أنتم)، و(وقتنا منذ أن، وجدنا، يومنا، لغتنا، مشاكلنا) (نحن). فالأمير سرحان وذياب الزغبي، أبو زيد الهلالي شخصيات مرجعية لا زالت موجودة على المستوى المجازي بين عناصر الفئة المحكومة، لامتلاكها السلطة والسيف.

3 ــ تحول الخطاب من ضمير نحن إلى الأنا، بتموقع الكاتب ساردا لحقيقة عينية، قد تطابق الواقع الذي يمكن الوقوف عليه في الحقيقة التي يعيشها المجتمع .

تحيل الفقرة الثانية، والتي وقعها **المقريزي** على السياق التاريخي الذي رافقه، وهو تسلط الحاكم ومعاملته المجحفة للرعية، وبهذا يتقاطع "بشكل قصدي ومبرر مع نص الفاتحة، فالكاتب منذ البداية يواجه أمرا للقراء "تنازلوا"، ويشرع في دراسة الدلالات المحوري، حيث ينتظم حول المقابلة الزمنية (قبل عكس بعد)، التي تتمفصل حول قلب الوضعية التي أنتجها العنوان، واستنادا إلى التعالق القائم بين العنوان والنص القائم على الثنائية الضدية: موت عكس حياة، يسعى صالح إلى ممارسة التهريب لكنه يصطدم بعدم شرعيته لغياب "النشاط التعاقدي الشرعي"[2]، ويتوجب من ثم القيام بعملية التهريب، واتصال صالح (الفاعل) بالسلع (الموضوع)، وتحول وضعية الانفصال عن الموضوع (السلع) إلى حالة اتصال.

أما البرنامج المضاد، فيفعله رجال الجمارك بمحاربتهم التهريب، وبالتالي يهدد برنامج صالح بعدم امتلاكه لكيفيات الإدارة والمعرفة بالفعل، كما تظهر في مجموعة الملفوظات التي تبرز في النص، وللانتقال إلى وضع مستقر يسعى صالح إلى التفكير في العمل، لكن نفس القيم السلطوية تظهر لتضطهد صالح نتيجة اتحاد السلطة بأصحاب المال والجاه.

---

[1] – بن مالك، رشيد. سميائية النص الروائي "نوار اللوز" نموذجا، مجلة المساءلة، ع 1، اتحاد الكتاب الجزائريين، 1991، ص:109.

[2] – المرجع السابق، ص:112.

إن الملفوظات والصور التي وردت في المتن، تظهر صالح فاقدا لقدرة الفعل، ومنفصلا عن موضوعة (بلوغ الحياة الكريمة)، ليظهر التقابل الضدي بين صورتي البراريك، وحالة البؤس في مقابل ما يعيشه الأغنياء من بذخ، ما ينشأ صراعا خفيا ساحته المجتمع.

3 ــ سميائية الفضاء :

انطلقت دراسة الناقد **بن مالك** " سميائية الفضاء في رواية ريح الجنوب" من فرضية أن "الفضاء نظام دال يمكن أن نحلله بإحداث التعالق بين شكلي التعبير والمضمون"[1]، في ظل ثنائية قائمة على تضاد مجموعة من القيم، أحدثها انتقال الجزائر المستقلة من عالم التخلف إلى عالم التحضر، إذ يسيطر على الرواية فضائي: القرية بطابعها المأساوي، والمدينة وشعور الحنين إليها، بالنظر إلى البداية غير المستقرة التي أحدثها بسبب عدم امتلاك القدرة على التأقلم في فضاء القرية المحيل على/الغربة /الصمت/الخراب/الصحراء/، والذي بدوره يحدث تفاعلا مضادا لرغبة الشخصية نفيسة في الاستراحة، فتتحول (القرية) من فضاء /الحياة / إلى فضاء /الموت/، لتحول دون تحقيق (نفيسة) لبرنامجها السردي الخاص بقضاء عطلتها الصيفية، ويزداد الوضع سوءا مع ضيق فضاءها العائلي (الغرفة)، لتدخل في علاقة تضاد مع رغبتها في الاستراحة.

يمنح الناقد التمييز القائم بين الرجل والمرأة، بعدا فضائيا خاضعا لنظام القيم، "فكل تغيير في الفضاء يرافقه تغيير في القيم"[2]، وما انتقال نفيسة من المدينة (الجزائر) إلى القرية، إلا انتقال من نظام إلى أخر، فتكون أمام الذات خيارين: الاندماج في قيم الفضاء الجديد، أو الصمود في مواجهة القناعات الجديدة.

فضاء المدينة / فضاء القرية

نفسية المرأة عابد بن القاضي الرجل

إن مساعي عابد بن القاضي لتزويج ابنته نفيسة من مالك، ما هي إلا تحقيق لبرنامج أساسي؛ وهو حماية أراضيه ومصاهرة شيخ البلدية (برنامج ملحق)، وتظهر

---

[1] – المرجع نفسه، ص: 08.

[2] – المرجع السابق، ص:99.

رغبة نفيسة في إقامة وصلة بالمدينة نتيجة مشروع الفرار(مشروع ملحق يؤطره برنامج أساسي يسعى لتحرير المرأة)، وعليه، فإن البرنامج الأساسي الذي تسعى نفسية لتحقيقه، هو إرساء مشروع تحرير المرأة، يؤطره في ذلك برنامج ملحق يتمثل في مشروع الفرار، نتيجة مشكل ثقة في القيم، وتزعزعها في فضاء القرية.

1ـ 3 ـ المنهج الأسلوبي:

يرى الناقد **نور الدين السد** أن حجم الدراسات التي اهتمت بتحليل أسلوبية الخطاب السردي محدود النماذج، وما هو متوفر من دراسات يوضح "مستويات متباينة في استخدام التحليل الأسلوبي للسرد"[1]، تقارب الخطوات التي ظهرت في الغرب، ولا يعني أنها "صورة طبق الأصل عنها، بل أعيد إنتاجها من جديد بأساليب مختلفة"[2].

تهدف الأسلوبية المتعلقة بالرواية إلى "تحديد المميزات اللسانية والأسلوبية، وذلك بدراسة وحداته الخارجية المشكلة لعلاميتها من العنوان إلى أخر فقرة في الخطاب، مرورا بدراسة نسيجه اللغوي والأسلوبي وتحديد البنى الزمانية والمكانية فيه"[3]، فأسلوب الرواية هو تكثيف وتجميع لمختلف الأساليب، وما لغتها إلا نسق من اللغات.

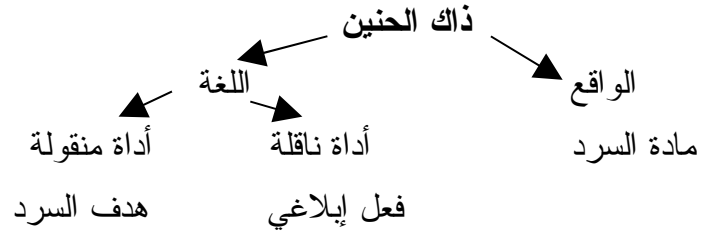
أـ اللغـة:

[1] – السد، نور الدين. تحليل الخطاب السردي، مجلة آمال، ع 63، وزارة الثقافة، الجزائر، 1995، ص:73.

[2] – المرجع نفسه، ص: ن.

[3] – المرجع نفسه، ص: 74.

لاقت الكتابة الروائية عند **الحبيب السايح** اهتمام الكثير من النقاد، نظرا للغتها الاستثنائية، حيث درس الناقد **بوطاجين** اللغة المسرودة في "ذاك الحنين"، واعتبر لغتها "عدولا مزدوجا الوعي: الوعي الاجتماعي والفني، في وقت كانت فيه الرواية الجزائرية تتخذ من "اللغة وسيلة لتمرير أفكار ورؤى ومواقف وقناعات ظرفية"[1].



يظهر اهتمام الروائي باللغة على حساب الموضوعات المحتملة المستدعاة من المرجعية الواقعية، في وقت خضعت فيه اللغة لقيود الايديولوجيا، التي كان لها أثر في تماهي اللغة الشاعرية، وأصبح مرجعية لإنتاج الألفاظ والمعاني، ما يعتبره الناقد جوهر مشكلة الكتابة في الجزائر، ولتفادي مثل هذه الإشكالات اعتمد الروائي "حفريات اللغة بوصفه البحث الدقيق في الأصول والامتداد وإمكانات استغلال المعجم"[2].

يتجلى التجديد الأسلوبي والاهتمام باللغة، على مستوى البنية السردية، والأسلوبية والإيقاعية، و"تشغيل الأفعال النادرة والكلمات غير المستهلكة أدبيا تشغيلها سياقيا ووظيفيا، والانتقال من الجذور إلى الفروع أو العكس"[3]، بغرض التجرد من سطوة الكلمة دون تعبيرها عن الواقع، كل هذا يتيحه الانفتاح على مصادر مختلفة (القرآن الكريم، الكتاب المقدس، الشعر العربي)، لتصبح اللغة في خضمه حدث الرواية.

يتمحور الحديث عن اللغة في "تمساخت" – الروائي نفسه– عن "طبيعة التوظيفات السياقية والبلاغية للفظ والجملة، مؤسسا في ذلك على النقطة والفاصلة

---

[1] – بوطاجين، السعيد. السرد ووهم المرجع، ص:43.

[2] – المرجع السابق، ص:46.

[3] – المرجع نفسه، ص:49.

والتقديم والتأخير، وقلب الصورة والتقليل من حروف الربط وخاصة الواو الـــذي تـــم استبداه بالفاء"[1].

استثارت لغة رواية "التفكك" **لرشيد بوجذرة** الناقد **محمد ساري**، بـــالنظر إلـــى "ثرائها المستمد من الكلمات القاموسية القديمة، مما جعل الرواية وأســـلوبها الملـــولب المتداخل الذي ينقل من مصف موقف إلى موقف مختلف تماما، دون توقف أو استهلال أو إشارة صعبة القراءة، وموجهة إلى القارئ المتمرس"[2]، ويبدي الناقد **حسين خمري** إعجابه ببعض كلمات رواية "ليليات امرأة أرق" للروائي **رشيد بوجذرة**، إذ "يبحث فـــي أصول ومترادفات الكلمة محـــاولا البحـــث عـــن طفولتهـــا الأولـــى وعـــن ظلالهـــا الأسطورية"[3] .

تميز اللغة بأنظمتها بين ما هو لغوي وإخباري، ولغة السرد بهذا التصور فعالية لتثبيت المعنى، وجهاز تمارس به الحكاية سلطتها، تعلو بها سلطة الكلمة عن أي سلطة أخرى ، وإذا كانت "وظيفة اللغة في القص هي اللغة بحد ذاتها؛ أي التركيز على اللغة بصفتها مولدة لعالم شعري"[4]، والتي تختلف عنها في التاريخ؛ وظيفة وتركيزا على الحدث، في حين تغلب على الخطاب القصصي الوظيفة الوجدانية والتأثرية والشعرية.

ركزت اللغة في "صوت الكهف" – حسب الناقد **محمد تحريشي**– على الحدث، وهيمنت على المكونات الأخرى، من خلال طابعها الشعري المنتج، الذي استدعى نصوص غائبة (القرآن، النص الشعبي والخرافي)، وتخفف الحوار من الفصحى ليسمح "لبنية لغوية أخرى من مد النص بطاقة تعبيرية"[5]،وتداعيات تشعر القارئ بالمتعة، نظرا لما تحمله من تنويعات لغوية، تدعو القارئ لمشاركة فعالة في إنتاج النص، متجاوزا بذلك نمطية الكتابة في السبعينات التي ركزت على المضامين.

---

[1] – أنظر: المرجع نفسه، ص: 62.

[2] – ساري، محمد. الأدب والمجتمع، ص:92.

[3] – خمري، حسين. فضاء المتخيل، ص:32.

[4] – المرجع السابق، ص:83.

[5] – المرجع نفسه، ص:30.

تحاور اللغة في النص؛ "اللغة باللغة من أجل اللغة التي تحقق أدبية النص، وترتقي به إلى مستوى من الجمال والفن، والإضافة الجديدة التي قدمها الروائي حسب الناقد الاحتفال باللغة تجريبا وممارسة وإبداعا"[1].

ب ــ الحوارية والمناجاتية:

يتخذ كل خطاب ايديولوجي من اللغة مادة وشكلا له، ينتج بالمقابل انفتاحا للرواية على "سائر اللغات واحتواءها مختلف الملفوظات والمواقف والأصوات، والخطابات"[2]؛ بمعنى أن الرواية مرادف للتنوع الاجتماعي للغات، والأصوات الفردية ببعدها الأدبي المنظم، تتمازج فيه لغة السارد بلغات شخصياته، أو لغة النوع الروائي عامة بلغة أنواع أدبية أخرى، علما بأن خصائص كل لغة هي "تجليات وعي فكر وايديولوجية قبل أن تكون مجرد تنويعات صنفية على اللغة ذاتها"[3]، وتمتاز الرواية حسب **ميخائيل باختين** بتعدد اللغات والأصوات، وتفاعل الكلام والخطابات والنصوص، ضمن سياقات المجتمعات الحديثة القائمة على أنقاض قطائع اجتماعية وإبستمولوجية مع مجتمعات القرون الوسطى"[4]، يعني ذلك أن الرواية خطاب متشعب المرجعيات، متعدد الصوت والأسلوب، لغته تجمع لغات مختلفة، وتمزج بين بنيات لسانية متنوعة لها وحداتها الأسلوبية المتعددة.

إن الرواية في نظر **باختين**، هي أولا وقبل كل شيء مصب لمجموعة مختلفة، ومتعددة من الأساليب والألسن والأصوات، ولغتها لغة مركبة؛ أي خطاب متنوع وثنائي الصوت، يضم مختلف الأجناس التعبيرية، ورموز لمنظورات منظمة وفق نسق معين، وتسهم في تكوين صورة اللغة ثلاثة أصناف[5] هي:

1 ــ الحوار الخالص الصريح 2 ــ التهجين 3 ــ تعالق اللغات والملفوظات.

والتي يتفرع منها: التنويع والأسلبة، والبارودية.

---

[1] – المرجع نفسه، ص:23.

[2] – قصوري إدريس. أسلوبية الرواية. ط 1. علم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، 2008 ، ص:290.

[3] – المرجع نفسه، ص:361.

[4] – باختين، ميخائيل. الخطاب الروائي. ط 2. تر/ محمد برادة. دار الأمان، الرباط، 1987،(مقدمة)، ص:03.

[5] – أنظر: المرجع نفسه، ص:13.

تعد الحوارية عند **باختين** من المفاهيم التي أثرت تأثيرا قويا في مناهج دراسة الرواية المعاصرة، واسهمت في تغيير ملامح الشكل الروائي؛ لأنها "تنطلق من رفض النظرة الأحادية في الإبداع والنقد بالنظر إلى النص الأدبي، والاعتراف بالأصوات والأفكار التي "يجري وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر"[1].

حاول الناقد **عبد الملك مرتاض** "أن يؤسس الحوارية بنفس الآليات التي تحدث عنها **باختين**، وذلك في إطار لغة عربية فصيحة توحي بالانسجام، والوحدة في الوقت الذي تقوم فيه على التعدد"[2]، في حين اعتبر **باختين** الرواية فضاء للتنوع الاجتماعي للغات، وتعدد وتنوع الأصوات والملفوظات والمواقف المتصارعة، ومن ثمة لم تعد اللغة هي النسق الثابت، والتي لا تعكس قصدية المؤلف بقدر ما تكشف عن أنماط العلاقات بين الشخصيات.

وعليه، فالرواية جنس مفتوح يستوعب خطابات الآخرين، اعتمادا على طرائق مختلفة؛ كالتعدد اللغوي المشخص لتعدد الملفوظات، والمستحضر لخطاب الآخر، والذي يفيد في استقطاب تعبير الكتاب عن نواياهم، ويجعلها تعبيرا غير مباشر، ويحول الرواية إلى خطاب ثنائي يتجسد من خلال توظيف خطابات الغير توظيفا مغايرا، كالمحاكاة الساخرة والتناص والتهجين، والأسلبة .

اقتربت الناقدة **آمنة بلعلى** في رواية "ذاك الحنين" من التشكيل اللغوي المتنوع ليس بالنسبة لمؤلفها، الذي كتب "زمن النمرود" التي مثلت بها لطبيعة المتخيل في رواية السبعينات وبداية الثمانينات، ولكن بالنسبة للرواية الجزائرية التي اتخذت الحوارية في هذه الرواية بعدا انطولوجيا، فالرواية القائمة على الحوارية والتنوع، تمنح المؤلف حرية التعامل مع شخصياته، وهو ما لا تتيحه الرواية المونولوجية، باعتبار أن الشخصيات داخل الرواية تتجادل فيما بينها من منطلق تعدد الأصوات، التي يمكن بها رصد مظاهر التعدد اللغوي، حيث تصلنا الرواية في إطارها العام بصوت سارد من الدرجة الأولى (خارج حكائي).

---

[1] – باختين، ميخائيل. شعرية دوستوفسكي، ص:59.

[2] – بلعلى، آمنة. المتخيل في الرواية الجزائرية، ص:88.

تبدو رواية "ذاك الحنين"– حسب الناقدة – متخفية بصورة تهجينية، ويقصد بالتهجين "مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لغويين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معا، داخل ساحة ذلك الملفوظ ولابد أن يكون قصديا"[1]، إذ "يقدم شخصية بوحباكة وعيه، من خلال تلك المقالة التي كتبها في قهوة الزلط، ليصبح الحديث عن الديباجة في كل مرة إشارة واضحة إلى طبيعة التركيب الهجين" [2]، وتلاحظ الناقدة وعيين في هذا التركيب الهجين؛ الأول: "وعي الناس الذين أشاعوا عن بوحباكة، ووعيه هو نفسه (...)، يساهم في إشاعة جو الخارقة من جهة، ومن جهة أخرى يساهم في بناء البطاقة الدلالية لهذا الرجل وتميز وعيه"[3]، ويتضح أيضا في شخصية حمو القط المتفسخة أخلاقيا.

أما رواية " نهاية الأمس" للروائي **عبد الحميد بن هدوقة**، فهي حسب الناقد **عمرو عيلان**، رواية مونولوجية تسعى لتأكيد وعي واحد، يعتقد امتلاكه الحقيقة المطلقة، ولا يعترف إلا بصوت واحد هو صوته، "فالفكرة إما أن تؤكد وإما أن ترفض"[4]، ومن هنا، فإننا نجد بمقابل تأكيد فكرة البطل رفضا للأفكار الأخرى.

يتمظهر هذا الرفض في أشكال مختلفة منها: الرفض الجدالي حيث تطرح الأفكار الأخرى، وتواجه ببعضها في "سياق حوار يقيمه بين المتكلمين الحاملين للأفكار، وضمن هذا المنظور نجد جملة من المواقف الكلامية الحوارية التي تقابلت فيها أيديولوجية الرفض مع الأيديولوجية النفعية"[5]، لتزيد من قدرة التأثير في المتلقي الذي يواجه وعيين مختلفين، يسعى كل منهما للتأثير فيه، وبذلك فإن "موقفا كلاميا

---

[1] – باختين، ميخائيل. الخطاب الروائي، ص:24.

[2] – بلعلى، آمنة. المتخيل في الرواية الجزائرية، ص:96.

[3] – المرجع نفسه، ص:97 .

[4] – باختين، ميخائيل. شعرية دوستوفسكي، ص: 113 .

[5] – عيلان، عمرو. الايديولوجيا وبنية الخطاب الروائي. جامعة منتوري، قسنطينة، 2001، ص:174.

تنطق به الشخصيات يحيل إلى خلفية أيديولوجية وخلفية اجتماعية"[1]، تظهر في الرواية بين "البشير وابن الصخري حول أفكار البشير لفتح المدرسة وجلب الماء لها، ويتعدى إلى قضايا ملكية الأرض والإصلاح الزراعي، فيعبر كل طرف عن قناعاته وأفكاره وتصوراته المنطلقة من موقفه الأيديولوجي"[2]؛ فالبشير واجه فكرة الأيديولوجية النفعية، ولم يقبل بإغراءاتها وقاومها، ما دفع الصخري إلى اتخاذ موقف متطرف منه.

إن الخطاب الخاص باللغات المتحاورة في الرواية، يجسد الصراع الأيديولوجي وتصارع القيم في الواقع الاجتماعي؛ لأن وعي الفرد لا يمكنه أن يكون منفصلا عن الوعي الاجتماعي، وهدف استحضار أيديولوجية الرفض "إظهار سذاجته وبساطته وعدم قدرته على استيعاب العناصر الفعلية لحركة الفعل الاجتماعي"[3]، مع أن الرواية تحيلنا على بعض المواقف الحوارية كما يظهر بين البشير، وابن الصخري، والبشير وبوغرارة، والبشير وإمام المسجد.

2 ــ نقد القصة:

2ــ 1 ــ سميائية القصة:

قسم الناقد **رشيد بن مالك** قصة "عائشة" **لأحمد رضا حوحو** إلى مقطوعتين سرديتين، تشتغلان على ثنائية الحاضر/ الماضي، والمقطوعة السردية بهذا المفهوم؛ "وحدة خطابية تجري مجرى القصة القصيرة"[4].

تتمحور المقطوعة الأولى- باعتبارها خطابا موضوعيا-حول صراع المرأة /المجتمع، إذ يُفعَل هذا الأخير بوصفه فاعلا جماعيا يعمل على تشيء المرأة؛ بإظهار بعض الصور(المظلم، الضيق)، التي تعود على المجتمع الجزائري، فيخلق بذلك مسارا

---

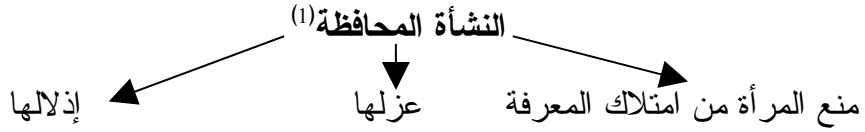
[1] – المرجع نفسه، ص:175.

[2] – المرجع نفسه، ص: ن.

[3] – المرجع نفسه، ص:176.

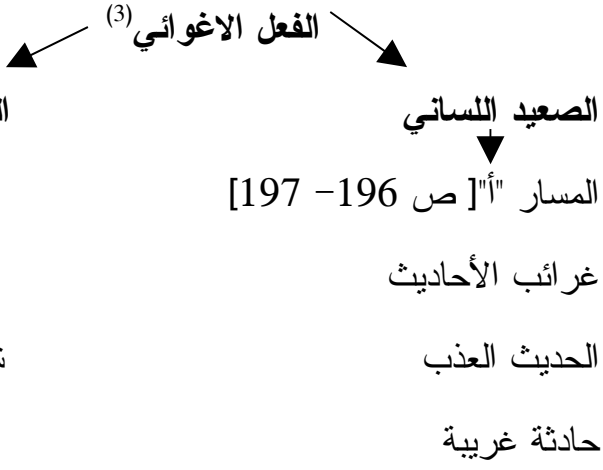
[4] – بن مالك، رشيد. مقدمة في السميائية السردية، ص:73 .

صوريا يكشف معاناة المرأة، ويصهرها في مسارات تعبر عن النشأة المحافظة التي فرضها المجتمع.



ويحكم الثابت/ المتحول، علاقة المرأة بالمجتمع (فاعل جماعي)، يساهم في تبنيه برنامج أخر ينفي المتحول، برفضه لكل نشاط تقوم به المرأة.

يضم الخطاب السردي وهو "عملية تالية عبر عملية سرد لأحداث وقعت في الماضي، ويعتبر عنصرا جوهريا في تشكيل الفعل الإقناعي للراوي/الملاحظ"[2]، الذي تنضوي تحته المقطوعة الثانية، وتعكس بدايته وضعا هادئا تقضيه عائشة في القرية، رغم القيود المفروضة عليها، غير أن قوة معاكسة تفرض حضورها (الشاب العائد من أوروبا)، لتحدث اضطرابا في سير الأحداث (هروب الشاب وعائشة من القرية)، وتعمل مجموعة من الصور على تشكيل مسارين صوريين، يتم إدراكهما على المستوى اللساني وغير اللساني.



يحتل الشاب – حسب الناقد – موقع الفاعل المنفذ المحتمل لمشروع الفرار، وهو برنامج ملحق لبرنامج أساسي (التحرر)، تفرع عنه برنامج ملحق تظهر فيه

---

[1] – المرجع نفسه، ص:76.

[2] – المرجع نفسه، ص:73.

[3] – المرجع السابق، ص:80.

عائشة متملكة عناصر الكفاءة (إرادة الفعل، وجوب الفعل، القدرة على الفعل، معرفة الفعل)، لكن سرعان ما تعمل هذه العناصر على إيجاد وضعية سردية جديدة لكنها باطلة، لتوضيح ذلك يستعين الناقد بالمربع التصديقي، حيث "ترتكز [فيه عائشة] على ظاهر يجعلها تعتقد أنه مطابق للكينونة (être)، فتضعه مباشرة في وضعية صادقة"[1]، وما أن يفر الشاب إلى أوروبا حتى يتضح أن كينونته لا تطابق ظاهره، وبالتالي وجوده في حالة كاذبة، يؤسس وفقها برنامج الغواية؛ والذي تعتبر فيه الذئاب البشرية (الفاعل الجماعي)، أما عائشة ففاعلا منفذا.

يخلص الناقد، إلى أن إخفاقات عائشة المتكررة، تعد بمثابة دليل على أن الحل الجذري لمعاناة المرأة ونهاية استغلالها، يكمن في صمودها ونضالها، وما بقائها في محيطها الخاص إلا دعوة لتحررها، ورغم ذلك استطاعت عائشة أن تدخل في نهاية الأمر في وصلة، تعيد فيها الاعتبار لذاتها كإنسان فاعل في مجتمع اضطر إلى التسليم بأهميتها، ومكنها هذا الإنجاز من الانتقال من الثابت إلى المتحول، نفيا للاستغلال وإثباتا للتحرر.

2ـ 2 ـ بنية القصة :

حدد **تزيفيتان تودوروف** في كتابه "الشعرية" أهم الأسس المقترحة لتحليل النص الأدبي في ثلاثة مظاهر[2] هي: المظهر الدلالي، المظهر التركيبي، والمظهر اللفظي، وعلى هذا الأساس، تنتظم قصة "الأجساد المحمومة" في مظهرها الدلالي، وفق نمطين من العلاقات هما:

1 ـ علاقات منطقية: تقوم على السببية.

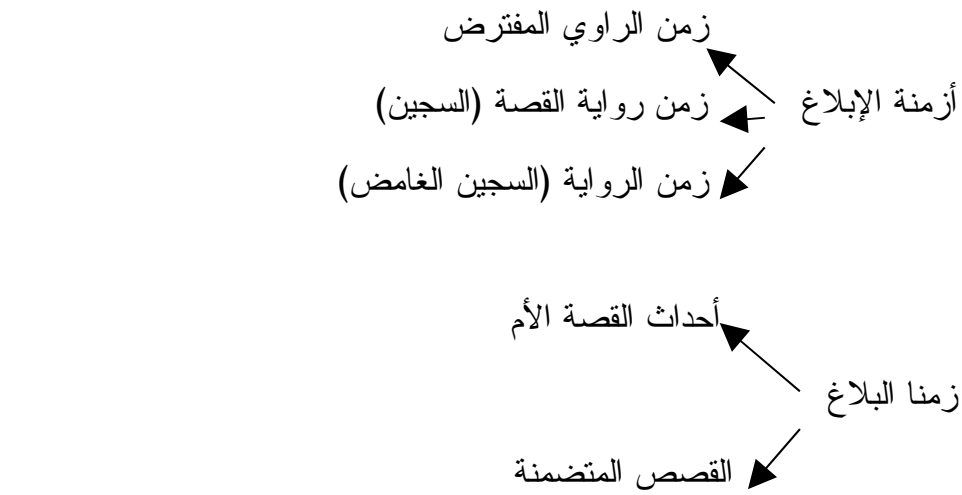
2 ـ علاقات زمنية: تعني تتابع الزمن، وانسيابه في القصة.

---

[1] – المرجع نفسه، ص:84.

[2] – أنظر: تودوروف، تزيفيتان. الشعرية. تر/ شكري المبخوت، رجاء بن سلامة. ط 2. دار توبقال، المغرب، 1990، ص: 109 وما بعدها.

ويخضع التتابع الزمني للأحداث إلى ثلاثة أنواع هي: التوازي أو الاقتران، التقاطع، التضمين، وأما البناء الزمني للقصة فيقع في خمسة أزمنة [1] هي:



يصور لنا الناقد **عبد القادر بن سالم** في دراسته "مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد" ملامح القصة في فترة الثمانينات، التي اتسمت بتراجع المضمون، وخمود عنف المرحلة، بالنظر إلى تطور مناهج العلوم، وتأثيرها المباشر على الخطاب القصصي، وبالتالي تحول القصة من انعكاس للواقع إلى انغماس في التجريب.

يباشر الناقد دراسته انطلاقا من مكون اللغة، التي جعلها القصاصون "الأداة المركزية التي تمرر الخطاب"[2]، لتنزاح مفجرة المخزون التعبيري، حين تتجاوز المعجم وثباته؛ بخلق لغة داخل لغة أخرى، وتحرر مدلولات اللغة، فتغدو ذات طابع تجريدي بتمردها على الواقع، ومنحها بعدا مغايرا، فتتحول بذلك من وصف الواقع إلى كشف عوالم جديدة.

مبدع (واع بخصوصيات اللغة)
↓
اللغة وسيط
↓
صورة ذات أبعاد جمالية

---

[1] – بورايو، عبد الحميد. منطق السرد، ص:73 – 74.

[2] – بن سالم، عبد القادر. مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، اتحاد الكتاب العرب، الموقع الالكتروني: www.awu-dam.org.

تغيرت نظرة القصة الجزائرية إلى الزمن، في تتابعه وتسلسله المنطقي بمفهومه التقليدي، ليتحول إلى اللامنطق والتداخل والاسترجاع، وتصارع أزمنة، هذا ما يلمسه الناقد في قصة "الرحيل إلى غرناطة الباقية " **لمحمد دحو**، حين يتوزع الزمن عبر حقب متباعدة بين الرحيل إلى غرناطة عبر الاسترجاع، باعتماد تقطعات خطية وقفزات، أو ضغط وتكثيف زمني، في قصة "أحلام الليلة الأخيرة" **لجمال فوغالي**، إلى ارتداد يعود بالحدث إلى نقطة البداية (المركز).

يتجلى الزمن الديني الغيبي في قصة "ترميم أضرحة" و"عودة المهدي" **لسعداني يوسف**، في استحضار شخصية فرعون والمهدي المنتظر، مع أنهما خارج الزمن الواقعي، ليصيرا في حيز تحليلي مفتوح، يغيب عنه الزمن بفعل توظيف الأسطورة (اللازمن)، وتشحن المقاطع بأفعال متزاحمة زمنيا متداخلة حدثيا، بسب حالة البطل النفسية (الزمن النفسي).

يتوصل الناقد إلى نتيجة، مفادها أن البعد المحسوس للزمن، سبب التناقضات والأزمات التي يعيشها الفرد من ناحية، وافراغ الحبكة القصصية والأحداث والشخصيات من مدلولاتها، إضافة إلى ما تحدثه اللغة بالزمن، وبالبنية السردية، حيث يتم استبعاد الوصف، باستخدام الأفعال لزيادة مساحة السرد، وينفتح المكان بدوره على أمكنة اسطورية تمتد في اللامحدود.

يعرض لنا الناقد خطاطة تبين بنية السرد في القصة الجديدة، مقارنة ببنيتها في القصة الكلاسيكية، وهي على الشكل الآتي[1]:

القصة الجديدة (الحدث)	**القصة الكلاسيكية (الحدث)**
البنية السردية زمن ← حدث حدث ← زمن	البنية السردية ↓ عمودية السرد
= انفتاح النص	= انغلاق النص

[1] – الموقع الإلكتروني السابق.

يسم التعدد أشكال السرد والضمائر التي تتيح تحررا نصيا، نظرا لعدم فرض السارد لسلطته على الشخصيات، فهو يساويها في تشكيل الحدث، وبالمقابل يتخلص من سلطة البطل كما تقدمه لنا قصص **بشير مفتي**.

وفي دراسة للناقد **باديس فوغالي** بعنوان "البعدان المكاني والزماني في قصة الظلال الممتدة **لزهور ونيسي**"، يقرن الزمن بالمكان في تشكيلة ثنائية، تحدد مسار الأحداث، وتوجه سير الشخصيات، إذ يكمن البعد المكاني في الحجم الهندسي الجغرافي (القرية المدينة)، والامتداد الفراغي(فوق، تحت)، والمكان المحسوس(الأشياء)، مع أنه من العسير القول بوجود "مكان محدد مسبقا إلا إذا كان هناك إيهام بواقعية الأحداث"[1]، شرط أن يتوافق المكان مع نفسية الشخصيات؛ "قصد إبراز التأثير المتبادل بين الشخصية والبيئة المكانية التي تعيش فيها، بحيث يصبح بإمكان المكان الكشف عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية"[2]، ويتجسد المكان الهندسي في القصة في القرية والمدينة، والبيت والكوخ .

3ــ نقد الحكاية الشعبية :

يعرض الناقد **عبد الحميد بورايو** مجموعة من الدراسات التي تسعى لمقاربة النصوص الشعبية على اختلافها، مستفيدا في ذلك من طرائق التحليل البنيوية والأنثربولوجية عند **ليفي شتراوس**، والأبحاث السردية الشكلية عند **فلاديمير بروب**، والدراسات الدلالية عند **ا.ج.غريماس**، مع أنه ينفي التطبيق الآلي لها، خاصة منهج **بروب** الذي تعامل معه بمرونة، ليمنحه انفتاحا أكثر، بمشاركة شخوص أخرى أهملت في السابق، ويكسر بذلك هيمنة البطل في القصة.

يبرر الناقد سبب اعتماد هذه الدراسات، إلى الموقع الوسط الذي تحتله الحكايات الخرافية بين الأسطورة والأدب "بانتقال المكونات الأسطورية من الخطاب العقائدي إلى

---

[1] – فوغالي، باديس. التجربة القصصية النسائية في الجزائر.ط 1. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2002، ص 90.

[2] – المرجع نفسه، ص:109.

الخطاب الثقافي ذي الوسائط الجمالية والطبيعة الفنية"[1]، وتعتمد مقاربته لمجموعة الحكايات الشعبية على خطوتين: تتجه في أولهما "منحى خطي، تضع في اعتبارها التسلسل السردي، تراعي وضع العلاقات الحاضرة في السياق"[2]، وتحليل الأشكال السردية، والاهتمام برصد تتابع الأحداث على مستواه السطحي، ليتم بعدها الانتقال لمعالجة المضامين، وما توارى في مستواها الدلالي العميق، و"استخراج علاقات التضاد الكامنة المستنتجة من العلاقات الغائبة عن السياق"[3]، واستنباط العلائق القائمة بين الحكايات من منظور مقارن "لاستخراج الصور القابلة لأن توفر عنصرا دلاليا"[4]، كما تبحث في علاقة الحكايات بالوسط السوسيوثقافي الذي أنتجه، ويهدف السياق الثقافي "إلى بيان السمات الثقافية للنص المدروس، وطبيعة علاقته بالثقافة السائدة بين أفراد المجتمع المنتج والمستهلك لهذا النص"[5]، ولتحديد البنية الكبرى (Macro-structure) التي تشترك بين جميع هذه الروايات، يعتمد الناقد الانتقاء والتعميم والتركيب، ثم الاحتفاظ بالمعلومات الأهم والأوثق.

يقوم هيكل الدراسة على تقطيع الحكاية إلى متواليات، والمتوالية "أصغر حلقة مكتملة وممثلة للقصة"[6]، تتميز باستقلالها عن باقي الوحدات التي تؤطر الحكاية، وتحتوي المتتالية مجموعة من الوظائف، ترتبط بهيئة أحد الشخوص التي تسمح بالتعالق بين عناصرها، باستنباط الأدوات الغرضية والفاعلية، التي تضمن بيان علاقات الأفعال والشخوص، وتسهل عملية التعرف على الوظائف التي تصنف إلى مجموعتين هما:

الوظائف الإنجازية: تمثل مسار تحول في طريقه إلى التحقق.

---

[1] – بورايو، عبد الحميد. الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص:122.

[2] – المرجع نفسه، ص:15.

[3] – المرجع نفسه، ص: ن.

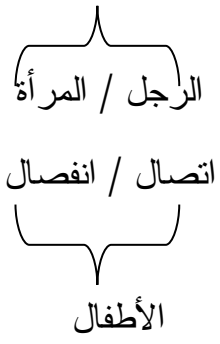
[4] – المرجع نفسه، ص:20.

[5] – المرجع نفسه، ص:15.

[6] – المرجع السابق، ص:17.

الوظائف الحالة: تمثل مسارا منتهيا وصل إلى نوع من العلاقة المستقرة نسبيا، "تفتح وتغلق عددا من المسارات الإنجازية، وتسمى وضعية افتتاحية أو وضعية ختامية"[1].

محور دلالي (الجنس)



يتم انجاز الوظيفة، بظهور عنصر جديد مرتبط بعلاقات اتصال وانفصال بالطرفين، وبالتالي، يفتح المجال لبروز وظيفة جديدة، يخضع فيها مسار انجازها لمرحلتين هما: التقابل أو التضاد، ثم إنهاء هذا التضاد أو الوساطة بين الطرفين المتعارضين، من أجل استبدال احدهما، وظهور تضاد جديد على سبيل المثال:

الوظيفة (تحريم) مرتبطة بغرض (منع)

تتمظهر الوساطة في عنصرين؛ الأول يتحقق في كل مجموعة من الوظائف، بالانتقال من الوضعية الافتتاحية إلى الختامية للقصة، أما الثانية: فوساطة بين كل دورين غرضيين متضادين على مستوى كل وظيفة، يقوم بها طرف يختلف عن الطرفين المتقابلين اللذين يمثلان طرفي المحور الدلالي، وعلى سبيل المثال تقوم قصة "المكسي والعريان" على مساريين غرضيين متقابلين هما:

المسار الغرضي الأول: صاحب الثياب البالية يهلك في النهاية.

المسار الغرضي الثاني: الرجل ذي الكسوة تتحسن حاله في النهاية.

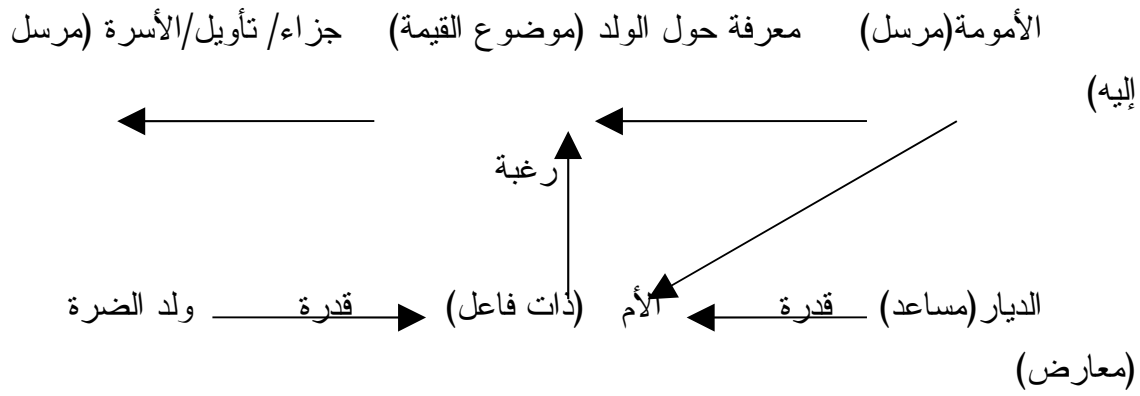
[1] – المرجع نفسه، ص:18.

وتمثلا لمبدأ غريماس في استيعاب الاختلافات المنتجة للمعنى، تصاغ الحكاية في هذا المربع السميائي الآتي[1]:

علاقة باطلة

تحيل قيمة الوفاء (الكسوة الفاخرة، الامتلاء الأخلاقي)، على ضدها الخيانة (الخواء الأخلاقي، الثياب البالية، العري)، في حين يحكم الحكاية بعد انثروبولوجي، يتمثل في علاقة السلطة بالمال، ويربط مصير البشرية بالسحر، ويشيد بقيمة اعتناء الإنسان بمظهره.

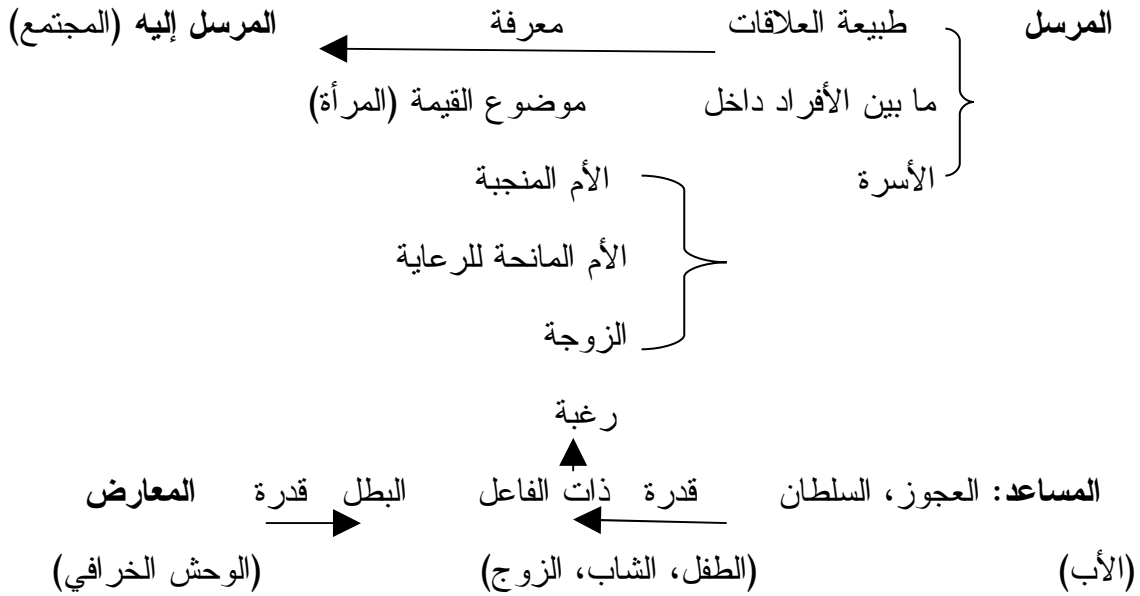
يتبع الناقد إجراءات المنهج السميائي عند **غريماس** في مقاربة مجموعة من الحكايات، واقترح من بينها دراسة قصة "الطامة أم سبعة رؤوس"، التي قامت فيها المتوالية التمهيدية على برنامج سردي أساسي، كانت فيه الأم (ذات الحال وذات الفاعل)، في حالة انفصال عن موضوع القيمة (ولدها)، وبواسطة برنامج سردي ثانوي استعمالي تحصل الوصلة، تختصر في الترسيمة[2] الآتية:



[1] – بورايو، عبد الحميد. الأدب الشعبي، دار القصبة، الجزائر، 2007، ص:195.

[2] - بورايو، عبد الحديد. البطل الملحمي والبطلة الضحية، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص:90.

في حين قامت المتوالية الرئيسية على برنامج سردي وحيد، تجسد في ملفوظ للفعل، فبإيعاز من السلطان (المرسل)، يخوض ذات الفاعل(البطل) معركة من أجل الاتصال بموضوع القيمة (الماء/ الحكم / المرأة) عن طريق تزويج ابنته، ومنحه نصف المملكة، إذا تمكن من القضاء على الطامة، وقد جاءت المتوالية الختامية على الشكل الآتي[1]:



أما الشق الدلالي فيتجلى في تنظيم المكان، والدلالة الاجتماعية للحكاية، التي تظهر في المتوالية التمهيدية، باعتماد الأفراد على الصيد والانتقال فيما بعد إلى الزراعة في المتوالية الرئيسية، هكذا "نحصل على محور دلالي تعبر فيه القصة هو المعاش"[2].

الصيد = الموت (قتل الحيوان)

الزارعة = الحياة

كما طبقت مجموعة من الباحثات وظائفية **بروب** في تحليلهن لحكاية شعبية هي "سنديانة الغول"، ومن ثم مقارنتها بالحكاية الفرنسية "القبعة الصغيرة الحمراء"، إذ استدعى الوضع الابتدائي للحكاية الأولى، تقديم الشخصيات الرئيسية: العجوز المقعد،

---

[1] - المرجع السابق، ص:94.

[2] – مجموعة من المؤلفات. مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص. ط 1، دار الحداثة، لبنان، 1985، ص:95.

حفيدتها (طفلة)، لأهميتها في "إرساء وإنتاج أثر مثيرا للقلق"[1]، لذا نستطيع أن نعد الوظائف السبع الأولى الجزء التحضيري للقصة، في حين تنعقد الحبكة لحظة الإساءة"[2].

تتجلى وظائف **بروب** من خلال الحكاية في ما يأتي*:

1ــ الابتعاد: يسهل وجود العجوز خارج القرية من مهمة المهاجم.

5ــ الخبر: وفي هذه الوظيفة يتدخل الغول، حيث يتلقى الخبر(المعلومة)، بطريقة غير مباشرة.

6ــ الخداع: يحاول الغول خداع الجد، لفتح الباب لكن محاولته تبوء بالفشل.

4 ــ الاستفهام: يطلب الغول من الساحر ما يساعده.

6 ــ الخداع (محاولة خداع): يحاول أن يخدع العجوز فيفشل.

6 ــ الخداع: ينجح الغول في خداع العجوز.

8 ــ الإثم: يفترس الغول العجوز.

9 ــ الوساطة: الانتقال، وإفشاء الإثم؛ حين تنشر البنت الخبر، وتحاول إيجاد وساطة.

10ــ قبول البطل بالعمل، وبداية العمل المعاكس من طرف الوالد، وينشر الخبر في القرية.

---

[1] – بروب، فلاديمير. مورفولوجيا القصة. تر/عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو. ط 1. شراع للدراسات والنشر، دمشق، 1996، ص:48.

[2] – المرجع نفسه، ص: ن.

* تخضع الأرقام الى ترتيب الوظائف وفق ما حدده **فلاديمير بروب** في كتابه "مورفولوجية الحكاية الشعبية"، والتي حددها في 31 وظيفة.

11 ــ رحيل البطل: يرحل الأب، واستنادا إليه يتدخل الواهب(القرية)، ليحدث تغير يمس البطل (الشعب)، ويعود التغير على "المجتمع الذي تم استنتاج هذه الحكاية التي هي إبداع جماعي"[1].

14 ــ تلقي الشيء السحري: وهو الحزمات، ومن ثم التنقل في المكان.

16ــ معركة ينتج عنها النصر، ليؤول في النهاية إصلاح الإثم دون أن يعود العجوز للحياة، لكن الخطر يزول، وتؤول الحكاية إلى الوضع الابتدائي بمعاقبة المهاجم.

أما عن الوظائف في حكاية "القبعة الحمراء" فوردت كالآتي:

يبدأ الوضع الابتدائي بتقديم العائلة 1ــ ابتعاد 2ــ استفهام 5ــ معلومات معطاة 6ــ خداع 7ــ تواطؤ"[2]، ومن ثم تبدأ متتالية مختلفة تضم الوظائف الآتية:

4ــ استفهام 5ــ معلومة معطاة 4ــ استفهام 5ــ معلومة 8ــ إثم.

ويتم بناء الحكاية الثانية في متتاليتين معقدتين، تنتهيان بإثم(الذئب يفترس الجدة والقبعة الصغيرة الحمراء)، مع أنه ليس ثمة إصلاح للإثم، أو حتى عودة إلى الوضع الابتدائي.

نظرا لإخضاع الحكايتين إلى المنهج المقارن، أخلص مع الناقدات إلى ما يأتي:

ــ تشابه في وضع الحكايتين اعتمادا على تطبيق وظائف بروب، والتي" تتيح توظيف الاختلافات، وأهمها الوظيفة الاجتماعية للحكاية"[3] .

ــ تحمل حكاية "القبعة الحمراء" بعدا تحذيريا فرديا باعتبارها أمثولة، في حين تعالج "سنديانة الغول" الأخطار التي تهدد جماعة بشرية، والتي يكون حلها غير فردي.

ــ تغير في الحكايتين أسماء الشخصيات وصفاتها، وما لم يتغير هو أفعالها (Action) أو وظائفها (Fonction)، إذ تسند القصة نفس الأفعال إلى شخصيات مختلفة، كما أن

---

[1] – مجموعة من المؤلفات. مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، ص:64.

[2] – المرجع نفسه، ص:47.

[3] – المرجع نفسه، ص:69.

ترتيب الوظائف يكون وفق ما تمليه القصص نفسها.

ــ تعمل الوظيفة الثامنة حين يقوم المعتدي بإيذاء أحد أفراد العائلة، أو إلحاق الضرر به على منح القصة حركتها، "فالابتعاد وتجاوز الخطر والإخبار والخديعة الناجحة، كلها تهيئ لهذه الوظيفة؛ تجعلها ممكنة أو ببساطة تسهل من وقوعها"[1].

ــ تبدأ القصتان بعرض الحالة البدئية (Situation initiale)، إذ يتم تعداد أفراد العائلة، أو يكتفي بالتعريف بالبطل(...)، وذلك بذكر اسمه أو وصفه، على الرغم من أن الحالة لا تعد وظيفة إلا أنها تمثل عنصرا مورفولوجيا مهما"[2] .

ــ إن العناصر الثابتة الدائمة في القصة، هي وظائف الشخصيات أيا كانت الشخصيات، والطريقة التي تؤدي بها هذه الوظائف باعتبارها الأجزاء الأساسية المكونة للقصة، وعليه، فعدد الوظائف التي " تحتوي عليه القصة العجيبة محدود"[3].

ــ ترتيب الوظائف هو نفسه تقريبا في القصتين، مع عدم الاكتمال فيهما، لكن هذا "لا يغير من قانون تتاليها فغياب بعض الوظائف لا يغير أبدا من انتظام الوظائف الأخرى"[4]، وبموجبه لا "يمكن محاولة القيام بتطبيق آلي للوظائف" [5].

---

[1] – المرجع السابق، ص:48.

[2] – بروب، فلاديمير. مورفولوجيا القصة، ص:43.

[3] – المرجع نفسه، ص:38.

[4] – المرجع نفسه، ص:39.

[5] – مجموعة من المؤلفات. مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، ص:63.

الفصل الثالث:

المصطلح السردي في الخطاب النقدي الجزائري

تمهيد

يخضع المصطلح في وجوده إلى "مناسبة أو مشاركة أو مشابهة كبيرة كانت أو صغيرة بين بين مدلوله اللغوي ومدلوله الاصطلاحي"[1]، وأصبح مسلما أنه ضـــرورة وحاجة تواكب النقد الأدبي؛ لأن "كشف أسرار الآليات المفهومية، مرتبط بكشف أسرار الآليات اللغوية المتحكمة بكل ذلك"[2]، ووفقه يظهر أن المصطلح اللغــوي أداة ضــبط المعرفة وتوحيد للفكر، وسور منيع يحول دون تماهي المكونات الداخليــة، بمــا هــو خارجي وغير معرفي.

يلحق التشويه المصطلح من عدة جهات؛ فإما أن يأتي نتيجة لاختزال وتقليــص حدوده أو توسيع مجاله الدلالي، بحيث يبدد عناصره، ويستوعب ما هو أجنــبي عنــه،

---

[1] – بلوحي، محمد. اللسانيات المعاصرة وإشكالية ترجمة المصطلح اللسانونقدي–البنيوية والسميائية أنموذجا، مجلة الآداب، جامعة تلمسان، ع09، 2005، ص:192.

[2] – المرجع نفسه، ص:193.

وقد يلحق التشويه المصطلح عند استعماله في غير التخصص الذي وضع له أصـــلا، ويغير المعاني التي وضعت له، من ثم ندرك أن إشكالية المصـــطلح ليســـت ظـــاهرة خاصة بالثقافة العربية وحدها، فهي ظاهرة مشتركة ومستفحلة فـــي جميـــع الثقافـــات الإنسانية، غير أن حدتها تتفاوت من ثقافة إلى أخرى، باختلاف درجة الوعي لدى كـــل منها، فالمجتمعات التي تستورد المعرفة وتكتفي باستهلاك ما يفد إليها هي وحدها التي تعاني بدرجة كبيرة من الأزمة التي تتسرب إلى قاعدة الهرم المعرفي الذي ينبني عليها النقد الأدبي، فتحدث فيه اهتزاز واضطرابا، وهنا مكمن الخطورة والالتباس.

فرضت حالة الفوضى المصطلحية إطلاق دعوات، تجمع كلها علـــى ضـــرورة الاهتمام بتأطير المصطلحات ضمن منحى علمي، لتداولها مـــن خلال قـــوانين تجيـــز استخدامها، وفق مفاهيم لا تحتمل تعددها سواء بوضع قواميس أو معاجم تجمع شـــتات مفرداتها، تسهل العودة إليها، والدفع بجهود الترجمات بغية مواكبة ما ينتج من دراسات واستيعاب ما ينتج من نظريات ومعارف.

يتميز المصطلح بخصائص تمنحه صفة العلـــم، وذلـــك أن ارتبـــاطه المباشـــر بالمناهج التي أوجدته تمنحه هذه المصداقية، إذ لكل منهـــج ترســـانته الخاصـــة مـــن المصطلحات التي تعمل على خلق تعالق وثيق بين المصطلح (دال)، والمفهوم(المدلول) ليمنحه الدقة اللازمة والتفرد المطلوبين لتداوله، وتميزه عن غيـــره مـــن مصـــطلحات المناهج الأخرى، وتجنبه التداخل بغيره، وأهمها القدرة على التكيف في مختلف البيئات الفكرية والثقافية؛ لارتكازه الوثيق بمفاهيم أوجـــدته، تتيـــح اســـتخدامه علـــى تنـــوع النصوص، خاصة أن منبت هذه الأصول المصطلحية غربي فكرا وصـــياغة، اســـتقر الباحثون عليها، ومنحت مدلولات ثابتة.

على الباحث في حقل المصطلح أن يدرك طبيعة العلاقة القائمة بين لغته(اللغـــة العربية)، وتعابيرها وثقافته وفكره من جهة، والتباين مع ثقافة المصطلح الغربي مـــن جهة أخرى، فواقع المصطلح واقع مركب معقد، سريع التحول، وتأمل الدلالـــة الـــتي يحملها تعدد المصطلح الواحد ودلالة غياب مدلولاته ومضامينه، تنطوي على ســـطحية

ونظرة جزئية لجوانبه، إذ لا يتوقف نقل المصطلح على مجرد الاستخدام، والتفعيل النصي والتداول، ذلك أن المصطلح ثقافة فكر معقد.

إن تتبع مسيرة المصطلحات يحتاج إلى معرفة دقيقة بالجذور المعرفية واللغوية، كما أن لمدلولاتها وظائف تسعى لضبط التفكير وتبادل الأفكار، والخبرات ويقضي على اللبس والغموض في نصوص الدراسات النقدية على اختلافها.

1ــ رؤية في واقع المصطلح السردي في الجزائر:

1ــ 1 ــ المصطلح السردي بين التوحيد والاختلاف:

قابل اهتمام النقاد بالدراسات السردية في السنوات الأخيرة، وعي أكبر بضرورة تأسيس قاعدة مصطلحية، تحكم الإجراءات الخاصة بكل نظرية تنبثق عنها، انعكس هذا الوضع على الدرس المصطلحي في الجزائر، الذي شهد تطوراً ملموسا عكسه حجم الأبحاث المنجَزة في مضمار المصطلح؛ من خلال تناول المصطلحات النقدية، ولاسيما السردية منها بمناهج متباينة، ولأسهم في دراسة المصطلح النقدي السردي، كان علي أن استقرأ أهم المتون النقدية الجزائرية، واتعرض إلى أبرز القضايا التي اهتمت بها.

أرجع الناقد **عبد الملك مرتاض** أسباب اضطراب المصطلح النقدي عامة، إلى اهمال أصوله الأولى، وعدم البحث في زواياه المختلفة، "ليستبين مدلوله اللغوي، والحضاري قبل نقله إلى مستوى المفهوم في اللغة العربية، كما أنه لا بد من محاولة التنقيب عنه في التراث النقدي العربي الإسلامي، لتوقع العثور عليه مستخدما فيه

بمعناه"[1]، ومن شأن أي خلط قد يتعامل به الناس مع مثل هذه المصطلحات، أو تساهل بعضهم في هذا التعامل، إلى الانتقال من درجة توظيفه العلمي إلى المستوى الثقافي لبسيط، وبالتالي، يغدو المصطلح لفظا عاديا مفرغا من الحمولة المعرفية.

ففي غياب المفاهيم ينعدم التواصل، بالنظر إلى استخدام عدة مصطلحات لمفهوم واحد، و"مصطلحات لغير ما وضعت له في أصل المواضعة العلمية؛ وذلك كما يقع الخلط في الاستعمال إلى حد الاضطراب بين السميائية، والسميائيات، والسميولوجيا، (...) والسيمائية، ويرى أن الحل للقضاء على هذه الفوضى [التي تبقى ظاهرة لا يمكن الجزم باندثارها] بإعادة هذه المصطلحات إلى حافرتها الغريبة والعربية الأولى"[2].

لقد أدت حداثة المناهج النسقية إلى عدم تمثل كاف للتصورات التي جاءت بها، وإن كان هاجس الباحث المصطلح النقدي بعامة والسيمائي بخاصة، مع الحاجة الى استجلاب ما صدر من المفاهيم السيمائية واللسانياتية، من "تلك اللغى الأوروبية إلى العربية، إلى هذي العربية التي ترى كل واحدة من باحثيها يعنت نفسه اشق الإعنات بالاشتغال وحده، و البحث وحده والاجتهاد وحده، مشرقا ومغربا، فتكثر الجهود ولكنها تهدر، وتبذل الطاقات ولكنها تجهض"[3].

لتدارك المسألة يدعو الناقد إلى تمثل ما يعينه المفهوم لا المصطلح؛ لأن المصطلحات قد تختلف ألفاظها، بالقياس إلى المفاهيم التي تظل في حقيقتها واحدة؛ مثل السمة، بالقياس إلى العلامة، والدليل، ومثل السيمائية بالقياس إلى السيمولوجيا، والسيمائيات، ومثل الحيز بالقياس إلى الفضاء، إذ أن كل مصطلح من هذه المصطلحات يتفرد بخصوصية معرفية ينفرد بها عن بقية المصطلحات الأخرى.

يركز الناقد **السعيد بوطاجين** في مناقشته لقضية المصطلح على المعاناة المشتركة في اختيار المصطلحات الضرورية لترجمة المفهوم النووي الأصيل، مع

---

[1] – مرتاض، عبد الملك. نظرية النص الأدبي، ص:420.

[2] – المرجع نفسه، ص:145.

[3] – المرجع السابق، ص:146.

الخيارات الكثيرة التي تزول في"اللحظات التحيينية، عند الانتقال من المستوى النظري إلى المستوى التطبيقي، ضف إلى ذلك بعض النقل الخاطئ لمفاهيم متجذرة في الإرث الإنساني، كأن الأمر يتعلق بمفارقة"[1]، كل هذا طرح إشكالية مزدوجة؛ أولها "الاختلاف الموجود بين المنظرين الغربيين، وهناك الترجمات العربية لمصطلحات لم يستقر عليها منتجوها، نظرا لعدم تقعيد هذه العلوم بعد، ثم إن هذه الترجمات جاءت وفق تفاوت مستويات التلقي ولذلك اتسمت بالتشتت والتناقض أحيانا"[2]، كل هذه الأسباب كانت وراء اهتمام الناقد بمجال الترجمة والمصطلح، من هنا تتأتى أهمية تأصيل المصطلح في "محاصرة الدلالات الممكنة التي تمنحه شخصية مستقلة تميزه عن المصطلحات الأخرى المستعملة في مختلف الحقول المعرفية"[3] .

يعد الاضطراب المصطلحي سمة أغلب البحوث النقدية؛ بسبب "التسرع في تبني هذا التيار أو ذلك، وعن غياب رغبة حقيقية في تمثل وفهم جوهر السؤال في الممارسة السميائية"[4]، وقد استدعت حالة الفوضى التي أشار إليها النقاد سابقا، والتي أصابت المصطلح في الجزائر الناقد **رشيد بن مالك** إلى حسم هذه المسألة، بالدعوة إلى ضرورة بث روح الوعي بأهمية تحديد المفردات اللغوية الحديثة تحديدا علميا دقيقا، وفرض حدود معينة عليها، وهو أهم شرط من شروط استخدامها، كما أنه من الضروري أن تحدد لهذه المفردات دلالات معينة، إما في صورة معجم جماعي، أو أن يضع كل باحث أو عالم ملحقا في نهاية بحثه أو درسه خاصة بالمفاهيم التي وردت في عمله، يحاول فيه تحديد مضمون اللفظ وفق قواعد موضوعية محددة، ليوضح الفرق بين مختلف المصطلحات.

ويرى أيضا أن وضع المصطلحية السميائية في العالم العربي، يختلف تماما عما هو عليه في أوروبا؛ بحكم التضارب الموجود في المصطلحات المستعملة التي لم ترقى إلى تأسيس نموذج قوامه العلمية والدقة في ضبط المفاهيم، والأدوات الخاصة به،

---

[1] – بوطاجين، السعيد. الترجمة والمصطلح، ص:09.

[2] – بوطاجين، السعيد. الاشتغال العاملي، ص:09.

[3] – بوطاجين، السعيد. الترجمة والمصطلح، ص:115.

[4] – بن مالك، رشيد. مقدمة في السميائية السردية، ص:71.

فالإشكالية لا تنبع من استبدال "منهج بمنهج أو استحداث مصطلحية جديدة بقدر ما يعني التمثل الواعي والمسؤول للتراث النقدي والفلسفي" [1].

ولعل قراءة في واقع المنظومة المصطلحية السردية في الجزائر، تثير الكثير من القضايا، وتوضح بعض المشكلات التي لا تتفرد بها ساحتنا المصطلحية، وسأشير إلى ذلك من خلال استعراض بعض المصطلحات عند ثلاثة من أبرز المصطلحيين المهتمين بمجال السرد وهم: **رشيد بن مالك، عبد الحميد بورايو، السعيد بوطاجين.**

المصطلح	رشيد بن مالك	عبد الحميد بورايو	السعيد بوطاجين
Actant	عامل	فاعل	عامل
Acteur	ممثل	ممثل	ممثل
Adjuvant	مساعد	مساعد	مساند
Conjonction	وصلة	اتصال	اتصال
Disjonction	فصلة	انفصال	انفصال
Isotopie	نظيرة ــ ايزوطوبيا	تشاكل	تشاكل
Motif	موتيف	حافز	حافز
Modale	جهاتي	كيفي	صيغي
Opposant	معارض	معارض	معارض
Personnage	شخصية	شخص	شخصية
Séquence	مقطوعة	متتالية	مقطوعة
Sujet	فاعل	فاعل	ذات
Thématique	تيمي	غرضي	موضوعاتي

أسجل من خلال الجدول السابق، نوعا من التباين على مستوى المصطلح، بسبب امتلاك كل واحد من هؤلاء النقاد منظومة خاصة به، نظرا لاختلاف المجالات التي

[1] – المرجع نفسه، ص: ن.

يهتم بها كل ناقد، وإذا حاولنا فحص أسباب الاختلاف لوجدنا أنه "مشكل نسقي لساني أي شكل المصطلح العربي بدليل أنه يعبر عن معطى ومفهوم واحد، فالتضارب يتموقع على مستوى الشكل ليس إلا"[1]، مع اتفاق في بعض المصطلحات.

فلو أخذنا مثلا مصطلح (Conjonction) و(Disjonction) التي يترجمها **رشيد بن مالك** بـ "الوصلة" و"الفصلة"، ويترجمها **بورايو** و**بوطاجين** بـ "الاتصال" و"الانفصال"، للاحظنا أن كلا المصطلحين يلتقيان في الجذر (و ص ل)، (ف ص ل)، ويلتقيان في المفهوم، فكل من الاتصال والوصلة يراد بهما اتصال أو انفصال الذات أو الفاعل بموضوع القيمة، كذلك مصطلح (Actant) فهو عند الناقدين **بن مالك** و**بوطاجين** يترجم بـ"العامل"، أما عند الناقد **بورايو** بـ"الفاعل".

ألاحظ أيضاً تباينا في اقتراح مقابل للمصطلح (Isotopie)، حيث استخدم الناقد **بن مالك** في قاموسه مصطلح "إزوطوبيا"، ويعود ليضع له في كتابه (السميائية: الأصول والقواعد) مقابلا آخر، وهو "نظيرة"، أما الناقد **بورايو** فيقترح "التناظر" أو"القطب الدلالي"، في حين يتفق أغلب النقاد على مصطلح "التشاكل".

ويقدم الناقد **بوطاجين** تبريرا لتفضيله "العامل" على "الفاعل"؛ ويرد ذلك إلى أن العامل "لا يرتبط ارتباطا وثيقا بالفعل، ولا بالفاعل أيضا، ولو إن هناك علاقة ضمنية تتجلى في الترسيمة العاملية، التي تعكسها الثنائيات الثلاث: ذات/موضوع، مرسل /مرسل إليه، مساند/ معارض، وربط العامل بالفعل يعد إخلالا بمعناه والحال أن هناك عوامل لها علاقة بالفعل: الذات، المساندة، المعارض، في حين تظل العوامل الثلاثة الأخرى قابلة أن تكون في حالة خفوت كلي، ولهذا يكون الاستقبال تضييعا للمفهوم والمعنى معا"[2]، مع حالة تحفظ يقدمها الناقد **عبد الملك مرتاض** يبدي فيها رأيه المشكك في صحة ترجمة مصطلح (Actant) بالعامل دون أن يقدم تبرير لذلك، أو حتى بديلا عنه.

---

[1] – منقور، ميلود عبيد. إشكالية المصطلح النقدي(مصطلحات السميائية السردية نموذجا)، الموقع الإلكتروني: http://www.awu-dam.org

[2] – بوطاجين، السعيد. الترجمة والمصطلح، ص:162.

ويفاضل بعض النقاد بين مصطلح وأخر يرجحون كفتَه، ويقدمون في ذلك حجتهم؛ كاستخدام الناقد **بورايو** الشخوص مقابلا (Les personnage) عوض الشخصيات، و"ذلك لرفع الالتباس الحاصل بين مفهوم الشخصية الفنية وهو المقصود هنا، ومفهوم الشخصية من المنظور النفسي"[1]، واقتراحه لمصطلح (Thématique) المقابل لـ"غرضي"، والذي هو الدور المرتبط بموضوع معين، وأرجع اختياره إلى "استخدامه في النقد العربي للدلالة على مضامين النصوص الأدبية"[2]، وتفضيل الناقد **بوطاجين** مصطلح المساند؛ ذلك أن المساعدة تقتصر على الجانب المادي (ملموس)، في حين أن المساندة تجمع بين المادي والمعنوي.

ويظهر البعد التخصصي لكل ناقد، بالأخص في مصطلح (Séquence)، فعند الناقد **بن مالك** المهتم بالدراسات السميائية، كما جاءت بها مدرسة باريس "المقطوعة" هي "عملية تقوم على تجزئة الملفوظ(أو المقطوعة)لإظهار الوحدات، بقطع الجملة إلى تراكيب، والتركيب إلى مورفيمات، والتجزئة المؤقتة للنص إلى وحدات مرنة"[3]، أما "المتتالية" وهو اختيار الناقد **بورايو** المهتم بالدراسات الأنثروبولوجية، كما هي عند **بروب**، "تتابع الأحداث وارتباطها بعضها البعض، فكل وظيفة تكمل وتستتبع التي تسبقها والاختلاف نابع من منطلق الدراسة"[4].

بعيدا عن هذا الجدول، الذي لا يمكنه أن يعبر بدقة عن واقع التوجه المصطلحي في الجزائر، نجد نماذج أخرى للاختلاف التي تسم المشهد المصطلحي؛ فنجد على سبيل المثال الناقد **عبد الملك مرتاض** يترجم(Espace) بـ"الحيز"، في حين يترجمه الناقدان **رشيد بن مالك** و**عمرو عيلان** بـ"الفضاء"، مع اختلاف في وضع المفهوم ذلك أن مصطلح الفضاء من منظور الناقد **مرتاض**، "قاصر بالقياس إلى الحيز؛ لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ؛ في حين أن الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والثقل (...)، أما المكان فإنا نريد وقفه، في

---

[1] – بورايو، عبد الحميد. الحكايات الخرافية للمغرب العربي(الهامش)، ص:15.

[2] – المرجع نفسه، ص:17.

[3] – بن مالك، رشيد. قاموس مصطلحات التحليل السميائي للنصوص، ص:163.

[4] – بورايو، عبد الحميد. الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص:15.

العمل الروائي، على مفهوم الحيز الجغرافي وحده"[1]، أما مفهوم الناقد **بن مالك** للفضاء، "فيستدعي مشاركة كل الحواس ويضطرنا إلى إعطاء أهمية بالغة للأوصاف المحسوسة(مرئية، لمسية، حرارية، صوتية)"[2].

ولعل المشكل المطروح من جراء تعدد المصطلحات الدالة على مفهوم واحد، أقل أهمية من دلالة اللفظ الواحد على مفاهيم متعددة؛ ذلك أن المصطلح هو العنصر الأساس في تحديد دلالات النص.

ويرجع سبب هذا الاختلاف حسب الناقد **أحمد عزوز** "إما لعدم اقتناع كل باحث بما يقدمه غيره من الدارسين واجتهاداتهم في المجال المصطلحي وكذا الهيئات والمجامع، وإما عدم إطلاعه على ما قدمه غيره، أو برغبة فردية تخضع لميول شخصية بدلاً أن تكون نتيجة لفعل معرفي جماعي"[3]، ويبدو السبب الأول الأقرب منطقيا إلى تبرير هذه الوضعية الطبيعة، في حين تقترح فيه اللغة الأجنبية مصطلحاً واحداً في أغلب الأحيان.

يمثل تعدد المصطلحات الدالة عن مفهوم واحد، خروجا على أسس بناء المصطلح، كما يشكل هدرا لعدد وافر من الألفاظ التي يمكن استثمارها في الدلالة على مفاهيم جديدة، هذا بالإضافة إلى ما ينتج عن ذلك من ضعف في التواصل بين العلماء، على الرغم من أن بعض الدارسين يذهب إلى أن تعدد المصطلح وجه من وجوه العلم[4].

غير أن القريحة الابتكارية لم تغب نهائيا عن نقادنا؛ ذلك أننا نجد مصطلحات جديدة تنتظم إلى عائلة المصطلحات السردية، باقتراح الناقد **بوطاجين** مصطلح "السرد الغائب" للدلالة على امحاء السرد الأصلي، أو تعرضه لتحريفات جذرية، واقتراحه مصطلح "الدلالة التصاعدية" للتعبير عن الامتلاء التدريجي لدلالة الشخصية، ومصطلح

---

[1] – مرتاض، عبد الملك. في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد. دار الغرب، وهران، ص:185.

[2] – بن مالك، رشيد. قاموس مصطلحات التحليل السميائي للنصوص، ص:71.

[3] – نقلا عن: عزوز، أحمد. مصطلح المعجمية في الدرس اللساني المعاصر. مجلة المصطلح، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، ع3، 2005، ص:33.

[4] – أنظر: الحيادرة، مصطفى طاهر. من قضايا المصطلح، ص:23.

"البياضات الحدثية" لحظات امحاء السرد القصصي وتغييب الأفعال التحويلية ما يحدث تضخما نصيا خال من الحركة"[1].

تتضح حقيقة المصطلحات من خلال الاستعمال، والاستعمال وحده هو الكفيل بتوحيدها، وهو أيضا الذي يكشف عن صلاحية بعضها للتداول، وديمومتها، أو رداءتها وانحسارها، ويبقى توحيد المصطلحات مطلبا شرعيا ومستعصيا عند النقاد والدارسين.

غير أن غياب تحديد الضوابط والآليات السليمة، التي تتيح صياغة مصطلحات مقبولة، ينتج عنه ظاهرة التداخل، والتعدد في أغلب المصطلحات اللسانية والنقدية، وبالتالي ستظل "مشكلة حاضرة ومستقبلية ما لم يتم الإسراع في إيجاد حلول في شكل ضوابط خاصة بصياغة المصطلحات تكون في متناول الدارسين قد تضيق دائرة الاختلاف والاضطراب"[2].

1ـ 2ـ توجهات صناعة المصطلح السردي:

يخضع نقل المصطلح لمجموعة من الضوابط التي صادقت عليها المجامع والهيئات المختصة*، وباركها الأفراد من أهمها[3]:

ـ وجود علاقة بين المعنى الأصلي والمعنى الجديد، ولا يشترط أن تكون هذه العلاقة قد وصلت إلى حد المطابقة، بل يكتفي بأدناها.

ـ أن يراعى في وضع المصطلح الاهتمام بالمعنى قبل اللفظ أي بالمدلول قبل الدال.

ـ يستحسن أن لا يختار المصطلح من بين الألفاظ ذات الدلالات الأصلية الشائعة المعروفة؛ لان نقل الذهن عنها إلى غيرها أمر صعب.

ـ يستحسن ألا يصطلح بألفاظ مختلفة للمعنى العلمي الواحد.

---

[1] – بوطاجين، السعيد. السرد ووهم المرجع، ص:23.

[2] – بلوحي، محمد. اللسانيات المعاصرة وإشكالية ترجمة المصطلح اللسانونقدي–البنيوية والسميائية أنموذجا، مجلة الآداب، جامعة تلمسان، ع09، 2005، ص:193.

[3] – ساسي، عمار. المصطلح في اللسان العربي. ط 1. جدارا للكتاب، إربد، الأردن، 2009، ص:03.

* جاءت هذه البنود في توصيات مكتب تنسيق التعريب بالرباط في: 18 و 20 شباط 1981.

ــ يفضل المصطلح العربي على غيره ما أمكن.

ــ يستحسن تجنب الألفاظ التي ينفر الطبع منها.

ــ يستحسن تجنب النحت ما أمكن، لأن العربية هي لغة اشتقاقية.

يستلزم حسب الناقد **مولاي بوحاتم**، لتحقق توجه سردي، بمصطلحات سليمة ومضبوطة، توفر مجموعة من الشروط[1] وهي:

أ ــ جمالية المصطلح المقترح؛ ويعني كونه سهلا وموجزا مقبول الإضافة والنسبة دون أن يؤثر ذلك على بنائه وجمالية صيغه.

ب ــ طواعية المصطلح وارتباطه باللغة العربية سواء من حيث الصيغة أو الوزن.

ج ــ أصالة المصطلح وعروبته ويستلزم لهذا المبدأ الاحتكاك باللغة المصطلحية العربية الإسلامية، وتحيينها بما يتوافق وطبيعة اللغة المصطلح عليها.

وقد حاول المهتمون بصناعة المصطلح في الجزائر، قدر الإمكان الالتزام بأهم آليات صناعة المصطلح، وتتجلى من خلال مجموعة التوجهات الآتية:

1ــ التوجه النحتي:

يعرف النحت بأنه تكوين وانشاء كلمة من كلمتين أو أكثر، بشرط الاحتكام إلى معيار التناسب والملائمة، في اللفظ والمعنى بين المنحوت والمنحوت منه، أو هو انتزاع حروف الكلمة من كلمتين أو أكثر، بهدف" تفادي أشباه الجمل من أجل إثراء القواميس بألفاظ أخرى، مع الحفاظ على النويات الدلالية لفعل الجمع بين كلمتين"[2]، وباعتباره "صنيع لغوي ذو حدسين من جهة يحي اللغة حين يجعلها تعبر بالقليل عن الكثير، إذ تختزل العبارة في لفظة واحدة؛ لكنه يقتلها من جهة ثانية حين يجعلها عامرة بالمنحوتات المبهمة الغريبة"[3].

---

[1] – بوحاتم، مولاي علي. مصطلحات النقد السيماءوي: الإشكالية والأصول والامتداد، 2003–2004، الموقع الالكتروني: http://www.awu-dam.org

[2] – بوطاجين، السعيد. الترجمة والمصطلح، ص:23.

[3] – وغليسي، يوسف. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:477.

وجدت هذه الآلية في المصطلح السردي الجزائري، والأمثلة نجدها عند الناقد **السعيد بوطاجين** فيما يتعلق بمصطلح "هدبناء" الذي استقى شطره الأول من الفعل: هدم، ومن المصدر: بناء، لمقابلة المصطلح الأجنبي(Dé- construction)، ومصطلح "ملسم" لمقابلة (Portrait)، المنحوت من الفعل: حمل، والاسم: سمة (trait+ porter)، أو عند الناقد **رشيد بن مالك** في مصطلح "فو نصية"(Extratextualité)،ـ من الظرف: فوق، والاسم: النصية، ومصطلح "بيذاتي" (Intersubjectif) من الشطرين بين الظرف، والاسم: ذاتي.

2ـ التوجه الاشتقاقي:

تعتمد هذه الآلية على اقتطاع فرع لغوي من أصل، لتكون لها نفس الحروف الأصلية؛ وبالتالي"استخراج لفظ من لفظ قاعدي (مصدر أو جذر) مع ضرورة حصول مطابقة كلية أو مجاورة دلالية بينة بين اللفظ ومعناه"[1]، يقوم الاشتقاق على مبدأ القياس، لاستنباط وزن من أوزان العربية القديمة فتصبح مألوفة موروثة، تهدف إلى تكوين كلمات جديدة وفقا للقواعد التي تقوم عليها الكلمات الموجودة في اللغة، وانتزاع كلمة من أخرى على أن يكون ثمة تناسب في اللفظ والمعنى مع توافق في ترتيب الحروف، بالنظر إلى طبيعة اللغة الصرفي، التي تساعد على تكوين كلمات جديدة.

اشتق المصطلحيون الجزائريون عدة مصطلحات من الجذر(س م ة)، حيث يستخدم **مرتاض** "السمة"، ويشتق **بوطاجين** "سميأة"، ومن الجذر(س ر د)، "التسريد" (Narrativisation)عند **بوطاجين**، و"ممسرد"(Narrativisé)عند **بورايو**، اضافة إلى ما اقترح الناقد **عبد الملك مرتاض** "بشبكة السرد"؛ وتضم مجموعة من المصطلحات: السرد(Narration)، المسرود(Narré)، السارد (Narrateur)، المسرود(Narratair) سرد (Narratif)، السردانية(Narratologie)، ويرى أنها "شبكة من المصطلحات والمفاهيم المتداخلة المتمايزة، والمتقاربة المتباعدة، في الوقت ذاته"[2]، ومن الجذر(ز م ن) اشتقت الأزمَنة عند **مرتاض**، و"أزمن"، "يؤزمن"، "أزمنة" ،

---

[1] – المرجع نفسه، ص:105.

[2] – مرتاض، عبد الملك. في نظرية الرواية، ص:321.

و"المزامنة" عند **بن مالك** (Temporalisation). وأشتق **مرتاض** من حيز(Espace)، عدة مصطلحات منها: "التحييز"، "التحيز"، "الحيززة"، ومن "البنيـــة" أشـــتق **مرتـــاض** "البنينة" (Structuration)، و"بنين" (Structurer)، "بنائي"(Structure)، وأشتق من "الخطاب" مصطلح "تخطيب" (Discoursivisation)، ومن "النواة (Noyau)،"تنوية" (noyautage)، "أنويـــة"(Noyaux)،ـــ ومـــن "المفهـــوم "(Concept)، "مفهمـــة" (Conceptualisation)، ومن الأسلوب (Style)، "أسلبة"(Stylisation)، "مؤسلب" (Stylistisé)، "أسلب" (Stylistiser).

3ـــ التوجه المعرب:

يقصد به "مجموعة المصطلحات التي تنتقل إلى العربية، وتتناغم مـــع طبيعتهـــا البنائية والصوتية لتغدو منها، والأمثلة على ذلك كثيرة يتعذر حصرها، أو حتى معرفة أصلها في بعض الحالات"[1]، وما استعمله العرب من الألفاظ الموضوعة لمعـــان فـــي غير لغتها، وظاهرة لغوية عالمية لا تكاد تخلو منها أية لغة، غير أنه يجـــب التعامـــل معها بحذر، من خلال تلاعب لغوي (صرفيا ونحويا)، بالألفاظ الأجنبية لتكون مناســـبة ومعربة، بشرط عدم الاكثار من تداولها.

نعثر على هذه السمة بكثرة في استخدامات **رشيد بن مالك**، نذكر منها: ايطـــوبيقي(Utopique)، تيـــم(Thémème)، ســـميم(Sème)، موتيـــف(Motif)، ايزوتوبيا(Isotopie)، سيميولوجيا(Sémiologie)، مورفولوجيـــة(Morphologie)، كرونولوجيا (Chronologie).

4ـــ التوجه التراثي:

حفظت لنا كتب التراث واللغة مخزونا ثريا من المصـــطلحات الـــتي يمكـــن للمصطلحين الاستفادة منها، واختصار الجهد في البحث عن مقابلات مناسبة، بالاعتماد على حفريات معمقة، وواعية في التراث النقدي والأدبي العربي القديم، الذي يحمل لنا مجموعة من المصطلحات القريبة من المفهوم المعرفي المســـتحدث، "بإحيـــاء الحـــد

[1] – بوطاجين، السعيد. الترجمة والمصطلح، ص:109.

الاصطلاحي القديم للتعبير به عن المفهوم النقدي الجديد"[1]، وبعث الكلمة القديمة ومحاكاة معناه الموروث، فتشحن بدلالات جديدة تماثله، كما هو شأن باقي اللغات، بحيث "يتعذر معرفة معناه الوضعي إلا بالتأصيل"[2].

يدعو الناقد **مرتاض** إلى "ضرورة إعادة صياغة النظرية النقدية العربية القديمة للانطلاق منها في تأسيس بعض النظريات النقدية المعاصرة التي استجلبناها من الغرب، ذلك بأننا دون العودة إلى هذا التراث لمحاولة توظيفه في حياتنا الفكرية المعاصرة، سنظل صورة طبق الأصل"[3].

الأمثلة على ذلك توظيف مصطلح **الجاحظ** "العدول" مرادفا لـ(Ecart) مع أن البعض يستخدم "الانزياح"، أو كما يقترح الناقد **بوطاجين** استخدام مصطلح "المقابسة" عودة إلى مصطلح **أبي حيان التوحيدي** مقابلا (Intertextualité)، وهو "مصطلح يفي بالغرض المطلوب لولا التبريرات المعقدة التي يقدمها بعض الباحثين"[4]، واستخدام "المناجاة" لمقابلة المصطلح (Monologue)، انطلاقا من "الانسجام الصوتي بينهما إضافة إلى كون الحوار الداخلي لا ينطبق على(Monologue) المأخوذ من Mono-logos : حديث ذاتي، ثم إن الحديث الذاتي قد يكون مسموعا، ومن ثم يصبح الحوار الداخلي لا ينطبق إلا على ما لا يمكن سماعه، وهو فهم خاطئ[5]، ويستخدمها أيضا الناقد **مرتاض** باعتبارها " تعني التحاور مع جوانية الذات من وجهة أخرى"[6]، ولكلمة "فاعل" مرادف متواتر في الدراسات القديمة والحديثة معا: sujet، من ثم لا يمكن للفظ

---

[1] – وغليسي، يوسف. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي، ص:452.

[2] – بوطاجين، السعيد. الترجمة والمصطلح ، ص:107.

[3] – مرتاض، عبد الملك. نظرية النص، ص:189.

[4] – بوطاجين، السعيد. الترجمة والمصطلح، ص:205.

[5] – المرجع نفسه، (هامش)، ص: ن.

[6] – مرتاض، عبد الملك. نظرية الرواية، ص: 233.

واحد أن يحمل معنيين مختلفين: فاعل(Sujet)، ويساوي(Actant)"[7]، وهو ما يزيل اللبس القائم بين المصطلحين.

ويقترح **مرتاض** استخدام مصطلح "السمّة" لطائفة من الأسباب من أهمها: أن "العلامة" استعملت في الفكر النحوي العربي بمعنى لاحقة تلحق فعلا من الأفعال، أو اسما من الأسماء- دون الحروف- فيستحيل من حال إلى حال أخرى للنهوض بوظيفة دلالية يقتضيها المقام"[1].

أما مصطلح "الملفظ" وهو مصطلح استخدمه **حازم القرطاجي**، فيطلقه **مرتاض** على مقابله (Enoncé)، حيث يعتبر "التلفيظ" الأصح لأن "أصل الاسم الأجنبي متعد، في حين أن المقابل العربي لازم؛ وتلك علة أخراة حملتنا على استعمال هذا المصطلح الذي لا يزال في طور النشوء بالقياس إلى الكتابات التنظيرية العربية"[2].

2ـ المعاجم السردية في الجزائر*:

تهدف المعاجم والقواميس إلى مدنا بمصطلحات موحدة ومحددة المعالم، رغم أنها لا تشترك في تقديم المصطلحات المتعددة في مقابل المصطلح الأجنبي، وإذا قامت بذلك، فإنها تغفل جانب آخر؛ هو تقديم تعريف لهذه المصطلحات، كما لا تقدم تعريفا واضحا بالمصطلحات التي يوردها، وأمر آخر تشكو منه هذه المعاجم؛ هو غياب العديد من المصطلحات الشائعة في الدراسات اللغوية الحديثة في اللغات الأجنبية.

وفي اللغة العربية تجدر الإشارة إلى قيام نوعيين من العمل في مجال رصد المصطلحات وجمعها، النوع الأول منها القيام على توفير معجم للمصطلحات، تكون من ابرز صفاته اختيار مصطلح واحد لتأدية المفهوم الذي يحمله المصطلح الأجنبي.

---

[7] – بوطاجين، السعيد. الترجمة والمصطلح، ص:163.

[1] – مرتاض، عبد الملك. نظرية النص، ص: 148

[2] – المرجع نفسه، ص 348.

يتكون المعجم بعمومه من مكونين: "الوحدة المعجمية" أو "المادة"، وهو اللفظ الذي يطلق على المفردة اللغوية التي يضمها المعجم ومعالجتها"[1]، والمكون الثاني هو النص المعجمي الذي يضم كل ما يلي الوحدة المعجمية من شرح وتفسير.

ونظرية المعجم هي "نظرية المفردات، وهي الوحدات المعجمية، أي العناصر الأساسية التي يتكون منها المعجم، وهو الكتاب المشتمل على جزء كبير أو صغير من الرصيد العام، الذي يكون اللغة، أما الوحدات المعجمية في كل اللغات الطبيعية قابلة للتصنيف حسب خاصيتي التعميم والتخصيص.

ويقصد بالوحدة المعجمية المخصصة المصطلح سواء كان علميا أم فنيا، بالنظر الى مجموعة الخصائص التي لا يمتلكها نظيره العام، فإن التعميم في اللفظ تقابله الخصوصية في المصطلح"[2].

ويقوم علم المعجم على فرعين كبيرين هما؛ المعجمية العامة وتضم ألفاظ اللغة العامة، والثاني على وحدات معجمية مخصصة، وهو "معجم مدون مشتمل على جزء قل أو كثر من مصطلحات علم من العلوم"[3].

2 ــ 1 قراءة في قاموس التحليل السميائي للنصوص لرشيد بن مالك:

تعد المحاولة المعجمية التي أقدم عليها الناقد **رشيد بن مالك**، أول تجربة في الجزائر بالنظر إلى وجود معاجم وقواميس سردية في أغلب الدول العربية ("معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" **لسعيد علوش** في المغرب، **لطفي زيتوني** في "معجم

---

[1] – الحمزاوي، رشاد. المعجمية، ص: 20.

[2] – بن مراد، ابراهيم. المعاجم العلمية العربية المختصة ودور الحاسوب. مجلة اللغة العربية، العدد الرابع، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، 2001، ص:91.

* جمعية المعجميين الجزائريين مقرها الرسمي جامعة سعد دحلب بالبليدة، وقد تأسست على هامش الملتقى الدولي حول التأليف المعجمي بين الراهن والمأمول.

[3] – المرجع السابق، ص:92.

مصطلحات نقد الرواية" من **لبنان**، و**عبد السلام المسدي** في "قاموس اللسانيات" من **تونس...)**،على أمل أن تستكمل مشاريع مماثلة ما بدأه **بن مالك**، وتصوب بعض ما وقع فيه من هفوات، باعتبارها المحاولة التأسيسية الأولى.

يعتمد كل نص قاموسي بناءً شكليا، يضم العناصر التي يتألف منها المظهر الصوتي، المظهر الصرفي، التأصيل، التأريخ، الوسم، الشرح، الأمثلة، الشواهد، العناصر المساعدة ، توصيفات الاستعمال ، وبنية دلالية مرتبطة بالمعاني الخاصة بالمداخل، والنظر في ترتيب المداخل الرئيسية والفرعية، والإشارات الشكلية؛ كالأرقام، الحروف، علامات الترقيم، الفقرات، الإشارات الطباعية، ووضعية مختلف عناصر البنية الشكلية للنص.

1ــ قراءة في عتبات القاموس:

أــ عتبة العنوان:

يعتبر العنوان تشكلا أخر للنص بأقل اقتصاد ممكن، ومرسلة ترتبط بثلاث أطراف أساسية وهم: المرسل(الكاتب)، المرسل إليه(القارئ)، والنص من خلال علاقته بالطرفين.

وسأستعين في مقاربة عنوان القاموس واستنباط دلالاته، من النص المعجمي ذاته، والذي سيتيح لي أقرب التصورات التي قصدها مؤلف القاموس نفسه.

القاموس: Dictionary / Dictionnaire

يطلق اسم المعجم على الكتاب الذي "يضم مفردات اللغة أو يضم طائفة منها مرتبة ترتيبا خاصا كل مفردة منها مصحوبة بما يرادفها أو يفسرها ويشرح معناها ويبين أصلها أو اشتقاقها أو استعمالاتها، وقد يوضح أصلها ويبين طريقة نطقها ويذكر ما يناظرها ويقابل معناها في لغة أخرى"[1]، واستخدمت لفظة "قاموس" أول أمرها لغويا للدلالة على البحر العظيم أو وسطه أو أعمق بقعة فيه، بصفته مرادفا لكلمة

[1] – المعتوق، أحمد محمد. المعاجم اللغوية العربية. ط 1. دار النهضة العربية، 2008، ص:17.

"معجم"، وكان **الفيروز أبادي** أو من استخدم هذه اللفظة عنوانا لمعجمه "القاموس المحيط" ليدل على سعته، وغزارة مادته، ثم شاعت هذه اللفظة لشيوع هذا المعجم، وانتقلت من معناها الخاص (القاموس المحيط) إلى معنى عام، وهو كل معجم آخر، واتسع دلاليا ليشمل حتى المعاجم الصغيرة ومعاجم الجيب.

يفترض أن تتضمن المعاجم اللغوية معاني متعددة للفظة، وبخاصة تلك التي تكون ثنائية اللغة، فمثل هذا التعدد في الألفاظ اللغوية المقابلة للفظ الأجنبي، والدلالات المتعددة للفظة العربية، "تتيح للباحثين الفرصة في التعرف على المعاني المختلفة، التي يمكن أن تتضمنها اللفظة وفقا للسياق الذي ترد فيه"[1] .

يحتاج إعداد المعاجم جملة من الخطوات، كجمع المادة وترتيبها وتنظيم مداخلها المعجمية ، وتستلزم وفقا لذلك الإحاطة بدقائق معاني الكلمات العامة والخاصة، والخلفيات المعرفية للعلوم، والروابط الوثيقة بين المفاهيم المشتركة، وتزداد المهمة تعقيدا على المعجمي، حين يتعامل مع المصطلح العلمي؛ فتعريفه على الوجه المطلوب، يتطلب الدراية بمجاله الدقيق وبالمستجدات المعرفية المتعلقة به، مما يستدعي الدخول في غمار المصادر العلمية، لتقديم تعريف علمي للمصطلح المستهدف.

المصطلح: Term / Terme

يقصد بالمصطلح كل مقولة مفتاح تحمل بعدا وصفيا أم إجرائيا، له صلة بإطار نظري معين، ويتوقف بنا في "مفهومه العلمي الأكاديمي الحديث على معنى واحد ودقيق لشيء معين، وهو أيضا مفردة صيغت وفق خصائص اللغة للدلالة على ماهية شيء محدد، حصلت على اتفاق المختصين[2].

تحليل:Analysis /Analyse

[1] – الحيادرة، مصطفى طاهر. من قضايا المصطلح، ص:07.

[2] – ساسي، عمار. المصطلح في اللسان العربي. ط 1. جدارا للكتاب/عالم الكتاب، 2009، إربد، الأردن، ص:94.

وظف مصطلح التحليل في القاموس للدلالة على "مجموعة من الإجراءات المستعملة قصد وصف الموضوع السميائي"[1]، بغرض إيجاد تعالقات بين "الأجزاء والموضوع من جهة وبين الأجزاء والكل من جهة أخرى إلى أن يستنفذ الموضوع، أي حتى يتم تسجيل الوحدات الصغرى غير القابلة للتحليل"[2]. ويحيلنا مصطلح "تحليل" إلى أخر هو "الإجراء".

إجراء: Procedure/ Procédure

هي "سلسلة مرتبة من العمليات ترمي إلى استنفاذ وصف الموضوع السميائي بناء على مستوى الملائمة المختار"[3].

إذن، التحليل هو تفكيك الكل إلى العناصر التي يتكون منها.

سميائية: Semiotics/ Sémiotique:

يقترح المؤلف تعريفا أوليا للسميائية، يرى "أنها مجموعة دالة نشك فرضيا أنها تمتلك تنظيما، وتمفصلا مستقلا"[4]، ليعود بالمصطلح إلى أصوله Semiotic، إذ تتماثل صورته في اللغتين الفرنسية والانجليزية من حيث الأصل، وتتغايران في اللاحقة (que/cs)، ويقابلها حضور الكلمة عربيا في مقدمة **ابن خلدون** بمسمى "علم السمياء"، ويعرض لنا أهم المقابلات التي وردت في المعاجم المزدوجة (انجليزي– عربي): إعراضي، متعلق بأعراض الأمراض، أما ما نبحث عنه بالتحديد من الكلمة لا يوجد في المعاجم المزدوجة، بينما في المعجم (فرنسي – فرنسي) تتضح إمكانيات استيعاب أفضل لتجسيد المعنى ففي معجم روبير مثلا:

ــ يعتبرها نظرية عامة للأدلة وسيرها داخل الفكر...

ــ يعتبرها نظرية للأدلة والمعنى وسيرها في المجتمع ...

2ــ يستخدم **غريماس وكورتيس** كلمة Sémiotique للدلالة على معاني:

---

[1] – بن مالك، رشيد. قاموس مصطلحات التحليل السميائي للنصوص، ص: 20.

[2] – المرجع نفسه، ص: ن.

[3] – المرجع نفسه، ص:146.

[4] – المرجع نفسه، ص: 176.

أ ــ أي مقدار بين من المعرفة نبدي رغبتنا لمعرفته.

ب ــ موضوع معرفة كما يظهر أثناء وبعد وصفه.

ج ــ مجموعة الوسائل التي ترد معرفته ممكنة "[1].

يشير إلى مصطلحين كثر الحديث عنهما "السميائية والسميولوجية"، مع أنه لا يولي أهمية كبيرة لذلك، غير أنه يفضل توظيف "السميائية"، مع اقراره بامتدادات مصطلح السميولوجية في فرنسا ما يعني احتفاظه بالتسميتين، والتزاما منه بنصيحة **يمسلف** يخصص "السميائيات للأبحاث المتعلقة بالمجالات الخصوصية، وتكون السميولوجية النظرية العامة لكل هذه السميائيات"[2].

نص: Texte Text/

يدل النص حسب النظرة الكلاسيكية على المعنى الواحد، الحقيقي والنهائي، معنى يماثل فيه قصد الكاتب وإرادته قوله، ويمنح "الأولوية للموضوع والواحدية على حساب تعددية المعنى، ويظهر هذا الافتراض أثناء عملية تلخيص النص"[3]، ويحتوي على مضمون شامل، يتغير باختلاف المذاهب؛ معنى سيري بالنسبة للتحليل النفسي، ومعنى اجتماعي تاريخي بالنسبة للنقد الماركسي.

أما التصور المعاصر للنص، فيرتكز على اعتباره "شبكة من الدوال كل عنصر من عناصره يدخل في ترابط مع العناصر الأخرى، لا يحصل العنصر على قيمته الدلالية إلا بناء على الترابطات المختلفة التي يقيمها مع العناصر الأخرى، هذه العلاقات تفتح إلى لا ما لا نهاية الترابطات بين العناصر (جمل فقرات فصول).

يستعمل لفظ النص كمرادف لـ ملفوظ، أي كمتوالية لغوية مستقلة، أكانت شفوية أو مكتوبة، أنتجها متلفظ واحد أو عدة متلفظين في سياق تبليغي اتصالي معين.

فالنص كحدث تبليغي يستجيب لمعايير مترابطة من بينها:

---

[1] – المرجع السابق، ص:175.

[2] – المرجع نفسه، ص:185.

[3] – المرجع نفسه، ص:231.

1ــ معيار الاتساق، الذي يتجلى خاصة في لعبة ارتباط الجمل بعضها بعض.

2ــ معيار الانسجام (Cohésion /Cohérence).

هناك معياران آخران يتعلقان بالمشاركين في فعل التبليغ / الاتصال.

3ــ معيار القصدية: يسعى المتلفظ إلى إحداث نص من شأنه التأثير على المتلفظ المشارك.

4ــ معيار الاستحسان (Acceptabilité): يستعيد المتلفظ المشارك إلى تأويل نص يأتي ليندرج في عالمه"[1]، بالإضافة إلى معيار التناصية (لا يكتسي نص ما دلالته إلا من خلال علاقته بغيره من النصوص)(Intertextualité)، ومعياري الإخبارية والمقامية(الوجاهة/الحصافة بالنسبة إلى سياق التلفظ)" [2].

وفي كل عملية قراءة تتداخل النصوص لتبدأ عملها فيما بينها، و"تقوم عملية القراءة على الأقل على ثلاثة نصوص: النص المقروء، نص المنهج، والنص الثالث؛ ناتج عن تقاطع النصيين: نص القراءة هكذا يملك النص هذه السلطة في إعطاء الكلمة إلى من يقرأ، فهو يمنع من أن يكون القارئ مجرد مسجلة تكرر النص بشكل سلبي"[3].

أدى التوجه السيميائي للناقد **بن مالك**، إلى اهتمامه بمصطلحات تحليل النصوص وفق المنهج السميائي، إذ منح الدارسين مجموعة من المصطلحات التي تضبط المقاييس العلمية والعملية الثابتة التي يمكن تكرار العمل بها، في دراسة النصوص وفق المنهج السميائي، والمستمد من طبيعة الموضوع ذاته، وهو السر في تسمية هذا القاموس "بقاموس مصطلحات التحليل السميائي للنصوص".

ب ــ عتبة المقدمة:

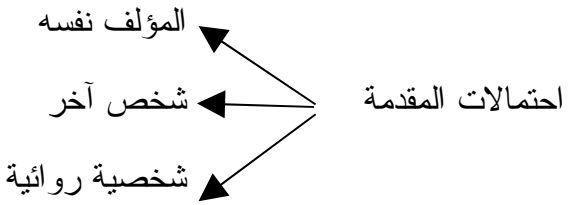
---

[1] – مانغونو، دومينيك. المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب. تر/ محمد يحياتن. ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص:127.

[2] – المرجع نفسه، ص:128.

[3] – المرجع نفسه، ص:237.

تعتبر المقدمة خطابا قبليا على مستوى الفضاء النصي للكتاب، وبعديا على مستوى زمن الكتابة؛ أي أنها تلي النص زمنيا، وتكون آخر خطاب يقدم على تدوينه الكاتب، لتجيب عن سؤالين هما: لماذا؟ وكيف؟ يتعلق السؤال لماذا؟ بتقديم الأسباب التي تقنع القارئ باقتناء الكتاب، وتكمن في ابراز أهمية موضوعه وحداثته، أو مطابقته للتقاليد (جدة المنهج، الموضوع، الشكل، الغاية)، أما سؤال الكيف، فيقدم المعلومات التي تساعد على جودة القراءة، وهي تتناول ظروف التأليف ومراحله، تحديد صفات القارئ المستهدف، وشرح دلالة العنوان، وبيان الغاية من تأليف الكتاب.



ضم القاموس مقدمتين؛ الأولى [1]: فصل فيها الناقد **عبد الحميد بورايو** الحديث عن حاجة الباحثين لمثل هذه الدراسات؛ كونها خير مصدر لحل مشكلة تباين التعريفات وتعقيد التصنيفات، تجاوزا لمصاعب الترجمة، وتخطيا لفوضى الاستعمالات المصطلحية، بالنظر أيضا إلى مزاوجته بين التنظير والتطبيق في حقل حديث هو السميائية، ويقابل قاموس **رشيد بن مالك** بالمعجم المعقلن **لغريماس** و**كورتيس**، وهي إشارة من الناقد **بورايو** إلى استفادة القاموس في جزء كبير من المعجم المعقلن، واشادة بالنضج والوعي العلمي الذي وسم مسار الناقد **بن مالك** من خلال إسهاماته في الساحة النقدية العربية.

يهدف هذا القاموس إلى تحقيق التقارب الذهني والثقافي في نطاق اللغة العربية، باقتراح منظومة من المصطلحات التي تعمل على تقريب الرؤى بين السميائيين العرب، وترسيخ طرق البحث السميائي في تحليل النصوص الأدبية والسردية، كما يصب هذا المشروع في مجموع التوصيات التي خط ديباجتها مؤسسو رابطة السميائيين الجزائريين*.

[1] – أنظر: بن مالك، رشيد. قاموس مصطلحات التحليل السميائي للنصوص، ص: 05.

أما المقدمة الثانية [1] التي خطها الناقد **رشيد بن مالك** في ديسمبر 1997، فيقر فيها بخطورة خوض عمل يحتاج إلى تفعيل كل الجهود، لإرساء أرضية بحث علمي شامل يحقق الأهداف المسطرة، كما يحدد سنة 1983 فترة تفكيره في انجاز القاموس، وكان الانتهاء منه في جوان 1989، إذ لم يكتب لهذا القاموس أن يظهر إلى الوجود بداية التسعينات مباشرة بعد الانتهاء من تأليفه.

يتحدث الناقد عن الصعوبات التي واجهته في المراحل الأولى لاستقبال المنهج السميائي، وتطبيقه على النصوص السردية، في فترة سيطرت المناهج التقليدية على الدرس النقدي، ورفض الساحة النقدية لأي طارئ جديد يمس بأبجديات المناهج القائمة في تلك الفترة، وباستقرائه لحقيقة الوضع المصطلحي والمعجمي في الوطن العربي، لمس المؤلف قلة الدراسات التي تتعرض للمنهج السميائي خاصة المهتمة بطرح **غريماس**، ما أنتج حالة من الفوضى التي انعكست سلبا على أداءات المصطلح، فلم يرقى ما ترجم منها إلى تجسيد واقع المنهج السميائي؛ لأن أغلبها سقط في فخ التعميمية، والتمسك بالجزئيات التي لا يمكنها بأي حال من الأحوال توخي المقصود ، ويعترف المؤلف باعتماده على المعجم المعقلن **لغريماس وكورتيس**، وسيطرة نسبة كبيرة من مفرداتها على القاموس، مع تجاوز سمة التعقيد التي عرفت عنه برجوعه إلى معاجم أخرى.

2 ــ قراءة في المنهج:

يتضمن قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص حوالي مائتي مادة، ممتدة عبر مئتين وواحد وسبعين صفحة، انتهج في اعداده أسس ومبادئ أجملها في ما يأتي:

---

[1] – أنظر: المرجع السابق، ص: 06-07.

* تأسست رابطة السميائيين الجزائريين في جامعة سطيف سنة 1998، على يد كل من الأساتذة: رشيد بن مالك، عبد الحميد بورايو، حسين خمري، يوسف الأطرش، السعيد بوطاجين، عمرو عيلان.

أ ــ الترتيب:

يعنى كيفية تنظيم وترتيب المواد أو الوحدات المعجمية أو المداخل في المعجـــم، وبالأحرى بنصه، يتصل بالمدخل وبالنص المعجميين، ويكون في محتواه الجزء الثاني من النص المعجمي وبنيته، وهو "المنهج الذي يتبعه مؤلف المعجم المختص في تبويب مداخل معجمه وتصنيفها، وقد اشتهر من الترتيب – منذ القديم – صـــنفان: الأول هـــو الترتيب على حروف الهجاء، والثاني هو الترتيب بحسب المواضيع؛ أي بحسب الحقول المفهومية التي تنتمي إليه المصطلحات المدونة"[1]، فضلا "عن أنـــه يكـــون الإشـــكالية الأساسية الثانية؛ وهي إشكالية الوضع"[2]، وهو إنجاز المعجم المدون أو تأليفه، فتصبح الوحدات المعجمية المخصصة التي جمعت مداخل معجمه لها وظائفها في كتاب مدون بعد أن كانت مخزنة في مصادرها.

وللترتيب مظهران هما:

1 ــ الترتيب الخارجي: لهذا الترتيب أنواع هي:

الترتيب الصوتي ↓ الترتيب بأواخر الكلمات ↓ المعاني أو المواضيع ↓ الترتيب الألفبائي ↓

العين للخليل الصحاح للجوهري المخصص لابن سيده مقاييس اللغة لابن فارس

والترتيب الألفبائي هو أشهرها "ليسر تداوله، وإن كان يفصم مناسبات الـــترابط والاشتقاق في كثير من اللغات، ومن ذلك أن الفرنسية ترتب ألفبائيا Association في" Dissocier "Aفي "D" و Société في "S" ، وهي كلها من جذر واحد، يدور حول مفهوم الجمع أو التجميع و ضديهما"[3]، أما العربية فتتميـــز فـــي نظامهـــا الترتيـــبي الألفبائي، بحفاظها على تتابع أصوات المدخل وترابط عناصره .

---

[1] – بن مراد، ابراهيم. المعاجم العلمية العربية المختصة ودور الحاسوب، ص:109.

[2] – الحمزاوي، رشاد. المعجمية، ص:80.

[3] – المرجع السابق، ص:63.

2 ــ الترتيب الداخلي: يتعلق بالنص المعجمي في حد ذاته، ويتفرع إلى قسمين: الترتيب بالاشتراك، الترتيب بالتجنيس.

اعتمد المؤلف في تنظيم المواد المصطلحية على ترتيب الحروف الفرنسية، وجاءت مداخله ثلاثية اللغة (عربية، انجليزية، فرنسية)، "دون أن يفصل بين كل مجموعة وأخرى من هذه المصطلحات حسب حروف المعجم، ويتطلب هذا الترتيب تقليب الصفحات من اليسار إلى اليمين"[1]، كما عمد المؤلف إلى وضع المصطلح الفرنسي وترجمته الانجليزية ومقابله في اللغة العربية، وألحق ذلك بشرح يطول ويقصر حسب أهمية المصطلح.

ب ــ اللغة:

قدم القاموس بلغة علمية بحمولة معرفية، يستفيد منها الباحث والقارئ المهتم بمجال السميائية والعلوم اللسانية بعامة، كما وظف بعض المصطلحات المعربة، مثال ذلك: إيطوبيقي(Utopique)، تيم(Thème)،ــ سيميم(Sémème)، سيمنتيم (Sémantème)، سيم(Sème)، سيميولوجيا (Sémiologie)، إيزوتوبيا (Isotopie)، مع أنه في حالة واحدة يشير إلى المدلول الدقيق في إيراده لمصطلح سيمنتيم (Sémantème)، والذي يعني به (الكلمة المليئة)، كلمة ذات معنى، ومورفيم (الفارغة)، لا تحمل معنى.

في بعض الحالات، يتكون المصطلح من أكثر من كلمة؛ المثال على ذلك مصطلح: "علم التركيب السردي السطحي" في ص 217، ويشير في حالات قليلة إلى الوزن الذي صيغ منه؛ كمصطلح "كيفية" وهو مصدر صناعي من لفظ "كيف"، زيد عليها ياء النسبة وتاء النقل من الاسمية إلى المصدرية، وكيفية الشيء، حاله وصفته في ص 109.

اعتمد المؤلف أسس الترجمة السياقية ((Traduction dans le contexte، وهو أسلوب معتمد لدى مختلف المترجمين والمتعاملين مع المصطلح، حيث تهمل فيه

---

[1] – شرشار، عبد القادر. تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، الموقع الالكتروني: http://www.awu-dam.org/.

الترجمة القائمة على الاشتقاق اللغوي أو ترجمة الكلمة بالكلمة؛ أي ترجمة لفظ في سياق خاص أو في إطار حقل معرفي معين.

ج ــ الترسيمات:

استعان المؤلف – مانحا قاموسه بعدا معاصرا – على الأشكال والترسيمات والجداول والمعادلات والصيغ، وبشكل لافت للانتباه، بلغت أربعة وثلاثين ترسيمة وأربعة جداول، حيث أسهمت في اختصار المفاهيم وتوضيحها، وضبط الاجراءات والآليات، وهي سمة تميز المؤلف في جميع تحليلاته وتنظيراته، والترسيمات من "الأدوات البيداغوجية الفعالة في التواصل العلمي بين المؤلف والمتلقي، لما تحمله (الترسيمة/الشكل) من حمولة معرفية /علمية، قد تعجز التراكمات الوصفية في الكلام عن بلوغها"[1].

يستعين أيضا بالأمثلة التوضيحية؛ لتقريب فهم مدلول المصطلح، كما هو شأن مصطلح "المرسل/المرسل إليه"، حين يورد هذا المقطع: "بما أن الفرصة أتيحت لي، وكان الحظ إلى جانبك سأمنحك هذا الكتاب"، المرسل: "الحظ"، المرسل إليه: "الأنا"، الموضوع: "الكتاب"، المساعد: "الفرصة" في ص 56.

د ــ المفاهيم(النص المعجمي):

يبحث المؤلف في أصول المصطلح، وجذوره الأولى، على سبيل المثال؛ "شكل" (Forme) كلمة مشتقة من اللاتينية (Forma)، التي كانت تدل في البداية على القالب في ص 80، ومصطلح "عكس" (VS) المختزلة من الكلمة اللاتينية (Versus) (= عكس)، فهو رمز اصطلاحي يستعمل للدلالة على علاقة التقابل عندما لا تكون محددة في ص 257، ومصطلح "نحو"(Grammaire) من الكلمة الإغريقية (Syntaxis) من Sun بمعنى: مع، و Taxis بمعنى: الترتيب في ص 85، مصطلح **نظرية اللغة** (Glossématique) من الكلمة الإغريقية (Glossa)، وتعني اللغة في ص 84.

---

[1] – الموقع الالكتروني السابق.

يشير في حالات استثنائية إلى الأصول العربية لبعض المصطلحات، ويذكر بما أسهمت به الثقافة العربية من مفاهيم، كمصطلح "نحو" التي هي حسب **الفـــارابي** فـــي "إحصاء العلوم" علم قوانين الألفاظ عندما تتركب (...) في ص 85، ويقابل مصـــطلح السميائية ما جاء في مقدمة **ابن خلدون** باسم علـــم الســـمياء، وينـــدرج ضـــمنه علـــم الحروف، في ص 174.

تتقاطع بعض المصطلحات السميائية مع علوم مختلفة، ما أجبر المؤلف علـــى توضيح ذلك؛ كحال مصطلح "قيمة" التي تمنحه كل من الألسنية والمنطـــق والاقتصـــاد السياسي، وعلم الجمال مفاهيم خاصة، كذا مصطلح "إيديولوجيا" الذي أورد معانيه فـــي علم الاجتماع والسميائية في ص 88.

تفاوتت المساحة المخصصة للمفاهيم، فمن اقتضاب لا يتجـــاوز الســـطر مـــع (عنصر)، إلى توسع فرضه المصطلح ذاته، حيث احتل مصطلح (المربـــع الســـميائي) أكبر مساحة في القاموس من ص 23 إلى 37.

اشترك مصطلح "قصة" مع مقابلين همـــا: (Diégèse) و(Histoire)، ألحـــق المصطلح بصفة تحدد المعنى أكثر من خلال إحاطته بقوسين.

ه ــ الاحالات:

ألحق المؤلف كل مادة متعلقة بشرح المصطلح بإحالة أو أكثر، ليستوعب القارئ كل جزئيات المصطلح وما يتصل به من مفاهيم، واعتمد القاموس في ذلك على نوعيين من الإحالة هما:

1ــ الإحالة الداخلية:

تستثمر مفردات القاموس ذاته، فيشار إليها عقب الانتهاء من تفسير المواد، وقد استخدمها في مئة وخمسة وستين موضعا، كمادة (مربع سميائي) على ســـبيل المثـــال،

حيث أشار إلى ذلك بسهم، ثم العودة إلى المواد: (وحدة صورية، سيم، عملية، قيمـــة، ايزوتوبية، برنامج سردي).

2ــ الإحالة الخارجية:

استخدمها مؤلف القاموس عن طريق إشارات مختصرة تكتفي بـــذكر صـــاحب القول، أو الفكرة بين قوسين دون إعطاء اسم المرجع أو الصفحة مثال ذلـــك (المعجـــم الوسيط)، وقد يحيلنا على مجرد أعلام (**غريماس** 1970) في ص 32، (**رولان بارت** 1957) في ص 117، (**جيرار جنيت**) في ص 95، (**ريكاردو**) في ص 95 ، ويستعين أيضا بأمثلة من الروايات؛ كما هو الشأن في توضيح مصطلح "التبئير"، حين يعيدنا إلى قصة "رمانة"، ورواية "التفكك"، و(اللاز ص 15)، وهي الحالة الوحيدة التي ذكر فيهـــا رقم صفحة الرواية، كما يورد مقطعا من مقدمة الروائي **واسيني الأعرج** فـــي روايـــة "نوار اللوز": "قبل قراءة الرواية التي قد تكون لغتها متعبة، تنازلوا قليلا واقرأوا تغريبة بني هلال" في ص 236.

ومن شأن هذه الطريقة تحفيز القارئ إلى التعمق أكثر في المصادر أو المراجع للإلمام بالجوانب الأخرى المتصلة بدلالة المصطلح، في حين "تساعد الإحالات المسجلة في نهاية تحليل كل مصطلح على فهم سياقه الدلالي"[1]، وتقدم للباحث المختص" الأداة الفعالة عبر المرجعية النصية، نظرا لحيويتها في قراءة النص الذي يحيل باســـتمرار، ونظرا لكون الإحالة في المتن لا تثير فضول القارئ ولا تشد اهتمامه، فإن تخصيصها في أطر ملونة من شأنه أن يشد انتباهه. وهذه الطريقة مطبقة فـــي معجـــم اللســـانيات الحديثة(انكليزي ــ عربي) **لسامي عياد حنا** وآخرين الصادر عن مكتبة لبنان ناشرون سنة 1997، لكنها تتطلب تقنيات فنية عالية مكلفة ربما لم تتـــوفر لـــدى دار الحكمـــة بالجزائر"[2].

وــ الملحقات:

---

[1] – بن مالك، رشيد. قاموس التحليل السميائي للنصوص، ص:06.

[2] – شرشار، عبد القادر. تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، الموقع الالكتروني: –http://www.awu ./dam.org

تَضمَنَ القاموس قائمة بأسماء الأعلام المعربة، مرتبة على خلاف المصطلحات ترتيبا ألفبائيا، ضمت اثنان وستون علما، وثبتا بالمعاجم العربية التي اعتمدها(المنهل، المعجم الوسيط، المعجم الفلسفي...)، والأجنبية، وأهم المصادر(**غريماس، رولان بارت، ريكاردو، تودروف...**) والمراجع (نظرية القصة **للمرزوقي وجميل شاكر**، الأسلوبية والأسلوب **للمسدي**، القصص الشعبي لمنطقة بسكرة **لبورايو...**)، التي اعتمد عليها المؤلف في إنجاز هذا القاموس، والملاحظ أنها مصادر ومراجع متخصصة في الحقل السيميائي والسردي.

تتجلى أهمية هذا القاموس في وحدة الموضوع الذي يعالجه وهو تحليل النصوص، فيقدم جزءا من مصطلحات المادة السيميائية بطريقة علمية، تسهل على القارئ العربي فهمها، والاستعانة بها في استيعاب ما جاء في البحوث والدراسات اللسانية والسيميائية الحديثة والمعاصرة الغربية، و"يتضمن من الترسيمات (Schémas) والأشكال، ما يجعله متميزا؛ فهو معجم جامع في حقله، يمثل حلقة في سلسلة المعاجم المتخصصة عموما، وفي معالجة السيميائيات خصوصا"[1].

2ـ 2ـ الملاحق المصطلحية:

يعد اثبات الملاحق المصطلحية في نهاية كل دراسة أمرا ضروريا؛ بالنظر إلى أنها تسهم في إعطاء نظرة عن منظومة المصطلحات التي يستخدمها كل باحث، وتختصر الجهد في إحصاء نسبة استخدام مصطلحات دون غيرها، كما أنها تعتبر معاجم مصغرة تغيب عنها المفاهيم نظرا لطبيعتها الخاصة.

[1] – بن مالك، رشيد. قاموس التحليل السميائي للنصوص، ص:06.

تعتبر الملاحق المصطلحية سمة أساسية في كتابات الناقد **رشيد بن مالك**، ففي ترجمته لكتاب **آن إينو** الموسوم: "السميائية: الأصول والقواعد والتاريخ"، تباينت ملاحقه التي لم يعتمد فيها على أي من أنماط التراتيب المعروفة، مع أنه ثبت في العنوان لفظتي فرنسي-عربي، ففي الملحق الأول رتب المصطلحات حسب ظهورها في نصي المقدمة ومدرسة باريس[1]، دون اعتماد على الترتيبين الأبجدي العربي أو الفرنسي، وصنفت مصطلحات الملحق الثاني حسب ظهورها في النص، وهذا ما يشكل نوعا ما صعوبة في إدراك المصطلحات، وتتبعها بشكل دقيق، وعلى النقيض من ذلك، جاء ملحق مصطلحاته في دراسته "مقدمة في السميائية السردية" وفق الترتيب الالفبائي العربي.

كما ألحق الناقد **السعيد بوطاجين** دراسته الاشتغال العاملي[2]، بملحق عرض فيه أهم المصطلحات التي جاء على توضيحها، وتفسير آلياتها عقب الثبت مباشرة، وأقر أنه لم يجمع سوى المصطلحات الموظفة في هذا البحث، مع بيان الترتيب المعتمد، الذي زاوج فيه بين الأبجدية العربية والفرنسية، وبين السبب في ذلك، وهو تسهيل البحث عن المصطلح، مع ملاحظة أسبقية الترتيب العربي، كما خضع اختياره للمصطلحات إلى معيار الانتقاء بين الأنسب والأقرب من الموجود، وأيضا لطبيعة المصطلح الأصلي، من خلال تنقيبه في أهم الكتب والقواميس، مع الإشارة إلى بعض الترجمات التي نقلها أصحابها بطريقة آلية.

وحتى يبين جهده الخاص في صناعة المصطلح، يضع الناقد ما اقترح بين مزدوجتين، تميزا له عن باقي المصطلحات، كما هو الحال مع مصطلح "سميأة" Sémiotisation، "قصة متقدمة" Récit(pré) .

3ـ الترجمات السردية في الجزائر:

لقيت المؤلفات اللغوية والنقدية اهتماما خاصا بالمقارنة مع ما كتب في السرد، نظرا لتأخر"الأعمال التي نشرها رواد السرديات من أمثال **جنيت وجريماس وتودروف وبريمون** وغيرهم إلى الثمانينات"[3]، وبالمقابل تأخر ترجمة بعضها إلى العربية.

---

[1] – مجموعة من المؤلفين. السميائية: الأصول والقواعد والتاريخ. تر/ رشيد بن مالك، ص:341-343.

[2] – بوطاجين، السعيد. الاشتغال العاملي، ص: 153 وما بعدها.

[3] – لوكام، سليمة. تلقي السرديات المغاربي. دار سحر للنشر، تونس،2009، ص:07.

وقد عرفت المصطلحية السردية في الجزائر تحولاً كبيراً، حيث تزايد المشتغلون بالتحليل السردي، وبترجمة ما صدر من دراسات (مقالات أو كتب) خاصة من الفرنسية إلى العربية، والحقيقة أن "الترجمة كانت ولا تزال وسيطا فعالا في انتقال المناهج النقدية الغربية إلينا بدءا بالمنهج التاريخي وصولا إلى السرديات، لتجعل من دخولها الساحة النقدية في تمظهراتها المختلفة ضرورة بالنظر لحاجة النقد السردي الجزائري إلى "تجديد أدوات النقد وتحديث آلياته بعد أن طغت عليه المناهج السياقية والتاريخية والاجتماعية التفسيرية في ظل التسارع النقدي الرهيب الذي اجتاح أوروبا وفرنسا على وجه التحديد"[1].

يفهم من الترجمة أنه ذلك النشاط المعرفي الذي يتم بموجبه "الانتقال من ملفوظ معطى إلى ملفوظ آخر يعتبر كمعادل، أو تأويل أدلة لغة بواسطة أدلة من لغة أخرى، أما باعتباره نشاطا سيميائيا يمكن أن تتجزأ الترجمة إلى فعل تأويلي للنص، وفعل منتج لنص معادل نسبيا للنص الأول"[2].

عاد فضل السبق في التعريف بمنجزات مدرسة باريس، التي اهتمت بسميائية السرد ممثلة في **جان كلود كوكي وجريماس** وغيرهم، إلى الناقد **رشيد بن مالك**، في ترجمته لمجموعة من الدراسات جمعها في كتاب: "السميائية: الأصول والقواعد والتاريخ"، قدم فيها مسحا تاريخيا لأهم التيارات السميائية، حيث ألحق الكتاب بمقدمة للمترجم وتمهيدا للناقد **عز الدين المناصرة** بعنوان: شعرية المنهج السميائي تأصيلا للمنهج عند الغرب والعرب، وتطبيقاته الحديثة عند كل من: **بنفنست، غريماس، ريفاتير، كريستيفا**، وضم الكتاب أيضا ترجمة **لآن اينو**: تاريخ السميائية، و**ميشيل آريفييه**: السميائية الأدبية، **جان كلود جيرو ولوي باتييه** السميائية: نظرية تحليل الخطاب، **جوزيف كورتيس**: التحليل السميائي للخطاب: التشاكل والترابط بين التعبير والمضمون، **جان كلود كوكي**: مدرسة باريس السميائية، إضافة إلى عرض للسيرة الذاتية والعلمية **لغريماس**.

---

[1] – المرجع نفسه، ص: ن.

[2] – بن مالك، رشيد. قاموس التحليل السميائي للنصوص، ص:241.

أرجع المترجم سبب إقدامه على تقديم هذه النصوص التي ترصد أهم منجـــزات الحركة السميائية ذات التوجه الغريماسي إلى إشراك القارئ الســـيميائي فـــي رحلـــة التأصيل لهذا العلم، و"لمعرفة المسارات العلمية التي قطعتها السميائية"[1]، مساهمة منه في إثراء المكتبة العربية، التي تشكو قلة المؤلفات المتضمنة للأصول العلميـــة الـــتي مهدت لظهور السيميائية، وترسيخ أرضية صلبة لبناء دعائم مصطلحية قوية.

إن عدم إدراك الفوارق المنهجية والمفهومية بين مختلف المصطلحات، يـــؤدي إلى الغموض والتضارب في الأفكار، والخلط في المفاهيم، ويعمـــق الهـــوة اســـتعمال مصطلحية مضطربة لا يولي أصحابها في أثناء وضعها أهمية إلى خطورة ما ينجـــز عنها من انعكاسات سلبية على البحوث النقدية العربية، ما يولد قطيعة معرفيـــة بيـــن القارئ وبين ما يترجم.

يبين لنا المترجم سبب ترجمته لهذه النصوص، والتي تعود إلـــى العديـــد مـــن الاعتبارات: أولها "الخلط الكبير في بعض البحوث العربية، التي تبدو في الظاهر ذات توجه سيميائي، وهي في العمق بعيدة كل البعد عن أن تمثل هذا التوجه. وقد أفـــرزت هذه الظاهرة نتائج مضللة في هذا التوجه، واضطرابا في القيم العلمية، أضحى القارئ العربي ضحية له، وانعكس ذلك سلبا على المردود العلمي، ثانيا: ســـد النقـــص الـــذي يعاني منه القارئ العربي فهو يتلقى معرفة سيميائية، ويفتقر في ذات الوقت إلى الخلفية التاريخية"[2].

اعتمد المترجم في نقل بعض المصطلحات على قاموس السبيل، ودراسات الناقد **عبد الحميد بورايو**، الذي اعتبره أحد الرواد الأوائل المؤسسين للحركة السميائية فـــي الجزائر.

كما تجدر الإشارة، إلى ترجمة قدمها **عبد الرحمـــان مزيـــان**، لأهـــم المفـــاهيم السردية الواردة في معجم موسوعة علوم اللغة لكل من **أســـوالد ديكـــرو** و**تزيفطـــان تودوروف**

---

[1] – مجموعة من المؤلفين. السميائية: الأصول، القواعد، التاريخ، ص:13.

[2]– المرجع نفسه، ص:14.

(Dictionnaire Encyclopédique de sciences du langage)، بعنوان "مفاهيم سردية"، ويشير إلى أن هذا المعجم الذي "ترجم منه هذه المفاهيم طبع سنة 1972، ومنذ ذلك التاريخ لم يعد طبعه، ولا مراجعته إلا في أواخر التسعينات، حيث ظهر معجم آخر، وهذه المرة اسقط منه اسم **تزفيطان تودوروف**، واستبدل **بجون ماري شايفر** حتى العنوان أضيفت إليه كلمة جديد، غير أن المفاهيم التي أعدها **تودوروف** هي ذاتها التي تناولها **ج.م. شايفر** بقليل من التغيير"[1].

ضم الكتاب المترجم عرض لمجموعة من المفاهيم الوصفية ذات الصلة بالسرد وهي: الكتابة، الحافز، النص، خطاب التخييل، وضعية الخطاب، التلفظ، الشخصية، الصورة، الإحالة، زمن الخطاب، التحويلات الخطابية، الرؤيا في التخييل، الأسلوب.

يقر المترجم بصعوبة المهمة؛ كونها مغامرة تستلزم من المترجم والمتلقي "أن يتسلحا بأدوات معرفية ضرورية تتمثل في الدراية السابقة بتاريخ الأجناس الأدبية وخاصة السردي منها، إضافة إلى الاطلاع الواسع بعلوم اللغة منذ الدراسات اللغوية حتى نشأة اللسانيات، وإلى ما وصلت إليه العلوم الإنسانية في وقتنا الحاضر، وأيضا الخاصيات اللغوية على مستوى واسع من هذا العالم بدءا من اللغات الشفهية أو الرمزية عند الشعوب التي لم تستعمل الكتابة/الخط، إلى تلك التي تتداولها في وقتنا الحاضر باختلاف ثقافات الشعوب"[2]، توجه هذه المفاهيم للقارئ المتخصص، بالنظر إلى "أن التعابير التي وظفت في صياغة هذه المفاهيم "علمية على مستوى التركيب والدلالة"[3].

تعد هذه الترجمة ضرورة ملحة للقارئ العربي؛ من خلال اطلاعه على ما استجد من إنتاج الآخر بغية التواصل الحضاري من موقع معرفي، وتجاوز الرواية بصفتها جنسا أدبيا، "أصبحت مفاهيمها وعناصرها تستخدم في مجالات أخرى مثل الخطاب السياسي والسينمائي والمسرحي، لأن الروائي ملزم بهذه العناصر شأنه في ذلك شأن القارئ والناقد على حد السواء فله- الروائي- الحق في توظيفها بالطريقة

---

[1] – تودوروف، تزيفيتان. مفاهيم سردية. تر/عبد الرحمان مزيان. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص:09.

[2] – المرجع نفسه، ص:07.

[3] – المرجع نفسه، ص: ن.

التي تليق به وتجعله صوتا متفردا، كما أن عدم الإلمام بها قد يؤدي به إلى السقوط في تكرار نماذج سابقة "[1].

تجدر الإشارة إلى ترجمة **محمد يحياتن** لكتاب "المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب"[2] **لدومينيك مانغونو** الصادر عن منشورات الاختلاف، الذي يحتوي على مجموعة من المفردات التي يمكن لدارس الخطاب على تنوع اهتماماته الاستعانة بها.

قام الناقد **عبد الحميد بورايو** بعملية جمع لمجموعة من المقالات المترجمة في كتاب عنونه "بالكشف عن المعنى في النص السردي" (النظرية السميائية السردية)؛ المقال الأول لكل من **أ.ج.غريماس** و**ج.كورتيس** قدم فيه لمفاهيم البنية العميقة والدلالية والمربع السميائي، المقال الثاني ضم تعريفات اصطلاحية للفواعل، الممثلون، الصور **لغريماس**، المقال الثالث عن حركية الضرورات السميائية **لغريماس** بالتعاون مع **فرنسوا راستي**، المقال الرابع: عناصر نحو سردي **غريماس**، أما المقال الأخير: المربع السيميائي والتركيب السردي **لدانيال باط**.

تعالج هذه الدراسات الخطاب السردي وفق مقاربات منهجية متعددة، "تجمع ما بينها العناية الكبيرة بالبنية السردية التي تستمد وسائلها المنهجية من البنيوية والسميائيات"[3]، إذ كان الهدف من ترجمته تعليمي؛ من خلال تقديم مداخل "السرديات بطريقة بسيطة، ثم توزيعه على قسمين أساسين: نظري وتطبيقي الأول: مبادئ السميائيات الشكلانية في صيغتها الفرنسية والمسماة عادة بمدرسة باريس. الثاني احتوى على دراسات متنوعة بعضها طبق مبادئ التحليل السميائي المحددة في القسم النظري، وبعضها الآخر استعمل المنهج البنيوي دون أن يتقيد بآليات التحليل السميائي[4].

---

[1] – المرجع السابق، ص:07.

[2] – أنظر: مانغونو، دومينيك. المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب. تر/محمد يحياتن. ط 1. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.

[3] – مجموعة من المؤلفين. الكشف عن المعنى في النص السردي. تر/ عبد الحميد بورايو. دار السبيل، الجزائر، ص:04.

[4] – المرجع السابق، ص:04.

كما ترجم أيضا –الناقد **بورايو**– مقال **لناتالي بيغاي** بعنوان "ما هو التنـــاص"؟ عرض فيه لأهم النظريات التي اهتمت بالتناص؛ باعتباره مكونا للأدب، إذ ليس هناك نص يكتب بمعزل عن ما كتب سابقا، فكل "كتابة تقع دائما ضمن الأعمال التي تسبقها، ولا يمكنها أبدا أن تمحو الأدب السابق عليها"[1]، كان الهدف من هذه الدراســـة بيـــان التطبيقات التناصية المتعددة، التي تظهر عند **جوليا كرستيفا** كفعالية نصية يتم بموجبها تحويل نصوص تتقاطع بدورها مع نصوص أخرى، تلغي بعضها بعضا، وعند **جيرار جنيت** عنصر من عناصر المتعاليات النصية؛ أي كل "ما يضـــع نصـــا فـــي علاقـــة، صريحة أو خفية بنصوص أخرى" [2]، وترتبط عند **ميخائيل ريفاتير** بالقارئ نظرا لمـــا يمتلكه من مرجعيات، يجعل التناص "كل أثر[ندركه] كما هـــو، ســـواء تعلـــق الأمـــر باستشهاد ظاهر، أو ذكريات مبهمة"[3]، بمعنى أن التناص مجرد تلقي القارئ للعلاقـــة بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو تلته، ووفقه لا يكون القارئ حرا تلقيه كونه مكتشـــفا لا غير، ويتقاطع معه التوجه **رولان بارت** حين يجعل التناص "تـــذكر دائري، يصـــبغ القراءة بصبغة ذاتية تنبه ذاكرة القارئ باستحضار كلمة أو موضوع" [4].

في ترجمته لكتاب "الرواية" للمؤلف **برنار فاليت**، هذه الدراسة الـــتي" تقـــترح وصف الطرق التي تسمح بمعالجة قراءة الرواية من منظور منهجي وبالنسبة للتحليلات الشكلية، الغرضية أو الدلالية بصفة أعم"[5]، استيعابا لأهـــم منجـــزات تحليـــل النـــص الروائي وشاملا لمختلف المعالجات النقدية على اختلاف مناهجها وأصولها المعرفيـــة، في لغة تزاوج بين البساطة والعمق، مدعمة بجهاز اصـــطلاحي واســـع وبمرجعيـــات متنوعة وثرية.

---

[1] – بيغالي، ناتالي. ماهو التناص؟ تر: عبد الحميد بورايو. مجلة المعنى، منشورات المركز الجامعي خنشلة،ع 2، جويلية 2009، ص:375.

[2] – المرجع نفسه، ص:379.

[3] – المرجع نفسه، ص:382.

[4] – المرجع نفسه، ص:386.

[5] – فاليت، برنار. الرواية (المقدمة)، ص:07.

تمثلت صعوبة ترجمة الكتاب في إيجاد المصطلحات المناسبة، التي تجاوزها المترجم بالاستفادة من أهم الدراسات العربية الحديثة في مجال الأدب الروائي، وبعض المعاجم الروائية المتخصصة، وما اقترح في دراساته السابقة، والصعوبة الثانية؛ "ترجمة التعليقات النقدية على الشواهد المستقطعة من مدونة واسعة جدا من الروايات الفرنسية التي ظهرت منذ القرن التاسع عشر حتى اليوم، نظرا لكون هذه التعليقات تعالج نصا في اللغة الفرنسية وتستعين بآليات قراءة وبمعجم اصطلاحي يتعلق مباشرة بخواص هذه النصوص في لغتها الأصلية، وهي خواص قد تعجز الترجمة عن الكشف عنها أو بيانها بسب الفروق اللغوية بين اللغتين؛ المترجم عنها والمترجم لها"[1]، ولتجاوز هذا الإشكال استخدم مصطلحات عربية مع إثبات المصطلح الأجنبي مقابلها لتسهل عملية إدراكها.

تكمن أهمية هذا الكتاب في تحقيق الأبعاد التعليمية؛ بتبسيط الإجراءات التي تقارب الخطاب الروائي، ومعرفة ما قدمته المدارس النقدية الحديثة والمعاصرة في مجال نقد الرواية وتحليل خطاباتها، كما "تمد القارئ بمدونة تشمل أهم الأعمال الروائية الفرنسية، ومن الدراسات النقدية الفرنسية واستيعاب تاريخ تطور الفن الروائي في فرنسا وأهم مدارسه وكذلك الحركة النقدية التي واكبته بمختلف توجهاتها"[2]، والمساهمة في وصل البحث الأدبي باللغة العربية بنظيره في البلاد الأخرى، التي طورت آلياتها البحثية.

اقترحت الدراسة وصفا لمجموعة "الطرق التي تسمح بمعالجة قراءة الرواية من منظور منهجي، وبالنسبة للتحليلات الشكلية"[3]، وبيان تنوع المقاربات والمناهج التي أدت إلى تجديد الدراسات الأدبية، والتي تدرس الملفوظ الروائي في عنصر السرد، الوصف، الخطاب ويتجلى هذا الأخير من خلال العلامات الكلامية لتلفظ الشخصيات.

---

[1] – المرجع السابق، ص: 07.

[2] – المرجع نفسه، ص: ن.

[3] – المرجع نفسه، ص: ن.

تعرض لنا الترجمة البدايات الأولى لظهور فن الرواية، والتي كانت في شـــكل مكتوب لارتباطها الوثيق بالتاريخ، واقترانها الشكلي بعنصر التخييل، الذي أتـــاح لهـــا الاقتراب من الحكاية والقصة، والاستفادة من قانون البقاء للأقوى، لتصب كخطاب في اللاواقع، وتقاسمها الفضاء الرمزي مع قصص البطولة.

كان لنقاد أمثال **مارت روبرت** فضل تشبيه الرواية ب"الابن غير الشرعي" الذي فاز بآدابه النبيلة متخليا عن ميوله الساخرة، و**لباختين** في اكتشاف تعدديـــة الأصـــوات واللغات والطبقات الثقافية، وربطها بالحوارية السقراطية، وتميزه بيـــن ثلاث كيفيـــات لنقل كلام الشخصيات: الأسلوب المباشر، غير المباشر والأسلوب غير المباشر الحر.

تعالقت الرواية بعلم النفس والاجتماع، وكانت ميدانا أســـهمت فيـــه اللســـانيات والبنيوية والسميولوجيا، بتقديم منهج يتقصى النصوص، واقتصرت السرديات كنوع من الشعرية المحصورة على الواقعة الروائية، تهتم بالتبئير من أجل تصنيف المونولوجات، إضافة إلى الاهتمام بالزمنية (أزمنة الأفعال، الترتيب، المدة، التردد).

ونظرا لاعتماد الرواية على اللغة؛ فهذا يعنى أن تتيح للدارس تطبيق الوظـــائف الست عليها، كما حددها **جاكبسون**؛ إذ تركز بعض الخطابات السردية على الأنا (تدخل السارد)، والبعض يوجه إلى المتلقي كأغلب روايات القرن التاسع عشر، وأخرى تترك مكانا واسعا للمرجع أكثر من الرسالة.

يقيم **جاكبسون** مما سبق تقسيما للشعر والنثر أختصره في الآتي:

الشعر	**النثر**
الغنائية	**الواقعية**
الاستعارة	**الكناية**

هذه الترجمات على تنوعها تعد المساهمة الوحيدة ــ على حد اطلاعي المحدود في مجال الدراسات السردية، في انتظار تجارب جديدة، تنتظر الطبع والنشر سواء كانت مساهمات فردية، أو على شكل منشورات تابعة لمخابر متخصصة في الترجمة والمصطلح في مختلف الجامعات نذكر منها:

مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات في جامعة قسنطينة[1]، الذي أنشأ سنة 2001 تحت إشراف: د.**عبد الله حمادي**، والذي يهدف إلى تكريس جهود نخبة من الباحثين بالجامعة الجزائرية للترجمة من الآداب العالمية، قصد إثراء الساحة الأدبية والثقافية الجزائرية، وفتح نوافذ يطل من خلالها القارئ عامة والطالب والأستاذ الجامعي الباحث خاصة على مختلف الأجناس الأدبية التي تنتجه شعوب المعمورة.

نشر في مجال السرد عن المخبر:

لوران فليدر،1998،الرواية الفرنسية المعاصرة، تر/ **فيصل الأحمر**،2004.

روجر فاولر،1983، اللسانيات والرواية، تر/ **أحمد مومن**،2006.

الخاتمة:

ليس من الحكمة الخوض في بيان أهمية منهج نقدي على حساب آخر، بالنظر إلى الدور المشترك الذي أداه وفعله كل منهج من منظوره في الاقتراب من النص

[1] – أنظر: كاللر، جونثن. نظرية الأدب.

السردي، وإن كان بصورة تتلمس قدرا كبيرا من الانفتاح على العوالم الخارجية، كما اتضح الأمر مع المناهج السياقية، أو كان بصورة مباشرة منهجية قدمتها المناهج النسقية.

التزمت الدراسات النقدية السردية في الجزائر، خط تطور طبيعي؛ ذلك أنها بدأت انطباعية؛ كحال بدايات النقد في العالم الغربي والعربي، حين انصب الاهتمام على إصدار أحكام قيمية، نظرا لدرجة التأثر بالنص أثناء لحظة تذوقه الأولى، دون تعمق في عناصره الداخلية أو تنقيبا في مكوناته الأساسية أو حتى استنادا لعناصر خارجة عنه، ومن ثم كان معيار الحكم مدى تقبل الناقد للنص، والأمثلة على ذلك كثيرة في متون الصحف ومجلات الستينات.

كانت البدايات النقدية في مجال السرد مرافقة للمحاولات القصصية الأولى، التي أسهمت الظروف التاريخية التي عرفتها الجزائر في بلورتها وتشكيل معالمها، وسببا في تأجيل ظهور فن الرواية إلى نهاية الستينات وبداية الاستقلال، لاكتمال الوعي الأدبي والنضوج الفني لكتاب القصة، واتساع رقعة اهتماماتهم، والذين تحولوا إلى الرواية؛ لعدم قدرة القصة على استيعاب الشخصيات والأحداث الكثيرة والمتناقضة، مع كتاب من أمثال **عبد الحميد بن هدوقة، الطاهر وطار.**

عرفت كل مرحلة تاريخية مسارها النقدي الخاص بها، وفتحت الثورة المجال واسعا أمام أقلام النقاد بعد أن سيطر الشعر على الاهتمام الدرسي، فكانت فاتحة غيرت مسار الأدب بعامة؛ بالانتقال إلى فن القصة أولا فالرواية، وفتحت المجال واسعا للدراسات النقدية السردية، عند أقلام مارست الكتابة والنقد على حد سواء؛ من أمثال **عبد الله ركيبي** و**محمد مصايف**، وما يجمع بينها تلك الإشارات الصريحة التي تقر بأهمية الثورة، ودورها الفاعل في ظهور فن القصة، في رؤية متشبعة بالفكر الواقعي المتأثر بالتوجه الاشتراكي السائد في تلك الفترة؛ ويتجلى ذلك في مناقشة بعض المفاهيم كالالتزام والانعكاس وغيرها من الايديولوجيات المنظمة للخط الاشتراكي في تمظهرها الأدبي.

اجتاحت التغيرات التي مست النقد في الغرب، وخاصة في فرنسا موطن **رولان بارت** مفجر هذه الثورة النقدية تحت شعار "موت المؤلف"، النقد في الجـــزائر، رغـــم الفجوة الزمنية الفاصلة بينهما، التي أوجدت مناهج نسقية فرضـــت قطيعـــة معرفيـــة بالمناهج السياقية، وكانت الوسائط في هذا التأثر؛ البعثات العلمية التي التقطـــت تلـــك التطورات، وتتلمذ أهم نقادنا(**رشيد بن مالك، السعيد بوطاجين، حسين خمري**)، علـــى يد أسماء نقدية (**غريماس، جيرار جنيت، جوليا كرستيفا**)، كان له الدور الأساسي فـــي التعريف بمنجزاتهم، ونقل هؤلاء النقاد مبادئ البنيويـــة والشـــكلانية والســـميائية فـــي مؤلفاتهم فيما بعد، وعكفوا على تطبيق إجراءاتها على نصوص سردية جزائرية بحتة، بالإضافة إلى تأثير الترجمات الوافدة من المغرب والمشرق لأهم النصوص الســـردية كنصوص الشكلانيين الروس، ودراسات كل من **تودوروف، ميخائيل بـــاختين، رولان بارت...**

لقد لمست من خلال هذه الدراسة، طواعيـــة النصـــوص الســـردية الجزائريـــة وقابليتها لتقبل بعض المناهج النقدية التي ظلت لفترة طويلة مستبعدة من طرف النقـــاد لأسباب ثقافية بحتة، حيث جازف بعض نقادنا(**أحمد حيدوش، صالح مفقودة**)، وتمكنوا من توظيف بعض إجراءات ومفردات المنهج النفسي فـــي محاولـــة لقـــراءة جديـــدة، استطاعت أن تحافظ على جوهر المنهج كما جاء بـــه أعلامـــه (**فرويـــد** وتلاميـــذه)، والاهتمام بالنص والارتكاز عليه، لتحليل نفسية الشخصيات التي تحرك مسار الأحداث به، ومن ثمة استثمار وسائل التحليل النفسي خدمة للنص.

ومن خلال قراءتي لأهم المدونات والدراسات النقدية الســـردية، أخلـــص إلـــى مجموعة من الملاحظات أهمها:

– ارتباط الأدب بالواقع، وبالظروف التاريخية التي أنتجته، "فكما تكـــون الشـــجرة يكون ثمرها" كما يقول بذلك المنهج التاريخي، وبذلك استلهم الأدب – موضوع النقد– هذه المعطيات، وعبر عن كل مرحلـــة تاريخيـــة عرفتهـــا الجـــزائر احتلالا وثـــورة واستقلالا، كما عبر النقد برؤية فوتوغرافية عن واقع المجتمع وتناقضاته.

– الاهتمام بالدراسات السردية خاصة في مجال العرض النظري عند الناقد **عبد الحميد بورايو** في مقدمة كتابه "منطق السرد"، والتي تعتبر عرضا لأهم الاتجاهات البنيوية في مجال الدراسات السردية، ومناقشة أهم الآراء السردية ومعارضتها أحيانا، كما نجده عند الناقد **عبد الملك مرتاض** في كتابه "في نظرية الرواية"، أو تقديم البديل الإجرائي، كما جاء به الناقد **السعيد بوطاجين** في "الاشتغال العاملي"، وتجاوز ما هو قائم بانتهاج مقاربات جديدة، كما قدمه الناقد **محمد بشير بويجرة** في "بنية الزمن"، وكان الناقد **رشيد بن مالك** أول من قدم التوجه السميائي، حسب طرح **غريماس** ومدرسة باريس ممارسة وتنظيرا.

– استنتج من خلال دراسة إحصائية تقف على الكم الهائل من الدراسات البنيوية والسميائية، التطور النوعي والكمي الناتج عن تراكم الدراسات النقدية التي استفادت من الممارسات البنيوية في قراءتها للواقع النقدي السردي في الجزائر، مقارنة بما حقق في ظل الدراسات السياقية، في مقاربة النصوص روائية أو قصصية أو تراثية، وطواعيتها لاستقبال آليات المحايثة.

– طواعية النصوص الشعبية الجزائرية للتحليل، وفق إجراءات المناهج الحديثة، وهو المؤشر الذي يجمعها بعائلة الحكايات الشعبية العالمية، التي تناسب المنهج الشكلي ومجموعة الوظائف التي حددها **فلاديمير بروب**، وهو ما برهن عليه الناقد **عبد الحميد بورايو** في دراساته لمختلف القصص الشعبية.

– يطبع التوجه المصطلحي في الجزائر، تنوع في طرائق صناعة المصطلح وثراء في دواله، والملاحظ سيطرة التوجه الاشتقاقي، وذيوع استخدامه عند أغلب المصطلحيين، مع تسارع ملحوظ عرفته آلية التعريب عند البعض الأخر، كما تتجلى بعض الدعوات التي ترمي إلى توظيف الموروث النقدي، من أجل بناء قاعدة مصطلحية نابعة من عمق تراثنا العربي.

– من خلال قراءتي التي استهدفت "قاموس مصطلحات التحليل السميائي للنصوص" **لرشيد بن مالك**، والذي يعد أول قاموس جزائري مختص في مجال السميائية السردية، والوحيد على الساحة النقدية الجزائرية، والذي أراد به الناقد أن

يشمل أهم المفردات والمصطلحات النقدية، التي يحتاجها القارئ والدارس المهتم بمجال تحليل النصوص وفق اجراءات المنهج السميائي، كما يمدنا ببعض المفاهيم في عديد الاختصاصات؛ ذلك أننا نجد اللسانيات وعلم الاجتماع والفلسفة وغيرها من العلوم، التي تجد تماسات مع المنهج السميائي، فقصد أن يكون القاموس ميسرا لغويا ودقيقا مفهوميا، مستشهدا بالترسيمات والأشكال، ما وجد الأمر يحتاج ذلك.

– تبقى جهود المترجمين الجزائريين في مجال السرد محدودا ومتقطعا، رغم الكفاءة التي يمتلكها نقادنا، وتحكمهم في أبجديات المصطلح وطرائق إنتاجه، والتي تؤهلهم إلى إنتاج نصوص مترجمة، ترقى إلى آمال القراء وطموحات الباحثين المتخصصين، وإثراء المكتبة السردية بنصوص جديدة، تواكب التغيرات الطارئة في مجال النقد بعامة والسرد بخاصة، ويتحقق كل ذلك؛ بتفعيل دور المخابر والورشات المتخصصة في البحث والترجمة، وهي كثيرة في الجزائر، كمخبر المصطلح والترجمة في جامعة الجزائر، ومخبر المصطلح بجامعة تلمسان، ومخبر الترجمة بجامعة قسنطينة، ودعم الجهود الفردية بتوفير الأجواء المناسبة.

– وفي انتظار دراسات سردية تستثمر إجراءات مناهج أكثر حداثة، وأكثر تنوعا، تحتفي بالمغيب؛ كالمنهج التفكيكي، والمنهج الثقافي، الذي لم أجد لهما من الدراسات التطبيقية مكانا –حسب علمي– يبقى النقد السردي في الجزائر مراوحا لمكانه، ومستقرا على اتباع مناهج تهتم بمقاربة النصوص انطلاقا من بنياتها الداخلية.

ثبت المصطلحات عربي – فرنسي

عربية	فرنسية
أ	
إبدال	Conversion
إبطال	Falsification
اتصال، وصلة	Conjonction
إثبات	Assertion
إجراء	Procédure
اختبار	Épreuve
أداء	Performance
أدبية	Littérarité
إرادة	Vouloir
استباع	Implication
استبدال	Paradigme
استعمال	Manipulation
استنتاج	Déduction
أسلوب	Style
اشارة	Deixis
اشارة	Signal
إضمار	Ellipse
افتقار	Manque
إقناعي	Persuasif
امتلاك	Acquisition
إنتاج	Production
انتقام	Vengeance

Performance	إنجاز، أداء
Hyponymique	انضوائية
Disjonction	انفصال، فصلة
Connotions	إيحاء
ب	
Hypotascique	برانية
Héros	بطل
Structure narratives	بنيات سردية
ت	
Interprétation	تأويل
Focalisons	تبئير
Quête	تحري
Abstraction	تحريد
Vérification	تحقق
Réalisation	تحقيق
Transformation	تحويل
Itératif	ترددية
Isotopie	تشاكل، نظير، ايزوتوبيا
Personnification	تشخيص
Contrariété	تضاد
Enchâssement	تضمين
Corrélation	تعالق
Suspension	تعليق
Dénotation	تقرير
Découpage	تقطيع
Segmentation	تقطيع
Redondance	تكرار

Répétitif	تكرارية
Intertextualité	تناص
Contradiction	تناقض
Fréquence	تواتر
ح	
Motif	حافز، موتيف
Évènement	حدث
Mouvement	حركة
Histoire	حكاية
Dialogue	حوار
خ	
Information	خبر
Discours	خطاب
Sommaire	خلاصة
د	
Rôle	دور
Durée	ديمومة
ذ	
Sujet	ذات، موضوع، فاعل
ر	
Narrateur	راوي
Symbole	رمز
ز	
Temps	زمن
س	
Narration	سرد
Narrativité	سردية

Amplitude	سعة
Prolepses	سوابق
Contexte	سياق
ش	
Formel	شكلي
ص	
Vérité	صدق
Jonction	صلة
Voix narrative	صوت سردي
Figure	صورة
Processus	صيرورة
Mode statique	صيغة ثابتة
ظ	
Paraitre	ظاهر
ع	
Actant	عامل، القائم بالفعل
Marque	علامة
Relationnelle	علائقية
Narratologie	علم السرد
ف	
Amorce	فاتحة
Débrayage	فصل
Espace	فضاء، حيز
Privation	فقدان
Pivot narratif	قطب سردي
Récit	قصة
Valeur	قيمة

ك	
Compétence	كفاءة
Modalité	كيفية، صيغية
ل	
Métalangage	لغة واصفة، ميتالغة
Analepses	لواحق
م	
Classème	مأصل
Transdiégétique	متعالية المحكي
Hétéro-homodiégétique	مثلية المحكي
Métadiégétique	محكي واصف
Durée	مدة
Référent	مرجع
Narre	مروي
Narrataire	مروي له
Adjuvant	مساند، مساعد
Personnifiés	مشخصون
Scène	مشهد
Contenu	مضمون
Opposant	معارض
Sens	معنى
Anachronie	مفارقة
Paradoxe	مفارقة
Séquence	مقطوعة، متوالية
Catégorie	مقولة
Énonce model	ملفوظ صيغي
Énonce descriptif	ملفوظ وصفي

Acteur	ممثل
Narrativise	ممسرد
Monologue	مناجاة
Perspective	منظور
Interdiction	منع
Morphologie	مورفولوجية
Objet	موضوع
Thématique	موضوعاتي
Thème	موضوعاتي، غرضي، تيمي
Anthropomorphe	مؤنسن
ن	
Texte	نص
ه	
Domination	هيمنة
و	
Point du vue	وجهة النظر
Unité	وحدة
Catalyse	وساطة
Descriptive	وصفية
Position	وضعية
Fonction	وظيفة
Pause	وقفة

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر

دودو، أبو العيد.

1. بحيرة الزيتون. ط 2. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1992.

ثانيا: المراجع العربية

الأعرج، واسينى.

2. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
3. النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1985.

بدري، عثمان.

4. المعالم المتصدرة للنقد الأدبي في العالم العربي أواخر القرن العشرين وبداية الألفية الثالثة. منشورات تالة، الجزائر، 2007.

بلعلى، آمنة.

5. المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف. دار الأمل، الجزائر، 2006.

بلوحي، محمد.

6. الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق. دار الغرب، وهران، 2002.

بورايو، عبد الحميد.

7. القصص الشعبي في منطقة بسكرة. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
8. منطق السرد. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.
9. الأدب الشعبي الجزائري. دار القصبة، الجزائر، 2007.
10. الحكايات الخرافية للمغرب العربي. منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007.
11. البطل الملحمي والبطلة الضحية. منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007.

بن مالك، رشيد.

12. مقدمة في السميائية السردية. دار القصبة، الجزائر، 2000.

بوطاجين، السعيد.

13. الاشتغال العاملي. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000.
14. السرد ووهم المرجع. ط 1. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.
15. الترجمة والمصطلح. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.

بويجرة، محمد بشير.

16. بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري. ج 1. دار الغرب، وهران، 2001.

تحريشي، محمد.

17. في الرواية والقصة والمسرح. منشورات دحلب، الجزائر، 2007.

الحمزاوي، رشاد.

18. المعجمية. مركز النشر الجامعي، تونس، 2004.

الحيادرة، مصطفى طاهر.

19. من قضايا المصطلح. ج 2-ج 3، علم الكتاب الحديث، أربد، الأردن، 2003.

حيدوش، احمد

20. الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2004.
21. المنهج وتمنع الخطاب. ط 1. دار الأوطان، الجزائر، 2009.

خمري، حسين.

22. فضاء المتخيل. ط 1. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.
23. نظرية النص. ط 1. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.

ركيبي، عبد الله.

24. الأوراس في الشعر ودراسات أخرى. الشركة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1982.
25. تطور النثر الجزائري الحديث(1830- 1974). المنظمة العربية للتربيـــة والثقافـــة والعلوم، القاهرة، 1976.

رماني، إبراهيم.

26. أوراق في النقد الأدبي. دار الشهاب، باتنة، 1985.

زعموش، عمار.

27. النقد الأدبي المعاصر في الجزائر. منشورات جامعة منتوري، قسنطينة،2001.

ساري، محمد.

28. الأدب والمجتمع. دار الأمل، الجزائر، 2008.

ساسي، عمار.

29. المصطلح في اللسان العربي. ط 1. عالم الكتاب، إربد، الأردن، 2009.

شقروش، نادية.

30. مباحث في السميائية السردية، دار الأمل، الجزائر، 2008.

صفدي، مطاع.

31. نقد العقل الغربي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1990.

طالب، أحمد.

32. الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1989.

عيلان، عمرو.

33. الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي. منشورات جامعة قسنطينة، الجزائر،2001 .

34. في مناهج تحليل الخطاب السردي. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.

فوغالي، باديس.

35. التجربة القصصية النسائية في الجزائر. ط 1. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2002.

قصوري، إدريس.

36. أسلوبية الرواية. ط 1. عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، 2008.

لعكايشي،عزيز.

37. من أسئلة الراهن بين النقد والإبداع الجزائري الحديث. المؤسسة الوطنية للفنون والطباعة، الجزائر، 2007.

لوكام، سليمة.

38. تلقي السرديات المغاربي. دار سحر للنشر، تونس، 2009.

مجموعة من المؤلفين.

39. مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص. ط 1. دار الحداثة، بيروت، 1985.

40. معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة. ط 2. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت،1996.

مخلوف، عامر.

41. مظاهر التجديد في القصة الجزائرية. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

مرتاض، عبد الملك.

42. في نظرية النقد. دار هومة، الجزائر، 2002.

43. نظرية القراءة. دار الغرب، وهران، 2003.

44. نظرية النص الأدبي. دار هومة، الجزائر، 2007.
45. نهضة الأدب الجزائري المعاصر. الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، 1983.
46. فنون النثر الأدبي في الجزائر(1931–1954). ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
47. القصة الجزائرية الحديثة. دار الغرب، وهران،2008.
48. في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد. دار الغرب، وهران، دون تاريخ.

مصايف، محمد.

49. الرواية العربية الجزائرية الحديثة. الدار العربية للكتاب، الجزائر، 1983.
50. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي. ط 2. المؤسسة الوطنية للكتـــاب، الجـــزائر، 1984.
51. القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

المعتوق، أحمد محمد.

52. المعاجم اللغوية العربية. ط 1. دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 2008.

المليجي، حلمي.

53. علم النفس المعاصر. ط 8. دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 2000.

منور، أحمد.

54. قراءات في الأدب الجزائري. مكتبة الشعب، الجزائر، 1981.

وغليسي، يوسف.

55. الخطاب النقدي عند مرتاض. رابطة إبداع، سطيف، 2002.
56. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي.ط 1. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.

يوسف، أحمد.

57. القراءة النسقية. منشورات الاختلاف، الجزائر،2007.

ثالثا: المراجع المترجمة

باختين، ميخائيل.

58. شعرية دوستويفسكي. ط 1. تر/ جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، المغرب، 1986.
59. الخطاب الروائي. ط 2. تر/ محمد برادة، دار الأمان، الرباط، 1987.

بارت، رولان.

60. ـــالنقد البنيوي للحكاية. ط 1. تر/أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت/ باريس، 1988.

بروب، فلاديمير.

61. مورفولوجيا القصة. ط 1. تر/ عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، دار شراع للدراسات والنشر، دمشق، 1996.

بوتور، ميشال.

62. بحوث في الرواية الجديدة. تر/ فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنـــــان، 1986.

بودوستنيك، فاسيلي وياخوت، أوفشي.

63. ألف باء المادية الجدلية. ط 1. تر/جورج طرابيشي. دار الطليعة، بيروت، 1979.

تودوروف، تزيفيتان.

64. نقد النقد. تر/ سامي سويدان. مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1986.

65. مفاهيم سردية.ط 1. تر/عبد الرحمان مزيان. منشورات الاختلاف، الجزائر،2005.

66. الشعرية.ط 2. تر/شكري المبخوت، رجاء بن سلامة. دار توبقال، المغرب، 1990.

67. باختين والمبدأ الحواري. ط 3. تر/ فخري صالح. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996.

ديكارت، رينييه.

68. مقالة في المنهج. تر/ جميل صليبا، موفم للنشر، الجزائر.

فاليت، برنار.

69. الرواية. تر/عبد الحميد بورايو. دار الحكمة، الجزائر،2000.

كوللر، جونثين.

70. نظرية الأدب. تر/ خميسي بوغرارة. منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللســـانيات، قسنطينة، 2007.

مانغونو، دومينيك.

71. المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب. ط 1. تر/ محمد يحياتن، منشـــورات الاختلاف، الجزائر، 2008.

مجموعة من المؤلفين.

72. السميائية: الأصول والقواعد والتاريخ. ط 1. تر/ رشيد بن مالك، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2008.
73. الكشف عن المعنى في النص السردي. تر/عبد الحميد بورايو، دار السبيل، الجـــزائر، 2008.

والاس، مارتن.

74. نظريات السرد الحديثة. تر/ حياة جاسم محمد. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1998.

وليك، رنييه ووارين، أوستن.

75. نظرية الأدب. تر/ محي الدين صبحي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيـــروت، 1987.

رابعا: المعاجم والقواميس

بن مالك رشيد.

76. قاموس مصطلحات التحليل السميائي للنصوص، عربـــي- انجليـــزي- فرنســـي، دار الحكمة، الجزائر، 2000.

خامسا: المجلات والدوريات

77. **بلوحي، محمد.** "اللسانيات المعاصرة واشكالية ترجمة المصطلح اللسانونقدي-البنيويـــة والسميائية أنموذجا". مجلة الآداب، العدد التاسع، جامعة تلمسان، 2005.
78. **بلوحي، محمد.** "القراءة النسقية/ مدرسيات الاسلوبية، التفكيكية، السيميائية". مجلة كتابات معاصرة، العدد 39، المجلد العاشر، بيروت، لبنان، 2000.
79. **بن مالك، رشيد.** "سميائية العنوان في رواية " نوار اللوز"، أعمـــال وبحـــوث الملتقـــى الدولي السادس، ط 6، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، 2008.
80. **بن مالك، رشيد.** "سميائية النص الروائي "نوار اللوز" نموذجا". مجلة المساءلة، العـــدد الأول، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 1991.
81. **بن مراد، ابراهيم.** "المعاجم العلمية العربية المختصة ودور الحاسوب". مجلـــة اللغـــة العربية، العدد الرابع، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2001.

82. **بيغالي، ناتالي.** ما هو التناص؟ تر/ عبد الحميد بورايو. مجلة المعنى، منشورات المركز الجامعي خنشلة، العدد الثاني، 2009.
83. **دراوش، مصطفى.** "النقد النفسي والقراءة المفارقة". فعاليات الملتقى الدولي الثالث حول الخطاب النقدي العربي المعاصر، منشورات المركز الجامعي خنشلة، 2009.
84. **دراوش، محمد.** "وهم الوظيفة الجمالية في مقولات النسق". مجلة معالم، منشورات المركز الجامعي البويرة، العدد الثالث، 2007.
85. **ساري، محمد.** "نقد القصة القصيرة عند محمد مصايف". آمال، العدد 64، وزارة الثقافة، الجزائر، 1996.
86. **السد، نور الدين.** "تحليل الخطاب السردي". مجلة آمال، العدد 63، وزارة الثقافة، الجزائر، 1995.
87. **مفقودة، صالح.** "رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي في ضوء التحليل النفسي". مجموع محاضرات الملتقى الدولي العاشر، منشورات خنشلة، 2008.

سادسا: الرسائل الجامعية

الأطرش، يوسف.

88. بنية الخطاب السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة، أطروحة دكتوراه دولة في الأدب الحديث، إشراف د: عز الدين بوبيش، جامعة منتوري، قسنطينة،2003.

سابعا: المواقع الالكترونية

89. **بلوحي، محمد.** آليات الخطاب النقدي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، اتحاد الكتاب العرب http://www.awu-dam.org/
90. **بن سالم، عبد القادر.** مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، اتحاد الكتاب العرب http://www.awu-dam.org/
91. **صدقي، الزوهرة.** حول حدود التخييل الذاتي، http://www.dorob.org/

فهرس الموضوعات:

المقدمة..... أ–د
مدخل..... 2
الفصل الأول: المناهج السياقية في نقد السرد
تمهيد..... 26
1 ــ المنهج الانطباعي في نقد السرد..... 28
2 ــ المنهج التاريخي في نقد السرد..... 32
3 ــ المنهج الواقعـــي في نقد السرد..... 43
4 ــ المنهج النفـــــسي في نقد السرد..... 53
الفصل الثاني: المناهج النسقية في نقد السرد
تمهيد..... 65
1ــ في نقد الرواية..... 67
1ــ 1ــ المنهج البنيوي..... 67
1ــ 2ــ المنهج السميائي..... 76
1ــ 3ــ المنهج الأسلوبي..... 87
2ــ في نقد القصة..... 93
2ــ 1ــ سميائية القصة..... 93
2ــ 2ــ بنية القصة..... 95
3ــ في نقد الحكاية الشعبية..... 98
الفصل الثالث: المصطلح السردي في الجزائر
تمهيد..... 106
1ــ رؤية في واقع المصطلح السردي في 108

Résumé:

Cette étude vise à prévisualiser le travail effectué par les chercheurs Algériens dans le domaine de la narration et de sa structure, nous ne pouvons pas aller dans cette expérience, sans passer à début Fondation première apparition, y compris la critique, à croyant de continuité de la connaissance ,de ce qui a été réalisé dans des circonstances difficiles connues à l'Algérie de la période coloniale.

la principale motivation pour le choix du sujet de recherche; l'énorme quantité des recherches qui a été la critique de la narration en Algérie, qui avait besoin de traiter la classification et un suivi précis de voir comment sont nos critiques des programmes différents, et d'absorber ce qui a été écrit plus de l'émergence d'espèces jusqu'à maintenant, et la deuxième raison est déplacé par contact direct à critiques Algériens dans les divers événements et forums qui a amené les chercheurs, les étudiants.

je choisissé de souscription cette adresse: **critique du discours algérien - critique narration modèle -** la recherche qui recouvrit sur les approches les plus importantes de la critique, qui a porté sur le récit (histoire, roman, contes), sans attirer mon attention à la critique de poésie, si elle a rencontré une attention particulière par les chercheurs, que Les premiers signes de la critique en Algérie, était basée sur l'analyse des textes poétiques dans les études de critiques tels que: **Abu al-Qasim Saadallah, Othman Saadi, Saleh Kharfi** et autres, qui doit à son tour une étude similaire, se tient à la dimension et les caractéristiques, et retracent le développement de nouveaux mécanismes.

Le thème de la critique narrative en Algérie, soulève de nombreuses questions que vous pouvez trouver des aspects de la partie de la réponse à cette étude, a été reportée jusqu'à l'achèvement du processus de l'évolution de la critique, ces questions servent de porte qui nous ouvre de lire la méthodologie de ces études, y compris:

Comment était la vision des critiques algériens de critique dans les Figures différents?

Comment la ligne de curriculum suivre la critique algérienne à la lumière du texte et lui fait taire diverses investi? Quelles sont les manifestations les plus importantes et les manifestations associées à ces pratiques?

Vous pouvez être assuré à la lumière de ces rapports sur l'avenir de la critique narrative incapable d'établir des mécanismes de contrôle, concepts et méthodologie? Ne recevoir de la critique algérien de la application littérale , ou est-il indépendamment de la nature des textes,

et la conscience de la nécessité de se sentir spécial et la transgression créative?

Qu'en est-il si les figures terminologiques dans le récit, et quelles en sont la caractéristique dominante dans les échanges entre les critiques?

Est accompagnée de la traduction des connaissances en Algérie d'études de l'Ouest, et est a contribué à la connaître? Ou si ils sont restés piégés dans les efforts individuels, et donc leur absence de l'arène de la traduction en arabe?

Pour répondre à toutes ces questions et bien d'autres, a adopté dans la présentation de cette recherche sur la description comme une méthode avec les mêmes caractéristiques et la nature de l'objet, étant donné les actions et approches adoptées par les critiques dans le domaine de la narration, et l'approche analytique dans certains aspects de l'étude, comme un contexte nécessaire.

J'ai estimé en termes de structure de la recherche, que je jure son contenu: l'entrée était concepts les plus importants identifiés par le terme détracteurs algériens pour la critique, pointant les différences les plus importantes qui distinguent le discours d'autres discours comme la littérature, en vue des principes et des composants qui se caractérise par, et s'arrêta à le discours termes , le texte, la narration.

Dans le premier chapitre axé sur les études qui ont ouvert la critique de la narration, en Algérie, son récit, qui est essentiellement d'études impressionniste, et historique, réaliste, avec quelques-uns des échantillons utilisés curriculum psychologique.

Dans la deuxième trimestre des études les plus importantes qui influent sur les propriétaires des tendances modernes, et a d'allouer une portion de roman et une autre histoire, comme l'histoire populaire, à cause de la nature disparate de chaque art.

J’allouée au troisième trimestre à suivre la question de la politique critique terme et narrative, en particulier, et de discuter de certaines questions connexes, et regarder sur les efforts des détracteurs dans le terme de l'industrie, et l'extrapolation de la réalité en la terminologie Algérie, et le degré de persistance dans la réalisation de ses objectifs, et de suivre certains des efforts dans la traduction des études de la narration.

Enfin, nous concluerons cette étude critique qui permettre de proposition quelques les remarques générales.

الملخص:

تحاول هذه الدراسة استقصاء واقع النقد، بالنظر إلى تراكم المدونات النقدية التي اهتمت على وجه الخصوص بنقد السرد في الجزائر، والتي تحتاج إلى عملية تصنيف وتتبع دقيق، لمعرفة مدى تمثل نقادنا للمناهج على اختلافها.

وفقا لذلك اخترت لمذكرتي هذا العنوان: **الخطاب النقدي الجزائري – نقد السرد أنموذجا**– ليقتصر بحثي على أهم المقاربات النقدية التي اهتمت بالأشكال السردية دون الشعر، كالقصة، والرواية، القصص الشعبية، مستندة على المنهج الوصفي والتحليلي.

يثير هذا الموضوع العديد من التساؤلات من بينها:

كيف كانت رؤية النقاد الجزائريين للنقد في مختلف تمظهراته؟ وكيف خط النقد الجزائري مساره في ضوء المناهج السياقية والنسقية؟ هل كان هناك مراعاة لطبيعة النصوص السردية؟ ماذا عن حال الجهاز المصطلحي في تمفصله السردي؟ وهل واكبت الترجمة في الجزائر المد المعرفي للدراسات الغربية، وهل أسهمت بدورها في التعريف به؟

قسمت البحث إلى: مدخل تناول أهم المفاهيم التي حددها النقاد الجزائريون لمصطلح النقد، مشيرة إلى أهم الفروق التي تميزه كخطاب عن غيره من الخطابات الأخرى كالأدب، كما توقفت عند مصطلحات من قبيل الخطاب، النص، السرد.

ركزت في الفصل الأول على بعض الدراسات النقدية التي استثمرت المناهج السياقية كالانطباعية، والتاريخية، الواقعية، مع بعض العينات التي استعانت بالمنهج النفسي.

أما الفصل الثاني، فأهتم بالاتجاهات الحديثة، حيث عمدت إلى تخصيص الرواية بجزء، والقصة بآخر، كما القصة الشعبية.

خصصت الفصل الثالث لمتابعة قضية المصطلح النقدي والسردي على وجه الخصوص، وإلقاء نظرة حول جهود النقاد في صناعة المصطلح، واستقراء واقع المنظومة المصطلحية في الجزائر، وتتبع بعض الجهود في ترجمة الدراسات السردية.

انتهاءًا بخاتمة شملت أهم النتائج التي توصلت إليها.